

1868 ROS

03361

OTELLO



1816

Comune di Pesaro
Provincia di Pesaro e Urbino



sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

I programmi del Rossini Opera Festival
a cura della Fondazione Rossini

Ufficio Stampa
Simona Barabesi Dino Trappetti

Redazione
Mauro Bucarelli
Viviana Zampa

Traduzioni
Michael Aspinall
Andreas De Santis
Holly Fadden
Gislaine Lombardo Sgaraglino

Ricerca iconografica
Luciano Arcangeli

Grafica
Fuorischema - A.D. Massimo Dolcini

Fotocomposizione
Puntoacapo

Stampa
Tipolito SAT
Agosto 1988

Lo spettacolo è patrocinato dalla



Il Festival è un ente autonomo promosso dal Comune di Pesaro e dall'Amministrazione provinciale di Pesaro e Urbino, con la collaborazione della Fondazione Rossini.

Il Festival 1988 si attua:

con il contributo del Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, della Regione Marche, della Provincia di Pesaro e Urbino e del Comune di Pesaro;

con l'apporto della Scavolini S.p.A., della Cassa di Risparmio di Pesaro e della Banca Popolare Pesarese;

collaborano il Conservatorio di musica "G. Rossini", la RAI - sede regionale per il Piemonte, l'Associazione Pesarese Albergatori e l'Azienda Autonoma di Soggiorno.

Sostenitori: Aermec Riello, Computer & Office, FIAM Italia S.p.A., Industriali del mobile di Pesaro, Lancia Italia S.p.A., Ratti Abbigliamento, Vittoria & Savoy Hotels, Vogue Italia.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival di Musica.

ROSSINI OPERA FESTIVAL

Sindaco Presidente

Aldo Amati

Sovrintendente

Gianfranco Mariotti

Consulente artistico

Alberto Zedda

FONDAZIONE ROSSINI

Presidente

Giorgio De Sabbata

Direttore artistico

Bruno Cagli

Comitato di redazione delle Edizioni Critiche

Philip Gossett (coordinatore), **Bruno Cagli**, **Alberto Zedda**

OTELLO

ossia Il Moro di Venezia

Dramma per musica in tre atti di
Francesco Berio Di Salsa

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Otello, Africano al servizio di Venezia

Desdemona, amante, e sposa occulta di Otello, figlia di

Elmiro, nobile veneziano

Rodrigo, amante sprezzato da Desdemona, figliuolo del Doge

Jago, nemico occulto di Otello, amico per politica di Rodrigo

Emilia, confidente di Desdemona

Lucio, confidente di Otello

Doge

Un gondoliere

Senatori.

Seguaci di Otello.

Damigelle del seguito di Desdemona.

Popolo.

L'azione fingesì in Venezia.

*Prima rappresentazione
Napoli, Teatro del Fondo
4 dicembre 1816*

P. Olmy: Gioachino Rossini (Litografia Ricordi).



Sommario

<i>Il do diesis all'attaccapanni</i> <i>di Fedele D'Amico</i>	p. 9
<i>The high C sharp on the coatrack</i> <i>by Fedele D'Amico</i>	p. 19
<i>Per un'edizione critica di Otello: alcuni elementi dai manoscritti</i> <i>di Michael Collins</i>	p. 27
<i>Toward a definitive Otello: evidence from the manuscripts</i> <i>by Michael Collins</i>	p. 35
<i>Cercando in Otello il Rossini futuribile</i> <i>una conversazione con Pier Luigi Pizzi</i> <i>di Rita Sala</i>	p. 43
<i>A conversation with Pier Luigi Pizzi:</i> <i>a Rossini who looks forward</i> <i>by Rita Sala</i>	p. 47
<i>Schema musicale dell'opera</i>	p. 52
<i>Libretto</i>	p. 55
<i>«L'altro» Rossini serio nel mondo (1949/1988)</i> <i>a cura di Alberto Bottazzi e Giorgio Gualerzi</i>	p. 91
<i>Otello, ossia il Moro di Venezia - soggetto</i>	p. 114
<i>Othello, or the Moor of Venice - synopsis</i>	p. 116
<i>Othello, ou le Maure de Venise - sujet</i>	p. 118
<i>Othello, der Mohr von Venedig - handlung</i>	p. 120
<i>Gioachino Rossini: elementi biografici</i>	p. 124

Anonimo, del primo quarto dell'800: Scena finale dell'*Otello* (Otello, Elmiro, Desdemona). (Disegno acquarellato - collezione privata).



Il do diesis all'attaccapanni

Otello o Il Moro di Venezia, libretto del marchese Francesco Berio di Salza da Shakespeare, andò in scena a Napoli il 4 dicembre 1816: al Teatro del Fondo (l'odierno Mercadante), ch'era normalmente dedicato all'opera buffa, ma stavolta sostituiva il San Carlo, provvisoriamente chiuso perché danneggiato da un incendio. Cantarono Isabella Colbran (Desdemona), i tenori Nozzari (*Otello*), Cicimarra (*Jago*), Giovanni David (*Rodrigo*), il basso Benedetti (*Elmiro*, padre di *Desdemona*).

Non abbiamo notizie precise sul successo; ma l'avvenimento dovè aver rilievo perché Rossini, sebbene ventiquattrenne, era alla sua diciannovesima opera e già famoso anche fuori d'Italia, grazie soprattutto a *Tancredi* e *L'Italiana in Algeri* composte nel 1813 (mentre il *Barbiere*, nato a Roma nel febbraio di quello stesso 1816, per allora era arrivato soltanto a Bologna e a Firenze). Comunque, abbastanza presto si diffuse in tutta Europa, divenendo una cavallo di battaglia dei maggiori cantanti dell'epoca: tenori italiani innumerevoli, e soprani e contralti italiani e stranieri, da Giuditta Pasta a Maria Malibran, da Pauline Viardot a Henriette Sontag, a Wilhelmine Schroeder-Devrient; e per parecchi decenni restò l'opera seria di Rossini più rappresentata. Ma spentosi poi a poco a poco il gusto del belcanto, e scomparsi perciò i cantanti capaci di farlo vivere, ebbe la sorte di tutte le altre. Secondo il Radiciotti la sua ultima apparizione sulle scene dell'Ottocento s'ebbe nel 1880, al Costanzi

di Roma. Fu comunque tra le prime a tornarci, a nuovo secolo ben inoltrato: ancora in quel teatro, divenuto nel frattempo Teatro Reale dell'Opera e poi Teatro dell'Opera, il 31 marzo 1964, direttore Carlo Franci; e già nel 1960 se n'era avuta un'esecuzione da concerto alla Rai di Roma, direttore Fernando Previtali. Non sarà privo d'interesse ricordare che nei primi tempi le fu applicato un lieto fine: *Otello* si lasciò persuadere dalle giustificazioni di *Desdemona*, e i due avanzarono al proscenio a intonare il «Caro (rispettivamente «Cara»), per te quest'anima» dell'*Armida*. Il Radiciotti ne ricorda tre casi: Roma Carnevale 1820, Venezia Carnevale 1826, Ancona 1830. Ma ce ne furono certamente altri. Da una lettera di Edouard Bertin, direttore del «Journal des Débats», datata 1823 e riportata da Castil-Blaze nel suo volume sul Théâtre-Italien di Parigi, apprendiamo per esempio che ce ne fu uno anche colà. E altrove, a Ottocento inoltrato. Hanslick, nato nel 1825, ricordò alla fine del secolo d'aver assistito anche lui ad un *Otello* così addomesticato.

Del che la nostra evoluta coscienza ama sorridere. Non sarà allora inutile rammentarle che il lieto fine, non ignoto ai tragici greci, nella francese tragédie-lyrique fu addirittura legge; e che quanto all'*Otello* il lieto fine non fu certo invenzione dei suddetti interpreti di Rossini. Nelle traduzioni francesi di Shakespeare allora imperanti - quelle di Ducis - le tragedie, dunque anche l'*Otello*, finivano sempre bene; e quando ad

Amburgo, verso la fine del Settecento, attori di primissima forza come Friederich Schroeder, Bocker e la Ackermann tentarono un *Otello* concluso dall'uxoricidio, si ebbe il teatro vuoto, sì che alle repliche tornarono al lieto fine; come già, di loro iniziativa, avevano fatto con l'*Amleto*.

Ma un altro intervento sulla nostra opera è da ricordare; e ben più significativo (ne vedremo subito il perché). A Firenze, nel 1819, il tenore Tacchinardi presentò un *Otello* di razza bianca; ed ecco come l'avvertenza premessa al libretto dell'opera pubblicato per l'occasione, dopo aver riassunto la trama, ne dette notizia: «Su queste basi l'immortale Shakespeare ne tessé l'inarrivabile Tragedia di questo nome, e dalla stessa il sig. Marchese Berio di Napoli il presente Dramma-Tragico ne trasse, che dall'umile Impresario vien presentato ai colti Fiorentini in questo I. e R. Teatro della Pergola. Chieder forse potria taluno, perché *Otello* sulle Scene non venga in nero sembiante, come lo richiederebbe (non si sa a qual motivo) il soggetto del Tragico inglese: ma non troppo probabile sembrando, che una gentil Donzella da più leggiadri giovani corteggiata, accendersi potesse per un Moro, il di cui aspetto fra noi orrido, e deforme riputasi, si risolse il sig. Tacchinardi di vestir forme meno ripugnanti; massime anche nel considerare, che non tutti i figli dell'Africa han nero il volto». Ond'è che a Firenze, scomparso il Moro, il titolo divenne *Otello, o sia l'Africano di Venezia*.

Perché questo caso è così significativo? Perché ci avvia a intendere che l'opera di Rossini è altra cosa che la tragedia di Shakespeare, e perciò le ragioni dell'umile Impresario erano ben ammissibili. Infatti, la negritudine di *Otello* ha sì una funzione essenziale: ma non nella nostra opera. In Shakespeare il fatto inaudito sta nell'aver un moro («il di cui aspetto fra noi orribile, e deforme riputasi») innamorato di sé una bellissima

veneziana; sì che il Moro deve tenerne una spiegazione davanti al padre di lei, e addirittura ad una sorte di assemblea. Ed ecco intervenire la macchinazione di Jago, che gli instilla a poco a poco il veleno della gelosia. Ma se la sua impresa attecchisce, non ultimo motivo è il riaprirsi, nel Moro, del complesso d'inferiorità razziale che fino allora giaceva in lui represso: quell'inaudito innamoramento non sarebbe forse stato, più che inaudito, illusorio? Troppo bello per essere vero. E *Otello* accetta il sospetto, a poi la certezza del tradimento.

Ma in Rossini-Berio la storia è tutt'altra, e simile a quella di innumerevoli altri libretti d'opera. Abbiamo il solito padre che promette la figlia (*Desdemona*) ad un uomo (*Rodrigo*), il quale la ama senza sapere ch'ella se già segretamente promessa ad un altro (*Otello*).

Ora la decisione del padre è resa pubblicamente, e sorprende *Desdemona*, che non sa come reagire; nel qual punto sopraggiunge *Otello*, che scorgendola accanto a *Rodrigo* la ritiene infedele. Solo dopo di questo interviene Jago; il quale, per vendicarsi di *Desdemona* da cui tempo addietro è stato respinto, compie l'opera consegnando ad *Otello*, come diretto a *Rodrigo*, un suo biglietto d'amore ch'era invece diretto a Lui. *Otello* sfida *Rodrigo*, uccide *Desdemona* e s'uccide. Che importa, a questo punto, la razza di *Otello*?

Non sorprende che fuori d'Italia, all'apparizione della nostra opera, si gridasse allo scandalo. Per esempio Lord Byron, pur ammirando assai l'opera, parlò di uno Shakespeare «messo in croce». E quanto a Stendhal, si dette a stendere pazientemente una scaletta dal libretto "secundum Shakespeare", che a suo parere Rossini avrebbe dovuto mettere in musica invece di quello del marchese Berio; per concludere che nonostante questo deplorevole deviare da Shakespeare era tuttavia a quella che l'opera doveva la sua salvezza: grazie al ricordo che comun-

que lo spettatore ne serbava. Infatti: «Il grande poeta ha fatto di Otello un personaggio storico, reale al pari di Cesare o di Temistocle. Il nome di Otello è divenuto sinonimo di gelosia appassionata, allo stesso modo che il nome di Alessandro è divenuto sinonimo di coraggio indomito. Potremmo vedere Alessandro fuggire sulla scena, non riusciremmo a considerarlo un vile, diremmo: l'autore non sa il suo mestiere».

no (e che per esempio provò Mario Praz, quando Gabriele Baldini lo trascinò alla storica ripresa del '64). Ma noi li esortiamo a considerare in quest'opera quello che c'è e non quello che non c'è né avrebbe, nell'Italia 1816, potuto esserci; e con ciò a dispensarsi da quel disagio.

Che cosa è dunque quest'*Otello*? Nessun via migliore a intenderlo di quanto, già nel 1839, ne scrisse Al-



Il fatto è che di Otello gl'italiani del tempo non ricordavano nulla perché, salvo eccezioni rarissime, non conoscevano Shakespeare; e perciò potevano guardare quest'opera in faccia per quello che era, non in rapporto ad un suo ipotetico ascendente tradito. Mentre quelli di oggi, che conoscono l'*Otello* di Shakespeare, e soprattutto quello di Verdi-Boito a Shakespeare fedelissimo, possono eventualmente provare, di fronte a quello di Rossini, un disagio simile a quello che i Byron e gli Stendhal provarono

R. D'Auria: "Otello e Desdemona". (L'artista, attivo per i Borboni, si è quasi sicuramente ispirato alla prima edizione napoletana dell'opera). (Acquarello - collezione privata).

fred de Musset; che non si limitò a definirlo un capolavoro a proposito del quale sarebbe stato «impossibile eccedere nella lode», ma ne precisò il carattere, appunto mettendolo descrittivamente a confronto con quello di Shakespeare, per concludere:

«L'Otello di Shakespeare è il ritratto vivo della gelosia, una spaventosa vivisezione del cuore umano. Quello di Rossini non è che la triste storia d'una fanciulla calunniata che muore innocente».

Questo punto è fondamentale. E non solo perché individua il protagonista in Desdemona, anzi che in Otello; ma perché questo protagonista - ossia il tema della fanciulla innamorata e calunniata - colpisce Rossini così profondamente da indurlo a creare un compiuto "personaggio", e già aperto al melodramma romantico: caso unico, o almeno eminentissimo, nel complesso delle sue opere serie, normalmente concepite come drammaturgia di situazioni o di "affetti", non come scontro di personaggi individualmente caratterizzati. (E in una lettera di Schubert anno 1819, si legge a proposito dell'*Otello*: «Quest'opera è di gran lunga migliore, cioè più caratteristica, del *Tancredi*. Impossibile negare a Rossini un genio straordinario. La strumentazione è spesso originalissima, e così il canto, salvo il solito tran-tran italiano e parecchie reminiscenze del *Tancredi*». È azzardato supporre che con quel "caratteristica" Schubert alludesse appunto ai luoghi preromantici dell'opera, cioè a Desdemona?).

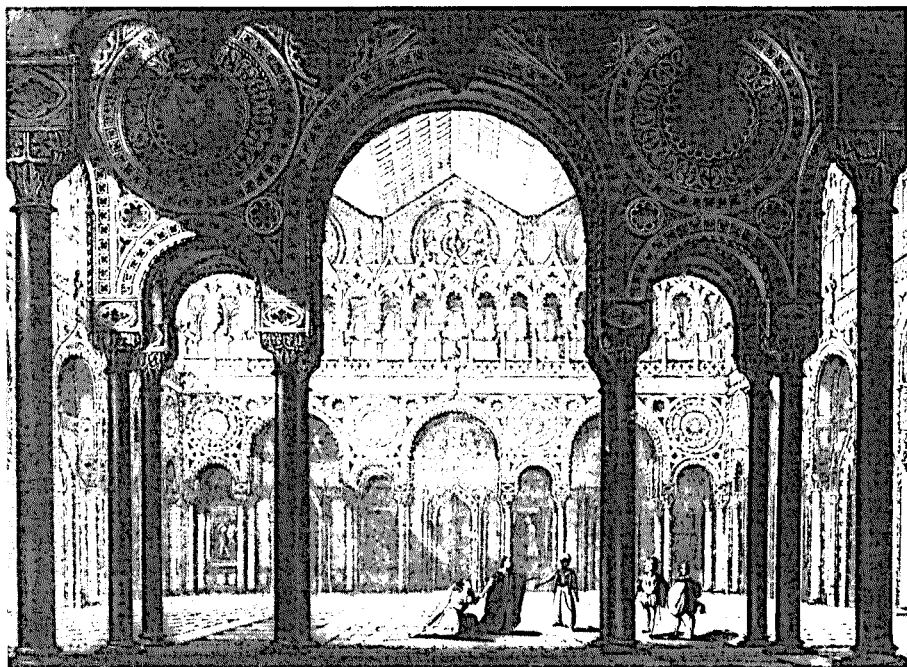
Già alla prima apparizione di Desdemona, nel duettino con Emilia, pur melodicamente così disteso, sono disseminati accenti inquieti, affidati a cromatismi e piccole precipitazioni del ritmo: appena accennati ma percettibili, come vaghe premonizioni. La sua seconda apparizione solistica è al second'atto: Otello e Rodrigo si sono sfidati, la donna s'intromette; e il suo intervento consiste in una serie di interiezioni sullo sfondo di un donizettiano sincopato dell'orchestra. Segue un terzetto a sezioni drammaticamente contrastanti, da un sospensivo Andante iniziale ad un violento Vivace in crescendo.

I due uomini sono usciti per battersi, e da questo momento alla fine dell'atto Desdemona è al centro della scena in un tumulto di alternative:

l'attesa dell'esito del duello, l'annuncio che Otello n'è uscito vivo, l'ingiuria del padre, l'inutile implorazione di lei. Il tutto, sebbene affidato nel libretto a versi pessimi e ad una sceneggiatura confusa, è portato dalla musica ad un'evidenza superba. Particolarmente originali sono l'aria dell'attesa, di forme estremamente libere, e l'affollarsi di coloro che portano la buona notizia, reso da un crescendo che invano tenta di scaricare la tensione giacché sempre riaffiora, a impedire il "lieto fine", il ritmo agitato dell'aria precedente. Irrompe infatti Elmiro a maledire, e la patetica supplica della figlia è rapidamente travolta da una nuova ondata di violenza ritmica.

Ancora più in alto sale il personaggio nel terz'atto; il testo del quale è improvvisamente fedelissimo a quello di Shakespeare (che anche Verdi-Boito seguiranno). Assistita da Emilia, Desdemona si prepara ad andare a letto con la sensazione che qualcosa di grave sia per accadere - Desdemona canta una canzone (la "Canzone del salice") che le ricorda una sua amica morta d'amore - licenziata Emilia, Desdemona prega e s'addormenta - Otello entra, le contesta il preteso tradimento, non cura la sua difesa, la uccide - sopraggiungono altri, Otello scopre la verità, si uccide. Ma a questo schema c'è qui un'aggiunta. Fra il recitativo che segue il preludio orchestrale e quello che precede la Canzone del salice è interpolato il canto lontano d'un gondoliere (che Rossini, pur sapendo che i gondolieri amavano intonare ottave del Tasso, volle tolto ai versi di Francesca nell'"Inferno" di Dante: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria».

Massimo Bontempelli ha scritto della "poesia del presagio" scoperta da Verdi nella straordinaria introduzione strumentale al quarto atto del suo *Otello*; ma quella che Rossini affida a questo canto del gondoliere non è da meno. È questo canto una melodia di quindici battute ordinate



M. Ferri: «Salone», scenografia per l'*Otello*. (Milano, Museo Teatrale della Scala).

asimmetricamente (4+5+6), e prive di ripetizioni interne, il che dà spicco ad ogni frammento. Così il primo emistichio, e il blocco di quanto segue, appaiono ciascuno due volte di seguito ma in accenti diversi e la seconda volta intensificati, fino a farsi, sull'endecasillabo, repressi singulti. E una malinconia di specie nuovissima vapora, e invade l'ambiente come una nebbia.

Su questa atmosfera cade, prolungandola, la Canzone del salice, che Desdemona intona accompagnandosi con l'arpa. Consta di quattro strofe, variazioni d'una melodia a sua volta ispirata da quella del gondoliere; ma come in Shakespeare (e in Verdi-Boito) dopo la terza la donna s'interrompe per un momento atterrita: ha scambiato un colpo di vento per una presenza minacciosa. E ancora s'interromperà alla fine della quarta; ma stavolta senza concluderla, il pianto glielo impedirà. Segue la preghiera, stranamente sottovalutata da alcuni (a Roma nel '64 qualcuno avrebbe voluto sopprimerla), e invece tanto più candida e disarmata, ossia tanto più omogenea al perso-

naggio, della corrispondente "Ave Maria" di Verdi - un Verdi qui un po' troppo docile ai versi arzigogolati del suo servo padrone - e sorprendentemente aperta ad abbandoni già schubertiani (confrontare il secondo tempo dell'*Incompiuta*, scritta quattro anni più tardi).

Solo nella scena seguente, costretto dal marchese Berio ad un'inopinata fiera, il personaggio uscirà dalle sue corde. Ma fino allora - e tanto ci basta - Desdemona è stata sé stessa: grazie anche ad uno stile vocale scevro di bravure, parsimonioso di acuti, tutto registrato sulla corda della soavità.

Il resto dell'*Otello* è di qualità alta; però diversa. Non solo nessun altro "carattere" vi si disegna, ma come in tanto altro Rossini la musica, a considerarla in sé, per buona parte offre valori puramente vitalistici, che ricevono senso espressivo soltanto dalle situazioni alle quali via via si applicano; e che sono situazioni, beninteso, non semplicemente giustappo-

ste ma quasi sempre organizzate secondo piani drammaturgico-musicali estremamente efficienti (l'ultimo quadro del prim'atto, l'atto secondo e, va da sé, il terzo). In questo l'*Otello*, rispetto alle opere serie precedenti di Rossini, costituisce un progresso: a parte la lunghezza dei recitativi (peraltro sostenuti, per la prima volta, dall'intera orchestra invece che dai soli archi), l'*Otello* avanza più agile, più incalzante.

E quanto alla possibilità di idee musicali rilevatissime ma in sé "neutre", cioè capaci di lasciarsi volgere ad espressioni anche radicalmente diverse, a rendersene conto basterebbe additare i non pochi casi in cui Rossini ne trapiantò, non solo da un'opera all'altra ma da una situazione ad un'altra non affine, o addirittura opposta, restando la loro efficacia immutata.

E appunto l'*Otello*, di queste polivalenze, ci offre l'esempio più clamoroso. Nella versione originale del tragico duetto finale, a sostegno una volta del soprano e una del tenore, il disegno orchestrale è nient'altro che il famoso passo in crescendo che accompagna don Basilio nella cosiddetta "aria della calunnia" del *Barbiere di Siviglia*. Soltanto più tardi Rossini provvide a sostituirlo con un altro materialmente diverso, ma di senso del tutto simile. Perché lo sostituì? Evidentemente non già perché quel disegno fosse in sé improprio alla situazione, ma perché nell'orecchio del pubblico l'enorme popolarità raggiunta dal *Barbiere* lo associava ormai indelebilmente a don Basilio e al genere buffo; laddove quando l'*Otello* fu composto la popolarità del *Barbiere*, apparso appena otto mesi prima e comunque sconosciuto a Napoli, era di là da venire. Entrambe le versioni si possono vedere a pag. 16-17.

Ora questa disponibilità, questa radice di vitalità pura - il cui sbocco naturale è in quel trascendentale spirito dionisiaco di cui il "crescendo rossiniano" è l'emblema ovvio e che, compiutamente esploso già nel Fina-

le primo dell'*Italiana in Algeri*, culmina nella panica conclusione del *Guglielmo Tell* - dovrebbe bastare a sfatare il vecchio e non ancora scomparso luogo comune, che in Rossini scorge un epigono del Settecento.

Tuttavia è vero che Rossini, se non è più il Settecento, non è neanche Verdi, né Donizetti. E la linea di demarcazione si scorge eminentemente nello stile di canto. Rossini ha sì travolto il Settecento grazie al tipo della sua invenzione tematica, ritmica, strumentale, e grazie all'uso di forme incompatibili con l'idea stessa della classica opera seria. Ma il suo canto è ancora, vocalmente parlando, il belcanto: cioè un canto fondato sull'agilità, sulla "bellezza", sulla purezza del suono, con esclusione rigorosa di esplosioni di forza, irregolarità di fiati e simili; e soprattutto, un canto affatto estraneo - nell'opera seria - all'idea di ruolo vocale drammatico, cioè all'idea che a una tipologia vocale (tenore, basso, soprano eccetera) corrisponda una tipologia di "caratteri": questo caposaldo di tutta l'opera lirica del romanticismo in poi.

Così il punto che, almeno sulla carta, separa l'*Otello* di Rossini da Donizetti e da Verdi è tutto qui: nel fatto che Otello, Jago e Rodrigo sono tre tenori, e che l'idea di caratterizzare protagonista e antagonisti con voci diverse manca del tutto. È chiaro che se la compagnia di Napoli non avesse avuto tre tenori di prima forza ma due, uno dei tre personaggi sarebbe stato un basso; ma questo non avrebbe avuto alcun rilievo nello stile. Nel Rossini "italiano", cioè fino alla *Semiramide* (1822), l'idea del "carattere" era legata al realismo dell'opera buffa, impensabile nell'opera seria, regno del "bello ideale": dove le voci erano intese come, nel secolo precedente, quelle degli evirati, asessuate per definizione. Tant'è vero che ancora potevano, ai suoi tempi, scambiarsi tenori con soprani. Pochi sanno che la Malibran non sostenne soltanto la parte di Desdemona ma anche quella di Otello, e fronteg-

giando, lei così minuta, la gigantesca Schroeder-Devriant (motivo per cui, racconta Chopin in una sua lettera, nella scena finale si aveva l'impressione che Desdemona dovesse ammazzare Otello e non viceversa). A intendere tutto questo basterà forse citare la cabaletta che conclude il duetto fra Otello e Jago al second'atto, sulle parole "L'ira d'avverso fato". Il tema (che già Rossini aveva usato l'anno avanti nel *Torvaldo e Dorliska*, su una voce di basso) preannuncia chiaramente il celeberrimo "Sì vendetta" del *Rigoletto*; ma il suo effetto non è così realisticamente esplosivo, soprattutto perché non è legato alle proprietà d'una voce determinata. L'idea delle terzine frementi che precedono l'accento iniziale d'ogni battuta è la stessa che in Verdi (dove peraltro è sottolineata dal ritmo anapestico del decasillabo), ma un tenore l'ha enunciata, un altro si limita a ripeterla, nella stessa tonalità; e l'idea resta bloccata in se stessa, paga di aver esibito la sua energia. Che in Verdi non accada più così è attestato dallo straordinario risalto che, dopo l'invettiva di Rigoletto, ha l'entrata di Gilda sulla stessa melodia. Come ha osservato Dalla-piccola, a Verdi sono bastati «il cambiamento di tonalità (Rigoletto: la bemolle maggiore; Gilda: re bemolle maggiore) e soprattutto il cambiamento di timbro vocale, per conferire alla pagina quel senso di lama acuminata che si affonda nella carne». Ora quel "soprattutto" va inteso nel senso che appunto la diversità del timbro vocale, orma di una diversità di "caratteri", decide; e che il resto, cioè il cambiamento di tonalità (e anche, in parte, di strumentazione) è nettamente concepito, da Verdi, in funzione di quello. In altri termini, tutto è messo a fuoco perché, al baritono, risponda un soave soprano d'agilità; il quale, in quanto tale, dice automaticamente una cosa nuova anche quando ripete ciò che il baritono ha già detto.

Questo mancava al Rossini "serio";

e tuttavia che certi impulsi profondi della sua musica andassero, senza ch'egli se ne avvedesse, verso la direzione dell'opera romantica, si vede da come molto presto la intesero i cantanti; i quali la trascinarono oltre se stessa, esplicitando ciò che in essa era *in nuce*. Il primo do di petto della storia, questo evento così rivoluzionario rispetto alla tradizione del belcanto, si dette appunto in un'opera di Rossini, sia pure francese: nel *Guillaume Tell*, appena due anni dopo la prima di Parigi, per iniziativa del tenore Gilbert Duprez (Lucca, 17 settembre 1831) e contro il parere di Rossini.

E qualcosa di simile accadde con l'*Otello*: dove, precisamente al culmine della cabaletta citata, il tenore Tamberlick introdusse un do diesis di petto, sostituendolo, alla nota scritta (la). Naturalmente ciò che Rossini disapprovò non fu la sostituzione di una nota con un'altra (la prassi della cosiddetta "puntatura" era normale ai suoi tempi, e non ignota ai nostri), ma il modo d'emissione, che esaltava l'esplosione di forza. Eppure, a leggere lo spartito, di quella deplorazione ci sarebbe da sorprendersi; perchè a quel luogo ("sì, dopo lei morirò") le prime tre note - l'ultima delle quali è il la divenuto do diesis - sono scandite con altrettanti accenti sulla voce sola, nel silenzio dell'orchestra, secondo una prassi tipicamente romantica. Dunque la forza, la declamazione scandita, erano pur previste; ma evidentemente a un grado diverso, e perciò un significato diverso, da quelli che divennero comuni negli anni Trenta: un grado e significato compatibili con la poetica tradizionale. Basti questo esempio a farci intuire in che senso l'*Otello*, anche indipendentemente da Desdemona, fosse gravido d'avvenire: come i suoi patetici accenni, le sue accensioni liriche, i suoi slanci, intravedessero l'opera romantica; e secondo vie tutte italiane, tutte orientate sulla voce italiana, e cioè per buona parte diverse da quelle che i Cherubini e so-

prattutto gli Spontini avevano imboccato a Parigi, sulla scorta di Gluck. È comunque interessante che ancora dopo la metà del secolo, quando da un pezzo aveva cessato d'essere un compositore militante, Rossini continuasse a spartire recisamente il suo mondo da quello dell'avvento del quale, volente o nolente, aveva profondamente contribuito. A Parigi, nel suo splendido ritiro

di sovrano in esilio, gli fu annunciata una volta la visita di Tamberlick. «Fallo entrare», disse al cameriere, «ma il do diesis lo lasci all'attaccapanni, se lo riprenderà all'uscita». La storia non lo dice, ma di certo Tamberlick se lo riprese. E l'opera italiana con lui.

Fedele D'Amico

Versione originale

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in Italian and are as follows:

- System 1:** co - re, sfo - - - - ga il tuo
- System 2:** reo fu - - - - ro - - - - re,
- System 3:** in tre - - - - pi - - - -
- System 4:** da mor - - - -

The piano accompaniment features a variety of textures, including arpeggiated figures, chords, and melodic lines. The vocal line is characterized by its melodic flow and the use of dynamic markings such as *sfo* (sforzando) and *cres...* (crescendo).

Le due versioni scritte da Rossini per il
"crescendo", batt. 397-404, del duetto fi-
nale.

Versione corretta

co - re, so - gail tuo

sottovoce

This system contains the first two measures of the musical score. The vocal line (treble clef) has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a half note 'co', followed by a quarter rest, then a half note 're', a quarter rest, and finally a half note 'so' followed by a half note 'gail' and a quarter note 'tuo'. The piano accompaniment (grand staff) features a 'sottovoce' marking. The right hand plays a series of chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a steady eighth-note bass line.

re - - - o fu - - - - ro - - - - re,

cresc.

This system contains measures three and four. The vocal line continues with a half note 're', followed by a half rest, then a half note 'o', a half rest, then a half note 'fu', a half rest, then a half note 'ro', a half rest, and finally a half note 're' followed by a quarter rest. The piano accompaniment features a 'cresc.' (crescendo) marking. The right hand plays a series of chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a steady eighth-note bass line.

in - tre - - - - pi - - - -

This system contains measures five and six. The vocal line continues with a half note 'in', a half rest, then a half note 'tre', a half rest, then a half note 'pi', a half rest, and finally a half note 'in' followed by a quarter rest. The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line and arpeggiated figures in the right hand.

da mor - - - -

ecc..

This system contains measures seven and eight. The vocal line continues with a half note 'da', a half rest, then a half note 'mor', a half rest, and finally a half note 'da' followed by a quarter rest. The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line and arpeggiated figures in the right hand. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Ritratto di Maria Malibran con in mano lo spartito della «Canzone del Salice», dedicato a Giuditta Pasta (Litografia di P. Bertotti), (Milano, Museo Teatrale della Scala).



MARIA MALIBRAN

(Dedicata)

A GIUDITTA PASTA

The high C sharp on the coatrack

Otello o Il Moro di Venezia (Othello or The Moor of Venice), to a libretto by the marquis Francesco Berio di Salsa, after Shakespeare, was first produced in Naples on 4 December 1816 at the Teatro del Fondo (now the Teatro Mercadante), usually the home of comic opera but on this occasion taking over from the Teatro San Carlo, which had been damaged by fire and was temporarily closed. The singers were Isabella Colbran (Desdemona), the tenors Nozzari (Othello), Ciccimarra (Jago), and Giovanni David (Rodrigo), with the bass Benedetti as Elmiro, Desdemona's father.

We have no detailed information about the opera's initial success, but it must have made something of a stir because Rossini, although only twenty-four years old, had written nineteen operas and was already famous abroad, mainly through *Tancredi* and *L'Italiana in Algeri*, both composed in 1813 (whilst the *Barber of Seville*, which first saw the light of day in Rome in February 1816, had so far reached only Bologna and Florence). However, fairly soon the opera was produced all over Europe, becoming a warhorse of the greatest singers of the day: innumerable Italian tenors, and sopranos and contraltos both Italian and foreign, from Giuditta Pasta to Maria Malibran, from Pauline Viardot to Henriette Sontag and Wilhelmine Schroeder-Devrient; and it remained for many years the most frequently performed serious opera of Rossini's. However, as audiences

gradually lost their taste for the art of bel canto, and singers capable of doing justice to it consequently disappeared, the opera shared the fate of his other serious operas. According to Radiciotti its last performance on stage in the nineteenth century was at the Teatro Costanzi, Rome in 1880. However, it was amongst the first of them to be revived, though not before some eighty years had passed, and at that very same theatre, now the Teatro dell'Opera (having in the meantime also been known as the Teatro Reale dell'Opera), on 31 March 1964, in a performance conducted by Carlo Franci; and there had already been a radio performance from the Rome studios of the RAI, conducted by Fernando Previtali.

It is interesting to recall that in its early years the opera was sometimes given with a happy ending: Othello allows himself to be convinced by Desdemona's explanation, and the two walk to the footlights, bursting into the duet "Caro per te quest'anima" from Rossini's own *Armida*.

Radiciotti quotes three cases of this: Rome, in the spring season of 1820, Venice in 1826, and Ancona in 1830. But there were certainly others. For instance, we learn from a letter of Edouard Bertin, editor of the *Journal des Débats*, dated 1823 and quoted by Castil-Blaze in his book on the *Théâtre-Italien in Paris*, that such a performance was given there, too. And elsewhere, much later in the century. Hanslick, who was born in

1825, recalled at the end of the nineteenth century having seen a performance of *Otello* that had been watered down in this way.

We like to smile at these things, sure in the conviction that we have progressed beyond them. And so it will be all the more pertinent to remember that the happy ending, not unknown to the Greek tragedians, was an inviolable rule in French tragédie-lyrique, and in the case of *Otello* the happy ending was certainly not invented by the Rossini singers whose names we have quoted. In the French translations of Shakespeare then prevailing, those of Ducis, the tragedies all ended happily, including *Otello*; and when, in Hamburg towards the end of the eighteenth century, such powerful actors as Friedrich Schroeder, Bocker and Frau Ackermann risked a performance of *Othello* ending with the murder of Desdemona, they found they were playing to empty houses, so they went back to the happy ending, just as they had already done, of their own free will, with Hamlet.

But the opera underwent another noteworthy, and (as I shall shortly explain) more significant change. At Florence in 1819 the tenor Tacchinardi played *Othello* as a white man, and this is how the libretto published for these performances, after telling the story of the opera, announces the fact: "From these materials the immortal Shakespeare wove his incomparable tragedy of this name, from which the marquis Berio of Naples has drawn the present tragic drama, presented to the cultured people of Florence by their humble servant, the Impresario, at the Teatro della Pergola. Some might enquire why *Othello* does not appear on stage with his face blacked, as the English dramatist's plot would seem to require (no one knows why); but as it does not seem very likely that a young lady of good family, sought in marriage by other and more attractive young men, should fall in

love with a Moor, whose appearance is, to us, horrid and deformed, signor Tacchinardi has decided to appear in less repellent guise, also taking into consideration the fact that not all the sons of Africa have black faces". This is why, the Moor having been eliminated, the opera as given in Florence was entitled *Otello, o sia L'Affricano di Venezia* (*Othello, or the African of Venice*).

Why is this case so important? Because it introduces us to the idea that Rossini's opera is a thing apart from Shakespeare's tragedy, and for this reason the explanation of our "humble servant, the Impresario" was perfectly acceptable. In fact, *Othello's* blackness has an essential function in Shakespeare, but not in the opera. In Shakespeare the extraordinary thing is that a black man ("whose appearance is, to us, horrid and deformed") should be loved by a beautiful Venetian lady; because of this the Moor has to try to explain his actions to the girl's father and, furthermore, to a kind of council. And this is where Iago begins his machinations, gradually instilling the poison of jealousy into *Othello's* mind. But his scheme is successful principally because of the re-awakening of the Moor's hitherto dormant sense of racial inferiority; he wonders whether the girl's falling in love with him was not so much wonderful as purely imaginary - it seems too good to be true. *Othello* accepts the idea that she might have been unfaithful to him, and from that goes on to become certain of it.

But in Rossini-Berio the plot is quite different, though similar to that of many another opera libretto. We have the usual father who promises his daughter (*Desdemona*) to a man (*Rodrigo*) who loves her not knowing that she is secretly engaged to another (*Otello*). Now the father publicly announces his plans, surprising *Desdemona*, who scarcely knows how to react; at this point *Otello* comes in and, seeing her standing by *Rodrigo*, supposes her to be unfaithful. Only

after these events does Iago intervene; to have his revenge on Desdemona who, some time before, had rejected his advances, he brings things to a head by giving Othello a love letter in her handwriting, saying that it is meant for Rodrigo, where it was really addressed to him. Othello challenges Rodrigo, kills Desdemona and then kills himself. At this point, what does it matter to which race Othello belongs?

It is hardly surprising that the opera, on its first performances abroad, should have been greeted with cries of horror. Lord Byron, for example, even though he rather admired the opera, referred to Shakespeare as having been «crucified». As for Stendhal, he set himself patiently to outline a libretto «according to Shakespeare» that, in his opinion, Rossini might better have set to music than that of the marquis Berio; he concludes by saying that, despite this deplorable straying from the original, it was to Shakespeare's play alone that the opera owed its success, thanks to each operagoer's memory of it. In fact: «The great poet has turned Othello into a historical character, as real as Caesar or Themistocles. The name of Othello has become synonymous with passionate jealousy, just as that of Alexander has become synonymous with indomitable courage. If we were to see Alexander on stage fleeing from an enemy, we should be unable to consider him a coward, but rather we should say: the author does not know his job».

The truth is that the Italians of that time did not remember anything about Othello because, a few isolated exceptions apart, they had never read Shakespeare; for this reason they could judge the opera for what it was, and did not have to compare it with some hypothetical source that had been betrayed. Modern Italians, however, who know not only Shakespeare's Othello but also and above all the Otello of Verdi and Boito, highly faithful to Shakespeare,

might very well feel, when faced by Rossini's, an uneasiness similar to that experienced by such people as Byron and Stendhal (and by Mario Praz, for example, when Gabriele Baldini dragged him to see the historic revival of 1964). But we beg everyone to consider only what is actually in this opera, and not what is not in it, and which could never have been put into it in the Italy of 1816; in this way there will be no feeling of uneasiness.

What, then, is this Otello? What Alfred de Musset wrote about it as long ago as 1839 could not be improved upon; not only did he describe it as a masterpiece «impossible to overpraise», but he defined its very nature, comparing it in detail with Shakespeare's, and concluding: «Shakespeare's Othello is a living portrait of jealousy, a horrifying vivisection of the human heart. Rossini's is nothing more than the sad tale of a slandered girl who dies in innocence».

This point is fundamental; not only because it picks out Desdemona, and not Othello, as the real protagonist, but also because the protagonist - or rather, the theme of a girl, in love and the victim of calumny - so deeply impresses Rossini as to lead him to create a real «character» that points the way to Romantic opera: a unique, or at any rate outstanding case amongst the characters in his serious operas, usually conceived in terms of a dramaturgy of situations or of affects (feelings), not as a conflict between clearly characterized individuals. (And in a letter written by Schubert in 1819 we read, a propos of Otello: «This opera is greatly superior to, that is more characterful than, Tancredi. One cannot deny that Rossini has extraordinary genius. The scoring is frequently highly original, and so are the vocal parts, apart from the usual Italian rum-ti-tum and a lot of quotes from Tancredi». Is it going too far to suppose that by «characterful»

A. Valentini: ritratto di Giovanni David, primo Rodrigo nell'*Otello* rossiniano, qui in costume orientale. (Miniatura su avorio). (Milano, Museo Teatrale della Scala).



Schubert meant just those pre-echoes of Romantic opera that consistute Desdemona's part ?).

Already, upon Desdemona's very first entrance, her little duet with Emilia - although so tunelessly relaxed - is peppered with restless accents, expressed through chromaticisms and little hurryings of the rhythm: merely hints, but noticeable, like vague premonitions. Her next appearance as a soloist is in the second act: Othello and Rodrigo have challenged each other, and she steps between them; her part consists of a series of interjections over a syncopated figure in the orchestra, reminiscent of Donizetti. There follows a trio composed of dramatically contrasting sections, from an opening Andante full of suspensions to a violent crescendo Vivace. The men have gone out to fight, and from now until the end of the act Desdemona is at the centre of the stage, beset by conflicting events: she awaits the outcome of the duel, hears that Othello has not been killed, is badly treated by her father, and pleads with him in vain. All this, however hampered by the librettist's wretched verses and clumsy handling, is wrought up to a magnificent effect by the music. The most strikingly original passages are the aria, cast in extremely free form, that Desdemona sings as she waits, and the crowding in of the chorus bearing good news, depicted in a crescendo that does not succeed in releasing the tension, as it is continually interrupted by the agitated rhythm of the preceding aria, preventing any «happy ending». In fact, Elmiro bursts in to curse her, and his daughter's touching prayer for pardon is rapidly overturned by a fresh wave of rhythmic violence.

In the third act the character rises to even greater heights; here the libretto becomes suddenly faithful to Shakespeare (later on, Verdi and Boito would do the same). Attended by Emilia, Desdemona is preparing to go to bed, feeling that something

serious is about to happen; she sings a song (the «Willow song») that reminds her of a friend who died for love. Emilia is dismissed, Desdemona prays and goes to sleep; Othello enters, accuses her of adultery, will not listen to her rebuttal, and kills her. Others come in, Othello discovers the truth and commits suicide. But there is an addition to this outline. Between the recitative following the orchestral prelude and that preceding the Willow Song the author has introduced the distant song of an offstage gondolier. Even though Rossini knew that gondoliers loved to sing passages from Tasso in ottava rima, he chose some lines of Francesca from Dante's Inferno: «Nessun maggior dolore/ che ricordarsi del tempo felice/ nella miseria» (There is no greater pain than to remember happy days gone by in times of sorrow).

Massimo Bontempelli has written about the «poetry of premonition» invented by Verdi and used in the extraordinary orchestral prelude to the fourth act of his Otello; but a no less strikingly foreboding poetry is given by Rossini to his gondolier's song. It is a melody of fifteen bars, assymetrically arranged (4+5+6), with no internal repetitions - this highlights each single fragment. Thus the first hemistich, then all those that follow in one block, are sung twice but each time to a different tune, intensified upon repetition, until the hendecasyllable sounds like repressed sobs. And the stage is shrouded in a misty melancholy, a new and original effect.

This atmosphere is prolonged by Desdemona's Willow Song, which she sings to her own harp accompaniment. It consists of four stanzas, variations of a melody inspired by the gondolier's song; but as happens in Shakespeare (and in Verdi-Boito) the singer breaks off after the third stanza in momentary terror; she has mistaken a gust of wind for a threatening presence. At the end of the fourth stanza she

breaks off again, but this time her tears prevent her from finishing her song. Then comes her prayer, which, strangely, some critics have failed to appreciate (in 1964 in Rome one even suggested that it should be cut) but which is so much purer and more ingenuous, and therefore more in character, than the corresponding «Ave Maria» of Verdi - here Verdi was a little too subservient to the clumsily botched doggerel of Boito, his "servant turned master" - and surprisingly suggestive of Schubertian flights (see, for example, the second movement of the "Unfinished" symphony, written four years later). Only in the following scene does Desdemona behave out of character, the librettist Berio having her indulge in a sudden display of haughtiness. But until then - and that is enough - Desdemona has been herself, thanks also to a vocal style free of bravura, with few high notes, sweetness predominating.

The rest of *Otello* is on a high level, but it is different. Not only is there no other character brought out in the same way, but, as so often in Rossini, the music, considered purely as music, is mostly vital but in a generalized fashion, acquiring any particular meaning only as it is applied, in turn, to the various dramatic situations. These situations, let it be clearly understood, are not merely juxtaposed but almost always correspond to well thought-out and extremely effective musical and dramatic planning (as, for example, the first act finale, act two, and - it goes without saying - the third act). In comparison with earlier Rossini operas, *Otello* represents an improvement in this respect; apart from the lengthy recitatives (accompanied, by the way, by the full orchestra for the first time instead of just by the strings), *Otello* moves along more deftly, more urgently.

That it is possible for musical ideas of striking effect but in themselves «neutral» to be made use of to express profoundly differing emotions can be

demonstrated merely by pointing out the various cases of Rossini's having switched themes not merely from one opera to another, but even from one situation to another that has nothing to do with it or is quite the opposite, the theme itself remaining equally effective. And it is *Otello* that contains the most outstanding example of this transplanting. In the original version of the tragic final duet the orchestral figure supporting first the soprano and then the tenor is none other than the famous crescendo from Don Basilio's so-called Slander Song in *Il Barbiere di Siviglia*. Later Rossini took the trouble to replace it with another crescendo, materially different, but in essence quite similar. Why did he replace it? Clearly, not because the orchestral pattern was in itself inappropriate to the situation, but because the enormous popularity of the Barber had accustomed the public ear to associate that crescendo with the character of Don Basilio and with comic opera; whereas when *Otello* was composed the popularity of the Barber of Seville was still a thing of the future, as it had been first performed only eight months earlier and was, in any case, unknown in Naples (both versions can be found at p. 16-17). Now this adaptability, this basis of pure vitality whose natural outlet is that transcendental Dionysian spirit of which the «Rossini crescendo» is an obvious emblem, already bursting forth in full glory in the first act finale of *L'Italiana in Algeri* and culminating in the manic conclusion of *William Tell*, should be enough to sweep away the old and still current cliché that Rossini is a descendant of the eighteenth century. All the same, it is true that Rossini, if he is not an eighteenth-century composer, is not Verdi either, nor is he Donizetti. The difference is mainly to be observed in the vocal writing. He may well have overturned eighteenth-century principles through the nature of his innovations in themes, rhythm and orchestration,

and through using forms incompatible with the very idea of classical opera seria. But the vocal parts are still conceived in terms of bel canto: that is, singing based on agility, on "beauty", on the purity of the sound, rigorously excluding any violent explosion, irregular breath control or anything of the kind. Above all, the vocal parts (in Rossini's serious operas) are the complete negation of one of the basic tenets of all opera from the Romantic period onwards; that a certain vocal range (tenor, bass, soprano etc.) might correspond to a certain dramatic type. So, in *Otello* the thing that separates Rossini's music from that of Donizetti and Verdi is mainly this point, at least on paper: Othello, Iago and Rodrigo are all three tenors, and there is no trace of the idea that one might depict goodies and badies by employing contrasting vocal ranges. Naturally, if the Naples company had boasted only two front-ranking tenors instead of three, one of the parts would have been given to a bass, but this would not have altered the style at all. In Rossini's "Italian" operas, that is up to *Semiramide* (1822), the idea of "character" was restricted to the more realistic opera buffa and not to be thought of in opera seria, where "ideal beauty" was paramount, and voice were meant to be, like those of the castrati in the preceding century, sexless by definition. So true is this that in Rossini's day tenors could still be replaced by sopranos. Not everyone knows that Malibran sang not only *Desdemona* but also *Othello*, a tiny Othello confronting the gigantic Schroeder-Devrient as *Desdemona* (which, as Chopin relates in a letter, gave him the impression that in the final scene *Desdemona* should kill *Othello* and not the other way round). As an illustration to make all this clear, it might perhaps suffice to quote the cabaletta concluding the duet between *Othello* and *Iago* in act two, to the words "*L'ira d'avverso fato*" (the wrath of adverse fate). The theme (which Rossini had already used the

previous year in *Torvaldo e Dorliska*, giving it to a bass voice) is clearly a forerunner of the celebrated "*Si vendetta*" duet in *Rigoletto*, but it does not have the same realistically explosive effect, mainly because it is not conceived in terms of any particular vocal range. The idea of throbbing triplets preceding the first strong beat in every bar is the same as in Verdi (where, however, it is stressed by the anapaestic rhythm of the decasyllable), but it is stated first by a tenor and the second tenor does no more than repeat it, in the same key; and there the idea remains, undeveloped, having displayed its innate force and not wanting to do more. In Verdi things do not rest here, as is demonstrated by the extraordinary effect created when Gilda, after *Rigoletto's* invective, launches into the same tune. As Dallapiccola has observed, all Verdi needed were "the change of key (*Rigoletto*: A flat major; *Gilda*: D flat major) and, even more importantly, the change of vocal timbre to give the passage that feeling of a sharpened blade being plunged into your flesh". The words "even more importantly" should be understood as meaning that everything depends on the contrast of vocal timbre, in itself part of an idea of contrasting vocal "characters"; the rest, that is the change of key (and, in part, of orchestral scoring) has been deliberately chosen by Verdi to help serve this purpose. In other words, everything works because the baritone is followed by a florid soprano who, being such, is automatically saying something new even when she merely repeats what the baritone has just uttered.

None of this is to be found in Rossini's serious operas, and yet, although he himself was unaware of it, certain profound impulses in his music were leading the way to Romantic opera, as one can see from the way in which singers came very quickly to understand this; they pushed it beyond itself, making

explicit what was implicit in the music. The first high C sung "from the chest" in history, an event that spelled revolution against the traditions of bel canto, was heard in a Rossini opera, albeit a French one: it was in *William Tell*, scarcely two years after the Paris première, and was perpetrated by the tenor Gilbert Duprez in Lucca on 17 September 1831, much against Rossini's will. Something similar happened in the case of *Otello*: at the climax of the above-mentioned cabaletta the tenor Tamberlick introduced a high C sharp in chest voice, in place of the high A written in the score. Naturally, what Rossini disapproved of was not the substitution of one note for another ("changes" were a normal practice of the day and are not unknown today) but the method of voice production, which made a virtue of an explosion of brute force. And yet, having glanced at the score one might be surprised by Rossini's disapproval, for at that point ("sì, dopo lei morirò") the first three notes - the last of which is the A that became C sharp - have an accent placed above each note, sung by solo voice unaccompanied by the orchestra, a practice typical of Romantic opera. The composer, therefore, wanted stressed declamation and power; but, evidently, to a different degree, and so perforce with a different meaning from the kind of declamation that would become the norm in the 1830s: a degree and meaning compatible with traditional poetic values.

This example should suffice to show

us in what sense *Otello*, even apart from *Desdemona*, is pregnant with future developments; how its pathetic accents, lyrical outbursts and ardour looked forward to Romantic opera, in altogether Italian ways, based entirely on the Italian style of singing, and so greatly differing from the style that Cherubini, and above all Spontini had adopted in Paris, emulating Gluck. However, it is interesting that even after 1850, when he had long ceased to be a militant composer, Rossini continued to make a resolute dividing line between his own world and the one to whose advent he had, willingly or not, profoundly contributed. At Paris, in his palatial retreat suitable for a king in exile, the servant once announced that Tamberlick had come to pay him a visit. «Let him come in», said Rossini, «but tell him to hang his high C sharp on the coatrack, and pick it up again on his way out». Although the anecdote does not tell us so, Tamberlick certainly did pick it up, and it became a fixture in Italian opera.

Fedele D'Amico

translated by **Michael Aspinall**

Per un'edizione critica di Otello: alcuni elementi dai manoscritti

La nuova edizione critica di *Otello* tenta di restaurare la versione definitiva dell'opera così come era stata approntata da Rossini; versione che non necessariamente deve coincidere con quanto in effetti si ascoltò, ma piuttosto con quanto il Pesarese avrebbe voluto si ascoltasse alla prima, svoltasi il 4 Dicembre 1816 al Teatro del Fondo di Napoli. In considerazione del fatto che possediamo il manoscritto autografo sul quale Rossini portò a termine la composizione, il tentativo di dar vita all'edizione critica può sembrare più facile di quanto non lo sia in realtà. L'autografo in alcune parti presenta più livelli di scrittura sovrapposti, modifiche compiute dall'autore stesso o da qualche altro successivo revisore, spesso in base a considerazioni di carattere pratico più che artistico¹. Risalire alle ultime e originarie intenzioni dell'autore diventa di conseguenza paragonabile ad un'indagine poliziesca che implica la ricerca di "indizi" non solo nell'autografo ma anche nei sedici manoscritti secondari provenienti da copisterie di Napoli, Roma e Venezia². L'unica partitura orchestrale, stampata da Castil-Blaze a Parigi (1823/24), e i diciassette spartiti per canto e pianoforte, pubblicati tra gli anni '20 e gli anni '50 del secolo scorso, risultano meno utili poiché decisioni di carattere editoriale hanno spesso determinato delle profonde divergenze rispetto all'originale rossiniano. In queste pagine desidero passare in rassegna una parte di quegli "indizi" e mostrare in che

modo li ho utilizzati per sbrogliare alcuni dei più complessi enigmi dell'autografo.

Un primo problema sorge già a partire dalla *Sinfonia*, dove la chiave e l'indicazione di tempo del rigo sottostante la parte dei timpani costituiscono degli "indizi" tali da suggerire l'originaria utilizzazione della gran cassa: questo rigo però, non solo è preceduto dall'indicazione "Sistri" (che fosse rivela l'impiego del Triangolo come nel *Barbiere di Siviglia*) ma in più non presenta alcuna traccia di musica per tutta la sua lunghezza. Nelle altre fonti manoscritte questo rigo privo di notazione porta indicazioni diverse quali "Gran Cassa", "Sistri", "Gran Cassa e Sistri", "Gran Cassa e Piatti", oppure non possiede indicazioni di alcun tipo. Sono incline a ritenere che il termine "Sistri" significhi semplicemente "percussioni di suono indeterminato", probabilmente cimbali utilizzati unitamente alla gran cassa, ed abbia perciò un senso vicino al termine jazzistico "traps". Solo due manoscritti, Parigi A544e e Parma SL (b).12, posseggono la parte completa per la gran cassa, ma la Sinfonia parmense altro non è che la Sinfonia del rossiniano *Sigismondo* (Teatro La Fenice, 1814). L'unica differenza di rilievo tra i due brani è il secondo tema in cui però non si fa uso della gran cassa. Poiché la parte riconducibile al *Sigismondo* segue fedelmente l'autografo rossiniano ed è notata con maggiore chiarezza rispetto alla parte non-autentica del manoscritto parigino, per l'edizione

critica la parte della gran cassa è stata ricostruita tenendo conto di entrambe le versioni. Stranamente, il manoscritto Milano 385-18-2, nello spartitino posto dopo la conclusione del I Atto, contiene alcune parti di gran cassa non-autentiche, destinate all'Introduzione, alla cavatina d'Otello, e al Finale I. Poiché Rossini non ci ha lasciato nulla che ci autorizzi a pensare che egli abbia mai approvato l'uso di tali parti, esse non sono state incluse nell'edizione critica.

Un'altra parte priva di notazione si trova nel Terzetto del II Atto: si tratta di un rigo con chiave di basso ed una propria indicazione di tempo dove Rossini ha scritto «Timpani in do». Fortunatamente, Milano 385-18-2 contiene la parte dei timpani in partitura, e Parma SL (b).13 include una parte che reca l'indicazione «Timpani nel Terzetto nell'Otello» in uno spartitino alla fine del III Atto. Le due parti non sono in alcun modo simili: poiché nessuna delle due è di mano di Rossini, che nondimeno aveva sicuramente previsto l'impiego dei Timpani nel Terzetto, nell'edizione critica si è lasciata al timpanista la possibilità di scegliere tra le due versioni.

Alcune volte «indizi» utili sono forniti dalla numerazione parziale delle battute che Rossini usava collocare alla fine di ciascuna sezione di musica ovunque vi fosse una doppia stanghetta, un cambiamento di tonalità, di tempo, o di andamento. Questo è il caso del Duetto «No, non temer» del I Atto, dove Rossini per due volte dilatò a sette le tre battute originarie (batt. 75-81 e la ripresa, batt. 102-108). Le battute furono aggiunte prima che le parti vocali venissero orchestrate e furono scritte su fogli sciolti o su frammenti di carta successivamente incollati sulla pagina (questi frammenti vengono indicati con il termine francese «collettes»); purtroppo ciò che di queste parti è rimasto nell'autografo non conferisce nessuna forma compiuta

al passaggio in questione. La numerazione delle battute al termine del passo, tuttavia, è stata calcolata tenendo conto di tutte le battute aggiunte, e fortunatamente i copisti poterono lavorare prima che nell'autografo qualcosa venisse meno. Tutte le copie manoscritte, infatti, presentano il passaggio nella sua forma compiuta così come noi dobbiamo supporre Rossini l'abbia concepito. Un problema simile si presenta nel corso della ripetizione di un passo

O T E L L O

OSSIA

IL MORO DI VENEZIA

DRAMMA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL REAL TEATRO DEL FONDO

Nell' Inverno dell' anno

1816.



N A P O L I,

DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA

1816.

Frontespizio del libretto della prima rappresentazione dell'*Otello* (Napoli, 1816).

nell'aria di Rodrigo del II Atto «Che ascolto, aimè»: mancano sette battute (batt. 98-104) nella ripresa di un passaggio precedente (batt. 60-77) malgrado nessuna pagina dell'autografo, nel luogo in questione, sia andata perduta. È probabile che Rossini abbia inavvertitamente omissso una frase durante la copiatura del brano dal momento che due frasi

successive possiedono un identico spunto iniziale. La numerazione delle battute posta al termine del pezzo indica chiaramente che Rossini aveva previsto la ripresa del passaggio nella sua intenzione, e queste battute mancanti nell'autografo sono presenti in tutte le copie manoscritte. Un problema di maggior interesse si presenta nello stupendo assolo del corno che introduce il Duetto «Vorreï che il tuo pensiero» del I Atto. Rossini amava comporre assoli per il

to difficile eseguirla utilizzando un corno naturale. Oltre a ciò, se confrontata con i parametri dell'epoca, la nota più acuta della quinta battuta oltrepassa di una terza la normale estensione dello strumento. Probabilmente queste due battute non furono mai eseguite giacché nell'autografo appaiono cancellate con tratti di penna - se per mano di Rossini o meno è difficile stabilirlo. Includendo nel computo di trentaquattro anche le due battute cancellate, la numerazione delle battute posta al termine dell'introduzione strumentale ci rivela che in origine Rossini avrebbe voluto far eseguire la cadenza integralmente: presumibilmente questo passaggio risultò troppo difficile durante le prove, ed esso non appare in nessuna delle copie manoscritte. Ma questa non è la conclusione della vicenda. A lato delle prime due battute della cadenza troviamo scritto - e non per mano di Rossini - un «si passa» che indicava appunto di omettere le due battute: queste, un tempo, erano coperte da una «collette». Cinque delle copie manoscritte si attengono a questa prescrizione e presentano solo la terza, la sesta, e la settima battuta della cadenza. Due copie manoscritte, invece, dopo la prima battuta passano direttamente al trillo finale, mentre la seconda e la terza battuta sono mancanti o coperte da una «collette». Dal momento che questa cadenza oggi non presenta alcuna particolare difficoltà per gli esecutori, nell'edizione critica abbiamo restaurato l'originale e brillante scrittura rossiniana.

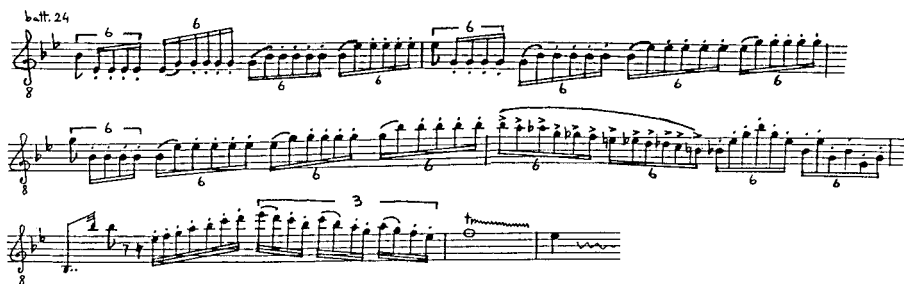
Un'altra cadenza, scritta per l'aria di Desdemona nel Finale Secondo, «Che smania! aimè! che affanno!», presenta un problema più complesso, dovuto in parte al fatto che Rossini tralasciò di scrivere la numerazione delle battute al termine di questa sezione. La cadenza, riportata nella sua forma originale all'esempio 2 (pag. 31), si sviluppava per quattro battute a partire dalla numero 57. Come si può osservare, nella terza e quar-



Frontespizio del libretto dell'edizione romana dell'*Otello* con lieto fine (Roma, 1820).

corno, strumento che egli studiò sotto la guida del padre, suonatore di corno professionista. Questo assolo culmina in una cadenza (batt. 24-30 / esempio 1, pag. 30) che Rossini deve aver composto in un momento di alto slancio creativo. La scala cromatica presente nella quarta battuta è espediente estremamente raro per i tempi di Rossini e sarebbe risultato mol-

Esempio 1



ta battuta Rossini scrisse una progressione discendente e ciò creò delle difficoltà dal punto di vista armonico che egli individuò solo in un secondo momento, quando tornò su questo passaggio per orchestrarlo. L'intera cadenza avrebbe dovuto essere cantata sul secondo rivolto della triade di Sol, ma Rossini si accorse che la quarta battuta in realtà richiedeva l'impiego del primo rivolto della triade di La minore, utilizzato invece nella quinta per la cadenza evitata. Cosa fare? Sfortunatamente non possiamo conoscere con certezza quali correzioni Rossini apportò al testo poiché le "collettes" relative a questo passaggio si sono scolate e con il passar degli anni sono andate perdute. Solo questo appare chiaro: Rossini eliminò la terza battuta, attaccò una "collette" con la nuova parte vocale per la quarta ed infine armonizzò il contenuto di questa per mezzo di un accordo sul Sol allo stato di primo rivolto che risolve appropriatamente sull'accordo di La minore nella battuta successiva. Ma quale era il contenuto di quella "collette"? È probabile che quel frammento sia andato perduto prima che l'autografo venisse copiato: dodici manoscritti, infatti, non riportano la battuta eliminata e passano direttamente alla quarta, trascrivendola però nella sua forma originale e rendendola perciò incompatibile con il nuovo sostegno armonico. Una possibile soluzione del problema la si trova in Napoli 22.3.16: sopra la parte vocale della quarta bat-

tuta, ormai estranea al contesto, un anonimo scrisse a matita una versione modificata della terza battuta in maniera tale che essa risultasse adatta alla nuova soluzione armonica e insieme collegabile con naturalezza alla battuta successiva. Altra soluzione è adottata da Parma SL (b).13, dove l'intera cadenza in questione viene omessa, passando direttamente alla cadenza seguente, a battuta 63: anche questa soluzione è autorizzata dall'autografo poiché in un secondo momento qualche ignoto revisore (non certamente Rossini) applicò una "collette" proprio sulla parte vocale delle battute 57-59, scrivendovi a fianco «si passa». È possibile trovare almeno altre due soluzioni in Napoli 22.1.44, ma questo manoscritto presenta una situazione troppo complessa per essere approfondita in questa sede. L'edizione critica adotta la versione di Napoli 22.3.16, riportata sopra la terza battuta dell'esempio 2.

Un contributo di diversa natura ci viene da un frammento autografo per canto e pianoforte, oggi conservato a Roma presso il conservatorio di S. Cecilia: esso contiene delle variazioni vocali per la celebre "Canzone del Salice" del III Atto. Secondo una nota posta sul manoscritto, «le variazioni a matita e penna sono Autografi del maestro G. Rossini fatti per la celebre Giulia Grisi al teatro di Parigi». La nota è firmata J. [Giovanni] Mario, il grande tenore che fu marito della Grisi dal 1839, e le variazioni risalgono probabilm-

Esempio 2



te alla stagione 1833-'34, durante la quale il celebre soprano interpretò il ruolo di Desdemona a Parigi. Oltre a questo esiste un secondo frammento, anch'esso autografo, che riporta alcune delle medesime variazioni: esso oggi fa bella mostra di sé nella sala da pranzo del piroscalo italiano "Rossini". Queste due possibili varianti appaiono nell'appendice dell'edizione critica a cui i cantanti, se lo desiderano, possono far riferimento.

Spesso Rossini è stato criticato per aver introdotto nel violento duetto del III Atto, «Non arrestar il colpo», il celebre crescendo della «calunnia», tratto da *Il Barbiere di Siviglia* (opera che venne rappresentata a Roma appena dieci mesi prima della messa in scena di *Otello* a Napoli). Radiciotti ha scritto: «Lo spettatore vorrebbe piangere, vorrebbe essere a parte delle angosce dell'innocente Desdemona, ma non lo può, perché l'orchestra si ostina a richiamargli alla mente la sgraziata e ridicola figura del maestro di musica di Rosina»³. Nonostante critici e studiosi sembrino non essersene accorti, Rossini in realtà, ogni volta che il tema della «calunnia» appare in orchestra, ha apportato delle modifiche incollando sulla melodia originale dei frammenti di carta con la nuova versione (l'esempio con entrambe le versioni si può leggere a pag. 16-17). Queste modifiche però devono essere state apportate qualche tempo dopo la prima perché nessuna copia manoscritta, né l'edizione a stampa,

riportano la versione corretta del crescendo. Supponendo che l'ultima rappresenti la revisione definitiva di Rossini, per l'edizione critica abbiamo adottato la versione corretta.

L'ultimo problema che vorrei discutere è «il caso delle terzine perdute», non perché sia particolarmente importante in relazione all'edizione critica ma piuttosto perché ci mostra quale profondo senso della drammaturgia operasse in Rossini. Per il duetto tra Desdemona e Otello del III Atto, il librettista aveva consegnato a Rossini un testo regolarmente tripartito. Le due quartine utilizzate per il Tempo Primo del Duetto, «Non arrestare il colpo», in Re maggiore, sono seguite da un breve scambio di battute durante il quale Rossini conduce l'azione al culmine dell'intensità attraverso la modulazione alla dominante di La maggiore. Arrivati a questo punto, secondo le convenzioni dell'epoca, ci si aspetterebbe una pausa di riflessione, un cantabile più lento in La maggiore e infatti il librettista propone un momento di ripensamento per i due antagonisti:

Otello:

Ah! quel volto, a mio dispetto,
Di furor disarmo il petto
In me desta ancor pietà.

Desdemona:

Per lui sento ancor nel petto
Benché ingiusto, un dolce affetto,
Per lui sento ancor pietà.

Ma al posto della consueta sezione



M. Bisi: Giuditta Pasta come Desdemona nell'*Otello* (litografia Vassalli). (Milano, Museo Teatrale della Scala).

centrale in tempo lento, Rossini, non volendo interrompere la tensione emotiva della scena, per motivi d'ordine drammatico infrange le convenzioni musicali più radicate, non musica le due terzine centrali e si getta immediatamente in un tempestoso Allegro in Re minore. Questo devono essere state decisioni dell'ultimo momento poiché il libretto della pri-

ma contiene ancora le due terzine scartate da Rossini. Anche l'autografo contiene una prova che dimostra quanto si è detto. Al termine del folio 133v, dove il passaggio modulante a La maggiore raggiunge il culmine, Rossini ha coperto la battuta con una "collette" sulla quale ha scritto due battute che bruscamente riportano l'armonia in Re: il folio 134 quindi, si inizia con l'Allegro in Re minore «Notte per me funesta!». Questo può forse significare che Ros-

sini aveva inizialmente composto una sezione in tempo lento e che solo in un secondo momento decise di ometterla? Ancora una volta la risposta è celata nell'autografo. In questo punto dell'autografo nessuna pagina sembra essere andata perduta: come si è detto, il folio 133 è seguito regolarmente dal folio 134. Fortunatamente Rossini aveva l'abitudine di numerare anche i bifolii⁴ in alto a sinistra e ciò ci permette di scoprire che il verso del folio 133 completa il bifolio 25 mentre il folio 134, dove comincia la tempesta, porta il numero di bifolio 28. Mancano quindi due bifolii, cioè quattro folii, vale a dire otto pagine di musica. Poiché Rossini solitamente completava una pagina con cinque o sei battute, le otto pagine mancanti avrebbero potuto contenere dalle 40 alle 48 battute, uno spazio più che sufficiente per ospitare la sezione lenta del duetto. Questa parte mancante sembra ormai definitivamente perduta, ma anche se venisse ritrovata, essa non verrebbe inserita nell'edizione critica poiché Rossini stesso la eliminò dal suo manoscritto prima che le copie venissero approntate e senza dubbio prima che *Otello* andasse in scena al Teatro del Fondo. Ciò non toglie però che sarebbe estremamente interessante ritrovare questa musica e scoprire così in quale modo la sua presenza avrebbe nuociuto allo stringato sviluppo drammatico del finale.

Abbiamo passato in rassegna alcuni problemi che sono sorti nell'allestire l'edizione critica di *Otello*, e alcuni criteri utilizzati per risolverli. I risultati forse non sono così clamorosi come, per esempio, possono esserli quelli relativi al restauro della volta nella Cappella Sistina, ma il fine perseguito è molto simile: la restituzione di un capolavoro, quale l'*Otello* rossiniano, nella forma definitiva concepita dal suo autore.

Michael Collins

traduzione di **Mauro Bucarelli**

1

Una copia manoscritta (Milano, Conservatorio Giuseppe Verdi, 385-18-2), per esempio, elimina le quinte parallele nelle cadenze del Terzetto del II Atto (bat. 331-333), che Rossini vi aveva posto "per li signori Coglioni".

2

Questi manoscritti sono oggi conservati nelle seguenti biblioteche: Conservatorio S. Pietro a Majella, Napoli; Palatina Conservatorio Arrigo Boito, Parma; Conservatorio Giuseppe Verdi, Milano; Conservatorio S. Cecilia, Roma; Nazionale Marciana e Conservatorio B. Marcello, Venezia; Bibliothèque Nationale, Parigi; Folger and Library of Congress, Washington, D.C.

L'autografo è in possesso della Fondazione Rossini, Pesaro.

3

Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini: Vita documentata* (Tivoli, 1927-1929), i, 261.

4

Ciascuno dei folii della partitura è in realtà la metà di una carta più grande che è stata piegata in due: essa costituiva così due folii ed è detta perciò bifolio (N.d.T.)

A. Valentini: Giovan Battista Rubini nell'*Otello* (litografia Vogt) (Milano, Museo Teatrale della Scala).



Toward a definitive Otello: evidence from the manuscripts

The new critical edition of Otello attempts to provide Rossini's definitive version of the opera, not necessarily what actually happened but what Rossini would like to have happened at the premiere at the Teatro del Fondo in Naples, December 4, 1816. In view of the fact that we have Rossini's autograph manuscript, the one in which composition took place, the task would seem simple, but it is not. The autograph in some cases presents more than one layer of music, modifications often made for practical rather than artistic considerations, either by the composer or by some later revisionist¹. To ascertain the definitive form of Rossini's ideas is therefore somewhat like a detective game in which we must seek clues not only in the autograph but in some sixteen secondary manuscripts made at copy centers in Naples, Rome, and Venice². Less helpful are the one orchestral score published by Castil-Blaze in Paris (1823-1824) and the seventeen piano-vocal scores dating from the 1820s to the 1850s, because of editorial decisions that often remove the music far from Rossini's original intentions. My purpose here is to review a few of the clues and how they were employed to solve some of the more puzzling enigmas that present themselves in the autograph. The first puzzle arises immediately in the Sinfonia, where clues provided by a clef and time signature below the timpani part suggest a part for Gran Cassa (bass drum). Not only is the

part labeled "Sistri" (possibly indicating Triangle as in Il barbiere di Siviglia), but there is no music at all on the staff. The manuscript copies variously label the empty staff "Gran Cassa", "Sistri", "Gran Cassa e Sistri", "Gran Cassa e Piatti", or nothing. I incline to the view that "sistri" means simply "noise-makers", probably cymbals, even including bass drum as in the jazz term "traps". Only two manuscripts, Paris A544e and Parma SL (b). 12 have a part notated for bass drum, but the Parma Sinfonia turns out to be that of Rossini's opera Sigismondo (La Fenice, 1814)! The only major difference between the two pieces is the melody of the second key, in which there is no use of bass drum. Since the Sigismondo part follows the autograph of Rossini and is more carefully notated than the unauthentic part of Paris A544e, a composite of the two has been suggested for the critical edition. Oddly we find in Milano 385-18-2 unauthentic Gran Cassa parts for the Introduzione, Cavatina d'Otello, and Finale Primo, notated in a spartitino at the end of Act I. Because Rossini leaves no indication that he wanted such parts, they are not included in the edition.

Another part is lacking in the Act II Terzetto, where Rossini writes "Timpani in C", with a bass cleff and time signature, but not music on the staff. Fortunately, Milano 385-18-2 contains a timpani part in the score, and Parma SL(b). 13 has a part labeled "Timpani nel Terzetto

Nell'Otello" in a spartitino at the end of Act III. The two parts are not identical by any means, and since neither is authentic Rossini, who none the less clearly intended that timpani should be used in the *Terzetto*, the timpanist will be offered a choice.

Sometimes clues are provided by the non-cumulative measure numbers that Rossini was in the habit of placing at the end of every section of music, wherever there is a double bar, a change of key, of signature, or of tempo. This is the case in the *Duetto* "No, non temer" in Act I, where Rossini twice expanded three measures into seven (mm. 75-81 and the reprise 102-108). The measures were added before the vocal parts were orchestrated and they were written on paste-overs ("collettes" in French) and, apparently, loose scraps of paper, but what now remains does not give the complete passage any comprehensible form. The measure-count at the end of the passage reflects the added measures, and fortunately copyists were at work before anything was lost. All the manuscript copies have the passages completed as we must assume Rossini intended them. A similar problem occurs in a repeated passage in Rodrigo's aria "Che ascolto, aimè" in Act II. Seven measures (98-104) are missing from the repeat of a previous passage (mm. 60-77), yet no pages are lacking in the autograph at this place. It seems that Rossini inadvertently skipped a phrase while copying, because two successive ones begin identically. That he intended a reprise of the complete passage is indicated by the measure-count number at the end, and these missing measures are present in all the manuscript copies. A more interesting puzzle arises in the beautiful horn solo that introduces the *Duetto* "Vorrei che il tuo pensiero" of Desdemona and Emilia in Act I. Rossini was fond of composing solos for the horn, an instrument he had studied under the tutelage of his father, a professional

hornist. This solo culminates in a cadenza (mm. 24-30/ Example 1, p. 30) that Rossini must have composed in a burst of creative enthusiasm. The chromatic scale in the fourth measure is very rare for Rossini's time and would have been exceedingly difficult to play on the natural horn. In addition, the high note of the fifth measure exceeds by a third the normal playing range of the time. Indeed these two measures were probably never played, for they are crossed out in the autograph, whether or not by Rossini himself is unclear. But his original intention was to have the whole cadenza played, for the measure-count number 34 at the end of the introduction includes the crossed-out measures. They were probably found too difficult to play at rehearsals, and they do not appear in any manuscript copies. But that is not the end of the story. At the side of the first two measures of the cadenza, a hand not Rossini's has written "si passa", indicating that they were to be skipped, and these measures were at one time covered by a collette. Five of the manuscript copies present that version: only the third, sixth, and seventh measures. Finally, two copies go straight to the trill after the first measure, with the second and third measures either missing or covered by a collette. Since the cadenza presents no difficulties for performers today, we have restored Rossini's scintillating original conception in the edition.

Another cadenza, this time for Desdemona in the *Finale* of Act II, "Che smania! aimè! che affanno!" presents a more complex problem, partly because Rossini neglected to put the measure-count at the end of the section. This cadenza, seen as originally composed in Example 2 (p. 31), extended four measures starting with 57. As we see, Rossini composed a descending sequence in the third and fourth measures, but it created a harmonic problem that he recognized only when he returned to orchestrate the passage. The whole cadenza was

to be sung over a second-inversion G triad, but Rossini found that the fourth measure already required the first-inversion A-minor triad that he had reserved as a deceptive close in the fifth measure. What to do? Unfortunately what Rossini actually did we cannot know for certain, because the collettes are missing, having become unglued over the years. This much is clear: he crossed out the third measure, pasted a collette over the vocal part in the fourth measure, and then harmonized whatever he had composed on that collette with a first-inversion G triad, which led satisfactorily to A minor in the next measure. But what did he compose on that collette? It seems to have been lost before copies were made, because 12 manuscripts skip the crossed-out measure, going straight to Rossini's original measure four, but with the revised harmony that does not fit at all. A solution to this predicament is found in Naples 22.3.16, where someone has written in pencil above the offending vocal part of the fourth measure a modification of the original third measure, one that fits with Rossini's harmony and leads effortlessly into the following measure. Yet another solution is reflected in Parma SL (b). 13, where the entire cadenza is skipped, up to the next one at measure 63, a solution that also stems from the autograph, because at some point in time someone other than Rossini pasted a collette over the vocal part of measures 57-59 and wrote «*si passa*». At least two solutions were attempted in Naples 22.1.44, but the situation is too complex to go into here. The edition adopts the solution of Naples 22.3.16, shown above the third measure in Example 2.

A contribution of another sort is made to our edition by an autograph piano-vocal fragment now owned by the conservatorio S. Cecilia in Rome. It contains additional embellishments for Desdemona's famous «Willow Song» in Act III, «Assisa a

piè d'un salice». According to a note on the manuscript, «these variations in pencil and pen are autographs of Maestro G. Rossini made for the celebrated Giulia Grisi at the theater of Paris.» The note is signed J. [Giovanni] Mario, the great tenor who was La Grisi's lifetime companion after 1839, and the embellishments must date from her singing of the role of Desdemona in Paris during the seasons of 1833-34. In addition, there is a single scrap of paper bearing some of the same variants, also in Rossini's hand. This fragment now adorns the dining salon of the Italian steamship «Rossini». These two items appear in an appendix to the edition, where singers may draw from them if they wish.

Rossini has often been maligned for having introduced into the violent Act III Duetto, «Non arrestar il colpo,» the celebrated calumny crescendo from Il barbiere di Siviglia, which had its premier in Rome just ten months before that of Otello in Naples. Radiciotti writes: «The spectator would weep, would participate in the anguish of the innocent Desdemona, but he cannot, because the orchestra persists in recalling to his mind the ungainly and ridiculous figure of Rosina's music master.»³ Unknown to the critics, however, Rossini actually altered this passage, each time the «calunnia» phrase appears in the orchestra (mm. 397-404, 427-434) pasting the new version (the example in both version can be found at p. 16-17). The revision must have been made some time after the premier, however, because not one of the manuscript copies has the revised crescendo, nor do the printed editions. Assuming this to be Rossini's definitive revision, we have adopted the revised crescendo for the edition. The final problem I would like to discuss is «the case of the missing tercets», not because it affects the edition, but for what it tells us about Rossini's sensitivity as a dramatic composer. The librettist had provided him with a text suitable for a normal

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *fmo* (fortissimo). The score is divided into sections by vertical lines. At the bottom, there are labels for instruments: *Violino*, *Viola*, *Clarinete*, *Fagotto*, *Contrabbasso*, *Violoncello*, *Tromba*, *Tromboni*, *Timpanti*, and *Basso*. The text *mic autografo. Napoli' 1816* is written at the bottom right.

mic autografo. Napoli' 1816

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. There are several triplets marked with a '3' above the notes. The score is written in a cursive, handwritten style.

153

Line

67

Gioachino Rossini

Nelle pagine precedenti: Pagina finale della partitura originale dell'*Otello*, con autentica di Gioachino Rossini (Pesaro, Fondazione Rossini).

Domenico Donzelli, interprete di *Otello* alla Scala di Milano (da "I.R. Teatro alla Scala/Almanacco 1833", Milano, Ubicini). (Milano, Museo Teatrale della Scala).



three-tempo duetto between Desdemona and Otello in Act III. The Tempo Primo text of two quatrains, «Non arrestare il colpo», which Rossini sets in D Major, is followed by an exchange in which the violence mounts and Rossini modulates to a strong climax on the dominant of A Major. Now would be the time for a moment of reflection in a slower cantabile in A Major, and indeed the librettist provided second thoughts for his antagonists:

Otello:

*Ah! quel volto, a mio dispetto,
Di furor disarmo il petto,
In me desta ancor pietà.*

Desdemona:

*Per lui sento ancor nel petto,
Benchè ingiusto, un dolce affetto,
Per lui sento ancor pietà.*

But instead of a slow section, Rossini, unwilling to stem the emotional tide, breaks with musical tradition for dramatic purposes, skips this text, and plunges immediately into the tempestuous Allegro in D Minor!

This must have been a last-minute decision on Rossini's part, because the libretto for the premier still contains the discarded text. And there is evidence to prove this assertion in the autograph. At the end of folio 133v, where the dominant preparation for A Major reaches its culmination, Rossini has covered the final measure with a collette on which he composed two measures that wrench the harmony back toward D again, and folio 134 initiates the Allegro in D Minor with the text «Notte per me funesta!» Does this mean that Rossini may actually have composed a slow section and then have torn it out of his manuscript? The answer lies hidden in the autograph. There seem to be no folios missing at this point: as we have seen, folio 133 is followed by folio 134. But Rossini was also in the habit of numbering the bifolios on the upper left-hand corner, and we discover that the reverse of folio 133 completes bifoglio 25, while folio 134, where the tempest begins, bears the bifoglio number 28! Thus two bifolios, that is, four folios, or eight pages of music are



Garcia interprete di *Otello* nelle prime rappresentazione francesi dell'opera (lithografia di G. Engelmann) (Pesaro, Casa Rossini).

missing. Since Rossini has been composing five or six measures to a page, the eight missing pages would have accommodated from 40 to 48 measures enough for a sizeable slow section. The missing music appears to be lost, but were it to be recovered, it would not be inserted into the edition, since Rossini himself tore it from his manuscript before any copies were made and surely before the premier of the opera. But how illuminating it would be to find this music and discover how its presence would have affected the dramatic pace of the denouement!

We have looked at some of the problems that arise and some of the methods of solving them in preparing a critical edition of Otello. The results are perhaps not so stunning as, say, the restoration of the Sistine ceiling, but the goals have been very similar: the restoration of a masterpiece, Rossini's Otello, to the definitive version of its creator.

Michael Collins

¹ One manuscript copy (Milano, Conservatorio Giuseppe Verdi, 385-18-2) removes the five parallel fifths in the cadences (mm. 331-333) of the Act II Terzetto, put there by Rossini «per li signori Coglioni».

² These manuscripts are presently housed in the following libraries: Conservatorio S. Pietro a Majella, Naples; Palatina (Conservatorio Arrigo Boito), Parma; Conservatorio Giuseppe Verdi, Milano; Conservatorio S. Cecilia, Rome; Nazionale Marciana and Conservatorio B. Marcello, Venice; Bibliothèque Nationale, Paris; Folger and Library of Congress, Washington, D.C. The autograph is owned by the Fondazione Rossini, Pesaro.

³ Giuseppe Radiciotti, Gioacchino Rossini: Vita documentata (Tivoli, 1927-1929), i, 261.

V. Morani: Maria Malibran come Desdemona in «Se il padre m'abbandona» (finale dell'Atto II) (litografia di G. Marini). (Milano, Museo Teatrale della Scala).



Cercando in Otello il Rossini futuribile

Una conversazione con Pier Luigi Pizzi

Pier Luigi Pizzi s'è innamorato in seconda battuta dell'*Otello* rossiniano: «Al primo impatto - dice - da un punto di vista registico, tentavo solo di ovviare a uno schema drammaturgico abbastanza povero, a rapporti quasi schematici fra i personaggi...». Così, dopo un progetto iniziale che rammentava troppo le quiete magnitudini, i colori e i punti di vista del *Bianca e Falliero*, fatto in precedenza, ha cancellato tutto, costruendo per il Moro e per la sua sfortunata storia, audacemente portata sulle scene musicali del tempo da un Rossini non intimorito dalla tragedia shakespeariana, «un alveo realistico, una Venezia intrisa e color dell'acqua, un sapore umano e realistico, un'intimità e una introspezione quasi da camera».

Che significa, in questo caso, messa in scena realistica? «Vuol dire cercare, più che altro, dei climi, un'aria complessiva molto rarefatta, una città *particolare*, Venezia, in modo *particolare*, cioè nel suo aspetto più sobrio malinconico e incolore, umido... E i personaggi rispondono alla cornice. Non sono in costume, sono *vestiti*. Senza attualizzazioni, per carità, non ce ne sarebbe bisogno. Ma con l'intenzione precisa di toglier loro qualsiasi enfattizzazione, qualsiasi licenza melodrammatica. Il loro gestire è 'minimo', non convenzionale, non legato al ruolo istituzionale, bensì all'umanità. Non sono stereotipi, sono persone che interagiscono. Il loro peso umano è molto più impor-

tante del loro peso emblematico. Non simboli, non metafore. Persone».

È forse una lettura "borghese" dell'*Otello*, una versione novecentesca in chiave di dramma "familiare"? «Effettivamente, di dramma familiare si tratta. Un padre, una figlia, un marito e una moglie, i rapporti che li legano. Mutatis mutandis, sì, la mia messinscena ha certe connessioni col teatro borghese...».

C'è ovviamente una corrispondenza fra questa consapevolezza e l'aspetto formale della messinscena. «Sì, via via che mi si chiarificava la visione 'umanizzata' dell'opera, le scene perdevano dettagli per acquisire più luoghi, una differenziazione di luogo per ogni scena. Tutte le occasioni drammatiche, per intenderci, hanno una loro occasione scenografica, però elementare, estremamente semplice, come dicevo prima più legata all'atmosfera che all'ambiente in sé. Fondamentale è diventato allora l'apporto degli oggetti, oggetti legati al quotidiano, oggetti d'uso, che i miei personaggi adoperano molto, contrariamente a quanto avviene per i personaggi magniloquenti ed emblematici, quelli autorizzati, nella norma, dal melodramma. Qui c'è un letto, c'è una sedia, la gente mangia e beve, ha una sua partecipazione segnatamente umana alla vicenda. Tutto ciò mi ha molto stimolato. Allontanandomi dal Rossini del *Bianca e Falliero*, mi sono orientato verso un mondo sfumabile e personale, che



ritengo una proposta nuova, diversa, per lo stesso Rossini».

Vuol dire, in qualche modo, privilegiare lo sguardo *in avanti* dell'autore, che musicalmente si negò a lenocini e a compiacimenti, autorizzati invece dal libretto? «Certamente. Ho preferito il Rossini futuribile, sganciabilissimo dal teatro eroico e formale cui pure, volendo, aderisce. E questo dopo una prima fase che, lo ripeto, mi stava al contrario accompagnando verso il già fatto, il già sperimentato. Ho guardato Otello, a un certo punto, con la chiarezza di chi

Figurino del primo '800 per Jago, da "Raccolta di figurini ad uso dei teatri...", Milano s.d. (1840?). (Milano, Museo Teatrale della Scala).

ha compiuto in modo completo l'iter rossiniano, scegliendo in certi casi la messinscena barocca, in altri un regime misto... Mi son detto che *Otello* poteva benissimo rappresentare il Rossini che guarda avanti».

Parliamo di colori, di toni cromatici. «Sarebbe più giusto parlare di 'non colori', di una Venezia incolore, discreta, fatta di grigi nacré, di madreperlati suoi tipici e naturali, di

bianchi, perché no, che non sono mai, però, bianchi assoluti, di tinte d'acqua... Una Venezia patinata. Senza tulle davanti, senza velatino, ovviamente. Ma col tono brumoso e soffice, minimo e climatico che possiede nella sua versione intimistica. Si vedranno anche brandelli di esterni, ma esterni di clima, di aria, non necessariamente illustrativi. Non serve che si veda una determinata chiesa, un determinato campanile... L'obiettivo, ripeto, è recuperare certi climi, climi romantici che però non obbligano alla collocazione dichiaratamente, scientificamente ottocentesca».

I cantanti dovranno essere più che mai attori, dovranno "guardarsi dentro" in modo particolare. «Dovranno soprattutto guardarsi dentro. Otello, per esempio, non lo vedo per nulla eroico. Lo vedo con una profonda sensibilità, vicina alla fragilità, o quantomeno pronta alle incrinature. Così come Desdemona, che assomiglia a una donna ansiosa e nevrotica di stampo contemporaneo, una donna pronta a 'rompersi' da un momento all'altro, senza preavviso».

C'è senso di chiusura, prevalenza d'ambienti serrati, a sottolineare questa caratterialità dei personaggi? «No, c'è alternanza. Interni ed esterni, ma anche intreccio fra le due dimensioni».

Corre mai Pizzi, che tanto Rossini mette in scena in tutto il mondo, il rischio della saturazione, che potrebbe inaridire, spingere alla forzatura, viziare la fruizione estetica, inquinare la ricerca formale? «Per uno che lavora tanto come me, e che fa tanto Rossini, l'insistenza e la ricorrenza sono anzi una maniera per mantenere la disciplina. Il prima e il poi di questo *Otello*, per esempio l'aver concepito un progetto, all'inizio troppo 'simile' al *Bianca e Falliero* di precedente fattura, il metter da parte senza crucci a favore d'altra visione, d'altra lettura, testimoniano proprio

il rigore, la severità di una ricerca. Sarebbe stato facile - ma anche, in un certo senso, legittimo - ripercorrere la via conosciuta, che si è rivelata una buona via rossiniana. Sarebbe stato un ottimo alibi innestare il mio cinismo sul cinismo rossiniano, 'riciclando' parti, modelli, modi e moduli... Avrei potuto farlo, sarebbe stato divertente, forse interessante. Avrei potuto decidere di usare per *Otello* le stesse scene e gli stessi costumi del *Bianca e Falliero*, citando esattamente e ripescando... Ma no, sarebbe stato riduttivo. Sarebbe stato elegante professionalismo e basta, magari brillante, ironico, ma pur sempre frutto d'una semplice applicazione di mestiere. Ho avuto, al contrario, la voglia di andare un po' più avanti».

Quale, il procedimento creativo? Che scansioni temporali ha seguito l'approccio con *Otello*? «Il mio metodo di lavoro è quasi sempre lo stesso. A me capita di redigere un primo, istintivo 'discorso sull'opera che devo mettere in scena. Poi lascio decantare il tutto. Lascio passare il tempo, ci metto cose in mezzo, altra musica, altri autori, creando, fra me e quel preciso lavoro, una specie di 'vuoto' rigeneratore».

Poi ritorno sulla materia, sul primo pensiero. Ascolto la musica e riesamino il progetto. Ho una verifica obiettiva, pregna di quel tanto di distacco che consente sempre di individuare gli errori, di cambiare, eventualmente, i percorsi. Capisco se tutto funziona ancora, se non mi annoio se voglio mutare qualcosa. Otello, per esempio. C'è stata la famosa prima stesura, alla quale, dopo un certo tempo, non lunghissimo, avevo apportato alcune modifiche. Poi è scattata una molla negativa. Stranamente ho avuto una vera e propria crisi di rigetto. Ascoltavo e riascoltavo l'opera lasciandomi intrigare, perseguitare, sollecitare. Quando mi sono impadronito a fondo della musica, ho capito di volere un Otello più povero, più problematizzato. Non ho conservato nulla della prima versio-

ne. Ho pensato un'altra Venezia, altri personaggi, un altro mondo, assolutamente diverso».

La personalità degli artisti con cui lavora incide molto sulla visione degli ambienti e sulla linea dei personaggi? «Direi moltissimo. Proprio pensando a Merritt, alla sua voce, alla sua maniera di gestire, sono stato sollecitato verso un *Otello* 'moderno', tormentato in senso anche sottile, e non solo squassato da pene plateali, da dolori cosmici. Così come pensando alla Anderson, alla sua personalità vibratile e complessa, alla sua sensibilità spesso esasperata, molto particolare, molto 'vissuta' dal dentro, ho optato per questa Desdemona intimamente stupita delle possibilità della tragedia, una Desdemona molto moderna, un po' nevrotica, un po' ibseniana, sì, concediamocelo. Ritengo che la prestazione di un artista, duplice, come dev'essere il cantante nel melodramma, sia sommatamente potenziata se gli intendimenti della regia favoriscono e sottolineano caratteristiche legate alla persona, oltreché qualità di voce e tendenze recitative».

La bottega artigiana del Rof, il lavorare in loco, l'armonia ancora possibile in quest'isola rossiniana non del tutto consegnata alle mega-ambizioni delle grandi istituzioni liriche, favorisce la simbiosi, non sempre raggiungibile, fra registi e cantanti? «Indubbiamente. Le molte prove, la frequentazione di palcoscenico, il discutere col direttore, la disponibilità delle strutture e dei tecnici... Si lavora bene, i cantanti sono pronti a tirar fuori questioni non solo professionali».

Pier Luigi Pizzi, del suo *Otello* riconquistato, del suo amore in seconda battuta, è contento, più che d'altre cose. Non ci sarà fazzoletto, ovviamente, perché la drammaturgia rossiniana non lo contempla. Ma ci saranno gli specchi appannati e le acque umbratili di una Venezia dell'a-

nima turbata dal mostro con gli occhi verdi. Ci saranno gli spiriti inquieti del Moro cui toccherà - per buona pace dell'autore, che così desiderava - un finale tragico e repentino. Ci sarà, in palcoscenico, l'anima romantica della gelosia, l'eroismo interiore dei Dolenti contemporanei, la voglia di riconsegnare a Rossini, con le forme, ciò che la sua musica testimonia, di per sé, in materia di tragedia shakespeariana, di amore negato. La caratterizzazione psicologica firmata dal musicista troverà - giura il regista - quella giustizia di clima e d'atmosfera negata dalla confezione povera e convenzionale del libretto di Francesco Berio di Salsa. Il Moro potrà morire modernamente, come autore volle, con brevi parole, nell'accordo dissonante di nona minore, gridato dagli astanti e dal coro, che accompagna il calar della tela nel tempo di appena cinque battute. Rossini futuribile, appunto.

Rita Sala

A conversation with Pier Luigi Pizzi: a Rossini who looks forward

Pier Luigi Pizzi fell in love with Rossini's Othello: «At first impact,» he says, «from a producer's point of view, I was only trying to put in motion a rather simple scheme, with an almost schematic relationship between the characters...» Thus, after an initial project that was too reminiscent of the calm magnitudes, colors, and points of view of Bianca e Falliero done before, «he erased everything, building for the Moro and his unfortunate story, audaciously presented in musical scenes of the time by a Rossini unintimidated by the Shakespearian tragedy, «a real canal soaked by the color of the water, a human, realistic taste, a very private intimacy and introspection.»

In this case, what does a realistic mise-en-scène mean? «It means, more than anything, looking for a climate, a much rarer over-all atmosphere, a special city. Venice, in a special way, that is, in its more serious, melancholic, colorless, damp appearance... And the characters fit the picture. They aren't in costumes, they are dressed. Without actualizations, for heaven's sake, there is no need. But with the precise intention to take away from them any attempt to emphasize, any melodramatic license. Their gestures are a minimum, not conventional, not bound to the institutional role, but rather gestures of humanity. They are not stereotypes, they are people who interact. Their human weight is much more important than their symbolic weight. Not symbols, not

metaphors. People.» Is it perhaps a «bourgeois» interpretation of Othello, a 19th century version in the key of «family» drama? «In fact, it talks about family drama. A father, a daughter, a husband, and a wife and the relationship that brings them together. Mutatis mutandis, yes, my mise-en-scène has certain connections with bourgeois theater».

There is obviously some connection between this knowledge and the formal appearance of the mise-en-scène.

«Yes, the more my humanized vision of the opera became clear, the more the scene lost details in order to acquire places, a change in place for every scene. All dramatical occasions have their own scenographic chance, however elementary or extremely simple, as I was saying before, first, more linked to the atmosphere than to the environment itself. My characters often use objects, those objects that are used daily, contrary to what happens with magniloquent, symbolic characters, those authorized, usually, by melodramma. Here, there is a bed, a chair, people drink and eat; they participate more humanly in the event. All of this stimulated me in moving away from Rossini's Bianca e Falliero, toward a more personal world, that I feel is new and different even for Rossini».

You mean, in a way favoring the step forward by the author, who, musically, denied pleasure and artifices, authorized on the contrary



by the libretto? «Certainly. I preferred a Rossini launched toward the future, easily moved away from the heroic and formal theater to which it belongs. All of this happened after, I repeat, I was already moving toward what had already been done, what had already been experimented. I looked at Othello, at a certain point with the clarity of someone who had already completed the entire Rossinian itinerary. I chose, in certain cases, the baroque *mise-en-scène*, in others, a mixed scene... I told myself that Othello could easily represent Rossini looking forward».

Let's talk about colors, about chromatic tones. «It would be more correct to talk about 'no colors', about a colorless Venice, discreet, made of greys, mother pearls, natural and typical; of whites, why not, that are never, however really pure white, of water shades... A glazed Venice, without tulle, without veils obviously. But with soft, misty tones, a minimum tone, climatic, that it possesses in its intimate version. One can see bits of external elements, but elements of climate, air, not necessarily capable of being illustrated. It's not enough to see a particular church or bell tower... The goal, I repeat, is to create a certain atmosphere, a romantic climate that does not, however, insist on a connection, decided and scientific, with the 1800s.»

The singers must be more than mere actors, they will have to 'look at themselves' in a special way. «They will have to look at themselves above all else. For example, I don't see Othello as being heroic at all. I see him as being profoundly sensitive, close to fragility, or at least prepared for flaws. Just like Desdemona, who resembles an anxious woman, a

modern neurotic type, a woman ready to "break down" at any moment without warning».

Is there a sense of narrow-mindedness, a prevalence of closed environments that underlines the personality of the characters? «No, there is alternation, internal and external, but there is also interweaving between the two dimensions».

Since Rossini is produced all over the world, do you, Pizzi, ever run the risk of saturation, of drying up, of pushing too far, of spoiling aesthetics, of polluting formal research? «For someone who works as hard as I do and as much with Rossini as I do, this insistence and recurrence are, on the contrary, a way to maintain discipline. The before and after of this Othello, for example, having conceived a project that at the beginning was too similar to Bianca e Falliero, the putting aside without regret of another vision, another reading, testify how rigorous and rigid the research has been. It would have been easy, and in a certain sense, legitimate, to follow the already known, which has revealed itself as a good road to follow Rossini. It would have been an excellent alibi to inject my cynicism into Rossinian cynicism, recycling parts, models, ways and forms... I could have decided to use the same scenes and costumes as Bianca e Falliero for Othello, citing exactly and fishing up again... but no, it would have been a reduction. It would have been sophisticated professionalism and nothing else. Perhaps brilliant, ironic, but simply a result of applying my job qualifications. On the contrary, I needed to move a bit forward».

What is the creative process? What time intervals did you follow in approaching Othello? «My work method is almost always the same. I usually happen to draft my first speech on the opera that I have to

Nella pagina precedente: Giulio Marco Bordogni interprete di Rodrigo nelle prime rappresentazioni francesi dell'Otello (litografia di G. Engelmann). (Pesaro, Casa Rossini).

produce. Then I let the whole thing be praised. I let time go by, I put things in the middle, more music, actors, creating between me and that precise work, a kind of empty space that regenerates. Then I go back to the matter, to my first thought, idea. I listen to the music and re-evaluate the project. I have an objective control, full of the distance that always allows you to see errors, to change course if necessary. I understand if everything still works if I don't get bored, and if I want I can change something. Othello, for example. There was the first famous attempt to which, after a certain period of time, I added some changes. Then something negative triggered in me. Strangely enough, I had a real crisis of rejection. I listened again and again to the opera, letting myself be intrigued, persecuted, prompted. When I finally grasped the music, I realized that I wanted a poorer Othello with more problems. I kept nothing of the first version. I thought of another Venice, other characters, another world, absolutely different».

Does the personality of the artist with which you work influence your vision of the environment and the angle you take with the characters?

«I would say very much. I was moved toward a more modern Othello as I thought of Merritt, his voice, his way of making gestures. An Othello tormented in a subtle sense, and not broken only by great suffering but also by cosmic pain. I opted for this Desdemona as I thought of Anderson,

her vibrant and complex personality, of her often exasperated sensitiveness, very special, felt from inside. A Desdemona surprised by the possibility of the tragedy, a Desdemona who is very modern, a bit neurotic, a bit ibsenian. I feel that the performance of a double artist, as it must be with singers of melodrama, is strengthened if the intentions of the producers favor and highlight the characteristic of the individuals, besides the quality of voice and tendency to recite well.

The artisan shop of the Rof, working on the spot, the harmony still possible in this Rossinian island not always available to the great opera organization—does this atmosphere favor the union between the producer and the singers? «Undoubtedly. The many rehearsals, the stage, discussions with the producer, availability of structures and technicians... We are working well and the singers are ready to bring out not only professional matters».

Pier Luigi Pizzi is happy and satisfied with his newly acquired Othello, more than other things. There will not be white handkerchief, obviously, because Rossinian drama doesn't admire this. But there will be a Venice with foggy mirrors and dark waters, a Venice with a disturbed soul, a soul disturbed by the monster with green eyes. There will be the restless spirits of Moro that will touch for the author's sake and because he

wished this a tragic and repentent end. One will see on stage the romantic soul of jealousy and interior heroism of the violent contemporaries. There is the desire to give back to Rossini the tone of Shakesperian tragedy that his music represents and has always been denied. The producer insists that the psychological characterization of the musician will find justice in the climate and atmosphere of the humble and conventional libretto by Francesco Berio di Salsa. Moro will die in a modern way as the author wanted, with few words and in a dissonant tune shouted by the bystanders and the chorus in ninth minor, that accompanies the lowering of the curtain to the time of five to the bar. Precisely a futurized Rossini.

Rita Sala

translated by **Holly Fadden**

Schema musicale dell'opera

Sinfonia

Atto primo

- | | | |
|-------|---|---|
| N. | 1 | Introduzione «Viva Otello, viva il prode»
(Coro)
Recitativo dopo l'Introduzione «Vincemmo, o Padri. I perfidi nemici» |
| <hr/> | | |
| N. | 2 | Cavatina Otello «Ah sì per voi già sento»
(Otello, Jago, Coro)
Recitativo dopo la Cavatina «Rodrigo!» «Elmiro! ah padre mio! deh! lascia» |
| <hr/> | | |
| N. | 3 | Duetto «No, non temer: serena»
(Rodrigo, Jago) |
| <hr/> | | |
| N. | 4 | Scena «Inutile è quel pianto. Il lungo affanno» e Duetto «Vorrei che il tuo pensiero»
(Desdemona, Emilia)
Recitativo dopo il duettino «Ma che miro! ecco a noi che incerto i passi» |
| <hr/> | | |
| N. | 5 | Coro e Finale Primo «Santo Imen! te guidi Amore»
(Coro, Elmiro, Rodrigo, Desdemona, Otello) |
-

Atto secondo

Recitativo «Lasciami» «È dunque vano»
(Desdemona, Rodrigo)

- N. 6 **Aria Rodrigo** «Che ascolto! aimé! che dici!»
(Rodrigo)
Recitativo dopo l'Aria «M'abbandonò... disparve!... Oh me infelice!»
-

- N. 7 **Scena** «Che feci!... ove mi trasse» e **Duetto** «Non m'inganno; al mio rivale»
(Otello, Jago)
Recitativo dopo il Duetto «E a tanto giugner puote»
-

- N. 8 **Terzetto** «Ah vieni, nel tuo sangue»
(Rodrigo, Otello, Desdemona)
Recitativo dopo il Terzetto «L'ingrato mi lasciò! misera! io moro»
-

- N. 9 **Finale Secondo** (Aria di Desdemona) «Che smania? aimé! che affanno!»
(Desdemona, Elmiro, Coro)
-

Atto terzo

- N. 10 **Scena** «Ah!» «Dagli affanni oppressa» e **Canzone del Gondoliere** «Nessun maggior dolore»
(Desdemona, Emilia, Gondoliere)

Canzone del Salice «Assisa a piè d'un salice» e **Preghiera** «Deh calma, o Ciel, nel sonno»
(Desdemona, Emilia)

Sortita Otello «Eccomi giunto inosservato»
(Otello, Desdemona)

Duetto «Non arrestare il colpo...»
(Desdemona, Otello)

Finale Terzo «Che sento!... Chi batte?...»
(Otello, Lucio, Doge, Elmiro, Rodrigo, Coro)

Personaggi e interpreti dal libretto della
prima rappresentazione dell'*Otello*, Napoli
1816.

ATTORI.

OTELLO, Africano al servizio di Venezia.

Il Sig. Nozzari.

DESDÉMONA, amante, e sposa occulta di
Otello, figlia di

La Sig. Colbran.

ELMIRO.

Il Sig. Benedetti.

RODRIGO, amante sprezzato da Desdémona,
figliuolo del Doge.

Il Sig. Davide.

JAGO, nemico occulto di Otello, amico per
politica di Rodrigo.

Il Sig. Ciccimarra.

EMILIA confidente di Desdémona.

La Sig. Manzi.

LUCIO confidente di Otello.

Il Sig. Mollo.

DOGE.

Il Sig. Chizzola.

Senatori.

Seguaci di Otello.

Damigelle del seguito di Desdémona.

Popolo.

L'azione fingesì in Venezia.

AT-

Libretto

*conforme al libretto della prima
rappresentazione*

Atto primo

Scena prima

La scena rappresenta la sala del Senato, in fondo della quale fra alcuni archi vedesi il lido coperto di popolo, che attende festoso lo sbarco di Otello.

Navi in distanza.

Doge, Elmiro, Senatori seduti, indi Otello, Jago, Rodrigo, e Lucio seguiti dalle schiere.

Popolo

Viva Otello, viva il prode
Delle schiere invitto duce!
Or per lui di nuova luce
Torna l'Adria a sfolgorar.
Lui guidò virtù fra l'armi,
Militò con lui fortuna,
Si oscurò l'Odrisia luna
Del suo brando al fulminar.

(Sbarcato Otello, si avvanza verso del Doge al suono d'una marcia militare, seguito da Jago, da Rodrigo, e da Lucio.)

Otello

Vincemmo, o Padri. I perfidi nemici
Caddero estinti. Al lor furor ritolsi
Sicura omai d'ogni futura offesa
Cipro, di questo suol forza e difesa.
Null'altro a oprar mi resta. Ecco vi rendo,
L'acciar temuto; e delle vinte schiere
Depongo al vostro piede armi e bandiere.

Doge

Ah! di qual premio mai...

Otello

Mi compensaste assai
Nell'affidarvi in me. D'Affrica figlio,
Quì straniero son io. Ma se ancor serbo
Un cuor degno di voi, se questo suolo
Più che patria rispetto, ammiro, ed amo,
M'abbia l'Adria qual figlio: altro non bramo.

Jago

(Che superba richiesta!)

Rodrigo

(A' voti del mio cor fatale è questa.)

Doge

Tu d'ogni gloria il segno
Vincitor trascorresti. Il brando invitto
Riponi al fianco, e già dell'Adria figlio
Vieni tra i plausi a coronarti il crine
Del meritato alloro.

Rodrigo (*a Jago*)

(Dunque perder dovrò colei, che adoro?)

Jago (*a Rodrigo*)

(Taci, non disperar.)

Otello

Confuso io sono
A tante prove e tante
D'un generoso amor. Ma meritare
Poss'io, che nacqui sotto ingrato cielo,
D'aspetto, e di costumi
Sì diverso da voi?

Doge

Nascon per tutto, e rispettiam gli Eroi.

Otello

Ah sì per voi già sento
Nuovo valor nel petto:
Per voi d'un nuovo affetto
Sento infiammarsi il cor.
(*tra se*)
(Premio maggior di questo
Da me sperar non lice
Ma allor sarò felice
Quando il coroni Amor.)

Popolo

Non indugiar, t'affretta:
Deh vieni a trionfar.
(*Rodrigo nel massimo dispetto si vorrebbe scagliare su
di Otello: Jago lo trattiene*)

Jago

(T'affrena, la vendetta
Cauti dobbiam celar.)

Otello

(Deh! Amor, dirada il nembo
Cagion di tanti affanni,
Comincia co' tuoi vanni,
La speme a ravnivar.)

Senatori e Popolo

Non indugiar, t'affretta
Deh vieni a trionfar.

*(Parte Otello seguito da Senatori, e dal Popolo, Elmi-
ro rimane.)*

Scena seconda

Elmiro, Jago, Rodrigo

Elmiro

Rodrigo!...

Rodrigo

Elmiro! ah padre mio! deh! lascia
Che un tal nome ti dia, se al mio tesoro
Desti vita sì cara.
Ma che fa mai Desdemona? ... che dice? ...
Si ricorda di me? ... sarò felice?

Elmiro

Sospira, piange, e la cagion mi cela
Dell'occulto suo duol.

Rodrigo

Ma in parte almeno...

Elmiro

Arrestarmi non posso: odi lo squillo
Delle trombe guerriere:
Alla pubblica pompa ora degg'io
Volgere il piè: ci rivedremo: addio.

Scena terza

Jago, Rodrigo.

Rodrigo

Udisti? ...

Jago

Udii.

Rodrigo

Dunque abbagliato Elmiro
Dalla gloria fallace
Dell'Afro insultator, potrebbe ei forse,
Degenere dagli avi, a un nodo indegno
Sacrificar la figlia?...

Jago

Ah frena,
Frena gl'impeti alfin. Jago conosci,
E diffidi così? Tutti ho presenti
I miei torti, ed i tuoi: ma sol fingendo
Vendicarci potrem. Se quell'indegno
Dell'Africa rifiuto
Or qui tant'alto ascese,
E pel tuo ben s'accese,
Oppormi a lui saprò. Sol questo foglio
Basta a domare il suo crudele orgoglio.
(gli porge un foglio.)

Rodrigo

Che leggo! e come mai ...

Jago

Per or ti accheta,
Tutto saprai; ogni ritardo or puote
Render vana l'impresa.

Rodrigo

Ondeggia il core
Tra le speme, lo sdegno ed il timore.

Jago

No, non temer: serena
L'addolorato ciglio:
Prevenni il tuo periglio;
Fidati all'amistà.

Rodrigo

Calma sù i labbri tuoi
Trova quest'alma oppressa,
Ed una sorte istessa
Con te dividerà.

A due

Se uniti negli affanni
Noi fummo un tempo insieme,
Or una dolce speme
Più stretti ci unirà.

Rodrigo

Nel seno già sento
Risorgere l'ardire.

Jago

Vicino il contento
Mi pinga il pensier.

A due

A un'alma, che pena,
Si rende più grato,
Quanto è più bramato,
Atteso piacer.
(partono.)

Scena quarta

*Stanza nel palazzo di Elmiro.
Desdemona, Emilia.*

Emilia

Inutile è quel pianto. Il lungo affanno
Si trasformi in piacer; carco di allori
A noi rieda il tuo bene. Odi d'intorno
Come l'Adria festeggia un sì bel giorno.

Desdemona

Emilia, ah tu ben sai
Quanto finor penai: come quest'alma
Al racconto fedel del suo periglio
Si pingea palpitante in sul mio ciglio;
E fra i palpiti miei, fra le mie pene
Quante volte dicea, perchè non viene?
Ed or ch'è a me vicino
Mi veggo in preda a più crudel destino!
Ah perchè mai questa sua gloria accresce
In me per lui l'affetto,
Come nel padre mio l'odio, e 'l dispetto?

Emilia

Sicura del suo core, ogni altra tema
Inutile si rende.

Desdemona

Ah! ch'io pavento
Ch'ei sospetti di me. Ben ti sovviene
Quando parte tu stessa
Del mio crin recidesti. Ah! che ad Otello
Dono sì caro allor non giunse: il padre
Sorpresa il foglio, ch'io con man tremante
A lui vergava. Al suo Rodrigo invece
Diretto il crede: io secondai l'errore:
Ma il labbro il disse, e lo smentiva il core.
Fin da quel dì dell'Idol mio le usate
Note più non rividi... un dubbio atroce

M'agita, mi confonde...
Chi sà? conobbe ei forse
Pegno sì dolce in mano altrui? me infida
Crede dunque? ...

Emilia

Che dici?..
Timido è amore, e spesso si figura
Un mal, che non esiste, o che non dura.

Desdemona

Vorrei, che il tuo pensiero
A me dicesse il ver.

Emilia

Sempre è con te sincero:
No, che non dei temer.

Desdemona

Ma l'amistà sovente
Ciocché desìa si finge.

Emilia

Ma un anima languente
Sempre il dolor si pinge.

Desdemona

Ah crederti vorrei,
Ma a te s'opponne il cor.

Emilia

Credere a me tu dei,
E non fidarti al cor.

A due

Quanto son fieri i palpiti
Che desta in noi l'amor!
Dura un momento il giubilo,
Eterno è il suo dolor.

Desdemona

Ma che miro! ecco a noi che incerto i passi
Muove il perfido Jago:
Fuggiam, si eviti: ei rintracciar potria
Sul mio volto l'amor, la pena mia.
(partono.)

Scena quinta*Jago, indi Rodrigo.*

Jago

Fuggi... sprezzami pur: più non mi curo
Della tua destra... un tempo a' voti miei
Utile la credei... Tu mi sprezzasti
Per un vile Africano, e ciò ti basti.
Ti pentirai, lo giuro;
Tutti servir dovranno a' miei disegni
Gli involati d'amor furtivi pegni.
Ma Rodrigo a me riede;
Che mai dirmi dovrà?

Rodrigo

Sai del mio bene

Il genitor dov'è?

Jago

Miralo, ei viene.

Scena sesta*Elmiro, e detti.*

Elmiro

Giunto è, Rodrigo, il fortunato istante,
In cui dovrai di sposo
Dar la destra a mia figlia.
L'amistà mel consiglia,
Il mio dover, la tua virtude, e il fero
Odio, che in petto io serbo
Per l'African superbo. Insieme congiunti
Per sangue, e per amor, facil ne fia
Opporci al suo poter. Ma tu procura
Al padre tuo, che invitto e amato siede
In su l'Adriaco soglio,
Svelar le trame, e il suo nascosto orgoglio.

Rodrigo

Ah sì: tutto farò.

Elmiro

Jago, t'affretta

A compir l'Imeneo. A parte sei
Delle mie brame, e de' disegni miei.

Rodrigo

Ah di qual gioja sento acceso il petto!
Ma sarò sì felice?

Elmiro

Io tel prometto.

(partono.)

Scena settima

Elmiro solo.

Elmiro

Vendicarmi dovrò; né più si vegga,
Che un barbaro stranier con modi indegni
Ad ubbidirlo, ed a servir ne insegni.

Scena ottava

Desdemona, ed Elmiro.

Elmiro

La figlia a' voti miei
Opportuna qui giunge.

Desdemona

Ah padre, lascia,
Che rispettosa io baci...

Elmiro

Amata figlia,
Vieni al mio seno. In questo fausto giorno
Dividere vò teco il mio contento.

Desdemona *(a parte)*

Che mai dirmi potrà? Spero, e pavento!

Elmiro

Dal sen scaccia ogni duolo. Un premio or t'offro,
Che a te grato sarà.

Desdemona

*(Forse d'Otello
Lo calmaro i trionfi?)*

Elmiro

In vaga pompa
Seguire or or tu dei
Tra i plausi popolari i passi miei.
(parte.)

Scena nona*Desdemona sola.*

Desdemona

Qual enigma è mai questo! Io nol comprendo.

Scena decima*Emilia, e detta.*

Desdemona

Emilia, in quai tumulti
Sento il misero cor!

Emilia

Che avvenne?

Desdemona

Il padre

Un premio m'offre, e vuole,
Che, il seno e il crin pomposamente adorno,
Festeggi insiem con lui sì fausto giorno.
Tra la speme, e il timor che mi consigli?

Emilia

Fingon gli amanti ognor nuovi perigli.
Ma tu non paventar. Chi sà!.. d'un padre
L'amore in lui parlò. Forse d'Otello
Alla gloria egli cede, e l'odio antico
Cangiò in amore, e gli divenne amico,
Vieni, non indugiar.

Desdemona

Ti sieguo. Oh Dio!

Palpita intanto il povero cor mio.

Scena undicesima*Pubblica sala magnificamente adorna.**Coro di Damigelle. Coro degli amici, e confidenti d'Elmiro.*

Coro

Santo Imen! te guidi Amore
Due bell'alme ad annodar.

Coro delle Damigelle

Dell'amore il dolce ardore
Tu procura di eternar.

Parte del Coro

Senza lui divien tiranno
Il tuo nobile poter.

Altra parte

Senza te cagion di affanno
E' d'amore ogni piacer.

Tutti

Qual momento di contento!
Tra l'amore, ed il valore
Resta attonito il pensier!

Scena dodicesima

Elmiro, Desdemona, Emilia, Rodrigo con suo seguito.

Desdemona

Dove son! Che mai veggio!
Il cuor non mi tradi!

Elmiro

Tutta or riponi
La tua fiducia in me. Padre a te sono:
Ingannarti non posso. Eterna fede
Giura a Rodrigo: egli la merta; ei solo
Può renderti felice

Rodrigo

Che mai dirà? ...

Emilia

Qual cenno!

Desdemona

Oh me infelice!

Elmiro

Appaga i voti miei, in te riposo.

Desdemona

Oh natura! oh dover! oh legge! oh sposo!

Elmiro

Nel cuor d'un padre amante
Riposa amata figlia,
È Amor, che mi consiglia
La tua felicità.

sini aveva inizialmente composto una sezione in tempo lento e che solo in un secondo momento decise di ometterla? Ancora una volta la risposta è celata nell'autografo. In questo punto dell'autografo nessuna pagina sembra essere andata perduta: come si è detto, il folio 133 è seguito regolarmente dal folio 134. Fortunatamente Rossini aveva l'abitudine di numerare anche i bifolii⁴ in alto a sinistra e ciò ci permette di scoprire che il verso del folio 133 completa il bifolio 25 mentre il folio 134, dove comincia la tempesta, porta il numero di bifolio 28. Mancano quindi due bifolii, cioè quattro folii, vale a dire otto pagine di musica. Poiché Rossini solitamente completava una pagina con cinque o sei battute, le otto pagine mancanti avrebbero potuto contenere dalle 40 alle 48 battute, uno spazio più che sufficiente per ospitare la sezione lenta del duetto. Questa parte mancante sembra ormai definitivamente perduta, ma anche se venisse ritrovata, essa non verrebbe inserita nell'edizione critica poiché Rossini stesso la eliminò dal suo manoscritto prima che le copie venissero approntate e senza dubbio prima che *Otello* andasse in scena al Teatro del Fondo. Ciò non toglie però che sarebbe estremamente interessante ritrovare questa musica e scoprire così in quale modo la sua presenza avrebbe nuociuto allo stringato sviluppo drammatico del finale.

Abbiamo passato in rassegna alcuni problemi che sono sorti nell'allestire l'edizione critica di *Otello*, e alcuni criteri utilizzati per risolverli. I risultati forse non sono così clamorosi come, per esempio, possono esserli quelli relativi al restauro della volta nella Cappella Sistina, ma il fine perseguito è molto simile: la restituzione di un capolavoro, quale l'*Otello* rossiniano, nella forma definitiva concepita dal suo autore.

Michael Collins

traduzione di **Mauro Bucarelli**

1

Una copia manoscritta (Milano, Conservatorio Giuseppe Verdi, 385-18-2), per esempio, elimina le quinte parallele nelle cadenze del Terzetto del II Atto (bat. 331-333), che Rossini vi aveva posto "per li signori Coglioni".

2

Questi manoscritti sono oggi conservati nelle seguenti biblioteche: Conservatorio S. Pietro a Majella, Napoli; Palatina (Conservatorio Arrigo Boito), Parma; Conservatorio Giuseppe Verdi, Milano; Conservatorio S. Cecilia, Roma; Nazionale Marciana e Conservatorio B. Marcello, Venezia; Bibliothèque Nationale, Parigi; Folger and Library of Congress, Washington, D.C.

L'autografo è in possesso della Fondazione Rossini, Pesaro.

3

Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini: Vita documentata* (Tivoli, 1927-1929), i, 261.

4

Ciascuno dei folii della partitura è in realtà la metà di una carta più grande che è stata piegata in due: essa costituiva così due folii ed è detta perciò bifolio (N.d.T.)

A. Valentini: Giovan Battista Rubini nell'*Otello* (litografia Vogt) (Milano, Museo Teatrale della Scala).



Toward a definitive Otello: evidence from the manuscripts

The new critical edition of Otello attempts to provide Rossini's definitive version of the opera, not necessarily what actually happened but what Rossini would like to have happened at the premiere at the Teatro del Fondo in Naples, December 4, 1816. In view of the fact that we have Rossini's autograph manuscript, the one in which composition took place, the task would seem simple, but it is not. The autograph in some cases presents more than one layer of music, modifications often made for practical rather than artistic considerations, either by the composer or by some later revisionist¹. To ascertain the definitive form of Rossini's ideas is therefore somewhat like a detective game in which we must seek clues not only in the autograph but in some sixteen secondary manuscripts made at copy centers in Naples, Rome, and Venice². Less helpful are the one orchestral score published by Castil-Blaze in Paris (1823-1824) and the seventeen piano-vocal scores dating from the 1820s to the 1850s, because of editorial decisions that often remove the music far from Rossini's original intentions. My purpose here is to review a few of the clues and how they were employed to solve some of the more puzzling enigmas that present themselves in the autograph. The first puzzle arises immediately in the Sinfonia, where clues provided by a clef and time signature below the timpani part suggest a part for Gran Cassa (bass drum). Not only is the

part labeled "Sistri" (possibly indicating Triangle as in Il barbiere di Siviglia), but there is no music at all on the staff. The manuscript copies variously label the empty staff "Gran Cassa", "Sistri", "Gran Cassa e Sistri", "Gran Cassa e Piatti", or nothing. I incline to the view that "sistri" means simply "noise-makers", probably cymbals, even including bass drum as in the jazz term "traps". Only two manuscripts, Paris A544e and Parma SL (b). 12 have a part notated for bass drum, but the Parma Sinfonia turns out to be that of Rossini's opera Sigismondo (La Fenice, 1814)! The only major difference between the two pieces is the melody of the second key, in which there is no use of bass drum. Since the Sigismondo part follows the autograph of Rossini and is more carefully notated than the unauthentic part of Paris A544e, a composite of the two has been suggested for the critical edition. Oddly we find in Milano 385-18-2 unauthentic Gran Cassa parts for the Introduzione, Cavatina d'Otello, and Finale Primo, notated in a spartitino at the end of Act I. Because Rossini leaves no indication that he wanted such parts, they are not included in the edition.

Another part is lacking in the Act II Terzetto, where Rossini writes "Timpani in C", with a bass clef and time signature, but not music on the staff. Fortunately, Milano 385-18-2 contains a timpani part in the score, and Parma SL(b). 13 has a part labeled "Timpani nel Terzetto

Nell'Otello in a spartitino at the end of Act III. The two parts are not identical by any means, and since neither is authentic Rossini, who none the less clearly intended that timpani should be used in the Terzetto, the timpanist will be offered a choice.

Sometimes clues are provided by the non-cumulative measure numbers that Rossini was in the habit of placing at the end of every section of music, wherever there is a double bar, a change of key, of signature, or of tempo. This is the case in the Duetto «No, non temer» in Act I, where Rossini twice expanded three measures into seven (mm. 75-81 and the reprise 102-108). The measures were added before the vocal parts were orchestrated and they were written on paste-overs («collettes» in French) and, apparently, loose scraps of paper, but what now remains does not give the complete passage any comprehensible form. The measure-count at the end of the passage reflects the added measures, and fortunately copyists were at work before anything was lost. All the manuscript copies have the passages completed as we must assume Rossini intended them. A similar problem occurs in a repeated passage in Rodrigo's aria «Che ascolto, aimè» in Act II. Seven measures (98-104) are missing from the repeat of a previous passage (mm. 60-77), yet no pages are lacking in the autograph at this place. It seems that Rossini inadvertently skipped a phrase while copying, because two successive ones begin identically. That he intended a reprise of the complete passage is indicated by the measure-count number at the end, and these missing measures are present in all the manuscript copies. A more interesting puzzle arises in the beautiful horn solo that introduces the Duetto «Vorrei che il tuo pensiero» of Desdemona and Emilia in Act I. Rossini was fond of composing solos for the horn, an instrument he had studied under the tutelage of his father, a professional

hornist. This solo culminates in a cadenza (mm. 24-30/ Example 1, p. 30) that Rossini must have composed in a burst of creative enthusiasm. The chromatic scale in the fourth measure is very rare for Rossini's time and would have been exceedingly difficult to play on the natural horn. In addition, the high note of the fifth measure exceeds by a third the normal playing range of the time. Indeed these two measures were probably never played, for they are crossed out in the autograph, whether or not by Rossini himself is unclear. But his original intention was to have the whole cadenza played, for the measure-count number 34 at the end of the introduction includes the crossed-out measures. They were probably found too difficult to play at rehearsals, and they do not appear in any manuscript copies. But that is not the end of the story. At the side of the first two measures of the cadenza, a hand not Rossini's has written «si passa», indicating that they were to be skipped, and these measures were at one time covered by a collette. Five of the manuscript copies present that version: only the third, sixth, and seventh measures. Finally, two copies go straight to the trill after the first measure, with the second and third measures either missing or covered by a collette. Since the cadenza presents no difficulties for performers today, we have restored Rossini's scintillating original conception in the edition.

Another cadenza, this time for Desdemona in the Finale of Act II, «Che smania! aimè! che affanno!» presents a more complex problem, partly because Rossini neglected to put the measure-count at the end of the section. This cadenza, seen as originally composed in Example 2 (p. 31), extended four measures starting with 57. As we see, Rossini composed a descending sequence in the third and fourth measures, but it created a harmonic problem that he recognized only when he returned to orchestrate the passage. The whole cadenza was

to be sung over a second-inversion G triad, but Rossini found that the fourth measure already required the first-inversion A-minor triad that he had reserved as a deceptive close in the fifth measure. What to do? Unfortunately what Rossini actually did we cannot know for certain, because the collettes are missing, having become unglued over the years. This much is clear: he crossed out the third measure, pasted a collette over the vocal part in the fourth measure, and then harmonized whatever he had composed on that collette with a first-inversion G triad, which led satisfactorily to A minor in the next measure. But what did he compose on that collette? It seems to have been lost before copies were made, because 12 manuscripts skip the crossed-out measure, going straight to Rossini's original measure four, but with the revised harmony that does not fit at all. A solution to this predicament is found in Naples 22.3.16, where someone has written in pencil above the offending vocal part of the fourth measure a modification of the original third measure, one that fits with Rossini's harmony and leads effortlessly into the following measure. Yet another solution is reflected in Parma SL (b). 13, where the entire cadenza is skipped, up to the next one at measure 63, a solution that also stems from the autograph, because at some point in time someone other than Rossini pasted a collette over the vocal part of measures 57-59 and wrote «*si passa*». At least two solutions were attempted in Naples 22.1.44, but the situation is too complex to go into here. The edition adopts the solution of Naples 22.3.16, shown above the third measure in Example 2.

A contribution of another sort is made to our edition by an autograph piano-vocal fragment now owned by the conservatorio S. Cecilia in Rome. It contains additional embellishments for Desdemona's famous «Willow Song» in Act III, «Assisa a

piè d'un salice». According to a note on the manuscript, «these variations in pencil and pen are autographs of Maestro G. Rossini made for the celebrated Giulia Grisi at the theater of Paris.» The note is signed J. [Giovanni] Mario, the great tenor who was La Grisi's lifetime companion after 1839, and the embellishments must date from her singing of the role of Desdemona in Paris during the seasons of 1833-34. In addition, there is a single scrap of paper bearing some of the same variants, also in Rossini's hand. This fragment now adorns the dining salon of the Italian steamship «Rossini». These two items appear in an appendix to the edition, where singers may draw from them if they wish.

Rossini has often been maligned for having introduced into the violent Act III Duetto, «Non arrestar il colpo,» the celebrated calumny crescendo from Il barbiere di Siviglia, which had its premier in Rome just ten months before that of Otello in Naples. Radiciotti writes: «The spectator would weep, would participate in the anguish of the innocent Desdemona, but he cannot, because the orchestra persists in recalling to his mind the ungainly and ridiculous figure of Rosina's music master.»³ Unknown to the critics, however, Rossini actually altered this passage, each time the «calunnia» phrase appears in the orchestra (mm. 397-404, 427-434) pasting the new version (the example in both version can be found at p. 16-17). The revision must have been made some time after the premier, however, because not one of the manuscript copies has the revised crescendo, nor do the printed editions. Assuming this to be Rossini's definitive revision, we have adopted the revised crescendo for the edition. The final problem I would like to discuss is «the case of the missing tercets», not because it affects the edition, but for what it tells us about Rossini's sensitivity as a dramatic composer. The librettist had provided him with a text suitable for a normal

Handwritten musical score on a single page, featuring multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score is divided into sections, with some parts marked with a large '5' at the top. The bottom of the page contains the text 'mio Autografo. Napoli 1816'.

The score includes several vocal parts, each with a name written above the staff:

- Rodrigo**: The first vocal part, with lyrics "ah...".
- Dago**: The second vocal part, with lyrics "ah...".
- Elvira**: The third vocal part, with lyrics "ah...".
- Carlos**: The fourth vocal part, with lyrics "ah...".

There are also instrumental parts, including a section labeled **Timpani** (timpani) and a section labeled **Violini** (violins). The notation is dense and includes many slurs and accents.

5 mio Autografo. Napoli 1816

158

Line

67

Gioachino Rossini

Nelle pagine precedenti: Pagina finale della partitura originale dell'*Otello*, con autentica di Gioachino Rossini (Pesaro, Fondazione Rossini).

Domenico Donzelli, interprete di *Otello* alla Scala di Milano (da "I.R. Teatro alla Scala/Almanacco 1833", Milano, Ubicini). (Milano, Museo Teatrale della Scala).

D. DONZELLI



three-tempo duetto between Desdemona and Otello in Act III. The Tempo Primo text of two quatrains, "Non arrestare il colpo", which Rossini sets in D Major, is followed by an exchange in which the violence mounts and Rossini modulates to a strong climax on the dominant of A Major. Now would be the time for a moment of reflection in a slower cantabile in A Major, and indeed the librettist provided second thoughts for his antagonists:

Otello:

*Ah! quel volto, a mio dispetto,
Di furor disarmo il petto,
In me desta ancor pietà.*

Desdemona:

*Per lui sento ancor nel petto,
Benchè ingiusto, un dolce affetto,
Per lui sento ancor pietà.*

But instead of a slow section, Rossini, unwilling to stem the emotional tide, breaks with musical tradition for dramatic purposes, skips this text, and plunges immediately into the tempestuous Allegro in D Minor!

This must have been a last-minute decision on Rossini's part, because the libretto for the premier still contains the discarded text. And there is evidence to prove this assertion in the autograph. At the end of folio 133v, where the dominant preparation for A Major reaches its culmination, Rossini has covered the final measure with a collette on which he composed two measures that wrench the harmony back toward D again, and folio 134 initiates the Allegro in D Minor with the text "Notte per me funesta!" Does this mean that Rossini may actually have composed a slow section and then have torn it out of his manuscript? The answer lies hidden in the autograph. There seem to be no folios missing at this point: as we have seen, folio 133 is followed by folio 134. But Rossini was also in the habit of numbering the bifolios on the upper left-hand corner, and we discover that the reverse of folio 133 completes bifoglio 25, while folio 134, where the tempest begins, bears the bifolio number 28! Thus two bifolios, that is, four folios, or eight pages of music are



Garcia interprete di *Otello* nelle prime rappresentazione francesi dell'opera (lithografia di G. Engelmann) (Pesaro, Casa Rossini).

missing. Since Rossini has been composing five or six measures to a page, the eight missing pages would have accommodated from 40 to 48 measures enough for a sizeable slow section. The missing music appears to be lost, but were it to be recovered, it would not be inserted into the edition, since Rossini himself tore it from his manuscript before any copies were made and surely before the premier of the opera. But how illuminating it would be to find this music and discover how its presence would have affected the dramatic pace of the denouement!

We have looked at some of the problems that arise and some of the methods of solving them in preparing a critical edition of Otello. The results are perhaps not so stunning as, say, the restoration of the Sistine ceiling, but the goals have been very similar: the restoration of a masterpiece, Rossini's Otello, to the definitive version of its creator.

Michael Collins

1

One manuscript copy (Milano, Conservatorio Giuseppe Verdi, 385-18-2) removes the five parallel fifths in the cadences (mm. 331-333) of the Act II Terzetto, put there by Rossini «per li signori Cogliani».

2

These manuscripts are presently housed in the following libraries: Conservatorio S. Pietro a Majella, Naples; Palatina (Conservatorio Arrigo Boito), Parma; Conservatorio Giuseppe Verdi, Milano; Conservatorio S. Cecilia, Rome; Nazionale Marciana and Conservatorio B. Marcello, Venice; Bibliothèque Nationale, Paris; Folger and Library of Congress, Washington, D.C. The autograph is owned by the Fondazione Rossini, Pesaro.

3

Giuseppe Radiciotti, Gioacchino Rossini: Vita documentata (Tivoli, 1927-1929), i, 261.

V. Morani: Maria Malibran come Desdemona in «Se il padre m'abbandona» (finale dell'Atto II) (litografia di G. Marini). (Milano, Museo Teatrale della Scala).



Cercando in Otello il Rossini futuribile

Una conversazione con Pier Luigi Pizzi

Pier Luigi Pizzi s'è innamorato in seconda battuta dell'Otello rossiniano: «Al primo impatto - dice - da un punto di vista registico, tentavo solo di avviare a uno schema drammaturgico abbastanza povero, a rapporti quasi schematici fra i personaggi...». Così, dopo un progetto iniziale che rammentava troppo le quiete magnitudini, i colori e i punti di vista del *Bianca e Falliero*, fatto in precedenza, ha cancellato tutto, costruendo per il Moro e per la sua sfortunata storia, audacemente portata sulle scene musicali del tempo da un Rossini non intimorito dalla tragedia shakespeariana, «un alveo realistico, una Venezia intrisa e color dell'acqua, un sapore umano e realistico, un'intimità e una introspezione quasi da camera».

Che significa, in questo caso, messa in scena realistica? «Vuol dire cercare, più che altro, dei climi, un'aria complessiva molto rarefatta, una città particolare, Venezia, in modo particolare, cioè nel suo aspetto più sobrio malinconico e incolore, umido... E i personaggi rispondono alla cornice. Non sono in costume, sono vestiti. Senza attualizzazioni, per carità, non ce ne sarebbe bisogno. Ma con l'intenzione precisa di toglier loro qualsiasi enfattizzazione, qualsiasi licenza melodrammatica. Il loro festire è 'minimo', non convenzionale, non legato al ruolo istituzionale, pensì all'umanità. Non sono stereotipi, sono persone che interagiscono. Il loro peso umano è molto più impor-

tante del loro peso emblematico. Non simboli, non metafore. Persone».

È forse una lettura "borghese" dell'Otello, una versione novecentesca in chiave di dramma "familiare"? «Effettivamente, di dramma familiare si tratta. Un padre, una figlia, un marito e una moglie, i rapporti che li legano. Mutatis mutandis, sì, la mia messinscena ha certe connessioni col teatro borghese...».

C'è ovviamente una corrispondenza fra questa consapevolezza e l'aspetto formale della messinscena. «Sì, via via che mi si chiarificava la visione 'umanizzata' dell'opera, le scene perdevano dettagli per acquisire più luoghi, una differenziazione di luogo per ogni scena. Tutte le occasioni drammatiche, per intenderci, hanno una loro occasione scenografica, però elementare, estremamente semplice, come dicevo prima più legata all'atmosfera che all'ambiente in sé. Fondamentale è diventato allora l'apporto degli oggetti, oggetti legati al quotidiano, oggetti d'uso, che i miei personaggi adoperano molto, contrariamente a quanto avviene per i personaggi magniloquenti ed emblematici, quelli autorizzati, nella norma, dal melodramma. Qui c'è un letto, c'è una sedia, la gente mangia e beve, ha una sua partecipazione segnatamente umana alla vicenda. Tutto ciò mi ha molto stimolato. Allontanandomi dal Rossini del *Bianca e Falliero*, mi sono orientato verso un mondo sfumabile e personale, che



ritengo una proposta nuova, diversa, per lo stesso Rossini».

Vuol dire, in qualche modo, privilegiare lo sguardo *in avanti* dell'autore, che musicalmente si negò a lenocini e a compiacimenti, autorizzati invece dal libretto? «Certamente. Ho preferito il Rossini futuribile, sganciabilissimo dal teatro eroico e formale cui pure, volendo, aderisce. E questo dopo una prima fase che, lo ripeto, mi stava al contrario accompagnando verso il già fatto, il già sperimentato. Ho guardato Otello, a un certo punto, con la chiarezza di chi

Figurino del primo '800 per Jago, da "Raccolta di figurini ad uso dei teatri...", Milano s.d. (1840?). (Milano, Museo Teatrale della Scala).

ha compiuto in modo completo l'iter rossiniano, scegliendo in certi casi la messinscena barocca, in altri un regime misto... Mi son detto che *Otello* poteva benissimo rappresentare il Rossini che guarda avanti».

Parliamo di colori, di toni cromatici. «Sarebbe più giusto parlare di 'non colori', di una Venezia incolore, discreta, fatta di grigi nacré, di madreperlati suoi tipici e naturali, di

bianchi, perché no, che non sono mai, però, bianchi assoluti, di tinte d'acqua... Una Venezia patinata. Senza tulle davanti, senza velatino, ovviamente. Ma col tono brumoso e soffice, minimo e climatico che possiede nella sua versione intimistica. Si vedranno anche brandelli di esterni, ma esterni di clima, di aria, non necessariamente illustrativi. Non serve che si veda una determinata chiesa, un determinato campanile... L'obiettivo, ripeto, è recuperare certi climi, climi romantici che però non obbligano alla collocazione dichiaratamente, scientificamente ottocentesca».

I cantanti dovranno essere più che mai attori, dovranno "guardarsi dentro" in modo particolare. «Dovranno soprattutto guardarsi dentro. Otello, per esempio, non lo vedo per nulla eroico. Lo vedo con una profonda sensibilità, vicina alla fragilità, o quantomeno pronta alle incrinature. Così come Desdemona, che assomiglia a una donna ansiosa e nevrotica di stampo contemporaneo, una donna pronta a 'rompersi' da un momento all'altro, senza preavviso».

C'è senso di chiusura, prevalenza d'ambienti serrati, a sottolineare questa caratterialità dei personaggi? «No, c'è alternanza. Interni ed esterni, ma anche intreccio fra le due dimensioni».

Corre mai Pizzi, che tanto Rossini mette in scena in tutto il mondo, il rischio della saturazione, che potrebbe inaridire, spingere alla forzatura, viziare la fruizione estetica, inquinare la ricerca formale? «Per uno che lavora tanto come me, e che fa tanto Rossini, l'insistenza e la ricorrenza sono anzi una maniera per mantenere la disciplina. Il prima e il poi di questo *Otello*, per esempio l'aver concepito un progetto, all'inizio troppo 'simile' al *Bianca e Falliero* di precedente fattura, il metter da parte senza crucci a favore d'altra visione, d'altra lettura, testimoniano proprio

il rigore, la severità di una ricerca. Sarebbe stato facile - ma anche, in un certo senso, legittimo - ripercorrere la via conosciuta, che si è rivelata una buona via rossiniana. Sarebbe stato un ottimo alibi innestare il mio cinismo sul cinismo rossiniano, 'riciclando' parti, modelli, modi e moduli... Avrei potuto farlo, sarebbe stato divertente, forse interessante. Avrei potuto decidere di usare per *Otello* le stesse scene e gli stessi costumi del *Bianca e Falliero*, citando esattamente e ripescando... Ma no, sarebbe stato riduttivo. Sarebbe stato elegante professionalismo e basta, magari brillante, ironico, ma pur sempre frutto d'una semplice applicazione di mestiere. Ho avuto, al contrario, la voglia di andare un po' più avanti».

Quale, il procedimento creativo? Che scansioni temporali ha seguito l'approccio con *Otello*? «Il mio metodo di lavoro è quasi sempre lo stesso. A me capita di redigere un primo, istintivo 'discorso sull'opera che devo mettere in scena. Poi lascio decantare il tutto. Lascio passare il tempo, ci metto cose in mezzo, altra musica, altri autori, creando, fra me e quel preciso lavoro, una specie di 'vuoto' rigeneratore».

Poi ritorno sulla materia, sul primo pensiero. Ascolto la musica e riesamino il progetto. Ho una verifica obiettiva, pregna di quel tanto di distacco che consente sempre di individuare gli errori, di cambiare, eventualmente, i percorsi. Capisco se tutto funziona ancora, se non mi annoio se voglio mutare qualcosa. *Otello*, per esempio. C'è stata la famosa prima stesura, alla quale, dopo un certo tempo, non lunghissimo, avevo apportato alcune modifiche. Poi è scattata una molla negativa. Stranamente ho avuto una vera e propria crisi di rigetto. Ascoltavo e riascoltavo l'opera lasciandomi intrigare, perseguitare, sollecitare. Quando mi sono impadronito a fondo della musica, ho capito di volere un *Otello* più povero, più problematizzato. Non ho conservato nulla della prima versio-

ne. Ho pensato un'altra Venezia, altri personaggi, un altro mondo, assolutamente diverso».

La personalità degli artisti con cui lavora incide molto sulla visione degli ambienti e sulla linea dei personaggi? «Direi moltissimo. Proprio pensando a Merritt, alla sua voce, alla sua maniera di gestire, sono stato sollecitato verso un Otello 'moderno', tormentato in senso anche sottile, e non solo squassato da pene plateali, da dolori cosmici. Così come pensando alla Anderson, alla sua personalità vibratile e complessa, alla sua sensibilità spesso esasperata, molto particolare, molto 'vissuta' dal dentro, ho optato per questa Desdemona intimamente stupita delle possibilità della tragedia, una Desdemona molto moderna, un po' nevrotica, un po' ibseniana, sì, concediamocelo. Ritengo che la prestazione di un artista, duplice, come dev'essere il cantante nel melodramma, sia sommarieamente potenziata se gli intendimenti della regia favoriscono e sottolineano caratteristiche legate alla persona, oltreché qualità di voce e tendenze recitative».

La bottega artigiana del Rof, il lavorare in loco, l'armonia ancora possibile in quest'isola rossiniana non del tutto consegnata alle mega-ambizioni delle grandi istituzioni liriche, favorisce la simbiosi, non sempre raggiungibile, fra registi e cantanti? «Indubbiamente. Le molte prove, la frequentazione di palcoscenico, il discutere col direttore, la disponibilità delle strutture e dei tecnici... Si lavora bene, i cantanti sono pronti a tirar fuori questioni non solo professionali».

Pier Luigi Pizzi, del suo *Otello* riconquistato, del suo amore in seconda battuta, è contento, più che d'altre cose. Non ci sarà fazzoletto, ovviamente, perché la drammaturgia rossiniana non lo contempla. Ma ci saranno gli specchi appannati e le acque umbratili di una Venezia dell'a-

nima turbata dal mostro con gli occhi verdi. Ci saranno gli spiriti inquieti del Moro cui toccherà - per buona pace dell'autore, che così desiderava - un finale tragico e repentino. Ci sarà, in palcoscenico, l'anima romantica della gelosia, l'eroismo interiore dei Dolenti contemporanei, la voglia di riconsegnare a Rossini, con le forme, ciò che la sua musica testimonia, di per sé, in materia di tragedia shakespeariana, di amore negato. La caratterizzazione psicologica firmata dal musicista troverà - giura il regista - quella giustizia di clima e d'atmosfera negata dalla confezione povera e convenzionale del libretto di Francesco Berio di Salsa. Il Moro potrà morire modernamente, come autore volle, con brevi parole, nell'accordo dissonante di nona minore, gridato dagli astanti e dal coro, che accompagna il calar della tela nel tempo di appena cinque battute. Rossini futuribile, appunto.

Rita Sala

A conversation with Pier Luigi Pizzi: a Rossini who looks forward

Pier Luigi Pizzi fell in love with Rossini's Othello: «At first impact,» he says, «from a producer's point of view, I was only trying to put in motion a rather simple scheme, with an almost schematic relationship between the characters...» Thus, after an initial project that was too reminiscent of the calm magnitudes, colors, and points of view of Bianca e Falliero done before, «he erased everything, building for the Moro and his unfortunate story, audaciously presented in musical scenes of the time by a Rossini unintimidated by the Shakespearian tragedy, «a real canal soaked by the color of the water, a human, realistic taste, a very private intimacy and introspection.»

In this case, what does a realistic mise-en-scène mean? «It means, more than anything, looking for a climate, a much rarer over-all atmosphere, a special city. Venice, in a special way, that is, in its more serious, melancholic, colorless, damp appearance... And the characters fit the picture. They aren't in costumes, they are dressed. Without actualizations, for heaven's sake, there is no need. But with the precise intention to take away from them any attempt to emphasize, any melodramatic license. Their gestures are a minimum, not conventional, not bound to the institutional role, but rather gestures of humanity. They are not stereotypes, they are people who interact. Their human weight is much more important than their symbolic weight. Not symbols, not

metaphors. People.» Is it perhaps a «bourgeois» interpretation of Othello, a 19th century version in the key of «family» drama? «In fact, it talks about family drama. A father, a daughter, a husband, and a wife and the relationship that brings them together. Mutatis mutandis, yes, my mise-en-scène has certain connections with bourgeois theater».

There is obviously some connection between this knowledge and the formal appearance of the mise-en-scène.

«Yes, the more my humanized vision of the opera became clear, the more the scene lost details in order to acquire places, a change in place for every scene. All dramatical occasions have their own scenographic chance, however elementary or extremely simple, as I was saying before, first, more linked to the atmosphere than to the environment itself. My characters often use objects, those objects that are used daily, contrary to what happens with magniloquent, symbolic characters, those authorized, usually, by melodrama. Here, there is a bed, a chair, people drink and eat; they participate more humanly in the event. All of this stimulated me in moving away from Rossini's Bianca e Falliero, toward a more personal world, that I feel is new and different even for Rossini».

You mean, in a way favoring the step forward by the author, who, musically, denied pleasure and artifices, authorized on the contrary



RODRIGO. (M^r Bordogni)
Don Otello Opéra seria. (Th^{re} R^{al} Italien.)

by the libretto? «Certainly. I preferred a Rossini launched toward the future, easily moved away from the heroic and formal theater to which it belongs. All of this happened after, I repeat, I was already moving toward what had already been done, what had already been experimented. I looked at Othello, at a certain point with the clarity of someone who had already completed the entire Rossinian itinerary. I chose, in certain cases, the baroque *mise-en-scène*, in others, a mixed scene... I told myself that Othello could easily represent Rossini looking forward».

Let's talk about colors, about chromatic tones. «It would be more correct to talk about 'no colors', about a colorless Venice, discreet, made of greys, mother pearls, natural and typical; of whites, why not, that are never, however really pure white, of water shades... A glazed Venice, without tulle, without veils obviously. But with soft, misty tones, a minimum tone, climatic, that it possesses in its intimate version. One can see bits of external elements, but elements of climate, air, not necessarily capable of being illustrated. It's not enough to see a particular church or bell tower... The goal, I repeat, is to create a certain atmosphere, a romantic climate that does not, however, insist on a connection, decided and scientific, with the 1800s.»

The singers must be more than mere actors, they will have to 'look at themselves' in a special way. «They will have to look at themselves above all else. For example, I don't see Othello as being heroic at all. I see him as being profoundly sensitive, close to fragility, or at least prepared for flaws. Just like Desdemona, who resembles an anxious woman, a

modern neurotic type, a woman ready to "break down" at any moment without warning».

Is there a sense of narrow-mindedness, a prevalence of closed environments that underlines the personality of the characters? «No, there is alternation, internal and external, but there is also interweaving between the two dimensions».

Since Rossini is produced all over the world, do you, Pizzi, ever run the risk of saturation, of drying up, of pushing too far, of spoiling aesthetics, of polluting formal research? «For someone who works as hard as I do and as much with Rossini as I do, this insistence and recurrence are, on the contrary, a way to maintain discipline. The before and after of this Othello, for example, having conceived a project that at the beginning was too similar to Bianca e Falliero, the putting aside without regret of another vision, another reading, testify how rigorous and rigid the research has been. It would have been easy, and in a certain sense, legitimate, to follow the already known, which has revealed itself as a good road to follow Rossini. It would have been an excellent alibi to inject my cynicism into Rossinian cynicism, recycling parts, models, ways and forms... I could have decided to use the same scenes and costumes as Bianca e Falliero for Othello, citing exactly and fishing up again... but no, it would have been a reduction. It would have been sophisticated professionalism and nothing else. Perhaps brilliant, ironic, but simply a result of applying my job qualifications. On the contrary, I needed to move a bit forward».

What is the creative process? What time intervals did you follow in approaching Othello? «My work method is almost always the same. I usually happen to draft my first speech on the opera that I have to

Nella pagina precedente: Giulio Marco Bordogni interprete di Rodrigo nelle prime rappresentazioni francesi dell'Otello (litografia di G. Engelmann). (Pesaro, Casa Rossini).

produce. Then I let the whole thing be praised. I let time go by, I put things in the middle, more music, actors, creating between me and that precise work, a kind of empty space that regenerates. Then I go back to the matter, to my first thought, idea. I listen to the music and re-evaluate the project. I have an objective control, full of the distance that always allows you to see errors, to change course if necessary. I understand if everything still works if I don't get bored, and if I want I can change something. *Othello*, for example. There was the first famous attempt to which, after a certain period of time, I added some changes. Then something negative triggered in me. Strangely enough, I had a real crisis of rejection. I listened again and again to the opera, letting myself be intrigued, persecuted, prompted. When I finally grasped the music, I realized that I wanted a poorer *Othello* with more problems. I kept nothing of the first version. I thought of another Venice, other characters, another world, absolutely different».

Does the personality of the artist with which you work influence your vision of the environment and the angle you take with the characters?

«I would say very much. I was moved toward a more modern *Othello* as I thought of Merritt, his voice, his way of making gestures. An *Othello* tormented in a subtle sense, and not broken only by great suffering but also by cosmic pain. I opted for this *Desdemona* as I thought of Anderson,

her vibrant and complex personality, of her often exasperated sensitiveness, very special, felt from inside. A *Desdemona* surprised by the possibility of the tragedy, a *Desdemona* who is very modern, a bit neurotic, a bit Ibsenian. I feel that the performance of a double artist, as it must be with singers of melodrama, is strengthened if the intentions of the producers favor and highlight the characteristic of the individuals, besides the quality of voice and tendency to recite well.

The artisan shop of the Rof, working on the spot, the harmony still possible in this Rossinian island not always available to the great opera organization—does this atmosphere favor the union between the producer and the singers? «Undoubtedly. The many rehearsals, the stage, discussions with the producer, availability of structures and technicians... We are working well and the singers are ready to bring out not only professional matters».

Pier Luigi Pizzi is happy and satisfied with his newly acquired *Othello*, more than other things. There will not be white handkerchief, obviously, because Rossinian drama doesn't admire this. But there will be a Venice with foggy mirrors and dark waters, a Venice with a disturbed soul, a soul disturbed by the monster with green eyes. There will be the restless spirits of Moro that will touch for the author's sake and because he

wished this a tragic and repentant end. One will see on stage the romantic soul of jealousy and interior heroism of the violent contemporaries. There is the desire to give back to Rossini the tone of Shakesperian tragedy that his music represents and has always been denied. The producer insists that the psychological characterization of the musician will find justice in the climate and atmosphere of the humble and conventional libretto by Francesco Berio di Salsa. Moro will die in a modern way as the author wanted, with few words and in a dissonant tune shouted by the bystanders and the chorus in ninth minor, that accompanies the lowering of the curtain to the time of five to the bar. Precisely a futurized Rossini.

Rita Sala

translated by **Holly Fadden**

Schema musicale dell'opera

Sinfonia

Atto primo

- | | | |
|-------|---|---|
| N. | 1 | Introduzione «Viva Otello, viva il prode»
(Coro)
Recitativo dopo l'Introduzione «Vincemmo, o Padri. I perfidi nemici» |
| <hr/> | | |
| N. | 2 | Cavatina Otello «Ah sì per voi già sento»
(Otello, Jago, Coro)
Recitativo dopo la Cavatina «Rodrigo!» «Elmiro! ah padre mio! deh! lascia» |
| <hr/> | | |
| N. | 3 | Duetto «No, non temer: serena»
(Rodrigo, Jago) |
| <hr/> | | |
| N. | 4 | Scena «Inutile è quel pianto. Il lungo affanno» e Duetto «Vorrei che il tuo pensiero»
(Desdemona, Emilia)
Recitativo dopo il duettino «Ma che miro! ecco a noi che incerto i passi» |
| <hr/> | | |
| N. | 5 | Coro e Finale Primo «Santo Imen! te guidi Amore»
(Coro, Elmiro, Rodrigo, Desdemona, Otello) |
-

Atto secondo

Recitativo «Lasciami» «È dunque vano»
(Desdemona, Rodrigo)

- N. 6 **Aria Rodrigo** «Che ascolto! aimé! che dici!»
(Rodrigo)

Recitativo dopo l'Aria «M'abbandonò... disparve!... Oh me infelice!»

- N. 7 **Scena** «Che feci!... ove mi trasse» e **Duetto** «Non m'inganno; al mio rivale»
(Otello, Jago)

Recitativo dopo il Duetto «E a tanto giugner puote»

- N. 8 **Terzetto** «Ah vieni, nel tuo sangue»
(Rodrigo, Otello, Desdemona)

Recitativo dopo il Terzetto «L'ingrato mi lasciò! misera! io moro»

- N. 9 **Finale Secondo** (Aria di Desdemona) «Che smania? aimé! che affanno!»

(Desdemona, Elmiro, Coro)

Atto terzo

- N. 10 **Scena** «Ah!» «Dagli affanni oppressa» e **Canzone del Gondoliere** «Nessun maggior dolore»
(Desdemona, Emilia, Gondoliere)

Canzone del Salice «Assisa a piè d'un salice» e **Preghieria** «Deh calma, o Ciel, nel sonno»
(Desdemona, Emilia)

Sortita Otello «Eccomi giunto inosservato»
(Otello, Desdemona)

Duetto «Non arrestare il colpo...»
(Desdemona, Otello)

Finale Terzo «Che sento!... Chi batte?...»
(Otello, Lucio, Doge, Elmiro, Rodrigo, Coro)

Personaggi e interpreti dal libretto della
prima rappresentazione dell'*Otello*, Napoli
1816.

ATTORI.

OTELLO, Africano al servizio di Venezia.

Il Sig. Nozzari.

DESDÉMONA, amante, e sposa occulta di
Otello, figlia di

La Sig. Gulbran.

ELMIRO.

Il Sig. Benedetti.

RODRIGO, amante sprezzato da Desdémona,
figliuolo del Doge.

Il Sig. Davide.

JAGO, nemico occulto di Otello, amico per
politica di Rodrigo.

Il Sig. Ciccimarra.

EMILIA confidente di Desdémona.

La Sig. Manzi.

LUCIO confidente di Otello.

Il Sig. Mullo.

DOGE.

Il Sig. Chizzola.

Senatori.

Seguaci di Otello.

Damigelle del seguito di Desdémona.

Popolo.

L'azione fngesi in Venezia.

AT-

Libretto

*conforme al libretto della prima
rappresentazione*

Atto primo

Scena prima

La scena rappresenta la sala del Senato, in fondo della quale fra alcuni archi vedesi il lido coperto di popolo, che attende festoso lo sbarco di Otello.

Navi in distanza.

Doge, Elmiro, Senatori seduti, indi Otello, Jago, Rodrigo, e Lucio seguiti dalle schiere.

Popolo

Viva Otello, viva il prode
Delle schiere invitto duce!
Or per lui di nuova luce
Torna l'Adria a sfolgorar.
Lui guidò virtù fra l'armi,
Militò con lui fortuna,
Si oscurò l'Odrisia luna
Del suo brando al fulminar.

(Sbarcato Otello, si avvanza verso del Doge al suono d'una marcia militare, seguito da Jago, da Rodrigo, e da Lucio.)

Otello

Vincemmo, o Padri. I perfidi nemici
Caddero estinti. Al lor furor ritolsi
Sicura omai d'ogni futura offesa
Cipro, di questo suol forza e difesa.
Null'altro a oprar mi resta. Ecco vi rendo,
L'acciar temuto; e delle vinte schiere
Depongo al vostro piede armi e bandiere.

Doge

Ah! di qual premio mai...

Otello

Mi compensaste assai
Nell'affidarvi in me. D'Affrica figlio,
Quì straniero son io. Ma se ancor serbo
Un cuor degno di voi, se questo suolo
Più che patria rispetto, ammiro, ed amo,
M'abbia l'Adria qual figlio: altro non bramo.

Jago

(Che superba richiesta!)

Rodrigo

(A' voti del mio cor fatale è questa.)

Doge

Tu d'ogni gloria il segno
Vincitor trascorresti. Il brando invitto
Riponi al fianco, e già dell'Adria figlio
Vieni tra i plausi a coronarti il crine
Del meritato alloro.

Rodrigo (*a Jago*)

(Dunque perder dovrò colei, che adoro?)

Jago (*a Rodrigo*)

(Taci, non disperar.)

Otello

Confuso io sono
A tante prove e tante
D'un generoso amor. Ma meritarme
Poss'io, che nacqui sotto ingrato cielo,
D'aspetto, e di costumi
Sì diverso da voi?

Doge

Nascon per tutto, e rispettiam gli Eroi.

Otello

Ah sì per voi già sento
Nuovo valor nel petto:
Per voi d'un nuovo affetto
Sento infiammarsi il cor.
(*tra se*)
(Premio maggior di questo
Da me sperar non lice
Ma allor sarò felice
Quando il coroni Amor.)

Popolo

Non indugiar, t'affretta:
Deh vieni a trionfar.
(*Rodrigo nel massimo dispetto si vorrebbe scagliare su
di Otello: Jago lo trattiene*)

Jago

(T'affrena, la vendetta
Cauti dobbiam celar.)

Otello

(Deh! Amor, dirada il nembo
Cagion di tanti affanni,
Comincia co' tuoi vanni,
La speme a ravvivar.)

Senatori e Popolo

Non indugiar, t'affretta
Deh vieni a trionfar.

(Parte Otello seguito da Senatori, e dal Popolo, Elmiro rimane.)

Scena seconda

Elmiro, Jago, Rodrigo

Elmiro

Rodrigo!...

Rodrigo

Elmiro! ah padre mio! deh! lascia
Che un tal nome ti dia, se al mio tesoro
Desti vita si cara.
Ma che fa mai Desdemona? ... che dice? ...
Si ricorda di me? ... sarò felice?

Elmiro

Sospira, piange, e la cagion mi cela
Dell'occulto suo duol.

Rodrigo

Ma in parte almeno...

Elmiro

Arrestarmi non posso: odi lo squillo
Delle trombe guerriere:
Alla pubblica pompa ora degg'io
Volgere il piè: ci rivedremo: addio.

Scena terza

Jago, Rodrigo.

Rodrigo

Udisti? ...

Jago

Udii.

Rodrigo

Dunque abbagliato Elmiro
Dalla gloria fallace
Dell'Afro insultator, potrebbe ei forse,
Degenere dagli avi, a un nodo indegno
Sacrificar la figlia?...

Jago

Ah frena,
Frena gl'impeti alfin. Jago conosci,
E diffidi così? Tutti ho presenti
I miei torti, ed i tuoi: ma sol fingendo
Vendicarci potrem. Se quell'indegno
Dell'Africa rifiuto
Or qui tant'alto ascese,
E pel tuo ben s'accese,
Oppormi a lui saprò. Sol questo foglio
Basta a domare il suo crudele orgoglio.
(gli porge un foglio.)

Rodrigo

Che leggo! e come mai ...

Jago

Per or ti accheta,
Tutto saprai; ogni ritardo or puote
Render vana l'impresa.

Rodrigo

Ondeggia il core
Tra le speme, lo sdegno ed il timore.

Jago

No, non temer: serena
L'addolorato ciglio:
Prevenni il tuo periglio;
Fidati all'amistà.

Rodrigo

Calma sù i labbri tuoi
Trova quest'alma oppressa,
Ed una sorte istessa
Con te dividerà.

A due

Se uniti negli affanni
Noi fummo un tempo insieme,
Or una dolce speme
Più stretti ci unirà.

Rodrigo

Nel seno già sento
Risorgere l'ardire.

Jago

Vicino il contento
Mi pinga il pensier.

A due

A un'alma, che pena,
Si rende più grato,
Quanto è più bramato,
Atteso piacer.
(partono.)

Scena quarta

Stanza nel palazzo di Elmiro.
Desdemona, Emilia.

Emilia

Inutile è quel pianto. Il lungo affanno
Si trasformi in piacer; carico di allori
A noi rieda il tuo bene. Odi d'intorno
Come l'Adria festeggia un sì bel giorno.

Desdemona

Emilia, ah tu ben sai
Quanto finor penai: come quest'alma
Al racconto fedel del suo periglio
Si pingea palpitante in sul mio ciglio;
E fra i palpiti miei, fra le mie pene
Quante volte dicea, perchè non viene?
Ed or ch'è a me vicino
Mi veggo in preda a più crudel destino!
Ah perchè mai questa sua gloria accresce
In me per lui l'affetto,
Come nel padre mio l'odio, e 'l dispetto?

Emilia

Sicura del suo core, ogni altra tema
Inutile si rende.

Desdemona

Ah! ch'io pavento
Ch'ei sospetti di me. Ben ti sovviene
Quando parte tu stessa
Del mio crin recidesti. Ah! che ad Otello
Dono sì caro allor non giunse: il padre
Sorpresa il foglio, ch'io con man tremante
A lui vergava. Al suo Rodrigo invece
Diretto il crede: io secondai l'errore:
Ma il labbro il disse, e lo smentiva il core.
Fin da quel dì dell'Idol mio le usate
Note più non rividi... un dubbio atroce

M'agita, mi confonde...
Chi sà? conobbe ei forse
Pegno sì dolce in mano altrui? me infida
Crede dunque? ...

Emilia

Che dici?..
Timido è amore, e spesso si figura
Un mal, che non esiste, o che non dura.

Desdemona

Vorrei, che il tuo pensiero
A me dicesse il ver.

Emilia

Sempre è con te sincero:
No, che non dei temer.

Desdemona

Ma l'amistà sovente
Ciocché desia si finge.

Emilia

Ma un anima languente
Sempre il dolor si pinga.

Desdemona

Ah crederti vorrei,
Ma a te s'oppone il cor.

Emilia

Credere a me tu dei,
E non fidarti al cor.

A due

Quanto son fieri i palpiti
Che desta in noi l'amor!
Dura un momento il giubilo,
Eterno è il suo dolor.

Desdemona

Ma che miro! ecco a noi che incerto i passi
Muove il perfido Jago:
Fuggiam, si eviti: ei rintracciar potria
Sul mio volto l'amor, la pena mia.
(partono.)

Scena quinta*Jago, indi Rodrigo.*

Jago

Fuggi... sprezzami pur: più non mi curo
Della tua destra... un tempo a' voti miei
Utile la credei... Tu mi sprezzasti
Per un vile Africano, e ciò ti basti.
Ti pentirai, lo giuro;
Tutti servir dovranno a' miei disegni
Gli involati d'amor furtivi pegni.
Ma Rodrigo a me riede;
Che mai dirmi dovrà?

Rodrigo

Sai del mio bene

Il genitor dov'è?

Jago

Miralo, ei viene.

Scena sesta*Elmiro, e detti.*

Elmiro

Giunto è, Rodrigo, il fortunato istante,
In cui dovrai di sposo
Dar la destra a mia figlia.
L'amistà mel consiglia,
Il mio dover, la tua virtude, e il fero
Odio, che in petto io serbo
Per l'African superbo. Insieme congiunti
Per sangue, e per amor, facil ne fia
Opporci al suo poter. Ma tu procura
Al padre tuo, che invitto e amato siede
In su l'Adriaco soglio,
Svelar le trame, e il suo nascosto orgoglio.

Rodrigo

Ah sì: tutto farò.

Elmiro

Jago, t'affretta

A compir l'Imeneo. A parte sei
Delle mie brame, e de' disegni miei.

Rodrigo

Ah di qual gioja sento acceso il petto!
Ma sarò sì felice?

Elmiro

Io tel prometto.

(partono.)

Scena settima

Elmiro solo.

Elmiro

Vendicarmi dovrò; né più si vegga,
Che un barbaro stranier con modi indegni
Ad ubbidirlo, ed a servir ne insegni.

Scena ottava

Desdemona, ed Elmiro.

Elmiro

La figlia a' voti miei
Opportuna qui giunge.

Desdemona

Ah padre, lascia,
Che rispettosa io baci...

Elmiro

Amata figlia,
Vieni al mio seno. In questo fausto giorno
Dividere vò teco il mio contento.

Desdemona *(a parte)*

Che mai dirmi potrà? Spero, e pavento!

Elmiro

Dal sen scaccia ogni duolo. Un premio or t'offro,
Che a te grato sarà.

Desdemona

(Forse d'Otello

Lo calmaro i trionfi?)

Elmiro

In vaga pompa
Seguire or tu dei
Tra i plausi popolari i passi miei.
(parte.)

Scena nona*Desdemona sola.*

Desdemona

Qual enigma è mai questo! Io nol comprendo.

Scena decima*Emilia, e detta.*

Desdemona

Emilia, in quai tumulti
Sento il misero cor!

Emilia

Che avvenne?

Desdemona

Il padre

Un premio m'offre, e vuole,
Che, il seno e il crin pomposamente adorno,
Festeggi insiem con lui sì fausto giorno.
Tra la speme, e il timor che mi consigli?

Emilia

Fingon gli amanti ognor nuovi perigli.
Ma tu non paventar. Chi sà!.. d'un padre
L'amore in lui parlò. Forse d'Otello
Alla gloria egli cede, e l'odio antico
Cangiò in amore, e gli divenne amico,
Vieni, non indugiar.

Desdemona

Ti sieguo. Oh Dio!

Palpita intanto il povero cor mio.

Scena undicesima*Pubblica sala magnificamente adorna.**Coro di Damigelle. Coro degli amici, e confidenti d'Elmiro.*

Coro

Santo Imen! te guidi Amore
Due bell'alme ad annodar.

Coro delle Damigelle

Dell'amore il dolce ardore
Tu procura di eternar.

Parte del Coro

Senza lui divien tiranno
Il tuo nobile poter.

Altra parte

Senza te cagion di affanno
E' d'amore ogni piacer.

Tutti

Qual momento di contento!
Tra l'amore, ed il valore
Resta attonito il pensier!

Scena dodicesima

Elmiro, Desdemona, Emilia, Rodrigo con suo seguito.

Desdemona

Dove son! Che mai veggio!
Il cuor non mi tradi!

Elmiro

Tutta or riponi
La tua fiducia in me. Padre a te sono:
Ingannarti non posso. Eterna fede
Giura a Rodrigo: egli la merta; ei solo
Può renderti felice

Rodrigo

Che mai dirà? ...

Emilia

Qual cenno!

Desdemona

Oh me infelice!

Elmiro

Appaga i voti miei, in te riposo.

Desdemona

Oh natura! oh dover! oh legge! oh sposo!

Elmiro

Nel cuor d'un padre amante
Riposa amata figlia,
È Amor, che mi consiglia
La tua felicità.

Rodrigo

Confusa è l'alma mia
Tra tanti dubbi e tanti,
Solo in sì fieri istanti
Reggermi Amor potrà.

Desdemona

Padre... tu brami... oh Dio!
Che la sua mano accetti?
(A' miei tiranni affetti
Chi mai resisterà?)

Elmiro

Sì arresta! ... aimè! ...sospira!
Che mai temer degg'io?

Rodrigo

Tanto soffrir, ben mio,
Tanto il mio cuor dovrà?

Desdemona

Deh taci!

Elmiro

Che veggo!

Rodrigo

Mi sprezza!

Elmiro

Resiste!

Desdemona e Rodrigo

Oh ciell da te chieggo
Soccorso, pietà.

Elmiro

Deh giura.

Desdemona

Che chiedi?

Rodrigo

Ah vieni...

Desdemona

Che pena!

Elmiro

Se al padre non cedi,
Punirti saprà.

Rodrigo

Ti parli l'amore:
Non essermi infida:
Quest'alma a te fida
Più pace non ha.

Elmiro

D'un padre l'amore
Ti serva di guida:
Al padre t'affida
Che pace non ha.

Desdemona

Del fato il rigore
A pianger mi guida:
Quest'alma a lui fida
Più pace non ha.

Scena tredicesima

Otello nel fondo del Teatro, seguito da alcuni suoi compagni, e detti.

Otello

L'ingrata, aimè che miro!
Al mio rivale accanto!...

Seguaci

Taci!

Rodrigo

Ti muova il pianto,
Ti muova il mio dolor.

Elmiro

Risolvi...

Otello

Io non resisto!

Seguaci

Frenati...

Elmiro

Ingrata figlia!

Desdemona e Rodrigo

Oh Dio! chi mi consiglia?
Chi mi dà forza al cor!

Tutti

Al rio destin rubello
Chi mai sottrarla può?

Elmiro

Deh giura...

Otello

Ah ferma...

Tutti

Il cuor in sen gelò! Otello!...

Elmiro

Che brami?

Otello

Il suo core...
Amore mel diede,
E Amore lo chiede,
Elmiro, da te.

Elmiro

Che ardire!

Desdemona

Che affanno!

Rodrigo

Qual'alma superba!

Otello (*a Desdemona*)

Rammenta... mi serba
Intatta la fè.

Rodrigo

E qual diritto mai
Perfido! su quel core
Vantar con me potrai,
Per renderlo infedel!

Otello

Virtù, costanza, amore,
Il dato giuramento...

Elmiro

Misero me! che sento?
Giurasti?

Desdemona

È ver: giurai...

Elmiro e Rodrigo

Per me non hai più fulmini
Inesorabil ciel!

Elmiro

Vieni.

Otello

T'arresta!

Rodrigo

Invano
L'avrai tu mio nemico...

Elmiro

Empia!.. ti maledico...

Tutti

Ah!.. che giorno d'orror!..
Incerta l'anima
Vacilla e geme,
La dolce speme
Fuggì dal cor.

Rodrigo

Parti crudel.

Otello

Ti sprezzo.

(Elmiro la prende, e protetto da suoi, la conduce via. Ella rimirando con dolcezza Otello, s'allontana da lui).

Desdemona

Padre!...

Elmiro

Non v'è perdono.

Rodrigo

Or or vedrai chi sono

Otello

Paventa il mio furor!

Tutti

Smanio, deliro, e fremo...

Desdemona

Smanio, deliro, e tremo
No, non fu mai più fiero
D'un rio destin severo
Il barbaro tenor!

Fine del primo atto.

Atto secondo

Scena prima

Stanza di Elmiro. Rodrigo, e Desdemona.

Desdemona

Lasciami.

Rodrigo

È dunque vano
Il mio dolor, l'ira del padre?

Desdemona

Ah vanne...
Io sol per te sono infelice.

Rodrigo

Oh Dio!
Non dir così... se mai per me sereni
Io vegga scintillar quegli occhi tuoi,
Farò, bell'idol mio, ciò che tu vuoi.

Desdemona

Placami dunque il padre,
Rendimi l'amor suo: mostra nel petto
Qual grand'alma rinchiudi, e generosa.

Rodrigo

Ma Otello, Otello adori!

Desdemona

Io gli son sposa.

Rodrigo

Che ascolto! aimè! che dici!
Ah come mai non senti
Pietà de' miei tormenti,
Del mio tradito amor?
Ma se costante sei

Nel tuo rigor crudele,
Se sprezzi i prieghi miei,
Le giuste mie querele,
Saprò con questo braccio
Spezzar l'occulto laccio,
Punire il traditor.
(parte.)

Scena seconda

Desdemona sola.

Desdemona

M'abbandonò!.. disparve!.. Oh me infelice!
Che mai farò?.. restar degg'io?.. seguirlo!..
Terribile incertezza! Ah! chi mi aita?
Chi mi consiglia?

Scena terza

Emilia, e detta.

Ah vieni, Emilia, vieni,
Soccorrimi, previeni
L'ultima mia rovina.

Emilia

Che avvenne? oh ciel! perché così tremante?

Desdemona

Io perderò per sempre il caro amante.

Emilia

Chi tel rapisce?

Desdemona

Il suo rival Rodrigo:
A lui svelai, che sposa...

Emilia

Ahi! che facesti?

Desdemona

È tardi il pentimento:
In sì fatal momento
Sol m'addita un cammino, onde sicura
Possa giungere a lui.

Emilia

Ma se sorpresa sei, se il genitore...

Desdemona

Più riguardi non ho, non ho più tema,
Presente è il suo periglio al mio pensiero.
Salvisi... a lui mi chiama il mio dovere.
(parte)

Scena quarta

Emilia sola

Emilia

Ella a perdersi va. Seguirla io deggio...
Sola... che fò! se giugne il padre?.. Ah prima
Le mie compagne, le sue fide amiche
Avvertire si denno; alcun soccorso
Posso almeno sperar... in qual cimento
È questo core in sì fatal momento!

Scena quinta

Giardino nella casa di Otello.

Otello assiso nella massima costernazione.

Otello

Che feci!.. ove mi trasse
Un disperato amor! io gli posposi
La gloria, l'onor mio!
Ma che!... mia non è forse?..in faccia al cielo
Fede non mi giurò? Non diemmi in pegno
La sua destra, il suo cor?.. Potrò lasciarla?
Obbliarla potrò?.. Potrò soffrire
Vederla in braccio ad altri, e non morire?

Scena sesta

Jago, e detto.

Jago

Perché mesto così?... scuotiti. Ah mostra,
Che Otello alfin tu sei.

Otello

Lasciami in preda
Al mio crudo destin.

Jago

Del suo rigore
Hai ragion di lagnarti:
Ma tu non dei, benché nemico il fato,
Cader, per nostro scorno, invendicato.

Otello

Che mai far deggio?

Jago

Ascoltami... che pensi?...

In te stesso ritorna... i tuoi trionfi

Di difesa ti son... sono bastanti

I tuoi nemici ad atterrir... a farti

Sprezzare ogni altro affetto.

Otello

Quai terribili accenti!

L'interrotto parlare, i dubbi tuoi,

L'irrisolto volto

In quanti affanni involto

Hanno il mio cor! Spiegati. Ah! non tenermi

In sì fiera incertezza.

Jago

Altro dirti non sò: dal labbro mio

Altro chieder non dei.

Otello

Chieder non deggio?... oh Dio quanto s'accresce

Il mio timor dal tuo silenzio!... Ah forse

L'infida!..

Jago

E perché cerchi

Nuova cagion d'affanni?

Otello

Tu m'uccidi così. Meno infelice

Sarei, se il vero io conoscessi.

Jago

Ebbene

Il vuoi?... ti appagherò... che dico?... io gelo!

Otello

Parla una volta.

Jago

Oh quale arcano io svelo!

Ma l'amistà lo chiede,

Io cedo all'amistà. Deh sappi...

Otello

Ah taci!...

Aimè! tutto compresi.

Jago

E che farai?

Otello

Vendicarmi, e morir.

Jago

Morir non dei,
E in disprezzarla avrai vendetta intera.

Otello

Ma non tremenda e fiera,
Qual'io la bramo, quale Amor la chiede...
E sicuro son io del suo delitto?.. (*con incertezza.*)
Ah se tal fosse... qual in me... Tu Jago
Tu mi comprendi, ed il tradirmi or fora
Delitto ancora in te.

Jago

Che mai tu pensi?
Confuso io son... ti parli
Questo foglio per me.

Otello

Che miro! oh Dio!
Sì! di sua man son queste
Le crudeli d'amor cifre funeste.
Non m'inganno; al mio rivale
L'infedel vergato ha il foglio,
Più non reggo al mio cordoglio!
Io mi sento lacerar!

Jago

(Già la fera gelosia
Versò tutto il suo veleno,
Tutto già gl'inonda il seno,
E mi guida a trionfar.)

Otello (*legge*)

Caro bene... e ardisci ingrata?..

Jago

(Nel suo ciglio il cor gli veggo.)

Otello

Ti son fida... Ahimè! che leggo!
Quali smanie io sento al cor!

Jago

(Quanto gioja io sento al cor!)

Otello

Di mia chioma un pegno... Oh cielo!

Jago

(Cresce in lui l'atroce sdegno.)

Otello

Dov'è mai l'offerto pegno?

Jago

Ecco... il cedo con orror!

Otello

Nò, più crudel un anima...

Jago

(Nò più contenta un anima...

Otello e Jago

Nò, che giammai si vide!

Otello

Il cuor mi si divide
Per tanta crudeltà.

Jago

Propizio il Ciel m'arride;
L'indegna ah! sì cadrà.)

Otello

Che far degg'io?

Jago

Ti calma.

Otello

Lo speri invan.

Jago

Che dici?

Otello

Spinto da furie ultrici...
Punirla alfin saprò.

Jago

Ed oserai?..

Otello

Lo giuro.

Jago

E Amore...

Otello

Io più nol curo.

Jago

T'affida, i tuoi nemici
Or dunque abatterò.

Otello

L'ira d'avverso fato
Io più non temerò:
Morrò, ma vendicato
Sì... dopo lei morirò.

Jago

(L'ira d'avverso fato
Temer più non dovrò:
Son'io già vendicato,
Di lui trionferò.)
(*parte.*)

Scena settima

Otello solo

Otello

E a tanto giugner puote
Un ingannevol cor!.. Ma chi s'avanza?

Scena ottava

Rodrigo e detto.

Otello

Rodrigo... e che mai brami?..

Rodrigo

A te ne vengo

Tuo nemico, se il vuoi:
Ma al mio voler se cedi,
Tuo amico, e difensor.

Otello

Uso non sono
A mentire, a tradir. Io ti disprezzo
Nemico, o difensor.

Rodrigo

Oh che baldanza! (*a parte.*)
Non mi conosci ancor?

Otello

Sì ti conosco,
Perciò non ti pavento;
Sol disprezzo, il ripeto, io per te sento.

Rodrigo

Ah vieni, nel tuo sangue
Vendicherò le offese:
Se un vano amor ti accese,
Distruggerlo saprò.

Otello

Or or vedrai qual chiudo
Giusto furor nel seno:
Sì, vendicarmi appieno
Di lei, di te dovrò.

A due

Qual gioja! all'armi! all'armi!
Il traditor già parmi
Veder trafitto al suol.

Scena nona

Desdemona giunge, e detti.

Desdemona

Aimè! fermate, udite... (*arrestandoli.*)
Solo il mio cor ferite
Cagion di tanto duol.

Rodrigo, Otello e Desdemona

Che fiero punto è questo!

Rodrigo e Otello

L'indegna a me d'innante!

Desdemona

L'ingrato a me d'innante!

Otello e Rodrigo

Pinta ha sul reo sembiante
Tutta l'infedeltà.

Desdemona

Non cangia di sembiante!
Misera! che sarà?

Otello

Deh sieguimi.

Rodrigo

Ti sieguo.

Otello

Son pago alfin.

Desdemona

T'arresta.

Otello

Vanne.

Desdemona

Che pena è questa!
Che fiera crudeltà!
Perché da te mi scacci?...
Qual barbaro furore
Così ti accende il core,
Che vaneggiar ti fa?

Otello

Ah perfida.. ed ardisci...

Rodrigo

T'affretta.

Desdemona

Che mai sento!

A tre

Più barbaro tormento
Di questo non si dà.

Desdemona

Ah per pietà!

Otello

Mi lascia.

Desdemona

Ma che ti feci io mai?

Otello

Or ora lo vedrai...
Finge l'indegna ancor! (*fra se.*)

A tre

Tra tante smanie, e tante
Quest'alma mia delira,
Vinto è l'amor dall'ira,
Spira vendetta il cor. (*partono.*)

Desdèmona

Quest'alma che delira
Sù i labbri miei già spira:
Sento mancarmi il cor!
L'ingrato mi lasciò! misera! io moro. (*sviene.*)

Scena decima

Emilia, e detta

Emilia

Desdemona! che veggo! Al suol giacente...
Pallor di morte le ricopre il volto...
Oh ciel!.. chi mi soccorre!
Quale aiuto recarle?..
O tu dell'alma mia parte più cara
Ascoltami, deh riedi a questo seno...
La tua amica ti chiama... Ah! non risponde!
Gelo è il petto e la man... Chi me l'invola?
Quel barbaro dov'è?.. vorrei... che miro?..
Apre i languidi lumi... alfin respiro!

Desdemona

Chi sei?..

Emilia

Non mi conosci?

Desdemona

Emilia!

Emilia

Ah quella
Quell'appunto son'io. Siegui i miei passi,
Salvati per pietà.

Desdemona

Ma potrò mai
Rivederlo?.. abbracciarlo!.. Ah se nol sai
Vanne, cerca, procura...

Emilia

E che mai chiedi?

Intenderti chi può?

Desdemona

Confusa, oppressa

In me non so più ritrovar me stessa!

Che smania? aimè! che affanno?

Chi mi soccorre, oh Dio!

Per sempre ahi l'idol mio

Perder così dovrò!

Barbaro ciel tiranno!

Da me se lo dividi,

Salvalo almen: me uccidi:

Contenta io morirò.

Scena undicesima

Coro di Damigelle; indi coro di confidenti poi Elmira.

Desdemona

Qual nuova a me recate?..

Men fiero, se parlate,

Si rende il mio dolor.

Coro di Damigelle

Trema il mio cuore e tace.

Desdemona

De' detti ah! più loquace

E' quel silenzio ancor!

(Si avvanza il coro di confidenti).

Desdemona

Ah ditemi almen voi...

Coro

Che mai saper tu vuoi?

Desdemona

Se vive il mio tesor.

Coro

Vive, serena il ciglio...

Desdemona

Salvo dal suo periglio?..

Altro non chiede il cor.

Elmiro

Qui!.. indegna!

Desdemona

Il Genitore!

Elmiro

Del mio tradito onore
Come non hai rossor?

Coro

Oh ciel! qual nuovo orror!

Desdemona

L'error d'un infelice
Pietoso in me perdona,
Se il padre m'abbandona
Da chi sperar pietà?

Elmiro

No, che pietà non merti.
Vedrai fra poco, ingrata!
Qual pena è riserbata
Per chi virtù non ha.

Desdemona

Palpita il cuor nel petto,
A quel severo aspetto
Più reggere non sà!

Elmiro

Odio, furor, dispetto
Han la pietà nel petto
Cangiata in crudeltà.

Damigelle

Come cangiar nel petto
Può il suo paterno affetto
In tanta crudeltà?

Confidenti

Se nutre nel suo petto
Un impudico affetto,
Giusta è la crudeltà.

Fine del secondo atto.

Atto terzo

Scena prima

La scena rappresenta una stanza da letto.

Emilia, Desdemona in semplicissime vesti abbandonata su di una sedia, ed immersa nel più fiero dolore.

Desdemona

Ah!

Emilia

Dagli affanni oppressa.

Parmi fuor di se stessa.

Che mai farò?... chi mi consiglia? oh cielo!..

Perchè tanto ti mostri a noi severo?

Desdemona (*fra se*)

Ah no, di rivederlo io più non spero!

Emilia (*facendosi coraggio, ed avvicinandosi a lei.*)

Rincorati, m'ascolta... in me tu versa

Tutto il tuo duol. Nell'amistà soltanto

Puoi ritrovare alcun conforto. Ah! parla...

Desdemona

Che mai dirti poss'io?...

Ti parli il mio dolore, il pianto mio.

Emilia

Quanto mi fai pietà!... Ma almen procura

Da saggia che tu sei,

Di dar tregua per poco alle tue pene.

Desdemona

Che dici?... che mai pensi?... In odio al Cielo

Al mio padre, a me stessa... in duro esiglio

Condannato per sempre il caro sposo...

Come trovar poss'io tregua, o riposo?

(Sentesi da lungi il Gondoliero, che scioglie all'aura un dolce canto).

Gondoliere

“Nessun maggior dolore
“Che ricordarsi del tempo felice
“Nella miseria.

(Desdemona a quel canto si scuote.)

Desdemona

Oh come infino al cuore
Giungon quei dolci accenti!
(Alzasi, e con trasporto si avvicina alla finestra.)
Chi sei che così canti?... Ah tu rammenti
Lo stato mio crudele!

Emilia

È il Gondoliero, che cantando inganna
Il cammin sulla placida laguna
Pensando a' figli, mentre il ciel s'imbruna.

Desdemona

Oh lui felice! ah! se potessi anch'io
Sperar... vana lusinga!.. a inutil pianto
Sol mi serbasti ingiusto Amor!..

Emilia

Che veggio!

S'accresce il suo dolor...

Desdemona

Isaura!... Isaura!

Emilia

Essa l'amica appella,
Che all'Africa involata, se vicina
Quì crebbe, e quì morio...

Desdemona

Infelice ancor fosti.
Al par di me. Ma or tu riposi in pace...

Emilia

O quanto è ver che ratti a un cuore oppresso
Si riuniscono gli affanni!

Desdemona

O tu del mio dolor dolce strumento!
Caro pegno d'Amor, che sol m'avanzi,
Io te riprendo ancora;
E unisco al mesto canto
I sospiri d'Isaura, ed il mio pianto.

Assisa a piè d'un salice,
 Immersa nel dolore
 Gemea trafitta Isaura
 Dal più crudele amore,
 L'aura tra i rami flebile
 Ne ripeteva il suon.
 I ruscelletti limpidi
 A' caldi suoi sospiri
 Il mormorio mesceano
 De' lor diversi giri:
 L'aura fra i rami flebile
 Ne ripeteva il suon.
 Salce, d'amor delizia!
 Ombra pietosa appresta
 (Di mie sciagure immemore)
 All'urna mia funesta,
 Né più ripeta l'aura
 De' miei lamenti il suon.
 Che dissi!.. Ah m'ingannai!.. Non è del canto
 Questo il lugubre fin. M'ascolta... oh Dio!
 (*Un colpo di vento spezza alcuni vetri della finestra.*)
 Qual mai strepito è questo!..
 Qual presagio funesto!

Emilia

Non paventar: rimira.
 Impetuoso vento è quel, che spira.

Desdemona

Io credeva che alcuno... oh come il Cielo
 S'unisce a' miei lamenti...
 Ascolta il fin de' dolorosi accenti.
 Ma stanca alfin di spargere
 Mesti sospiri, e pianto,
 Mori l'afflitta vergine
 Ahi! di quel salce accanto!
 Mori... che duol! l'ingrato...
 Potè... ma il pianto oh Dio!
 Proseguir non mi fa. Parti, ricevi
 Da labbri dell'amica il bacio estremo.

Emilia

Ah che dici!.. ubbidisco... oh come io tremo!

Scena seconda

Desdemona nel massimo dolore dirige al cielo la seguente preghiera.

Desdemona

Deh calma, o Ciel, nel sonno
Per poco le mie pene,
Fa, che l'amato bene
Mi venga a consolar.
Se poi son vani i prieghi,
Di mia breve urna in seno
Venga di pianto almeno
Il cenere a bagnar.

(Ella cala la tendina, e si getta sul letto.)

Scena terza

Otello s'introduce nella stanza di Desdemona per una secreta porta, tenendo in mano una accesa fiaccola, ed un pugnale.

Otello

Eccomi giunto inosservato, e solo
Nella stanza fatal... Jago involommi
Al mio vicin periglio. Egli i miei passi
Dirigere quì seppe.
(Ei rimane per un momento attonito, indi attento guarda in giro.)

Il silenzio m'addita,
Ch'ella di mia partenza omai sicura
Sogna il rivale, e più di me non cura.
(Riguardando verso la tendina del letto.)
Quanto t'inganni! ora egli al suol trafitto...
Che dissi!.. ah sol tu colpi al mio delitto!
(Pian piano si avvicina al letto, ed apre le tendine nel massimo tumulto del cuore.)

Che miro! aimè!... quegli occhi abbenché chiusi
Pur mi parlano al cor! Quel volto, in cui
Natura impresse i più bei pregi suoi,
Mi colpisce, m'arresta.

(Confuso s'allontana dal letto.)
Ma se più mio non è... perché serbarlo?
Struggasi... E chi mai puote
(Avvicinandosi di nuovo a lei.)
Riprodurne l'egual!
(Indi si allontana da lei pieno di perplessità.)

E sua la colpa,

Se il mio temuto aspetto
L'allontana da me? Perché un sembiante
Barbaro ciel non darmi, in cui scolpito
Si vedesse il mio cor?... Forse... che allora...

Non arrestare il colpo...
Vibralo a questo core,
Sfoga il tuo reo furore,
Intrepida morirò.

Otello

Ma sappi pria che mori
Per tuo maggior tormento,
Che già il tuo bene è spento.
Che Jago il trucidò.

Desdemona

Jago! che ascolto!... oh Dio!
Barbaro! che facesti?
Fidarti a lui potesti?
A un vile traditor?

Otello

Vile!.. ah sì ben comprendo
Perchè così ti adiri;
Ma inutili i sospiri
Or partono dal cor.

(I lampi continuano.)

Desdemona

Ah crudel!

Otello

Oh rabbia! io fremo!

Desdemona

Oh qual giorno!

Otello

Il giorno estremo...

Desdemona

Che mai dici?

Otello

A te sarà.
Ah! quel volto, a mio dispetto.
Di furor disarmo il petto,
In me desta ancor pietà.

Desdemona

Per lui sento ancor nel petto,
Benché ingiusto, un dolce affetto,
Per lui sento ancor pietà.

(Comincia il temporale.)

Otello

Notte per me funesta!
Fiera crudel tempesta!
Accresci co' tuoi fulmini,
Col tuo fragore orribile
Accresci il mio furor!

Desdemona

Notte per me funesta!
Fiera crudel tempesta!
Tu accresci in me co' fulmini,
Col tuo fragore orribile
I palpiti, e l'orror.

(Il temporale cresce, i tuoni si succedono con gran fragore.)

Desdemona

O ciel! se me punisci
E' giusto il tuo rigor.

(I tuoni cessano, ma i lampi continuano.)

Otello

Tu d'insultarmi ardisci!
Ed io m'arresto ancor?

Desdemona

Uccidimi... ti affretta,
Saziati alfin crudele!

Otello

Si compia la vendetta.

(La prende, la spinge sul letto, e nell'impugnare il ferro Desdemona sviene. Egli vibra il colpo.)

Desdemona

Aimè...

Otello

Mori infedel!

(Otello si allontana dal letto nel massimo disordine, e spavento, cerca di occultare il suo delitto, e l'oggetto del suo dolore con tirare le tendine del letto.)

(Dopo un breve silenzio)

Otello

Che sento!.. Chi batte?...

Lucio

Otello! *(da fuori.)*

Otello

Qual voce!...
Occultati atroce
Rimorso nel cor!
(*Otello apre la porta.*)

Scena quarta

Lucio, e detto.

Otello

Rodrigo?

Lucio

Egli è salvo.

Otello

E Jago?

Lucio

Perisce.

Otello

Ah chi lo punisce?

Lucio

Il cielo, l'Amor.

Otello

Che dici?.. e tu credi?..

Lucio

Ei stesso le trame,
Le perfide brame
Sorpreso svelò.

Otello

Che ascolto!...

Lucio

Ah già tutti
Deh mira contenti.

Otello

A tanti tormenti
Più regger non so!

Scena quinta ed ultima

Doge, Elmiro, Rodrigo con seguito, e detti.

Doge

Per me la tuo colpa
Perdona il Senato.

Elmiro

Già riedo placato
Qual padre al tuo sen.

Rodrigo

Il perfido Jago
Cangiò nel mio petto
Lo sdegno in affetto...
Ti cedo il tuo ben.

Otello

Che pena!..

Coro

Che gioja!

Doge e Rodrigo

Accogli nel core
Il pubblico amore,
La nostra amistà.

Elmiro

La man di mia figlia...

Otello

La man di tua figlia!... *(con sorpresa)*
Sì... unirmi a lei deggio...
Rimira... *(scuopre la tendina.)*

Elmiro

Che veggio!..

Otello

Punito m'avrà... *(si uccide.)*

Tutti

Ah!..

Fine.

"L'altro" Rossini serio nel mondo (1949/1988)

A cura di Alberto Bottazzi e Giorgio Gualerzi

Cronologia della Rossini-Renaissance

- 1949 4 VI Firenze, Comunale. *Assedio di Corinto* (*).
- 1951 5 V Roma, Opera. *Assedio di Corinto*.
- 1952 2 I Napoli, S. Carlo. *Assedio di Corinto*.
26 IV Firenze, Comunale. *Armida* (*).
17 V Firenze, Pergola. *Tancredi* (*).
- 1953 16 VIII Milano, Auditorium RAI. *Elisabetta regina d'Inghilterra*. (**).
- 1957 X New York. *Otello*. (**).
- 1958 9 V Firenze, Pergola. *Donna del lago*. (*).
- 1960 19 VI Roma, Auditorium RAI. *Otello*. (**).
- 1961 12 V Londra, St. Pancras T. Hall. *Otello*.
- 1962 17 XII Milano, Scala. *Semiramide*. (*).
- 1964 29 I Los Angeles, Shrine Auditorium. *Semiramide*. (**).
18 II New York, Carnegie Hall. *Semiramide*. (**).
31 V Roma, Opera. *Otello*.
12 XII Roma, Opera. *Otello*.
- 1965 5 II Boston, Opera. *Semiramide*.
10 IV Napoli, S. Carlo. *Zelmira*. (*).
29 VII Melbourne, Her Majesty's. *Semiramide*.
23 VIII Pesaro, Pedrotti. *Otello*.
4 IX Sydney, Her Majesty's. *Semiramide*.
- 1966 23 I Milano, Auditorium RAI. *Assedio di Corinto*. (**).
24 X Berlino, Deutsche Oper. *Otello*.
- 1967 21 X Wexford, Royal. *Otello*.
- 1968 4 I Parigi, ORTF. *Assedio di Corinto*. (**).
27 II Londra, Camden T. Hall. *Elisabetta regina d'Inghilterra*.
1 VI Firenze, Comunale. *Semiramide*.
15 VI Roma, Auditorium RAI. *Semiramide*. (**).
25 VI New York, Metropolitan. *Otello*.
28 VI Pesaro, Pedrotti. *Tancredi*. (**).
13 VII Glenn Falls Festival. *Otello*.
20 XII Parigi, ORTF. *Assedio di Corinto*. (**).
- 1969 9 II Londra, Drury Lane. *Semiramide*. (**).
11 IV Milano, Scala. *Assedio di Corinto*.
6 V Londra, Camden T. Hall. *Donna del lago*.
- 1970 3 IV Venezia, Fenice. *Armida*.
22 IV Torino, Auditorium, RAI. *Donna del lago*. (**).

- 1971 20 IV Londra, Collegiate. *Tancredi*.
 24 IX Chicago, Lyric. *Semiramide*.
 9 XII Palermo, Massimo. *Elisabetta regina d'Inghilterra*.
- 1972 23 V Sunderland, Empire. *Tancredi*.
 4 IX Edimburgo, King's. *Elisabetta regina d'Inghilterra*.
- 1973 13 VIII Bregenz, Kornmarkth. *Armida*.
- 1974 11 XII Bologna, Comunale. *Donna del lago*.
- 1975 16 I Roma, Opera. *Otello*.
 7 IV New York, Metropolitan. *Assedio di Corinto*.
 21 IV Boston, Hynes Auditorium. *Assedio di Corinto*.
 28 IV Detroit, Masonic Temple. *Assedio di Corinto*.
 5 V Atlanta, Civic Center. *Assedio di Corinto*.
 12 V Memphis, Auditorium. *Assedio di Corinto*.
 15 V Dallas, State Fair. *Assedio di Corinto*.
 19 V Minneapolis, Northrop Auditorium. *Assedio di Corinto*.
 21 V Parigi, ORTF. *Otello*. (*).
 11 VII Arles, Th. Antique. *Elisabetta regina d'Inghilterra*.
 13 X New York, Metropolitan. *Assedio di Corinto*.
 23 X Vancouver, Opera. *Semiramide*.
- 1976 10 VII Martina Franca, Palazzo Ducale. *Tancredi*.
 3 XII Orléans, Municipal. *Tancredi*.
 7 XII Angers, Municipal. *Tancredi*.
 10 XII Rennes, Maison Culture. *Tancredi*.
- 1977 17 I Londra, Queen Elizabeth Hall. *Tancredi*. (**).
 13 VIII Siena, Annunziata. *Ermione*. (*). (**).
 13 X Houston, Jones Hall. *Tancredi*.
 20 XII Roma, Opera. *Tancredi*.
- 1978 13 III New York, Carnegie Hall. *Tancredi*. (**).
 3 IV New York, Avery Fisher Hall. *Mosè in Egitto*. (*). (**).
 19 XI Londra, Queen Elizabeth Hall. *Adelaide di Borgogna*. (*). (**).
- 1979 2 II Filadelfia, Walnut Street. *Otello*.
 25 VII Barga, Differenti. *Demetrio e Polibio*. (*).
 29 VII Pesaro, Pedrotti. *Demetrio e Polibio*.
 17 XI S. Francisco, War Memorial. *Tancredi*. (**).
- 1980 1 II Caracas, Municipal. *Semiramide*.
 11 III Palermo, Garibaldi. *Otello*.
 15 VII Aix-en-Provence, Archevêché. *Semiramide*.
 27 VIII San Paolo. *Semiramide*.
 11 IX Genova, Genovese. *Aureliano in Palmira*. (**).
 12 XI La Spezia, Civico. *Aureliano in Palmira*.
 16 XI Savona, Chiabrera. *Aureliano in Palmira*.
- 1981 3 III Genova, Margherita. *Semiramide*.
 24 IV Torino, Regio. *Semiramide*.
 10 V Lisbona, Sao Carlos. *Mosè in Egitto*.
 18 VIII Aix-en-Provence, Archevêché. *Tancredi*.
 11 IX S. Francisco, War Memorial. *Semiramide*.
 16 IX Pesaro, Rossini. *Donna del lago*.
 30 IX Perugia, *Mosè in Egitto*.
 15 X Houston, Jones Hall. *Donna del lago*.
 16 X Marsiglia, Opéra. *Assedio di Corinto*.
 25 XI Parigi, Champs Elysées. *Semiramide*.
 20 XII Venezia, Fenice. *Tancredi*.
- 1982 27 VIII Pesaro, Rossini. *Tancredi*.
 2 X Jesi, Pergolesi. *Assedio di Corinto*.
 19 X Trieste, Verdi. *Semiramide*.
 14 XI New York, Carnegie Hall. *Donna del lago*. (**).
 27 XI Roma, Opera. *Semiramide*.
 18 XII Firenze, Comunale. *Assedio di Corinto*.

- 1983 10 I New York, Carnegie Hall. *Semiramide*. (**).
 20 II Amburgo, Staatsoper. *Semiramide*. (**).
 5 III Las Palmas, Perez Galdos. *Semiramide*.
 17 III Avignone, Municipal. *Semiramide*. (**).
 9 V Berlino, Deutsche Oper. *Semiramide*. (**).
 22 V New York, Carnegie Hall. *Tancredi*. (**).
 5 VI Venezia, Fenice. *Tancredi*.
 21 VI Madrid, Zarzuela. *Semiramide*.
 5 VIII Sydney, Opera. *Semiramide*.
 9 VIII Pesaro, Rossini. *Donna del lago*.
 9 IX Pesaro, Rossini. *Mosè in Egitto*.
- 1984 25 II Anversa, Reale. *Semiramide*. (**).
 28 II Bruxelles, Monnaie. *Semiramide*. (**).
 4 VIII Martina Franca. *Adelaide di Borgogna*.
- 1985 6 I Berlino, Deutsche Oper. *Semiramide*. (**).
 23 III Parma, Regio. *Semiramide*.
 26 III Torino, Regio. *Tancredi*.
 31 III Modena, Comunale. *Semiramide*.
 5 V Amburgo, Staatsoper. *Semiramide*. (**).
 27 VI Londra, Covent Garden. *Donna del lago*.
 21 VII Venezia, Fenice. *Armida*.
 19 VIII Pesaro, Rossini. *Maometto II*. (*).
 3 IX Bilbao, Coliseo Albia. *Semiramide*. (**).
 5 IX Pesaro, Rossini. *Mosè in Egitto*.
 29 X Bruxelles, Monnaie. *Semiramide*. (**).
 7 XI Torino, Regio. *Elisabetta regina d'Inghilterra*.
 15 XI Parigi, Opéra. *Assedio di Corinto*.
 26 XII Barcellona, Liceo. *Semiramide*. (**).
- 1986 31 I Trieste, Verdi. *Donna del lago*.
 31 I Venezia, Fenice. *Otello*.
 19 II Parigi, Champs Elysées. *Otello*.
 28 II Parigi, Châtelet. *Donna del lago*. (**).
 10 III Parigi, Châtelet. *Maometto II*. (**).
 14 III Nizza, Opéra. *Donna del lago*.
 9 IV Londra, Covent Garden. *Semiramide*. (**).
 23 VI Padova, Pollini. *Ermione*. (**).
 2 VIII Martina Franca. *Semiramide*.
 23 VIII Pesaro, Pedrotti. *Bianca e Falliero*. (*).
 18 IX Nizza, Opéra. *Semiramide*.
 23 X Wexford, Royal. *Tancredi*.
 2 XI Londra, St. John's. *Otello*. (**).
 4 XI Londra, Queen Elizabeth Hall. *Tancredi*. (**).
 25 XI Potsdam. *Semiramide*.
- 1987 22 I Palermo, Garibaldi. *Tancredi*.
 31 I Amsterdam, Concertgebouw. *Tancredi*. (*).
 1 II Utrecht, Musik Centrum. *Tancredi*. (*).
 11 V Napoli, San Carlo. *Semiramide*.
 17 V Bonn, Theater der Stadt. *Armida*.
 22 VII Pesaro, Rossini. *Ermione*.
 7 XII Miami, Dade Country. *Bianca e Falliero*.
- 1988 26 II Monaco, Staatsoper. *Mosè in Egitto*.
 15 IV Madrid, Zarzuela. *Ermione*.
 4 V Napoli, San Carlo. *Ermione*.
 15 V Parigi, Salle Pleyel. *Adelaide di Borgogna*. (**)
 22 V Roma, Opera. *Mosè in Egitto*.
 12 VII Aix-en-Provence, Archevêché. *Armida*.
 19 VII Venezia, Fenice. *Zelmira*. (**)

(*) Prima esecuzione moderna

(**) Esecuzione in forma concertistica

I quindici titoli della Rossini - Renaissance

ADELAIDE DI BORGOGNA

- 1978 - 19 novembre - Londra, Queen Elizabeth Hall
Direttore Leslie Head
Interpreti: Eidwenn Harrhy (*Adelaide*), Della Jones (*Ottone*), Ernesto Palacio (*Adalberto*), Roderick Earle (*Berengario*).
- 1984 - 4 agosto - Martina Franca, Palazzo Ducale
Direttore Alberto Zedda, *Regia* Lamberto Puggelli
Interpreti: Mariella Devia, Martine Dupuy, Aldo Bertolo, Armando Caforio.
- 1988 - 15 maggio - Parigi, Salle Pleyel
Direttore Alberto Zedda
Interpreti: Mariella Devia, Martine Dupuy, Ernesto Palacio, Armando Caforio.

ARMIDA

- 1952 - 26 aprile - Firenze, Teatro Comunale
Direttore Tullio Serafin, *Regia* Alberto Savinio
Interpreti: Maria Callas (*Armida*), Francesco Albanese (*Rinaldo*), Mario Filippeschi (*Gernando*), Gianni Raimondi (*Eustazio*), Antonio Salvarezza (*Ubaldo*), Alessandro Ziliani (*Goffredo*).
- 1970 - 3 aprile - Venezia, Teatro La Fenice
Direttore Carlo Franci, *Regia* Alberto Fassini
Interpreti: Cristina Deutekom, Pietro Bottazzo, Eduardo Gimenez, Berardino Trotta, Eduardo Gimenez, Ottavio Garaventa.
- 1973 - 13 agosto - Bregenz, Theater am Kornmarkt
Direttore Carlo Franci, *Regia* Carlo Maestrini
Interpreti: Cristina Deutekom, Umberto Grilli, Vittorio Terranova, William McKinney, Vittorio Terranova, Redento Comacchio.
- 1985 - 21 luglio - Venezia, Teatro La Fenice
Direttore Gabriele Ferro, *Regia* Egisto Marcucci
Interpreti: Katia Ricciarelli, Curtis Rayam, Mario Bolognesi, Oslavio Di Credico, Iorio Zennaro, Raul Gimenez.
- 1987 - 17 maggio - Bonn, Theater der Stadt
Direttore Gabriele Ferro, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Katia Ricciarelli/Adelaide Negri, Dalmacio Gonzales, Kieth Lewis, Christer Bladin, Keith Lewis, Eduardo Gimenez.
- 1988 - 12 luglio - Aix-en-Provence, Théâtre de l'Archevêché
Direttore: Gianfranco Masini, *Regia:* Jean Claude Fall
Interpreti: June Anderson, Rockwell Blake, Raul Gimenez, Christer Bladin, Yoshihisa Yamhaji, Yoshihisa Yamhaji.

L'ASSEDIO DI CORINTO

- 1949** - 4 giugno - Firenze, Teatro Comunale
Direttore Gabriele Santini, *Regia* Enrico Frigerio
Interpreti: Renata Tebaldi (*Pamira*), Myriam Pirazzini (*Neocle*), Mirto Picchi (*Cleomene*), Raimundo Torres (*Maometto II*), Giulio Neri (*Jero*).
- 1951** - 5 maggio - Roma, Teatro dell'Opera
Direttore Gabriele Santini, *Regia* Enrico Frigerio
Interpreti: Renata Tebaldi, Myriam Pirazzini, Mirto Picchi, Andrea Mongelli, Giulio Neri.
- 1952** - 2 gennaio - Napoli, Teatro San Carlo
Direttore Gabriele Santini, *Regia* Enrico Frigerio
Interpreti: Renata Tebaldi, Myriam Pirazzini, Mirto Picchi, Mario Petri, Raffaele Ariè.
- 1966** - 23 gennaio - Milano, Auditorium RAI
Direttore Nicola Rescigno
Interpreti: Marcella de Osma, Franco Bonisolli, Angelo Lo Forese, Mario Petri, Franco Ventriglia.
- 1968** - 4 gennaio - Parigi, Studi ORTF
Direttore Marcel Couraud
Interpreti: Christiane Eda-Pierre, André Mallabrera, Remy Corazza, Krista Kristic, Pierre Thau.
- 1968** - 20 dicembre - Parigi, Studi ORTF
Direttore Marcel Couraud
Interpreti: Annick Simon, André Mallabrera, Remy Corazza, Krista Kristic, Pierre Thau.
- 1969** - 11 aprile - Milano, Teatro alla Scala
Direttore Thomas Schippers, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Beverly Sills, Marilyn Horne, Franco Bonisolli, Justino Diaz, Paolo Washington.
- 1975** - 7 aprile - New York, Metropolitan
Direttore Thomas Schippers, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Beverly Sills, Shirley Verrett, Harry Theyard, Justino Diaz, Richard Gill.
- 1975** - 21 aprile Boston,
28 aprile Detroit,
5 maggio Atlanta,
12 maggio Memphis,
15 maggio Dallas,
19 maggio Minneapolis (Tournée del Metropolitan)
Direttore Thomas Schippers, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Beverly Sills, Shirley Verrett, Harry Theyard, Justino Diaz, Richard Gill.
- 1975** - 13 ottobre - New York, Metropolitan
Direttore Thomas Schippers/Richard Weitach, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Beverly Sills/Rita Shane, Shirley Verrett/Jean Grillo, Harry Theyard/Enrico Di Giuseppe, Justino Diaz, Richard Gill/Andrij Dobriansky.

- 1981 - 16 ottobre - Marsiglia, Opera
Direttore Diego Masson, *Regia* Tito Serebrinsky
Interpreti: Christine Weidinger, Martine Dupuy, Charles Burles, Georges Pappas, Antonio Zerbini.
- 1982 - 2 ottobre - Jesi, Teatro Pergolesi
Direttore Diego Masson, *Regia* Tito Serebrinsky
Interpreti: Christine Weidinger, Martine Dupuy, Vittorio Terranova, Georges Pappas, Antonio Zerbini.
- 1982 - 18 dicembre - Firenze, Teatro Comunale
Direttore Eliahu Inbal, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Katia Ricciarelli, Martine Dupuy, Ottavio Garaventa, Nicolai Ghiuselev, Antonio Zerbini.
- 1985 - 15 novembre - Parigi, Opera
Direttore Arnold Oestman, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Katia Ricciarelli/Christine Barbaux, Martine Dupuy, Curtis Rayam, Ferruccio Furlanetto, Jean Philippe Courtis.

AURELIANO IN PALMIRA

- 1980 - 11 settembre - Genova, Politeama Genovese
Direttore Giacomo Zani, *Regia* Beppe De Tomasi
Interpreti: Luciana Serra (*Zenobia*), Helga Müller Molinari (*Arsace*), Paolo Barbacini (*Aureliano*).
- 1980 - 12 novembre - La Spezia, Teatro Civico
Direttore Francesco Maria Martini, *Regia* Beppe De Tomasi
Interpreti: Maria Luisa Cioni Leoni, Martine Dupuy, Paolo Barbacini.
- 1980 - 16 novembre - Savona, Teatro Chiabrera
Direttore Francesco Maria Martini, *Regia* Beppe De Tomasi
Interpreti: Maria Luisa Cioni Leoni, Martine Dupuy, Paolo Barbacini.

BIANCA E FALLIERO

- 1986 - 23 agosto - Pesaro, Auditorium Pedrotti
Direttore Donato Renzetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Katia Ricciarelli (*Bianca*), Marilyn Horne (*Falliero*), Chris Merritt (*Contareno*), Giorgio Surjan (*Capellio*).
- 1987 - 7 dicembre - Miami, Dade Country Auditorium
Direttore Willie Anthony Waters, *Regia* Francesca Zambello
Interpreti: Gianna Rolandi/Juliana Gondek, Kathleen Kuhlmann/Luretta Bybee, Gary Bennett/Gregory Kunde, Jeffrey Wells.

DEMETRIO E POLIBIO

- 1979 - 25 luglio - Barga, Teatro dei Differenti
Direttore Bruno Rigacci, *Regia* Maria Francesca Siciliani
Interpreti: Cecilia Valdenassi (*Lisinga*), Benedetta Pecchioli (*Siveno*), Giandomenico Bisi (*Demetrio*), Aldo Bramante (*Polibio*).
- 1979 - 29 luglio - Pesaro, Auditorium Pedrotti
Direttore Bruno Rigacci, *Regia* Maria Francesca Siciliani
Interpreti: Cecilia Valdenassi, Benedetta Pecchioli, Giandomenico Bisi, Aldo Bramante.

LA DONNA DEL LAGO

- 1958** - 9 maggio - Firenze, Teatro della Pergola
Direttore Tullio Serafin, *Regia* Carlo Maestrini
Interpreti: Rosanna Carteri (*Elena*), Irene Companeez (*Malcolm*), Cesare Valletti (*Giacomo* V), Eddie Ruhl (*Rodrigo*), Paolo Washington (*Douglas*).
- 1969** - 6 maggio - Londra, Camden Town Hall
Direttore Gerald Gover, *Regia* Tom Hawkes
Interpreti: Kiri Te Kanawa, Gillian Knight, Maurice Arthur, John Serge, Robert Lloyd.
- 1970** - 22 aprile - Torino, Auditorium RAI
Direttore Piero Bellugi
Interpreti: Monteserrat Caballé, Julia Hamari, Franco Bonisolli, Pietro Bottazzo, Paolo Washington.
- 1974** - 11 dicembre - Bologna, Teatro Comunale
Direttore Maurizio Arena, *Regia* Piero Zuffi
Interpreti: Angels Gulin, Jane Berbié, Pietro Bottazzo/Romano Emili, Umberto Grilli/Tullio Pane, Paolo Montarsolo.
- 1981** - 16 settembre - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Maurizio Pollini, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Lella Cuberli, Martine Dupuy, Philip Langridge, David Kuebler, Luigi De Corato.
- 1981** - 15 ottobre - Houston, Jones Hall
Direttore Claudio Scimone, *Regia* Frank Corsaro
Interpreti: Frederica von Stade, Marilyn Horne, Rockwell Blake, Dano Raffanti, Nicola Zaccaria.
- 1982** - 14 novembre - New York, Carnegie Hall
Direttore Donato Renzetti
Interpreti: Frederica von Stade, Marilyn Horne, Rockwell Blake, Dano Raffanti, Dimitri Kavrakos.
- 1983** - 9 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Maurizio Pollini, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Katia Ricciarelli, Lucia Valentini Terrani, Dalmacio Gonzales, Dano Raffanti, Samuel Ramey.
- 1985** - 27 giugno - Londra, Covent Garden
Direttore Lawrence Foster, *Regia* Frank Corsaro
Interpreti: Frederica von Stade, Marilyn Horne, Chris Merritt, David Rendall, Dimitri Kavrakos/Gwynne Howell.
- 1986** - 31 gennaio - Trieste, Teatro Verdi
Direttore Maurizio Arena, *Regia* Ugo Tessitore
Interpreti: Lella Cuberli, Lucia Valentini Terrani/Eva Podles, Dalmacio Gonzales/Vito Gobbi, Dano Raffanti, Luigi De Corato.
- 1986** - 28 febbraio - Parigi, Théâtre du Châtelet
Direttore Henry Lewis
Interpreti: Lella Cuberli, Lucia Valentini Terrani, Rockwell Blake, Chris Merritt, Harry Dworthach.
- 1986** - 14 marzo - Nizza, Théâtre de l'Opéra
Direttore Claire Gibault, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Lella Cuberli, Martine Dupuy, Rockwell Blake, Michael Cousins, Gregory Reinhart.

ELISABETTA REGINA D'INGHILTERRA

- 1953 - 16 agosto - Milano, Auditorium RAI
Direttore Alfredo Simonetto
Interpreti: Maria Vitale (*Elisabetta*), Lina Pagliughi (*Matilde*), Giuseppe Campora (*Leicester*), Antonio Pirino (*Norfolk*).
- 1968 - 27 febbraio - Londra, Camden Town Hall
Direttore Gerald Gover, *Regia* David Giles
Interpreti: Alexandra Browning, Malvina Major, Maurice Arthur, Leo Kerman.
- 1971 - 9 dicembre - Palermo, Teatro Massimo
Direttore Gianandrea Gavazzeni, *Regia* Mauro Bolognini
Interpreti: Leyla Gencer, Margherita Guglielmi, Umberto Grilli, Pietro Bottazzo.
- 1972 - 4 settembre - Edimburgo, King's Theatre
Direttore Gianandrea Gavazzeni/Giacomo Zani, *Regia* Mauro Bolognini
Interpreti: Leyla Gencer, Margherita Guglielmi, Umberto Grilli, Pietro Bottazzo/Salvatore Fisichella.
- 1975 - 11 luglio - Arles, Théâtre Antique
Direttore Gianfranco Masini, *Regia* Jean Claude Auvray
Interpreti: Montserrat Caballé, Valerie Masterson, Gösta Winbergh, Ugo Benelli.
- 1985 - 7 novembre - Torino, Teatro Regio
Direttore Gabriele Ferro, *Regia* Gianfranco De Bosio
Interpreti: Lella Cuberli, Daniela Dessi/Daniela Longhi, Antonio Savastano/Paolo Barbacini, Rockwell Blake.

ERMIONE

- 1977 - 31 agosto - Siena, Chiesa dell'Annunziata
Direttore Gabriele Ferro
Interpreti: Kazue Shimada (*Ermione*), Silvana Mazzieri (*Andromaca*), Eduardo Gimenez (*Oreste*), Bruno Sebastian (Pirro), Andrea Elena.
- 1986 - 23 giugno - Padova, Auditorium Pollini
Direttore Claudio Scimone
Interpreti: Cecilia Gasdia, Sandra Browne, Chris Merritt, Ernesto Palacio, William Matteuzzi.
- 1987 - 22 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Gustav Kuhn, *Regia* Roberto De Simone
Interpreti: Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Rockwell Blake, Chris Merritt, Giuseppe Morino.
- 1988 - 15 aprile - Madrid, Teatro de la Zarzuela
Direttore Alberto Zedda, *Regia* Hugo de Ana
Interpreti: Montserrat Caballé, Margarita Zimmermann, Dalmacio Gonzalez, Chris Merritt.
- 1988 - 4 maggio - Napoli, Teatro San Carlo
Direttore Gustav Kuhn, *Regia* Roberto De Simone
Interpreti: Montserrat Caballé, Kathleen Kuhlmann, Douglas Ahlstedt, Chris Merritt.

MAOMETTO II

- 1985 - 19 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Claudio Scimone, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Cecilia Gasdia (*Anna*), Lucia Valentini Terrani (*Calbo*), Chris Merritt (*Paolo Erisso*), Samuel Ramey (*Maometto II*).
- 1986 - 10 marzo - Parigi, Théâtre du Châtelet
Direttore Claudio Scimone
Interpreti: Cecilia Gasdia, Margarita Zimmermann, Chris Merritt, Simone Alaimo.

MOSE' IN EGITTO

- 1978 - 3 aprile - New York, Avery Fisher Hall
Direttore Angelo Campori
Interpreti: Gabriela Cegolea (*Elcia*), Marilyn Brustadt (*Almatea*), Dimitri Kavrakos (*Mosè*), Justino Diaz (*Paraone*), James McCray (*Osiride*).
- 1981 - 10 maggio - Lisbona, Teatro São Carlos
Direttore Claudio Scimone, *Regia* Paolo Trevisi
Interpreti: Elizette Bayan, Elsa Saque, Pedro Liendo, John Tomlinson, Rockwell Blake.
- 1981 - 30 settembre - Perugia
Direttore: Peter Maag
Interpreti: Elisabeth Connell, Barbara Daniels, Ruggero Raimondi, Silvano Carroli, Philip Langridge.
- 1983 - 9 settembre - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Claudio Scimone, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Cecilia Gasdia, Daniela Dessi, Boris Martinovich, Simone Alaimo, Rockwell Blake.
- 1985 - 5 settembre - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Donato Renzetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Gianna Rolandi, Maria Angeles Peters, Boris Martinovich, Simone Alaimo, Rockwell Blake.
- 1988 - 22 maggio - Roma, Opera
Direttore: Paolo Olmi, *Regia*: Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Jenny Drivala, Cecilia Gasdia/Caterina Antonacci, Ruggero Raimondi, Simone Alaimo/Franco Federici, Rockwell Blake.

OTELLO

- 1957 - ottobre - New York, American Opera Society
Direttore Arnold Gamson
Interpreti: Eileen Farrell (*Desdemona*), Thomas Hayward (*Otello*), Loren Driscoll (*Rodrigo*), Hugh Thompson (*Jago*).
- 1960 - 19 giugno - Roma, Auditorium RAI
Direttore Fernando Previtali
Interpreti: Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Giuseppe Baratti, Herbert Handt.
- 1961 - 12 maggio - Londra, St. Pancras Town Hall
Direttore Franz Manton, *Regia* Winifred Spruce
Interpreti: Pauline Tinsley, Richard Gandy, Jack Irons, Noel Noble.
- 1964 - 31 marzo - Roma, Teatro dell'Opera
Direttore Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli.
- 1964 - 12 dicembre - Roma, Teatro dell'Opera
Direttore Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli/Angelo Mori.
- 1965 - 23 agosto - Pesaro, Auditorium Pedrotti
Direttore Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Pietro Bottazzo, Angelo Mori.
- 1966 - 24 ottobre - Berlino, Deutsche Oper
Direttore Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli.

- 1967 - 21 ottobre - Wexford, Theatre Royal
Direttore Albert Rosen, *Regia* Anthony Besch
Interpreti: Renza Jotti, Nicola Tagger, Pietro Bottazzo, Walter Gullino.
- 1968 - 25 giugno - New York, Metropolitan
Direttore Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Virginia Zeani, Aldo Botton, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli.
- 1968 - 13 luglio - Glenn Falls, Opera Festival
Direttore Paul Callaway, *Regia* Anthony Besch
Interpreti: Frances Bible/Marcia Baldwin, Boyll, Orlando Montez, Gwylm Lloyd.
- 1975 - 16 gennaio - Roma, Teatro dell'Opera
Direttore Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Virginia Zeani, Aldo Botton, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli.
- 1975 - 21 maggio - Parigi, Auditorium ORTF
Direttore Gianfranco Masini
Interpreti: Isabelle Garcisanz, Orlando Montez, Bruce Brewer, Philip Langridge.
- 1979 - 2 febbraio - Filadelfia, Walnut Street Theatre
Direttore Alessandro Siciliani, *Regia* Dino Yannopoulos
Interpreti: Virginia Piquette, Gary Burgess.
- 1980 - 11 marzo - Palermo, Teatro Massimo
Direttore Alessandro Siciliani, *Regia* Sylvano Bussotti
Interpreti: Margherita Rinaldi/Isabelle Garcisanz, Philip Langridge, Bruce Brewer, Ezio Di Cesare.
- 1986 - 31 maggio - Venezia, Teatro La Fenice
Direttore Roderick Brydon, *Regia* Jean Pierre Ponnelle
Interpreti: June Anderson, Curtis Rayam, Raul Gimenez, Iorio Zennaro.
- 1986 - 19 febbraio - Parigi, Théâtre Champs-Élysées
Direttore Roderick Brydon, *Regia* Jean Pierre Ponnelle
Interpreti: June Anderson, Curtis Rayam, Raul Gimenez, Iorio Zennaro.
- 1986 - 2 novembre - Londra, Chiesa di St. John Smith Square
Direttore Antony Shelley
Interpreti: Marie Slorach, Anne Mason, Justin Lavender, Stuart Kale.

SEMIRAMIDE

- 1962 - 17 dicembre - Milano, Teatro alla Scala
Direttore Gabriele Santini, *Regia* Margherita Wallmann
Interpreti: Joan Sutherland (*Semiramide*), Giulietta Simionato (*Arsace*), Gianni Raimondi/Gianni Jaia (*Idreno*), Wladimiro Ganzarolli (*Assur*), Ferruccio Mazzoli/Agostino Ferrin (*Oroe*).
- 1964 - 29 gennaio - Los Angeles, Shrine Auditorium
Direttore Richard Bonyng
Interpreti: Joan Sutherland, Marilyn Horne, Eddie Ruhl.
- 1964 - 18 febbraio - New York, Carnegie Hall
Direttore Richard Bonyng
Interpreti: Joan Sutherland, Marilyn Horne, Walter Carringer, Richard Cross, Spiro Malas.
- 1965 - 5 febbraio - Boston, Opera
Direttore Richard Bonyng, *Regia* Sarah Caldwell
Interpreti: Joan Sutherland, Marilyn Horne, André Montal, Joseph Rouleau, Guus Hoekman.
- 1965 - 29 luglio - Melbourne, Her Majesty's Theatre
Direttore Richard Bonyng, *Regia* Norman Ayrton
Interpreti: Joan Sutherland, Monica Sinclair/Lauris Elms, André Montal/Joseph Ward, Joseph Rouleau, Clifford Grant.

- 1965 - 4 settembre - Sydney, Her Majesty's Theatre
Direttore Richard Bonyngne, *Regia* Norman Ayrton
Interpreti: Joan Sutherland, Monica Sinclair/Lauris Elms, André Montal/Joseph Ward, Joseph Rouleau/Spiro Malas/Richard Cross, Clifford Grant.
- 1968 - 1 giugno - Firenze, Teatro Comunale
Direttore Richard Bonyngne, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Joan Sutherland, Monica Sinclair, Ottavio Garaventa, Renato Capecchi/Wladimiro Ganzarolli, Agostino Ferrin.
- 1968 - 15 giugno - Roma, Auditorium RAI
Direttore Richard Bonyngne
Interpreti: Joan Sutherland, Monica Sinclair, Ottavio Garaventa, Mario Petri, Ferruccio Mazzoli.
- 1969 - 9 febbraio - Londra, Drury Lane Theatre
Direttore Richard Bonyngne
Interpreti: Joan Sutherland, Marilyn Horne, Anastasios Vrenios, Raymond Myers, Clifford Grant.
- 1971 - 24 settembre - Chicago, Lyric Opera
Direttore Richard Bonyngne, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Joan Sutherland, Marilyn Horne, Pietro Bottazzo, Spiro Malas, Agostino Ferrin.
- 1975 - 23 ottobre - Vancouver, Opera
Direttore Richard Bonyngne, *Regia* Norman Ayrton
Interpreti: Marvellee Cariaga, Huguette Tourangeau, Gerhard Zeller, James Morris, Pierre Charboneau.
- 1980 - 1 febbraio - Caracas, Teatro Municipal
Direttore Massimo Pradella, *Regia* Tito Serebrinsky
Interpreti: Adelaide Negri, Martine Dupuy, Raimundo Mettre, Georges Pappas, Louis Lebherz.
- 1980 - 15 luglio - Aix en Provence, Theatre de l'Archeveché
Direttore Jesus Lopez Cobos, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Francisco Araiza, Samuel Ramey, Dimitri Kavrakos.
- 1980 - 27 agosto - San Paolo
Direttore Massimo Pradella, *Regia* Tito Serebrinsky
Interpreti: Adelaide Negri, Martine Dupuy, Raimundo Mettre, Georges Pappas, Jean Charles Gebelin.
- 1981 - 3 marzo - Genova, Teatro Margherita
Direttore Alberto Zedda, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Lella Cuberli, Martine Dupuy, Eduardo Gimenez, Ferruccio Furlanetto, Enrico Fissore.
- 1981 - 24 aprile - Torino, Teatro Regio
Direttore Alberto Zedda, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Katia Ricciarelli/Lella Cuberli, Lucia Valentini Terrani, Dalmacio Gonzalez, Ferruccio Furlanetto, Mario Rinaudo.
- 1981 - 11 settembre - San Francisco, War Memorial
Direttore Richard Bonyngne, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Dalmacio Gonzalez, James Morris.
- 1981 - 25 novembre - Parigi, Théâtre des Champs Elysées
Direttore Jesus Lopez Cobos, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Francisco Araiza, Samuel Ramey, Pierre Thau.
- 1982 - 19 ottobre - Trieste Teatro Verdi
Direttore Daniel Oren, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Lella Cuberli, Lucia Valentini Terrani, Raimundo Mettre, Boris Martinovich, Luigi Roni.

- 1982 - 27 novembre - Roma, Teatro dell'Opera
Direttore Gabriele Ferro, *Regia* Roberto Guicciardini
Interpreti: June Anderson, Lucia Valentini Terrani/Martine Dupuy, Douglas Ahlstedt, Boris Martinovich, Luigi Roni.
- 1983 - 10 gennaio - New York, Carnegie Hall
Direttore Henry Lewis
Interpreti: June Anderson, Marilyn Horne, Douglas Ahlstedt, Samuel Ramey.
- 1983 - 20 febbraio - Amburgo, Staatsoper
Direttore Michael Plasson
Interpreti: Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Francisco Araiza, Samuel Ramey, Ferruccio Mazzoli.
- 1983 - 5 marzo - Las Palmas, Teatro Perez Galdos
Direttore Eugenio Marco, *Regia* Giampaolo Zennaro
Interpreti: Montserrat Caballé, Lucia Valentini Terrani, Eduardo Gimenez, Georges Pappas, Graziano Monachesi.
- 1983 - 17 marzo - Avignone, Théâtre Municipal
Direttore Alessandro Siciliani
Interpreti: Montserrat Caballé, Lucia Valentini Terrani, Douglas Ahlstedt, John Tomlinson, Federico Davià.
- 1983 - 9 maggio - Berlino, Deutsche Oper
Direttore Jesus Lopez Cobos
Interpreti: Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Dalmacio Gonzalez, Samuel Ramey, Bengt Rundgren.
- 1983 - 21 giugno - Madrid, Teatro de la Zarzuela
Direttore Eugenio Marco, *Regia* Giampaolo Zennaro
Interpreti: Montserrat Caballé, Martine Dupuy, Eduardo Gimenez, Georges Pappas, Dimitar Stanchev.
- 1983 - 5 agosto Sydney, Opera House
Direttore Richard Bonyng, *Regia* Moffatt Oxenbould
Interpreti: Joan Sutherland, Lauris Elms, Anson Austin, Bruce Martin, Constantine Mavridis.
- 1984 - 25 febbraio - Anversa, Koninklijke Opera
Direttore Sylvain Cambreling
Interpreti: Montserrat Caballé, Martine Dupuy, Ernesto Palacio, Malcom King, Pierre Thau.
- 1984 - 28 febbraio - Bruxelles, Théâtre de la Monnaie
Direttore Sylvain Cambreling
Interpreti: Montserrat Caballé, Martine Dupuy, Ernesto Palacio, Malcom King, Pierre Thau.
- 1985 - 6 gennaio - Berlino, Deutsche Oper
Direttore Jesus Lopez Cobos
Interpreti: Paula Scalera, Marilyn Horne, Dalmacio Gonzalez, Samuel Ramey, Bengt Rundgren.
- 1985 - 23 marzo - Parma, Teatro Regio
Direttore Angelo Campori, *Regia* Flavio Ambrosini
Interpreti: Katia Ricciarelli, Kathleen Kuhlmann, Eduardo Gimenez, Boris Martinovich, Mario Rinaudo.
- 1985 - 31 marzo - Modena, Teatro Comunale
Direttore Angelo Campori, *Regia* Flavio Ambrosini
Interpreti: Katia Ricciarelli, Kathleen Kuhlmann, Eduardo Gimenez, Boris Martinovich, Mario Rinaudo.
- 1985 - 7 maggio - Amburgo, Staatsoper
Direttore Henry Lewis
Interpreti: Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Francisco Araiza/Chris Merritt, Samuel Ramey.

- 1985 - 3 settembre - Bilbao, Coliseu Albia
Direttore Bruno Rigacci
Interpreti: June Anderson, Kathleen Kuhlmann, Eduardo Gimenez, Enrico Fissore, Alfonso Echevarria.
- 1985 - 29 ottobre - Bruxelles, Théâtre de la Monnaie
Direttore Sylvain Cambreling
Interpreti: Montserrat Caballé, Martine Dupuy, Ernesto Palacio, Jean Philippe Lafont, Pierre Thau.
- 1985 - 26 dicembre - Barcellona, Teatro del Liceo
Direttore Alessandro Siciliani
Interpreti: Montserrat Caballé, Lucia Valentini Terrani, Eduardo Gimenez, Jean Paul Bogart, Alfonso Echevarria.
- 1986 - 9 aprile - Londra, Covent Garden
Direttore Henry Lewis
Interpreti: June Anderson, Marilyn Horne, Chris Merritt, Samuel Ramey, Gwynne Howell.
- 1986 - 2 agosto - Martina Franca, Palazzo Ducale
Direttore Alberto Zedda, *Regia* Lamberto Puggelli
Interpreti: Lucia Aliberti, Martine Dupuy, Giuseppe Morino, Simone Alaimo, Paolo Coni.
- 1986 - 18 settembre - Nizza, Théâtre de l'Opéra
Direttore Arnold Oestman, *Regia* Bruno Stefano
Interpreti: Paula Scalera, Martine Dupuy, Rockwell Blake, Jeffrey Wells, Arthur Woodley.
- 1986 - 25 novembre - Potsdam
Direttore Gothard Lienicke
Interpreti: Gabriele Nather, Eva Marlies Opitz, Klaus Peter Hermann, Thomas Witting, Will Erdmann.
- 1987 - 11 aprile - Napoli, Teatro San Carlo
Direttore Alessandro Siciliani, *Regia* Antonio Calenda
Interpreti: Montserrat Caballé/Jolanta Omilian, Kathleen Kuhlmann, Rockwell Blake, Jean Philippe Lafont, Mario Luperi.

TANCREDI

- 1952 - 17 maggio - Firenze, Teatro della Pergola
Direttore Tullio Serafin, *Regia* Enrico Frigerio
Interpreti: Teresa Stich Randall (*Amenaide*), Giuletta Simionato (*Tancredi*), Francesco Albanese (*Argirio*), Mario Petri (*Orbazzano*).
- 1968 - 28 giugno - Pesaro, Auditorium Pedrotti
Direttore Mario Rossi
Interpreti: Rita Talarico, Anna Reynolds, Giampaolo Corradi, Luigi Roni.
- 1971 - 20 aprile - Londra, Collegiate Theatre
Direttore Frederick Marshall, *Regia* Rowland H. Wilson
Interpreti: Valerie Masterson, Maureen Lehane, Edward Byles, Malcom Rivers.
- 1972 - 23 maggio - Sunderland, Empire Theatre
Direttore Frederick Marshall, *Regia* Rowland H. Wilson
Interpreti: Patricia Reakes, Maureen Lehane, Neville Williams, James Singleton.
- 1976 - 10 luglio - Martina Franca, Palazzo Ducale
Direttore John Perras, *Regia* Maria Francesca Siciliani
Interpreti: Lella Cuberli, Viorica Cortez, Eduardo Gimenez, Alfredo Zanzotto.

- 1976 - 3 dicembre - Orleans, Théâtre Municipal
Direttore John Perras, *Regia* Françoise Grund
Interpreti: Hannah Francis, Patricia Price, Keith Lewis, Tom McDonnell.
- 1976 - 7 dicembre - Angers, Théâtre Municipal
Direttore John Perras, *Regia* Françoise Grund
Interpreti: Hannah Francis, Patricia Price, Keith Lewis, Tom McDonnell.
- 1976 - 10 dicembre - Rennes, Maison de la Culture
Direttore John Perras, *Regia* Françoise Grund
Interpreti: Hannah Francis, Patricia Price, Keith Lewis, Tom McDonnell.
- 1977 - 17 gennaio - Londra, Queen Elizabeth Hall
Direttore John Perras
Interpreti: Hannah Francis, Patricia Price, Keith Lewis, Tom McDonnell.
- 1977 - 13 ottobre - Houston, Jones Hall
Direttore Nicola Rescigno, *Regia* John Cox
Interpreti: Joan Carden, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria.
- 1977 - 20 dicembre - Roma, Teatro dell'Opera
Direttore Gabriele Ferro, *Regia* Filippo Sanjust di Teulada
Interpreti: Margherita Rinaldi, Marilyn Horne, Renzo Casellato, Nicola Zaccaria.
- 1978 - 13 marzo - New York, Carnegie Hall
Direttore Eve Queler
Interpreti: Katia Ricciarelli, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria.
- 1979 - 17 novembre - San Francisco, War Memorial Opera House
Direttore Henry Lewis
Interpreti: Margherita Rinaldi, Marilyn Horne, Dalmacio Gonzalez, Nicola Zaccaria.
- 1981 - 18 luglio - Aix-en-Provence, Théâtre de l'Archevêché
Direttore Ralf Weikert, *Regia* Jean-Claude Auvray
Interpreti: Katia Ricciarelli, Marilyn Horne, Dalmacio Gonzalez, Nicola Zaccaria.
- 1981 - 20 dicembre - Venezia, Teatro La Fenice
Direttore Ralf Weikert/Janos Acs, *Regia* Jean-Claude Auvray
Interpreti: Lella Cuberli/Marion Vernet Moore, Marilyn Horne/Carmen Gonzalez, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria/Giorgio Surjan.
- 1982 - 27 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Gianluigi Gelmetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Katia Ricciarelli, Lucia Valentini Terrani, Dalmacio Gonzalez, Giancarlo Luccardi.
- 1983 - 22 maggio - New York, Carnegie Hall
Direttore Ralf Weikert
Interpreti: Lella Cuberli, Marilyn Horne, Chris Merritt, Justino Diaz.
- 1983 - 5 giugno - Venezia, Teatro La Fenice
Direttore Ralf Weikert, *Regia* Jean-Claude Auvray
Interpreti: Lella Cuberli, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria.
- 1985 - 26 marzo - Torino, Teatro Regio
Direttore Bruno Bartoletti/Carlo Rizzi, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Gianna Rolandi/Barbara Carter, Lucia Valentini Terrani/Carmen Gonzalez, Dalmacio Gonzales, Roberto Scandiuizzi.
- 1986 - 23 ottobre - Wexford, Theatre Royal
Direttore Arnold Oestman, *Regia* Michael Beauchamp
Interpreti: Inga Nielsen, Kathleen Kuhlmann, Bruce Ford, Petteri Salomaa.
- 1986 - 4 novembre Londra, Queen Elizabeth Hall
Direttore Arnold Oestman
Interpreti: Inga Nielsen, Kathleen Kuhlmann, Bruce Ford, Petteri Salomaa.

- 1987 - 21 gennaio - Palermo, Politeama Garibaldi
Direttore Donato Renzetti, *Regia* Alita Baldi
Interpreti: Lella Cuberli, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Mario Rinaudo.
- 1987 - 31 gennaio - Amsterdam, Concertgebouw
Direttore Kenneth Montgomery
Interpreti: Nelly Miricioiu, Carmen Gonzalez, Raul Gimenez, Harry Van Der Kamp.
- 1987 - 1 febbraio - Utrecht, Musik Centrum
Direttore Kenneth Montgomery
Interpreti: Nelly Miricioiu, Carmen Gonzalez, Raul Gimenez, Harry Van Der Kamp.

ZELMIRA

- 1965 - 10 aprile - Napoli, Teatro San Carlo
Direttore Carlo Franci, *Regia* Margherita Wallmann
Interpreti: Virginia Zeani (*Zelmira*), Anna Maria Rota (*Emma*), Nicola Tagger (*Ilo*), Gastone Limarilli (*Antenope*), Paolo Washington (*Polidoro*).
- 1988 - 19 luglio - Venezia, Teatro La Fenice
Direttore Claudio Scimone
Interpreti: Cecilia Gasdia, Bernarda Fink, William Matteuzzi, Chris Merritt, Josè Garcia.

Le tavole sono aggiornate al 20 luglio 1988.

Gli autori ringraziano per la collaborazione prestata i signori Fernando Battaglia, Rockwell Blake, Gianni Crico, Pietro Diliberto, Martine Dupuy, Georges Farret, Flavio Frontini, Fabio Fughelli, Tito Gallacci, Gianfranco Griva, Elisabeth Heidrich, Norma Major, Roland Mancini, Roberto Manganelli, Carlo Marinelli Roscioni, Giuseppe Paciarotti, André Schaap, Sergio Segalini, gli Uffici Stampa dell'Opéra National de Belgique, Deutsche Oper di Berlino, del Teatro Comunale di Bologna, del Teatro Massimo di Palermo, del Teatro Verdi di Trieste, della Staatsooper di Amburgo e le Associazioni Amici dell'Opera di Bilbao e Las Palmas: saranno grati a quanti segnaleranno omissioni ed errori.

Elenco secondo il numero degli allestimenti (1949-1988)

Semiramide	41
Tancredi	24
L'assedio di Corinto	19
Otello	17
La donna del lago	12
Elisabetta regina d'Inghilterra	6
Armida	6
Mosè in Egitto	6
Aureliano in Palmira	3
Adelaide di Borgogna	3
Demetrio e Polibio	2
Ermione	5
Maometto II	2
Bianca e Falliero	2
Zelmira	2
Totale allestimenti	150

Pesaro tappa obbligata della Rossini Renaissance

La riproposta di *Otello*, a quasi due anni dall'ultima esecuzione (al St. John's Smith Square di Londra nel novembre 1986), conferma, se ancora ce ne fosse bisogno, dopo ciò che si disse lo scorso anno a proposito della ripresa di *Ermione*, l'importanza decisiva assunta dal Festival di Pesaro sotto un duplice profilo:

- a) fondamentale e irrinunciabile punto di riferimento della rinascita rossiniana, in particolare del suo versante «serio», innanzitutto in sede musicologica;
- b) graduale restaurazione del Rossini «serio» che viene a coincidere con la sua appropriazione da parte di cantanti tecnicamente agguerriti che soli possono realmente rendere giustizia al Pesarese.

Naturalmente si deve qui fare riferimento al più ampio contesto di quel movimento conosciuto come «Rossini renaissance» che, considerando come cronologico spartiacque la fine della seconda Guerra mondiale¹, prende ufficialmente le mosse della sera del 4 giugno 1949, data della prima rappresentazione moderna de *L'Assedio di Corinto* al Teatro Comunale di Firenze.

La prima documentata traccia di questo movimento si ha nel 1970 e reca la firma comune del sottoscritto e di Carlo Marinelli Roscioni, i quali si preoccuparono di raccogliere tutti i dati possibili relativi alla diffusione della produzione rossiniana nel mondo. Non è dunque per caso che in quest'occasione (ma con la firma di Alberto Bottazzi, che ha ri-

levato Marinelli Roscioni, accanto alla mia) ricompaiono, opportunatamente rivedute e ovviamente ampliate, quelle tavole: limitate, com'è logico, al solo «altro Rossini serio», con l'esclusione cioè, per scontati motivi di inusitata ampiezza, del secondo *Mosè* e del *Guglielmo Tell* che, non essendo mai scomparsi dal repertorio corrente, fanno capitolo a sè.

Per fare il punto sulla «Rossini renaissance» nel mondo, possiamo logicamente assumere il 1968, anno centenario rossiniano, quale ulteriore spartiacque, interno al periodo preso in esame, fra un «prima» e un «dopo». Innanzitutto c'è da sottolineare un dato assai confortante per chi ama Rossini, in particolare quello «serio», o semplicemente si limita a riconoscerne la fondamentale importanza nella storia dell'opera e del canto. Il numero di edizioni del Rossini «serio» sono quintuplicate, passando dalle 23 del periodo 1949-67 alle 119 del periodo successivo, aggiornato soltanto all'*Ermione* pesarese dell'agosto scorso².

Ciò è stato reso possibile non tanto dall'inserimento di cinque nuovi titoli (*Ermione*, *Demetrio e Polibio*, *Adelaide di Borgogna*, *Maometto II*, *Bianca e Falliero*)³, che compensano ampiamente la scomparsa di *Zelmira*⁴ e il diminuito interesse per *Otello*, quanto dal forte incremento di presenze di opere quali *Tancredi* (da 1 a 21) e *Semiramide* (da 6 a 35). È un incremento che si avverte a partire dal 1980 ed è strettamente condizionato da una duplice serie di eventi.

Esiste innanzitutto una chiara motivazione geografica, legata alla graduale, ma sempre più rapida, espansione del «Rossini serio» nel mondo. Premesso che il 40 per cento delle esecuzioni sono italiane e che altrettanto può dirsi di quelle che fanno capo all'area franco-anglossassone (Irlanda e Australia comprese) - bisogna infatti sottolineare come gli anni '80 registrano il costante ampliamento della zona d'interesse per il «Rossini serio» a Venezuela e Brasile (1980), Portogallo (1981: la «prima» moderna di *Mosè in Egitto*), Spagna (1983), Belgio (1984) e Olanda (gennaio-febbraio del 1987), senza contare, a partire dal febbraio 1983, una ripresa nella Germania Federale, caratterizzata da un paio di «concert-performances» di *Semiramide* alla Staatsoper di Amburgo, altrettante alla Deutsche Oper di Berlino e una a Potsdam, oltre alla ripresa di *Armida* a Bonn (1987). Naturalmente questa espansione, non a caso legata soprattutto al crescente successo di *Semiramide* (ben 32 delle 71 esecuzioni rossiniane comprese nel periodo gennaio '80-giugno '87), si spiega anche - starei per dire soprattutto, pensando allo stretto legame esistente fra il teatro di Rossini e la vocalità ad alto livello - con la frequenza di alcuni «grandi nomi» e l'emergere di nuovi talenti.

Ad esempio non c'è dubbio che il *Tancredi*, al di là della scoperta musicologica, deve la sua imprevedibile fortuna al fatto che a impadronirsene sia stata una grandissima vocalista come Marilyn Horne, rivelatasi elemento determinante anche per la rinnovata fortuna sia di *Semiramide* sia, più recentemente, della *Donna del Lago*. Non è stata da meno, limitatamente alla prima di queste due opere, un'altra eminente cantatrice del nostro tempo, Montserrat Caballé, che pure ha trovato modo di distinguersi come Elena ma, soprattutto, come Elisabetta di rilevante spicco.

Sulla scia di entrambi questi «sacri

mostri» si sono mosse, quasi contemporaneamente, altre cantanti, italiane e non, che hanno finito per dare vita a una pattuglia di «rossiniane» fedelissime di questa ondata di recuperi. Vi figurano in prima linea mezzosoprani, voce prediletta da Rossini, quali Lucia Valentini (soprattutto *Tancredi* e *Arsace*, ma anche *Malcolm* e *Calbo*) e la francese Martine Dupuy (*Arsace* di *Semiramide* ma anche di *Aureliano in Palmira*, *Malcolm*, *Neocle* e *Ottone*).

Maggiore varietà si riscontra nel settore sopranile, dove la scuola americana schiera un «poker» capeggiato da Lella Cuberli (*Amenaide* e *Semiramide*, *Elena* ed *Elisabetta*, oltre alla «semiseria» *Dorliska*), cui si affiancano *Frederika von Stade* (*Elena*), *June Anderson* (*Semiramide* e *Desdemona*, oltre ad *Anna* in sede fonografica) e *Gianna Rolandi* (*Amenaide*, *Elcia* e *Bianca*).

L'Italia canora replica addirittura con un sestetto dove - accanto a *Margherita Rinaldi* (memorabile *Amenaide* all'Opera di Roma), *Adelaide Negri* (*Semiramide*), *Luciana Serra* (*Zenobia*, ma anche *Rosina*, *Fiorilla*, *Berenice* nell'*Occasione fa il ladro* e ora *Giulia* nella *Scala di seta*), *Mariella Devia* (*Adelaide*, ma anche *Adele* nel *Conte Ory*) e *Cecilia Gasdia* (*Elcia*, *Anna*, ed *Ermione* ma anche *Corinna* nel *Viaggio a Reims*) - spicca per varietà di interventi e numero di presenze *Katia Ricciarelli*, che da una dozzina d'anni ha fatto dell'approccio rossiniano un punto di insostituibile riferimento nel suo instancabile e polivalente vagabondaggio operistico.

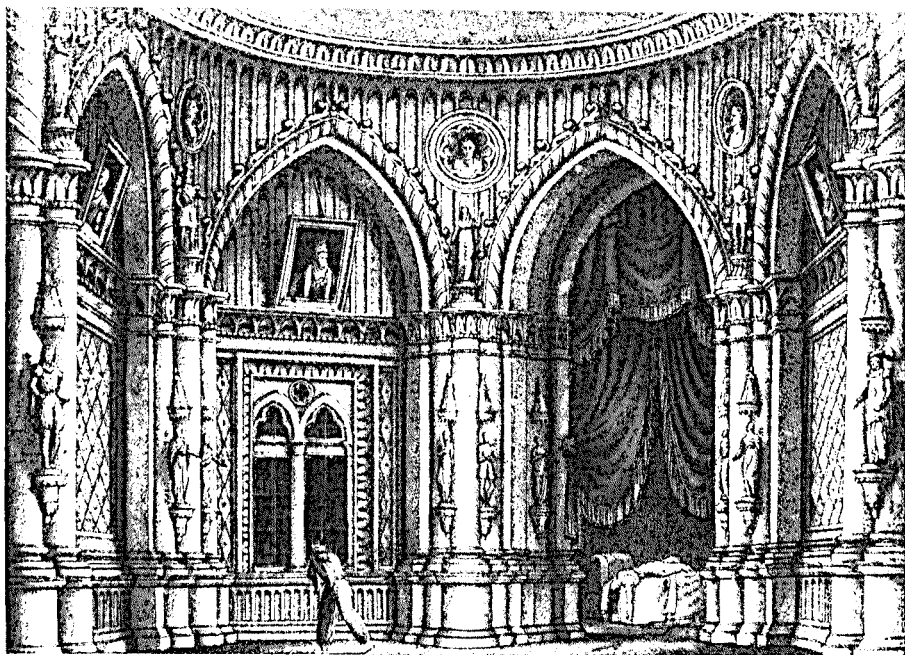
Ma a questo punto, proprio perché la rinascita rossiniana è ormai completa, non è più il caso di circoscrivere il discorso all'elemento femminile ma occorre allargarlo al settore maschile, fino ad alcuni anni or sono decisamente soccombente. Presenze come *Samuel Ramey* e *Simone Alaimo*, rievocatrici del fantasma di *Filippo Galli*, già avevano scosso l'ambiente sonnolento. Restava tuttavia da risolvere, nota dolente, il

problema dei tenori, categoria per la quale Rossini mostra, come del resto per i contralti, una spiccata predilezione, messa in evidenza da una scrittura costellata di incredibili difficoltà. L'arrivo sulla scena internazionale del nostro Dano Raffanti, ma soprattutto di una coppia come quella americana formata da Chris Merritt e Rockwell Blake, protagonisti dell'attuale ripresa di *Otello*, ha risolto il problema, in una prospettiva presumibilmente abbastanza lunga; e sulla sua scia altri tenori (William

Matteuzzi, Giuseppe Morino, Raul Gimenez) si stanno facendo sotto. Pesaro vigila e per Rossini i sonni sono davvero più tranquilli. Almeno fino al 1992, quando compirà duecento anni.

Giorgio Gualerzi

A. Sanquirico: "Stanza da letto nella casa di Elmiro", scenografia per *Otello*, Atto III, Milano, Scala, 1823 (Milano, Museo Teatrale della Scala).



1

In questo modo vengono escluse da ogni valutazione e dal conseguente conteggio tanto la *Semiramide* fiorentina dell'aprile-maggio 1940, quanto, nell'ambito del Rossini «semiserio», *La gazza ladra* del 1941/42, inopportunistamente «rivisitata» da Zandonai, il quale, in occasione del 150° anniversario della nascita di Rossini, la fece rappresentare successivamente a Pesaro, a San Marino (per l'inaugurazione del Nuovo Teatro del Titano), e infine al Teatro Reale dell'Opera.

2

Si perviene a questa cifra davvero ragguardevole, calcolando come singole edizioni le riprese di *Aureliano in Palmira* a La Spezia e Savona nel 1980, e dell'Asse-

dio di Corinto in tournée a Boston, Detroit, Atlanta, Memphis, Dallas e Minneapolis nel 1975, mentre in realtà si tratta di semplici trasferimenti di sede di edizioni «primarie» svoltesi rispettivamente al Politeama Genovese e al Metropolitan di New York.

3

Mancano ancora all'appello, in successione cronologica, *Ciro in Babilonia*, *Sigismondo*, *Ricciardo e Zoraide* e il «centone» *Edoardo e Cristina*.

4

Nel momento in cui scrivo è prevista una ripresa di quest'opera in forma di concerto a Venezia.

Pesaro: a focal point in the Rossini Renaissance

The revival of Otello, almost two years after the last documented performance (at St. John's church, London, in November 1986), is a confirmation, if one were needed after all that was said last year about the exhumation of Ermione, of the decisive importance that the Rossini Festival of Pesaro has acquired, under two distinct headings:

a) a fundamental and indispensable role as the keystone in the Rossini renaissance, in particular as regards the serious operas, and above all for musicologically sound performances; b) the systematic revival of Rossini's serious operas, entrusting them to singers of great technical accomplishment who alone can really render justice to them.

Naturally, here we must consider that broader context that we refer to as the "Rossini renaissance" which, taking the end of the second world war as a starting point¹, first took wing on the evening of 4 June 1949, the date of the first modern performance of L'Assedio di Corinto at the Teatro Comunale, Florence.

The first attempt to document the revival movement was made by myself and Carlo Marinelli Roscioni in 1970; we tried to collect all possible data concerning the performance of Rossini's works all over the world. It is not by mere chance that we have chosen this particular moment to republish these lists (Alberto Bottazzi replacing Marinelli Roscioni as my collaborator), obviously, amplified and brought up to date: restricted, logically, to "Rossini's other serious

operas", that is, excluding the second version of Mosè and William Tell, which never altogether disappeared from the repertory and so constitute a case apart, and a thorough listing of which would be too unwieldy.

To re-assess the "Rossini renaissance" all over the world we can take the centenary year of 1968 as a logical new starting point within the period under examination, between a "before" and an "after". First of all we must emphasize a fact of great comfort to the lover of Rossini's operas (in particular, the serious ones) or even to the music lover who restricts himself to merely recognizing Rossini's fundamental importance to the history of opera and singing. The number of revivals of Rossini's serious operas has multiplied by five, rising from the 23 of the period 1949-67 to 119 in the succeeding period, brought up to date only as far as last August's performances of Ermione in Pesaro². This increase has come about not so much because of the addition of five new titles to the list of operas revived (Ermione, Demetrio e Polibio, Adelaide di Borgogna, Maometto II and Bianca e Faliero)³, which more than make up for the disappearance of Zelmira⁴ and the lessening of interest in Otello, but rather because of the rapidly increasing popularity of operas like Tancredi (21 revivals as opposed to our original listing of one) and Semiramide (38 as opposed to 6). This increase began about 1980 and has been strictly conditioned by two parallel courses of events.

First of all there is a clear geographical factor, bound up with the gradual, but ever widening expansion throughout the world of the "serious" Rossini operas. With the premise that 40 per cent of the revivals are Italian and a similar number French or Anglo-Saxon (including those in Ireland and Australia), we must in fact emphasize that the 1980s have witnessed the constant broadening of the zone of interest in Rossini's serious operas to Venezuela and Brazil (1980), Portugal (1981: the first modern performances of *Mosè in Egitto*), Spain (1983), Belgium (1984) and Holland (January-February of 1987); not to mention an awakening of interest in West Germany, beginning in February 1983 and characterized by a couple of concert performances of *Semiramide* at the Staatsoper, Hamburg, another two at the Deutsche Oper, Berlin, and one at Potsdam, besides the revival of *Armida* in Bonn (1987).

Naturally, this expansion-above all, and not by chance connected with the increasing success of *Semiramide* (which accounts for no fewer than 32 out of the 71 Rossini revivals included in the period from January 1980 to June 1987) - is also attributable to the frequent involvement of "big names" in the cast, and the appearance of many promising new young singers. Perhaps I should have said "above all attributable to the singers", given the direct connection existing between Rossini's works and high class vocalization.

For example, there is no doubt that *Tancredi*, quite apart from any recognition of its worth as a historical musical masterpiece, owes its unanticipated popularity to the fact that it has been taken up by such a great singer as Marilyn Horne, who has also proved to be a key figure in the renewed popularity of *Semiramide*, and, more recently, *La Donna del lago*. In the former opera another eminent singer of our day,

Montserrat Caballé, has been equally important, and she has also distinguished herself as *Elena*, but, above all, as an authoritative *Elisabetta*.

Following on the heels of these «monstres sacrés» other singers, Italian and foreign, have busied themselves, forming a roster of faithful «Rossinians» to grace this wave of revivals. In the front rank stand mezzosopranos (Rossini's favourite type of voice) like Lucia Valentini (above all as *Tancredi* and *Arsace*, but also as *Malcolm* and *Calbo*) and the Frenchwoman Martine Dupuy (who has sung the *Arsace* of *Semiramide* but also the *Arsace* of *Aureliano in Palmira*, as well as *Malcolm*, *Neocle* and *Ottone*). There are more names to be found among the sopranos, where the American school holds a winning poker hand headed by Lella Cuberli (*Amenaide* and *Semiramide*, *Elena* and *Elisabetta*, besides the «semiseria» *Dorlisca*), together with Frederika von Stade (*Elena*), June Anderson (*Semiramide* and *Desdemona*, as well as a recording of *Anna*) and Gianna Rolandi with the roles of *Amenaide*, *Elcia* and *Bianca*. Italy, the home of singing, has answered with a sextet: besides Margherita Rinaldi (a memorable *Amenaide* at the Rome Opera), Adelaide Negri (*Semiramide*), Luciana Serra (*Zenobia*, but also *Rosina*, *Fiorilla*, *Berenice* in *L'Occasione fa il ladro* and now *Giulia* in *La Scala di seta*), Mariella Devia (*Adelaide*, but also *Adele* in *Le Comte Ory*) and Cecilia Gasdia (*Elcia*, *Anna* and *Ermione*, but also *Corinna* in *Il viaggio a Reims*), the singer who takes the lead for variety of roles and number of performances is Katia Ricciarelli who, in the past dozen years or so, has made her Rossini roles an unrivalled high point of her tireless and versatile operatic repertoire.

But now, since the Rossini restoration has been fully achieved, it would no longer be suitable to limit our

discussion to female singers only, but we shall have to enlarge it to include the men, who only a few years ago were still decidedly inferior. Such arrivals upon the scene as Samuel Ramey and Simone Alaimo, evoking the ghost of Filippo Galli, had already given a rude shock to the sleepers. But alas, the problem of the tenors was still waiting to be resolved, a thorny point - for Rossini loved the tenor voice as much as he loved the contralto, and to prove his affection studded his vocal scores with every kind of incredible difficulty. The problem has been resolved by the appearance on the international scene of the Italian tenor Dano Raffanti, but

above all by the two American tenors Chris Merritt and Rockwell Blake, stars of this present revival of Otello, and we hope that for some years to come we may enjoy them; other tenors are following in their tracks and studying hard, singers such as William Matteuzzi, Giuseppe Morino, and Raul Gimenez. Rossini's ghost should feel appeased and Pesaro is guarding his interests. At least until 1992, when the shade will perhaps be disturbed by the two hundredth birthday celebrations.

Giorgio Gualerzi

translated by Michael Aspinall

1
We are thus excluding from any appraisal or inclusion in the chronology either the Florence Semiramide of April-May 1940 or the semi-serious opera La Gazza ladra in the unfortunate "revision" of Zandonai (1941-2), who produced it in Pesaro for the 150th anniversary of Rossini's birth and in San Marino for the opening of the Nuovo Teatro del Titano, and subsequently at the Rome Opera (Teatro Reale dell'Opera).

2
This remarkable number has been arrived at partly by calculating as separate revivals the performances of Aureliano in Palmira at La Spezia and Savona in 1980,

and of L'Assedio di Corinto on tour in Boston, Detroit, Atlanta, Memphis, Dallas and Minneapolis in 1975, whereas in fact they were simply repeat performances in other towns of revivals staged respectively at the Politeama Genovese (Genoa) and the Metropolitan, New York.

3
In chronological order, the following operas still await revival: *Ciro in Babilonia*, *Sigismondo*, *Ricciardo e Zoraide* and the pastiche *Edoardo e Cristina*.

4
At the moment of writing I learn that a concert performance of this opera is being planned in Venice.

Otello, ossia il Moro di Venezia

Atto I

Otello, capitano della flotta veneta, è accolto con esultanza dal popolo al suo ritorno da una vittoriosa campagna contro i turchi; la cittadinanza veneziana conferitagli in premio dal Doge lo riempie di gioia, ma ben presto il suo pensiero si volge all'amata Desdemona che egli ha sposato segretamente per l'opposizione del senatore Elmiro, padre della giovane. Tra i presenti solo Jago e Rodrigo, ufficiali apparentemente devoti ad Otello, non partecipano al comune tripudio in suo onore: il primo è invidioso dell'ascesa politica del Moro, il secondo, figlio del Doge, gli è rivale in amore. Rimasto solo con Elmiro, Rodrigo gli chiede ansioso se Desdemona mostri di contraccambiare il suo amore: Elmiro, dopo avergli confidato che la figlia è oppressa da una pena segreta, si allontana velocemente suscitando in Rodrigo il sospetto che egli voglia dare Desdemona in sposa ad Otello. Jago, che ha udito tutto, raggiunge Rodrigo e lo conforta rivelandogli di conoscere il modo per opporsi alle fortune del Moro: gli mostra infine una lettera di Desdemona senza però confessargli i suoi reali propositi. Rodrigo crede Jago suo amico ed entrambi esultano fiduciosi nel successo.

Nel palazzo paterno, Desdemona esprime ad Emilia, sua confidente, il timore che Otello la giudichi infedele. Una lettera d'amore a lui diretta era caduta infatti nelle mani di Elmiro che l'aveva creduta destinata a Rodrigo: Desdemona non ha osato

confessargli la verità ed ora teme che Otello la scopra in mano d'altri. Le due donne si allontanano all'avvicinarsi di Jago: questi era stato pretendente di Desdemona, ma il suo amore si è tramutato in odio da quando la giovane gli ha preferito un "vile africano". Sopraggiunge Rodrigo, seguito da Elmiro che gli dichiara di averlo scelto quale futuro sposo della figlia: anche Elmiro è indignato per tutti gli onori tributati al Moro e questo matrimonio gli appare la migliore soluzione per opporsi al suo crescente potere. Quando entra Desdemona, egli si affretta ad invitarla ad una misteriosa cerimonia: Desdemona, incerta, lo segue sperando che ciò significhi la avvenuta conciliazione tra il padre ed Otello. Ma, in presenza di tutta la corte, Elmiro la promette in sposa a Rodrigo: Desdemona disperata tenta di opporsi alla volontà paterna. Giunto improvvisamente, Otello rimane sgomento di fronte alla scena e non riesce a nascondere che un solenne giuramento lega ormai la sua vita a quella di Desdemona. Fra lo sdegno generale Elmiro maledice la figlia trascinandola al proprio palazzo mentre Rodrigo ed Otello si fronteggiano fieramente.

Atto II

Negli appartamenti di Elmiro, Rodrigo, per dimostrare la sincerità del suo amore, dichiara a Desdemona di essere disposto ad assecondare ogni suo desiderio: la giovane gli chiede di favorire la sua riconciliazione col

padre e infine gli confessa di essere la sposa di Otello. Disperato, Rodrigo, dopo aver giurato di vendicarsi, abbandona Desdemona che a sua volta si precipita ad avvisare Otello del nuovo pericolo.

Nei pressi della propria dimora Otello, angosciato dal dubbio che Desdemona gli abbia preferito Rodrigo, è raggiunto da Jago. Con grande abilità quest'ultimo rafforza progressivamente i sospetti del Moro, trasformandoli in certezza grazie alla lettera che Desdemona aveva dovuto far credere destinata a Rodrigo: ora agli occhi del Moro la lettera appare un'inconfutabile prova di infedeltà. Rimasto solo, Otello incontra Rodrigo che, abbandonati i suoi propositi di vendetta, è ormai disposto a offrirgli la propria amicizia per amore di Desdemona; Otello non lo ascolta neppure e, accecato dalla gelosia, lo sfida a duello. A nulla vale l'intervento di Desdemona: la giovane, che non si dà ragione del comportamento del Moro, quando questi la scaccia avviandosi al combattimento, cade a terra svenuta. Dopo essere stata soccorsa da Emilia, Desdemona si rasserenava alla notizia che il duello si è concluso senza spargimento di sangue, ma il padre, sopraggiunto nel frattempo, l'accusa severamente e in un impeto d'ira le minaccia nuove pene per espiare il suo colpevole amore.

Atto III

Mentre nella propria stanza da letto Desdemona confida le sue pene ad Emilia, dalla laguna si ode il "dolce canto" di un gondoliere che ridesta nell'infelice fanciulla il ricordo della sua amica Isaura, morta per amore. Desdemona si avvede di avere avuto in sorte lo stesso destino e per sfogare il suo dolore intona un mesto canto dove si narrano le pene della sventurata amica. Nel frattempo alcune raffiche di vento preannunciano l'imminente temporale e suscitano funesti presagi in Desdemona che, prima di coricarsi, congeda Emi-

lia e si raccoglie in preghiera. Attraverso una porta segreta, Otello, armato di un pugnale, si introduce nella stanza deciso ormai ad uccidere Desdemona, ma alla vista della sposa giacente sul letto, si trattiene dal colpirla. Destata dal fragore di un tuono, la giovane, dopo aver tentato invano di difendersi dalle accuse che Otello le muove, affronta coraggiosamente l'ineluttabile destino offrendo il petto al pugnale: il Moro, esasperato dalla gelosia, le rivela di aver ordinato a Jago di uccidere Rodrigo, e senza più esitare vibra il colpo mortale mentre all'esterno infuria la tempesta. Si ode battere alla porta: è Lucio, un ufficiale di Otello, venuto ad informarlo che Jago, ferito mortalmente nel combattimento con Rodrigo, ha confessato i suoi perfidi inganni. Otello rimane sgomento. Sopraggiunti nel frattempo, Elmiro e Rodrigo svelano al Moro di aver mutato i loro sentimenti nei suoi confronti, ma ormai è troppo tardi: mostrato a tutti il cadavere di Desdemona, Otello si uccide.

Othello, or The Moor of Venice

Act I

Othello, captain of the Venetian fleet, is received with joy by the people on his return from a victorious campaign against the Turks; he is proud and satisfied when the Doge rewards him for his feat by conferring the citizenship of Venice upon him, but his thoughts soon turn to his beloved Desdemona. He has been forced to marry her in secret because of the opposition of her father, the senator Elmiro. Amongst those present only Jago and Rodrigo, to all appearances loyal lieutenants of Othello, fail to join in the universal jubilation in his honour: the former is jealous of the Moor's increasing political power, and the latter, son of the Doge, is his rival in love. Rodrigo is left alone with Elmiro and asks him anxiously if Desdemona shows any sign of returning his love; Elmiro answers that his daughter is oppressed by some secret sorrow, and then he hurriedly leaves, causing Rodrigo to suspect that he means to give Desdemona to the Moor in marriage. Jago, who has overheard everything, joins Rodrigo and comforts him, revealing that he knows a way to turn the tide of the Moor's good luck; he shows Rodrigo a letter in Desdemona's handwriting, without however enlightening him as to what use he means to make of it. Rodrigo trusts Jago and together they look forward to winning the day. In her father's house, Desdemona tells Emilia, her confident, that she fears Othello believes her to be

unfaithful. A love letter that she had written to him has fallen into her father's hands, and when Elmiro assumed that the letter was addressed to Rodrigo she did not dare to tell him the truth; she fears that Othello might see it in some other man's hands. The two ladies retire as Jago approaches: he had once payed court to Desdemona, but his love changed to hate when he found that she preferred a «vile African». Rodrigo enters followed by Elmiro, who announces that he has chosen Rodrigo to be his daughter's husband; Elmiro, too, is indignant that so many honours have been awarded the Moor, and he sees Desdemona's marriage to Rodrigo as the best way to make a stand against his growing power. When Desdemona enters, he immediately tells her to come to a mysterious ceremony; she follows him, hesitantly, hoping that she is to witness the reconciliation of her father to Othello. But, in the presence of the whole court, Elmiro promises her in marriage to Rodrigo, and the desperate young woman attempts to oppose her father's will. Othello suddenly enters and is startled into confessing that his life is bound to Desdemona's by a solemn oath. Amongst the general indignation Elmiro curses his daughter and drags her back home, whilst Rodrigo and Othello angrily challenge one another.

Act II

In Elmiro's house, Rodrigo tries to prove the sincerity of his love by declaring that he is ready to comply with any wish Desdemona might express, and she begs him to help her to be reconciled with her father; finally, she confesses that she is Othello's wife. The desperate Rodrigo, having sworn to be revenged, leaves Desdemona who rushes to warn Othello of this new danger.

Othello, tormented by the suspicion that Desdemona may prefer Rodrigo to himself, is joined near his house by Jago, who with great skill gradually strengthens the Moor's suspicions, transforming them into a certainty by clever use of the letter that Desdemona was forced to pretend she had written to Rodrigo: this letter now appears to Othello to be an irrefutable proof of her guilt. When Jago has left, Othello meets Rodrigo who, having given up his idea of vengeance, is now disposed to offer the hand of friendship to the Moor for Desdemona's sake; blinded by jealousy, Othello will not listen to him and challenges him to a duel.

Desdemona rushes in, in vain; the Moor repulses her and goes off to fight, and, bewildered and hurt by his behaviour, the hapless girl falls fainting to the ground. Emilia revives her and she is quieted by the news that the duel has passed off without bloodshed, but her father comes on, upbraids her bitterly, and threatens new punishments; he vows in his wrath to make her expiate her guilty love.

Act III

In her chamber, Desdemona tells Emilia of her sufferings, and from the laguna they hear the sweet song of a gondolier, recalling to the unhappy girl the sad fate of her friend Isaura, who died of love. Desdemona senses that fate is preparing a similar end

for her, and she tries to dissipate her sadness by singing her mournful «Willow song», which tells the unhappy tale of her friend. Some gusts of wind, harbingers of a storm, fill Desdemona with foreboding; she dismisses Emilia, says her prayers and goes to bed. Othello, armed with a dagger, enters the room through a secret door; he has decided to kill Desdemona but, seeing her lying on the bed, he is unable to strike her. Desdemona is awakened by a thunderclap and, after trying in vain to persuade him that she is innocent of the accusations he brings against her, she behaves courageously in the face of destiny and bares her breast to the blow. The Moor, maddened by jealousy, tells her that he has ordered Jago to kill Rodrigo and, without further delay, stabs her to death whilst the storm rages outside. Knocking is heard at the door; Lucio, an officer of Othello's, comes in to tell him that Jago, mortally wounded in his fight with Rodrigo, has confessed his foul deceptions. Othello is horrorstruck Elmiro and Rodrigo now come in to tell Othello that they have changed their minds about him, but by now it is too late: Othello shows them Desdemona's body, then stabs himself to death.

Othello, ou Le Maure de Venise

Acte I

Othello, capitaine de la flotte vénitienne, est accueilli avec enthousiasme par la population à son retour d'une campagne victorieuse contre les Turcs; la citoyenneté vénitienne que le Doge lui confère pour le récompenser de son exploit le remplit de joie, mais aussitôt sa pensée s'envole vers sa bien-aimée Desdémone qu'il a dû épouser en secret à cause de l'opposition du sénateur Elémire, père de la jeune femme. Parmi les présents, seuls Jago et Rodrigue, officiers apparemment dévoués à Othello, ne participent pas à l'allégresse générale: le premier d'entre eux est envieux de l'ascension politique du Maure, le second, fils du Doge, est son rival en amour. Resté seul avec Elémire, Rodrigue lui demande anxieusement si Desdémone démontre de partager son amour: après lui avoir confié que sa fille est accablée par une peine secrète, Elémire s'éloigne rapidement éveillant en Rodrigue le suspect qu'il veut donner sa fille en mariage à Othello. Jago, qui a tout entendu, rejoint Rodrigue et le reconforte en lui révélant qu'il connaît le moyen de s'opposer au succès de Maure: il lui montre enfin une lettre de Desdémone sans lui confesser toutefois ses projets réels. Rodrigue croit en l'amitié de Jago et tous deux exultent confiants en leur succès. Dans le palais de son père, Desdémone confie à Emilie, sa confidente, sa crainte qu'Othello la juge infidèle. Une lettre d'amour qui lui était adressée est tombée en effet dans les mains d'Elémire qui l'a crue

destinée à Rodrigue: Desdémone n'a pas osé lui confesser la vérité et elle craint maintenant qu'Othello découvre la lettre en d'autres mains. Voyant Jago s'approcher, les deux femmes s'éloignent: Jago était en effet le soupirant de Desdémone, mais son amour s'est transformé en haine lorsque la jeune fille lui a préféré un "vil africain". Rodrigue entre, suivi d'Elémire qui lui déclare l'avoir choisi comme futur époux de sa fille: Elémire est lui aussi indigné par les honneurs rendus au Maure et ce mariage lui semble la meilleure des solutions pour s'opposer à son pouvoir croissant. Lorsque Desdémone entre, il s'empresse de l'inviter à une mystérieuse cérémonie: incertaine, Desdémone le suit en espérant qu'il s'agisse de la réconciliation intervenue entre son père et Othello. Mais, à la présence de toute la Cour, Elémire la promet en épouse à Rodrigue: Desdémone désespérée tente de s'opposer à la volonté paternelle. Arrivé à l'improviste Othello reste abasourdi devant la scène et ne réussit pas à cacher qu'une promesse solennelle lie désormais sa vie à celle de Desdémone. Dans l'indignation générale, Elémire maudit sa fille en la traînant dans son palais tandis que Rodrigue et Othello s'affrontent fièrement.

Acte II

Dans les appartements d'Elémire, pour lui démontrer la sincérité de son amour, Rodrigue déclare à Desdémone qu'il est disposé à exaucer tous ses désirs: la jeune fille lui demande de favoriser sa réconciliation avec son père et lui confesse enfin d'être l'épouse d'Othello. Désespéré, après avoir juré de se venger, Rodrigue abandonne Desdémone qui à son tour se précipite pour avertir Othello du nouveau péril. Près de sa demeure, angoissé par le doute que Desdémone lui ait préféré Rodrigue, Othello est rejoint par Jago. Avec une grande habileté, celui-ci augmente rapidement les suspects du Maure et les transforme en certitude grâce à la lettre que Desdémone avait dû faire croire adressée à Rodrigue: désormais aux yeux du Maure la lettre apparaît comme une preuve incontestable d'infidélité. Resté seul, Othello rencontre Rodrigue qui, ayant abandonné ses propos de vengeance, est désormais disposé à lui offrir son amitié pour l'amour de Desdémone. Othello ne l'écoute même pas et, aveuglé par la jalousie, il le défie en duel. A rien ne vaut l'intervention de Desdémone: la jeune fille, qui ne se résigne pas au comportement du Maure, lorsque celui-ci la chasse en allant au combat, tombe par terre évanouie. Après avoir été secourue par Emilie, Desdémone se tranquillise à la nouvelle que le duel s'est conclu sans effusion de sang, mais son père accouru entretemps l'accuse sévèrement et dans un accès de colère la menace de nouvelles peines pour expier son amour coupable.

Acte III

Tandis que dans sa chambre à coucher Desdémone confie ses peines à Emilie, on entend en provenance de la lagune le "doux chant" d'un gondolier qui réveille auprès de la malheureuse enfant le souvenir de

son amie Isaure, morte par amour. Desdémone s'aperçoit d'avoir eu droit au même destin et pour épancher sa douleur, elle entonne un triste chant qui raconte les peines de sa malheureuse amie. Entretemps, des rafales de vent annoncent l'approche d'un orage et suscitent en Desdémone de funestes présages: avant de se coucher, elle congédie Emilie et se recueille en prière. A travers une porte secrète Othello, armé d'un poignard, s'introduit dans la chambre, désormais décidé à Desdémone mais, à la vue de son épouse étendue sur le lit, il se retient de la frapper. Réveillée par le fracas d'un tonnerre la jeune fille, après avoir tenté en vain de se défendre des accusations d'Othello, affronte courageusement son inéluctable destin en offrant sa poitrine au poignard: le Maure, exaspéré par la jalousie, lui révèle que sur ses ordres Jago a tué Rodrigue et, sans plus hésiter, il vibre le coup mortel tandis qu'au dehors la tempête fait rage. On entend frapper à la porte: c'est Lucien, un officier d'Othello, venu l'informer que, blessé à mort dans le combat avec Rodrigue, Jago a confessé ses intrigues perfides. Othello en reste terrassé. Arrivés entretemps, Elémire et Rodrigue révèlent au Maure que leurs sentiments à son égard ont changé, mais il est trop tard: montrant à tout le monde le cadavre de Desdémone, Othello se tue.

Othello, der Mohr von Venedig

Erster Akt

Othello, Kapitän der venezianischen Kriegsflotte, wird mit Jubel bei seiner Heimkehr nach einer siegreichen Schlacht gegen die Türken empfangen. Über die venezianische Staatsangehörigkeit, die ihm der Doge als Prämie für seine Heldentat verleiht, freut er sich sehr, aber bald wenden sich seine Gedanken zur geliebten Desdemona, die er auf Grund des Widerstandes ihres Vaters des Senators Elmiro heimlich heiraten mußte.

Unter den Anwesenden teilen nur die beiden Offiziere Jago und Rodrigo, die Othello nur scheinbar ergeben sind, den allgemeinen Jubel nicht: der erste beneidet Othello um seinen politischen Aufstieg, der zweite, Sohn des Dogen, ist ihm Gegner in Liebesangelegenheiten. Mit Elmiro allein geblieben, fragt Rodrigo ihn begierig, ob Desdemona seine Liebe erwidert: Elmiro gesteht ihm, daß seine Tochter an einer heimlichen Qual leidet und entfernt sich geschwind; so wird in Rodrigo der Verdacht wach, daß Senator Elmiro seine Tochter Desdemona Othello zur Frau geben will. Jago, der alles gehört hat, erreicht Rodrigo und tröstet ihn mit einem Plan, um sich dem Glück Othellos entgegenzustellen: er zeigt ihm einen Brief Desdemonas, ohne ihm aber seine wirklichen Absichten zu gestehen. Rodrigo glaubt, daß Jago ein Freund ist und beide jubeln vertrauensvoll über ihren Erfolg.

Im väterlichen Palast gesteht

Desdemona Emilie, ihre Vertraute, die Furcht, daß Othello sie als untreu verurteilt. Ein an ihn gesendeter Liebesbrief gelangte schließlich in die Hände Elmiros, der ihn an Rodrigo gesendet glaubte: Desdemona wagte nicht, dem Vater die Wahrheit zu gestehen und fürchtet jetzt, daß Othello den Brief in fremden Händen entdeckt. Jago kommt hervor und die zwei Frauen entfernen sich; Jago hatte vergeblich um die Liebe Desdemonas gebuhlt, aber dann wandelte sich seine Liebe in Haß, als Desdemona ihm Othello («einen gemeinen Afrikaner») vorzog.

Plötzlich kommen Rodrigo und Elmiro, der sich entschlossen hat, seine Tochter Rodrigo zur Frau zu geben: auch Elmiro ist empört über die vielen Ehrungen mit denen Othello gehuldigt wird, und diese Ehe scheint ihm die beste Lösung, um sich der wachsenden Macht Othellos entgegenzustemmen. Als Desdemona eintritt, beeilt er sich, sie zu einer geheimnisvollen Zeremonie einzuladen; Desdemona folgt ihm, weil sie auf eine Wiederversöhnung zwischen ihrem Vater und Othello hofft. Aber in Anwesenheit des ganzen Hofes verspricht Elmiro sie an Rodrigo; ganz verzweifelt versucht Desdemona sich dem Willen des Vaters zu widersetzen. Plötzlich kommt Othello, ist über die Szene bestürzt und kann nicht mehr verbergen, daß er mit Desdemona durch eine feierliche Beschwörung verbunden ist. Alle sind sehr empört, Elmiro verflucht seine Tochter und schleppt sie zu seinem Palast, währen

sich Othello und Rodrigo hochmütig gegenüberstehen.

Zweiter Akt

In Elmiros Gemächern erklärt Rodrigo sich bereit Desdemona jeden Wunsch zu erfüllen um ihr die Ehrlichkeit seiner Liebe zu beweisen: das Mädchen bittet ihn ihre Wiederversöhnung mit dem Vater zu unterstützen und gesteht ihm, daß sie die Braut Othellos ist. Verzweifelt schwört er Rache und verläßt Desdemona, die sich beeilt, Othello von der neuen Gefahr zu warnen. In der Nähe seines Hauses, vom Verdacht bekümmert, daß ihm Desdemona Rodrigo vorgezogen hat, wird Othello von Jago eingeholt. Mit großer Geschicklichkeit verstärkt er den Verdacht Othellos, ihn langsam in Gewißheit umwandelnd dank des Briefes den Desdemona an Rodrigo gerichtet wissen wollte; jetzt scheint Othello der Brief ein eindeutiger Beweis der Treulosigkeit Desdemonas. Allein geblieben, begegnet Othello Rodrigo, der auf Grund seiner Liebe zu Desdemona auf seine rachsüchtigen Vorhaben verzichtet hat und ihm seine Freundschaft anbietet; aber Othello hört auf ihn überhaupt nicht und von seiner Eifersucht erblindet, fordert er Rodrigo zum Duell heraus. Erfolglos ist das Eingreifen Desdemonas: ohne das Verhalten Othellos zu verstehen, als er sie verjagt, um sich auf den Weg zum Zweikampf zu machen, fällt sie in Ohnmacht. Nachdem Desdemona von Emilie geholfen wird, freut sie sich über die Nachricht, daß das Duell ohne Blutvergießen zu Ende ging. Aber der Vater, plötzlich gekommen, klagt sie an und droht ihr neue Strafen an, um ihre schuldhafte Liebe abzubüßen.

Dritter Akt

Während in ihrem eigenen Schlafzimmer Desdemona ihre Leiden Emilie anvertraut, hört man von der Lagune den heiteren Gesang

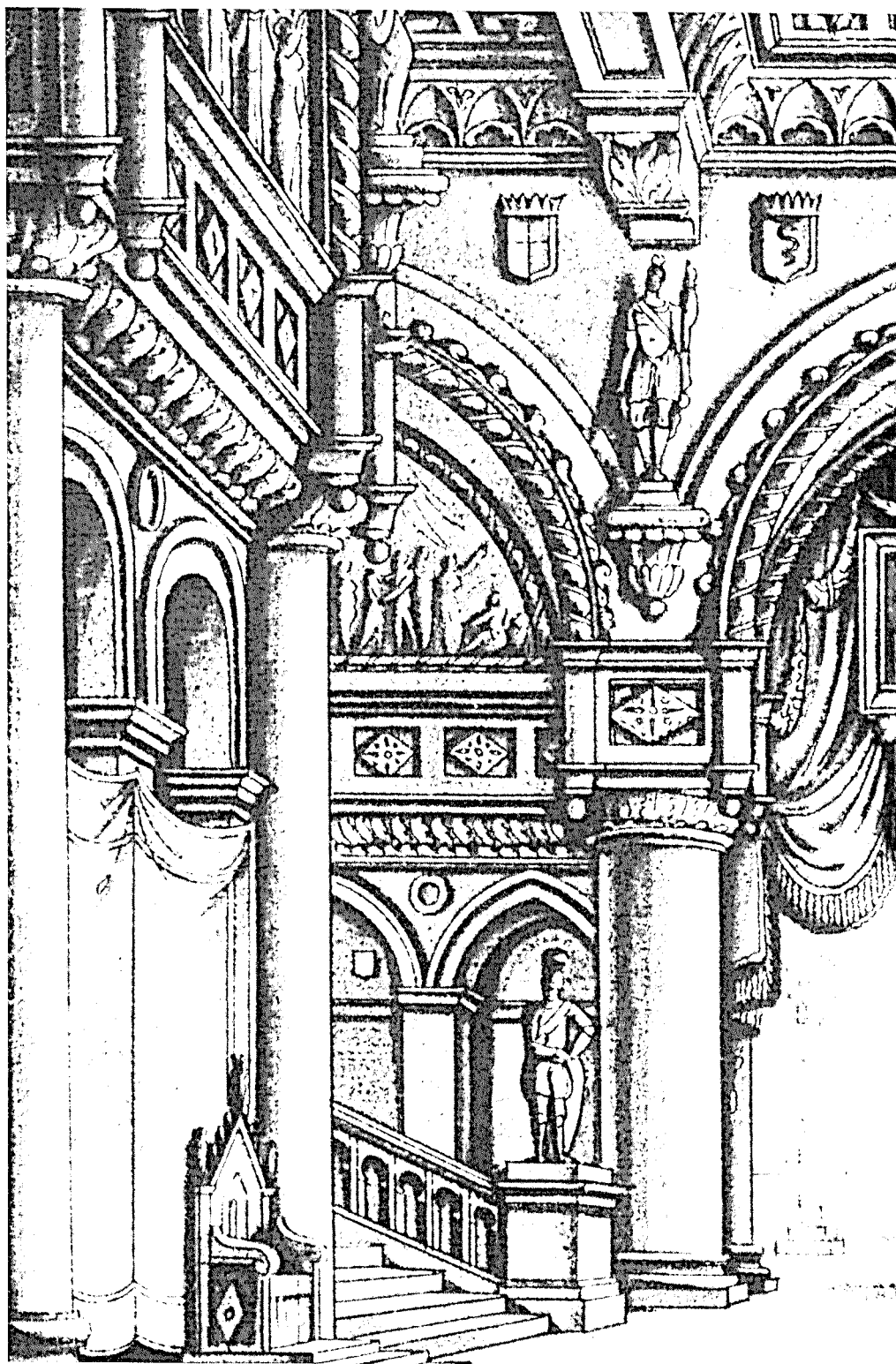
eines Gondoliere, der in dem unglücklichen Mädchen die Erinnerung an ihre Freundin Isaura, die an Liebeskummer starb, erweckt. Es wird Desdemona bewußt, daß sie das gleiche Schicksal erleiden wird und um den Schmerz freien Lauf zu lassen, stimmt sie einen traurigen Gesang an, in dem die Leiden ihrer unglücklichen Freundin erzählt werden.

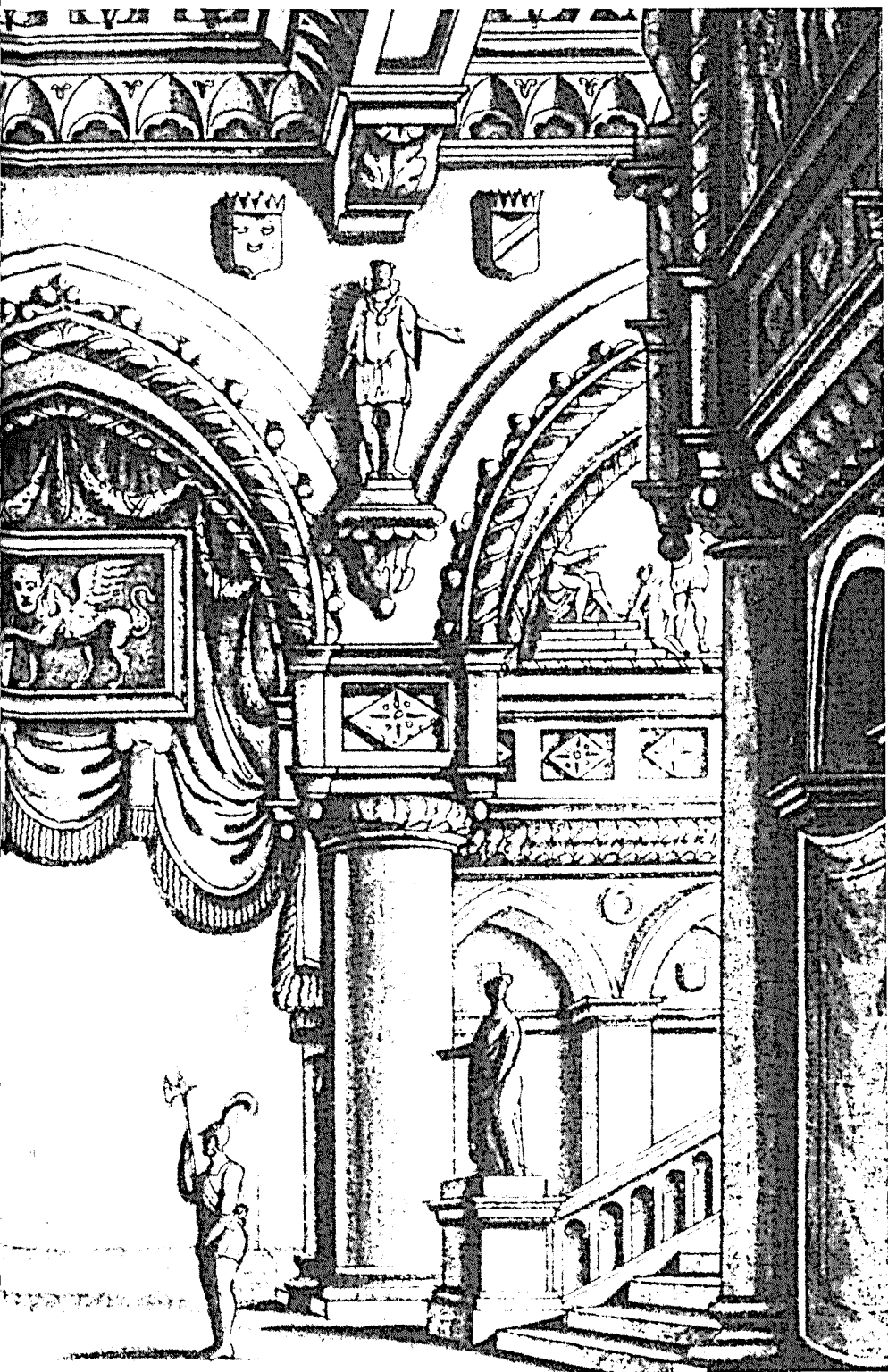
Mittlerweile zeigen gewaltige Windstöße ein Gewitter an und rufen in Desdemona unselige Ahnungen hervor.

Vor dem Zubettgehen entläßt Desdemona Emilie und betet andächtig. Durch eine heimliche Türe kommt Othello mit einem Dolch bewaffnet in das Zimmer, aber wagt nicht, sie im Bett zu erstechen. Von einem Donner geweckt, versucht das Mädchen erfolglos sich gegen die Anklagen Othellos zu verteidigen, und tritt mutig ihrem Schicksal entgegen, ihren Busen dem Dolch bietend; Othello offenbart ihr, daß Jago auf seinen Befehl Rodrigo umgebracht hat und ohne Zögern bringt er sie um, während draußen das Gewitter tobt.

Man hört es an der Türe klopfen: es ist Lucio, ein Offizier von Othello, der gekommen ist, um ihm die Nachricht zu überbringen, daß Jago, tödlich von Rodrigo verletzt, seine böswilligen Betrügereien gestanden hat. Othello ist erschüttert. Es kommen inzwischen Elmiro und Rodrigo, die ihre Gefühle Othellos gegenüber geändert haben, aber es ist nunmehr zu spät: Othello weist auf die Leiche Desdemonas und bringt sich um.

Nelle pagine seguenti: A. Sanquirico: "Atrio del palazzo del Doge", scenografia per Othello, Atto I, Milano, Scala, 1823 (Milano, Museo Teatrale della Scala).





Gioachino Rossini: elementi biografici

-
- 1792** Gioachino Rossini nasce a Pesaro il 29 febbraio da Giuseppe e da Anna Guidarini. Suo padre, originario di Lugo di Romagna, si è stabilito a Pesaro nel 1789 come «tubatore» (suona il corno e la tromba nella banda cittadina) e ispettore ai macelli. Nel 1791 ha sposato Anna, figlia di un fornaio pesarese.
-
- 1797** Giuseppe Rossini si schiera per i Francesi durante l'occupazione della città. Restaurato il governo pontificio, è costretto ad abbandonare Pesaro. Intraprende allora con la moglie, che è dotata di buona voce, la vita randagia dei teatri di provincia, affidando il piccolo Gioachino alla nonna materna. Suona il corno in orchestra, mentre Anna canta le parti di «prima donna».
-
- 1799** Capitato a Bologna, Giuseppe è arrestato e riportato a Pesaro, dove viene processato per i moti rivoluzionari, e chiuso in carcere per dieci mesi.
-
- 1800** Dopo il ritorno dei Francesi, la famiglia Rossini si trasferisce a Bologna. Gioachino è affidato a un tal Giuseppe Prinetti, che lo avvia agli studi e gli apprende i primi rudimenti di musica sopra una vecchia spinetta. Gioachino impara anche la viola, cosicché a nove anni siede già in orchestra col padre.
-
- 1802** I Rossini giungono a Lugo, dove Gioachino ha modo di continuare i suoi studi sotto la guida del canonico don Giuseppe Malerbi.
-
- 1806** I progressi del ragazzo sono tali da convincere il padre a farlo entrare nel Liceo musicale di Bologna, dopo aver preso ulteriori lezioni dal padre Angelo Tesei. Al Liceo frequenta le classi di violoncello e pianoforte, poi quella di contrappunto del padre Stanislao Mattei. Dotato di una bella voce, si fa notare come cantore nelle chiese di Bologna, ma si dedica soprattutto alla composizione, leggendo con avidità le opere di Cimarosa, Haydn e Mozart. Compose la sua prima opera teatrale, *Demetrio e Polibio*, che verrà poi rappresentata solo nel 1812.
-
- 1810** Uscito dal Liceo Musicale, inizia la sua carriera operistica al San Moisè di Venezia con *La cambiale di matrimonio* (3 novembre). Il successo lusinghiero lo spinge ad accettare l'incarico offertogli dal Teatro del Corso di Bologna di scrivere un'opera buffa in due atti.
-
- 1811** Nasce *L'equivoco stravagante* (Bologna, Teatro del Corso, 26 ottobre) ed ha inizio il primo periodo dell'intensa attività creativa rossiniana.
-
- 1812** Cinque opere (sei, se si comprende il *Demetrio e Polibio* precedentemente composto) vedono la luce questo anno: *L'inganno felice* (Venezia, San Moisè, 8 gennaio); *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); *La scala di seta* (Venezia, San Moisè, 9 maggio); *La pietra del paragone*, che segna il suo debutto alla Scala il 26 settembre; *L'occasione fa il ladro* (Venezia, San Moisè, 24 novembre).
-
- 1813** Continua, con alterne fortune di pubblico, il periodo veneziano-milanese: *Il signor Bruschino, ossia il figlio per azzardo* va in scena a Venezia, al San Moisè, 27 gennaio; *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) precede di pochi mesi *L'Italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); l'anno si conclude con *Aureliano in Palmira* (Milano, Scala, 26 dicembre).
-
- 1814** Sono rappresentate quest'anno *Il Turco in Italia* (Milano, Scala, 14 agosto) e *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
-
- 1815** L'impresario del Teatro San Carlo, Domenico Barbaja, invita Rossini a recarsi a Napoli per comporre una nuova opera seria di cui sarà protagonista la cantante spagnola

la Isabella Colbran. Il giovane Maestro accetta immediatamente e scrive *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (San Carlo, 4 ottobre), con cui ha inizio il periodo napoletano-romano della sua attività creativa.

-
- 1816** Nasce per il Teatro Argentina di Roma *Almaviva, ossia l'inutile precauzione* (in seguito, *Il barbiere di Siviglia*, il 20 febbraio). Vanno poi in scena a Napoli altre due opere: *La Gazzetta* (Teatro dei Fiorentini, 26 settembre) e *Otello, ossia il Moro di Venezia* (Teatro del Fondo, 4 dicembre). Nella stessa città è anche eseguita la cantata *Le nozze di Teti e Peleo*, composta per il matrimonio della principessa Maria Carolina con il duca di Berry.
-
- 1817** Richiamato a Roma, Rossini scrive *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* (Valle, 25 gennaio). Nello stesso anno compone *La gazza ladra* (Milano, Scala, 31 maggio); *Armida* (Napoli, San Carlo, 11 novembre) e *Adelaide di Borgogna* (Roma, Argentina, 27 dicembre).
-
- 1818** *Mosè in Egitto* va in scena a Napoli, al Teatro San Carlo, il 5 marzo. Rossini accetta poi l'incarico di scrivere una «farsa» per un nobile portoghese di Lisbona: *Adina* (Lisbona, San Carlos, 22 giugno 1826). Ancora a Napoli si rappresenta *Ricciardo e Zoraida* (San Carlo, 3 dicembre).
-
- 1819** Vedono la luce quest'anno altre quattro opere serie: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *Eduardo e Cristina* (Venezia, San Benedetto, 24 aprile), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), che segna una svolta decisiva nel rinnovamento dell'opera drammatica iniziato dal Maestro con *Elisabetta regina d'Inghilterra*, e *Bianca e Falliero, ossia il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre).
-
- 1820** Raggiunta la celebrità con una progressione vertiginosa, Rossini sembra rallentare la sua foga creativa. Compone quest'anno solo *Maometto II* (Napoli, San Carlo, 3 Dicembre).
-
- 1821** Il 24 febbraio va in scena al Teatro Apollo di Roma *Matilde (di) Shabran, ossia bellezza e cuor di ferro*.
-
- 1822** A Napoli si rappresenta *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio). Rossini sposa Isabella Colbran, di cui è innamorato sin dai primi tempi della sua attività napoletana. Si reca poi a Vienna. In giugno è a Bologna, e a dicembre è invitato dal Metternich a Verona, in occasione del Congresso delle Nazioni, per comporvi quattro cantate (*Il vero omaggio*, *L'augurio felice*, *la Santa Alleanza e il Bardo*), che gli costeranno amarezze negli anni successivi, quando verrà accusato di essere un «reazionario».
-
- 1823** Dopo la rappresentazione di *Semiramide* (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), con cui il Maestro chiude la sua carriera «italiana», Rossini riceve un invito dall'impresario del King's Theatre di Londra per dirigerne alcune sue opere e scriverne una nuova. Egli compone forse un atto completo di *Ugo, re d'Italia* e probabilmente lavora a *La figlia dell'aria*, ma nessuna musica riferibile a questi titoli è stata sino ad ora trovata. Dopo una breve sosta a Parigi, dove riceve accoglienze trionfali, Rossini giunge con la moglie a Londra in dicembre.
-
- 1824** Il fallimento dell'impresario costringe il Maestro a far ritorno a Parigi, dove accetta la direzione del Théâtre Italien.
-
- 1825** Ha inizio il periodo «francese» dell'attività rossiniana. Il 19 giugno è eseguita al Théâtre Italien la cantata scenica *Il viaggio a Reims, ossia l'albergo del giglio d'oro*, composta per l'incoronazione di Carlo X.
-

-
- 1826 Da un profondo rifacimento del *Maometto II*, su nuovi testi francesi, nasce *La siège de Corinthe* (Parigi, Théâtre de l'Académie Royale de Musique, 9 ottobre).
-
- 1827 Alla vigilia della rappresentazione di *Moïse et Pharaon, ou le passage de la Mer Rouge* (rifacimento del *Mosè in Egitto*, Parigi, Académie Royale de Musique, 26 marzo) un profondo dolore colpisce Rossini: la morte della madre, che egli adorava.
-
- 1828 Utilizzando parte della musica scritta per *Il viaggio a Reims*, il Maestro compone *Le comte Ory* (Parigi, Académie Royale de Musique, 20 agosto).
-
- 1829 Il 3 agosto si rappresenta all'Opéra *Guillaume Tell*, suscitando un entusiasmo che si propaga rapidamente per tutto il mondo. Rossini viene esaltato come il più grande musicista dell'epoca. Impegnatosi a scrivere una nuova opera ogni due anni, egli riparte per Bologna con la moglie, durante lo stesso mese di agosto.
-
- 1830 In novembre ritorna a Parigi, per reclamare i propri diritti, intentando causa al nuovo governo di Luigi Filippo. Recatosi in Spagna con l'amico banchiere Aguado, accetta l'invito di Don Manuel Fernandez Varela, arcidiacono di Siviglia, a comporre uno *Stabat Mater*.
-
- 1831 Senza aver terminato la composizione dello *Stabat*, rientra verso la fine di marzo a Parigi, dove è vittima di un grave esaurimento nervoso; Isabella non segue il marito nel viaggio.
-
- 1832 A Parigi, Rossini conosce Olimpia Pélissier, che lo cura amorosamente durante la malattia. Innamoratosi di Olimpia, il musicista convive con lei.
-
- 1835 Compone le *Soirées musicales* ed altre brevi pagine.
-
- 1836 Dopo aver ottenuto il riconoscimento da parte del governo francese di una pensione vitalizia, ritorna a Bologna.
-
- 1837 In settembre Rossini si separa legalmente da Isabella Colbran, pur mantenendo con lei buoni rapporti d'amicizia.
-
- 1839 Il 29 aprile muore Giuseppe, il padre di Rossini. Il musicista accetta l'incarico di consulente perpetuo del Liceo Musicale. Le sue condizioni di salute peggiorano, tuttavia egli riprende la composizione dello *Stabat* già completato da Giovanni Tadolini, per Don Varela.
-
- 1842 Terminato e strumentato, lo *Stabat Mater* è eseguito a Parigi il 17 gennaio e successivamente, sotto la direzione di Gaetano Donizetti a Bologna, il 13 marzo, e a Vienna il 3 maggio.
-
- 1843 Nell'ottobre, Rossini ritorna a Bologna, dove intende stabilirsi definitivamente.
-
- 1845 Isabella Colbran muore nella sua villa di Castenaso, presso Bologna. Rossini assume gratuitamente la carica di Direttore del Liceo Musicale di Bologna e il 21 agosto sposa Olimpia Pélissier.
-
- 1848 Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. Il 27 aprile è fatto segno a dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre a rendergli omaggio, prima della partenza. L'incidente turba l'animo del musicista, che fugge il giorno dopo da Bologna, alla volta di Firenze.
-
- 1850 Torna a Bologna, per riprendere la direzione del Liceo Musicale.
-

-
- 1851** Il 1 maggio, un nuovo incidente allontana per sempre Rossini dalla città prediletta, e poi dall'Italia. In occasione di una visita inaspettata del Governatore austriaco, conte Nobili, Rossini, che si trova in quel momento circondato da amici e da ammiratori, viene improvvisamente lasciato solo in casa a riceverlo. Per questo nuovo affronto abbandona subito Bologna, recandosi a Firenze.
-
- 1855** Alla fine di aprile lascia Firenze, dove è rimasto ammalato e inoperoso dopo la partenza da Bologna, e raggiunge Parigi. Da quest'anno alla morte non si muoverà più dalla Francia.
-
- 1864** La salute di Rossini è andata via via migliorando. La società parigina ha fatto della sua villa di Passy uno dei centri più ambiti della vita artistica, culturale e aristocratica della capitale. Il Maestro ha ripreso a comporre, ma solo per suo diletto e per gli amici che lo circondano, rifiutando qualsiasi sollecitazione a ritornare al teatro d'opera. La *Petite Messe Solennelle*, capolavoro della sua vecchiaia, è eseguita in forma privata nel palazzo del conte Pillet-Will il 14 marzo.
-
- 1868** Rossini spira serenamente nella sua villa di Passy il 13 novembre, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo 76° compleanno. È tumulato nel cimitero del Père Lachaise, dove già riposano Bellini e Chopin.
-
- 1887** La salma di Rossini è esumata e trasportata a Santa Croce in Firenze, dove oggi riposa accanto a quelle dei grandi italiani.
-

