

1868 ROS

03531

AURELIANO
IN PALMIRA

ROSSINI
OPERA
FESTIVAL



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

SCHENKUNG

ALBERT GIER

L'edizione 2014 è dedicata a Claudio Abbado



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione

Cassa di Risparmio
di Pesaro



BANCA DELL'ADRIATICO



Fondazione Scavolini



SCHENKUNG

ALBERT GIER

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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica
della Fondazione Rossini.

Il Festival 2014 si attua

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

con l'apporto di: Banca Marche, Banca dell'Adriatico;

con la partecipazione di: Abanet Internet Provider,
AMI-Azienda per la mobilità integrata e trasporti, Carifano, Harnold's,
Grand Hotel Vittoria - Savoy Hotel - Alexander Museum Palace Hotel,
Ratti Boutique, Retina Web Agency;

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

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival
e di Opera Europa.



Presidente
Matteo Ricci
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Maurizio Gennari
Stefano Pivato
Riccardo Paolo Uguccione
Maria Rosaria Valazzi

Collegio sindacale
Alessandro Cicoella (presidente)
Gabriele Angelini
Franco D'Angelo



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Direttore generale
Flavio Cavalli

Amministrazione e coordinamento
sicurezza del personale
Marco Angelozzi

Assistente del Sovrintendente
Maria Rita Silvestrini

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Segreteria Sovrintendenza
Alexia Mariotti

Contabilità, Economato
e Servizi informatici
Loris Ugolini

Segreteria amministrativa
Paola Vitali

Servizi di Biglietteria
e Promozione
Patricia Franceschini

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Archivio musicale
Federica Bassani

Direzione allestimenti scenici
Mauro Brecciaroli

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Ufficio tecnico
Katia Ugolini

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Ufficio Produzione
Daniela Ridolfini

Produzioni e Relazioni esterne
Francesca Battistoni

Collaborazioni esterne
Ludovico Bramanti

PR e Fundraising
Welleda Fochesato Donovan

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Segreteria Ufficio Stampa
e Social Media
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica delle partiture eseguite mentre il Festival è partner istituzionale e primo referente teatrale della Fondazione. La Fondazione ha oggi come scopo precipuo quello dello studio e della diffusione della musica del Maestro. A tale fine, con la nomina di Bruno Cagli alla direzione artistica nel 1971, ha avviato la pubblicazione in Edizione critica dell'intera produzione rossiniana con un primo comitato, del quale facevano parte Philip Gossett e Alberto Zedda. Il grandioso progetto si sta puntualmente realizzando con l'apporto dei più importanti studiosi internazionali con un nuovo comitato scientifico composto da Ilaria Narici (direttore dell'Edizione critica), Emilio Sala, Annalisa Bini, Damien Colas, Davide Daolmi, Renato Meucci, Reto Müller, Cesare Scarton, Benjamin Walton. La Fondazione si fregia della presenza di un Comitato d'onore, presieduto da Bruno Cagli, di cui fanno parte Jeremy Commons, Johan Eckeloo, Maurizio Pollini, Antonio Pappano, Salvatore Settis.

Il piano editoriale è articolato in otto sezioni: Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Pêchés de Vieillesse; Varie. La ricerca che è alla base dell'Edizione critica ha portato, nel corso degli anni, a scoperte fondamentali nel campo delle fonti autografe e documentarie e al recupero di musiche considerate perdute, come, per fare qualche esempio, Il viaggio a Reims o il Finale tragico di Tancredi, e alla riproposta al pubblico di titoli dimenticati, come Torvaldo e Dorliska, Sigismondo, Demetrio e Polibio, Ciro in Babilonia. Accanto all'Edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici, ricerca approdata nel 1992 all'avvio della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano che, col titolo Lettere e Documenti e la cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, ha visto la pubblicazione dei primi quattro volumi. L'attività editoriale della Fondazione si è inoltre arricchita nel corso del tempo di collane destinate ad ulteriori aspetti della produzione rossiniana: "Saggi e Fonti" ospita atti di convegno e studi specialistici; "I libretti di Rossini" riproduce, in versione anastatica e con un ampio commento introduttivo, le fonti letterarie e le principali edizioni del libretto di ogni opera; "Iconografia rossiniana" include volumi dedicati all'analisi delle fonti iconografiche (bozzetti, figurini, materiali scenici, ecc.); l'ultima collana creata riguarda le "Tesi rossiniane". A queste si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista di studi musicologici di alto profilo internazionale. Questo grande lavoro di ricerca e di acquisizione di fonti bibliografiche e documentarie ha portato all'apertura della Biblioteca, punto di riferimento sia per il pubblico che per gli specialisti della musica di Rossini e di tutta la produzione coeva.

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

**Il Presidente
Oriano Giovanelli**

AURELIANO IN PALMIRA

Rossini Opera Festival 2014

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Immagine grafica coordinata

Massimo Dolcini

Progettazione grafica

Antonio Trebbi

Service

Fotoedit, Repubblica di San Marino

Stampa

Studiostampa New Age, Repubblica di San Marino

luglio 2014

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

Gruppo Cordenons

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

Sommario

<i>Aureliano in Palmira: note del curatore dell'edizione critica di Will Crutchfield</i>	p. 13
<i>Aureliano in Palmira: Editor's Notes by Will Crutchfield</i>	p. 25
<i>Percorsi di Aureliano di Daniele Carnini</i>	p. 35
<i>The Adventures of Aureliano by Daniele Carnini</i>	p. 43
<i>Il libretto e le sue avventure: fonti, prefigurazioni, metamorfosi, equivoci di Alessandro Roccatagliati</i>	p. 53
<i>The Libretto and its Adventures: Sources, Pre-determinations, Metamorphoses, Misunderstandings by Alessandro Roccatagliati</i>	p. 61
<i>Soggetto</i>	p. 71
<i>Story</i>	p. 75
<i>Argument</i>	p. 79
<i>Handlung</i>	p. 82
<i>Argumento</i>	p. 85
<i>あらすじ</i>	p. 88
<i>Schema musicale</i>	p. 90
<i>Libretto</i>	p. 93
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 133

Ritratto di Gioachino Rossini, 1839 c.
Litografia di P. Degobert su disegno di
L. Ghémar. Bruxelles, 1841 (Collezione
Reto Müller, Basel)



AURELIANO IN PALMIRA

Dramma serio per musica in due atti di
Giuseppe Felice Romani

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Aureliano, imperatore di Roma
Zenobia, regina di Palmira, amante di Arsace
Arsace, principe di Persia
Publia, figlia di Valeriano, amante segreta di Arsace
Oraspe, generale de' Palmireni
Licinio, tribuno
Gran sacerdote d'Iside
Un Pastore

Coro di Sacerdoti, Donzelle palmirene,
Guerrieri palmireni, Guerrieri persiani, Guerrieri romani,
[Grandi del regno di Palmira], Pastori, Pastorelle
Soldati romani, palmireni, persiani

La scena è in Palmira, e nelle vicinanze

Prima rappresentazione
Milano, Teatro alla Scala
26 dicembre 1813

Giovanni Battista Velluti, primo interprete dell'opera nel ruolo di Arsace.
Incisione di Jügel su disegno di Mouron
(Collezione Ragni, Napoli)



Gio. Batt. Velluti

Aureliano in Palmira: note del curatore dell'edizione critica

Un compagno degno di *Tancredi*

Anche i rossiniani militanti conoscono le vicende tramandate su *Aureliano in Palmira* meglio dell'opera stessa. L'opera entra nelle cronache in due modi: come occasione del celebre incontro del compositore con l'unico castrato per il quale ha composto un ruolo, e come esempio emblematico degli autoimprestiti rossiniani, dal momento che la sinfonia e alcune melodie di *Aureliano* sarebbero presto diventate familiari a tutto il mondo attraverso il loro travaso nel *Barbiere di Siviglia*. Chiunque legga anche casualmente notizie su Rossini, incontra ben presto l'aneddoto delle ornamentazioni di Giovanni Battista Velluti che impedirono al compositore di riconoscere la propria musica; il nostro lettore si accorgerà probabilmente che la mattinata del Conte d'Almaviva («Ecco ridente in cielo») e lo scherzoso autoritratto di Rosina («Io sono docile, son rispettosa») sono nati, rispettivamente, come una preghiera corale e come la cabaletta marziale di un principe guerriero. Nella maggior parte di questi resoconti, *Aureliano in Palmira* – che aprì la stagione carnevalesca del Teatro alla Scala il 26 dicembre 1813 – rimane sullo sfondo, e si dà per scontato che l'opera sia stata un fiasco, e, nel contempo, un antiquato riverbero dell'opera seria settecentesca.

Tuttavia la *Rossini renaissance* da tempo ci ha abituato ad aspettarci sorprese dalle opere meno cono-

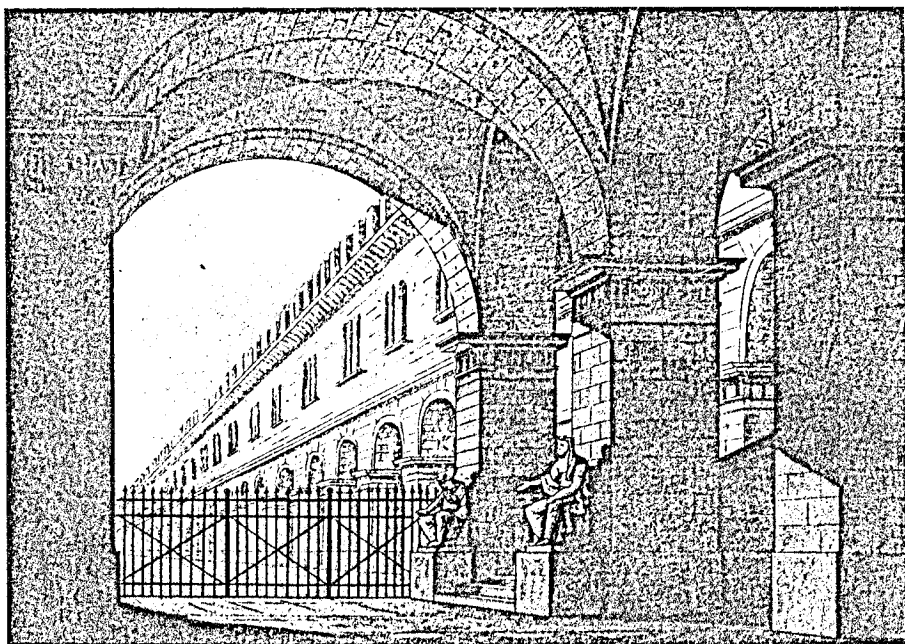
sciute e a mettere in discussione il giudizio della tradizione. Chi si prefigura l'atmosfera di Metastasio in *Aureliano* avrà sorprese dall'inizio alla fine; analizzando superficialmente la trama, il libretto può sembrare 'vecchio stile' ma i versi del giovane Felice Romani sono freschi e originali, e la musica appartiene chiaramente alla linea romantica che Rossini percorre da *Tancredi* attraverso *La donna del lago* fino a *Guillaume Tell*. La scrittura corale è più ricca e diversificata rispetto a qualsiasi altra sua opera giovanile; abbondano melodie di lungo respiro; la strumentazione accenna qua e là nuovi colori che verranno in futuro pienamente valorizzati.

I personaggi principali sono caratterizzati nettamente nella scrittura vocale. Aureliano, il tenore protagonista, ha le qualità di autorevolezza e di *leadership* adatte ad una vicenda drammatica in cui il potere romano non viene mai messo in dubbio, e nella quale il conflitto concerne esclusivamente la saggezza e il giudizio con cui è esercitato quel potere. Aureliano non è mai tormentato dalle scelte che deve affrontare; anche quando vuol esser severo verso i suoi avversari, non si fa dominare dalla rabbia, anzi mostra (sia nei versi che nell'impostazione musicale) la capacità di apprezzare la loro dignità; così la clemenza manifestata nel lieto fine del dramma non giunge inattesa. Zenobia, la regina guerriera, è un ruolo di orgogliosa declamazione e agilità "di forza"

– tranne quando viene inglobata nell'orbita del suo amante Arsace, ruolo di Velluti, che ha un colore del tutto diverso: tenero, lirico e pieno di *pathos*. Nonostante lo stesso Arsace sia nato con il compito di guerriero e comandante, nell'opera per ben due volte viene sconfitto in battaglia. Sia Rossini che Romani lo raffigurano come un'anima pacifica, amante della vita semplice dei pastori che egli incontra dopo la fuga dal carcere – questo nel corso della Gran scena di espressività indimenticabile, alla fine della quale Arsace adempie al suo dovere di tornare al campo di battaglia, nonostante la scarsa speranza di vittoria.

Il culmine emotivo della partitura è l'incontro dei due amanti in un'atmosfera arcadica: sconfitti in battaglia e incerti del proprio destino, uniscono le voci non in un lamento, ma in una sorta di estasi trascendente, un inno alla «dolce notte», alle «amiche tenebre» e al loro reincontro che li ricompensa di ogni sofferenza. La melodia è un ampio Notturmo in Sol maggiore, che già nelle prime quattro battute tocca sia il Sol minore che il Mi minore. È il precursore di «Tornami a dir che m'ami» (*Don Pasquale*) e di «La mia letizia infondere» (*I Lombardi*). I protagonisti impartiscono la lezione che sarà poi ripetuta insistentemente in tutto il secolo romantico dell'opera lirica: il bisogno di amare e di essere amati sovrasta ogni cosa. Ma ciò che si dà per scontato nelle opere successive, Zenobia e Arsace devono impararlo dall'esperienza, come si addice a un dramma agli albori del Romanticismo. Zenobia e Arsace iniziano l'opera raffigurandosi la vittoria come l'obiettivo più importante; svanito questo, ne scoprono un altro, e la sensualità radiosa della scrittura di Rossini sottolinea la loro trasformazione. Non tutti hanno considerato *Aureliano* un completo fallimento:

Pompeo Cambiasi – che nella sua cronologia della Scala (pubblicata in successive edizioni tra il 1872 e il 1906) inquadra l'esito di ogni produzione come pessimo, cattivo, mediocre, buono, buonissimo, o ottimo – gli assegna il risultato “buono”. In questo teatro l'opera raggiunge quattordici repliche, l'ultima delle quali il 18 gennaio, prima di essere sostituita dal *Quinto Fabio* di Nicolini. Quest'ultimo venne ascoltato per ventidue serate ed è classificato anche esso come “buono” da Cambiasi, ma il successo non fu tale da evitargli la famosa sintesi della stagione: «Quinto Fabio, terzo fiasco». Inoltre, come è riportato nell'articolo di Daniele Carnini, l'opera ha avuto una circolazione vivace fino all'inizio degli anni Trenta dell'Ottocento, quando il successo di Donizetti e Bellini determinò una selezione delle opere di Rossini per conservare in repertorio solo quelle più apprezzate. Quasi tutti i contratti preferiti da Rossini assumevano il ruolo di Arsace, alcuni in diverse produzioni. Tra i cantanti importanti che hanno interpretato i tre ruoli principali si segnalano Giuditta Pasta, Domenico Donzelli, Giuseppina Ronzi De Begnis, Adelaide Malanotte, Benedetta Rosmonda Pisaroni, Carolina Bassi, Antonio Gordigiani, Eliodoro Bianchi e Domenico Reina. Giuditta Pasta cantava dei duetti di *Aureliano* in concerto con lo stesso Velluti, e ne fece inserire uno (probabilmente «Mille sospiri») nel *Giulietta e Romeo* di Zingarelli per le sue ultime interpretazioni di quel titolo. In effetti l'insoddisfazione di Rossini e Velluti per l'esito di *Aureliano* sembra sia stata eccessiva. Il compositore non si occupò mai del riallestimento dell'opera; anzi si attivò subito per riutilizzare brani che gli parevano adatti per i progetti futuri. Velluti, che di solito proponeva i ruoli scritti per la sua voce a diversi teatri, respinse *Aure-*



Aureliano in Palmira: bozzetto di Paolo Landriani per la prima rappresentazione dell'opera (Collezione Ragni, Napoli)

liano e non assunse neppure altri ruoli rossiniani durante i successivi vent'anni di attività teatrale: fu sicuramente l'unico cantante di rango a non voler interpretare la musica del celeberrimo compositore. Forse le difficili circostanze della nascita dell'opera hanno portato entrambi a sottovalutarne il valore. Leggendo la partitura oggi, ci si trova davanti a un degno successore di *Tancredi*, e ad un ponte tra quest'ultimo titolo e le grandi opere serie napoletane. Rossini e Romani erano ambedue destinati a trasformare il teatro lirico; in effetti in *Aureliano* li vediamo creare un contesto romantico all'interno di forme pre-romantiche. Presto sarebbero arrivate nuove forme – soggetti diversi, strutture musicali variate – adattate alle mutate esigenze espressive. Ma le esigenze stesse si manifestano con assoluta chiarezza, forza e bellezza nell'opera che i due giovani artisti proposero al

pubblico scaligero nel 1813.

E infine: la riproposizione della Sinfonia in entrambi gli atti getta nuova luce su quel notissimo pezzo. Il primo movimento è pensoso e pastorale; l'*Allegro* esprime i preparativi per una imminente battaglia e la commozione del commiato dei soldati che vanno in guerra. Chiaramente – come dimostrano due secoli di successo per la stessa Sinfonia del *Barbiere* – è possibile infondere nella stessa musica più di una connotazione espressiva. Tuttavia il procedimento di Rossini in *Aureliano* rivela una ricerca di integrazione consapevole e convincente, coerente con l'ambizione della partitura nel suo complesso.

L'allestimento del Rossini Opera Festival ha l'opportunità di esprimere in maniera più completa quell'ambizione rispetto alle produzioni precedenti, perché abbiamo la possibilità di eseguire l'opera integralmente, con una quantità significativa di musica mai ascoltata dal 1813-1814.

Verso un'edizione critica

Chi ha studiato *Aureliano in Palmira* sullo spartito per canto e pianoforte pubblicato da Ricordi a metà del XIX secolo – o ha sentito le poche riproposte moderne – avrà già provato le sorprese di cui abbiamo parlato. Molte altre mi aspettavano quando accettai la curatela dell'edizione critica, e aspettano il pubblico del Festival. La prima e più importante è che *Aureliano* era in origine più ampia e meglio proporzionata rispetto all'opera che credevo di conoscere.

La difficoltà principale per la realizzazione dell'edizione critica dell'opera è l'assenza dell'autografo. Non si sa come sia scomparso né quanto tempo sia rimasto in possesso del compositore, anche se si suppone che lo portò con sé quando lasciò Milano il 9 gennaio 1814, a metà corsa delle recite scaligere (si veda la prefazione di Alberto Zedda all'edizione critica del *Barbiere di Siviglia* per ulteriori ipotesi sulla sorte del manoscritto). Inoltre non sappiamo se alcune delle copie manoscritte sopravvissute derivino direttamente dall'autografo o da una copia intermedia (forse approntata per il Maestro concertatore Cesare Lavigna). Come vedremo in seguito, sarebbero molto utili maggiori informazioni a questo riguardo, perché al momento non siamo in grado di precisare la relazione intercorrente tra le recite milanesi e le modifiche apportate alla partitura non si sa da chi, né quando.

Quasi trenta copie manoscritte sopravvivono in tutto o in parte, e ciò che mi colpì in una prima indagine è che un piccolo gruppo – chiaramente trascritto da una copia comune – riporta quattordici passi musicali (da 5 a 48 battute di lunghezza ciascuno) che mancano nello spartito Ricordi, così come in tutte le altre copie manoscritte. Abbiamo semplicemente chiamato questo

primo gruppo di fonti "Ramo V" e l'altro, molto più nutrito, "Ramo Z". "Ramo V" contiene anche un pezzo completo, uno dei migliori dell'opera, che è assente sia dallo spartito Ricordi che dal libretto stampato per la prima esecuzione, e che manca in molte altre fonti manoscritte, ma non in tutte, ed è stato incluso in alcuni revival moderni. Si tratta dell'importantissimo Duetto N. 4 tra Aureliano e Arsace – e anche qui, nella versione finora conosciuta, mancano cinque passi presenti nelle fonti "V".

Anche se restano aperti molti interrogativi, le fonti "V" in tutta probabilità rappresentano la partitura preparata da Rossini per le prove alla Scala. Non c'è alcun dubbio che la musica "aggiunta" sia di Rossini e non di altra mano: per fare l'esempio più ovvio, uno dei passi "V" nell'Aria di Zenobia (N. 6) viene riutilizzato da Rossini stesso, presumibilmente per un concerto o una cantata (l'autografo è conservato nel Fondo Michotte a Bruxelles; a parte la ristrutturazione della Sinfonia per *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, è l'unico esemplare di musica associata ad *Aureliano*).

Un altro passo della stessa Aria e uno della Gran scena di Arsace sono confermati come autentici dalla presenza dei rispettivi versi nel libretto della Scala, altrimenti scomparsi dalla tradizione dell'opera. E in ogni caso non è possibile immaginare un'ipotesi plausibile per tale serie di passaggi, corti e lunghi, come interpolazioni da mano apocrifa.

Ma ciò che non conosciamo è il processo attraverso il quale la partitura si è ridotta fino a quella finora conosciuta. I tagli, o alcuni di essi, sono stati effettuati da Rossini? Quando e perché sono stati fatti? Non può esserci una risposta univoca, perché chiaramente le modifiche sono state fatte in tempi diversi – ma nella maggior parte dei casi non

sappiamo esattamente quando. Due sono state sicuramente fatte prima del debutto dell'opera: il Duetto Arsace-Aureliano, il cui testo è del tutto assente nel libretto milanese, e la fine del recitativo accompagnato prima dell'Aria di Zenobia, il cui testo è presente ma stampato tra le consuete virgolette per indicare la sua omissione. Le altre due, citate in precedenza, invece *non* sono avvenute prima del debutto, o almeno non prima della consegna del libretto alla stampa. Almeno qualche taglio è stato fatto probabilmente in una fase precedente, perché il Duetto N. 4 ha abbreviazioni interne simili a quelle di altri pezzi – questi eseguiti con ogni probabilità prima della decisione di ometterlo completamente. Per altri passaggi abbiamo indizi troppo complessi per essere illustrati in un articolo introduttivo e troppo incerti per giungere a una conclusione chiara. Ma in breve: per la maggior parte dei tagli di *Aureliano*, non sappiamo se sono stati fatti per la prima esecuzione, per le successive rappresentazioni scaligere mentre Rossini era ancora presente, per quelle seguite alla sua partenza, o più tardi ancora, per una ulteriore produzione dell'opera.

Quello che è quasi certo è che tutte le produzioni successive hanno preso come punto di partenza la partitura abbreviata "Z", tranne una sola. E qual era l'*una tantum*? Quando Velluti, l'Arsace originale e insoddisfatto, è stato ingaggiato come primo uomo e *Musical Director* al King's Theatre di Londra nel 1826 – dopo aver trascurato *Aureliano* e ogni altra opera di Rossini per ben dodici anni – si trovò costretto a soddisfare la brama del pubblico inglese per la musica del Pesarese. La sua decisione fu di riallestire l'unica opera che aveva voluto cantare, *Aureliano in Palmira* – e per l'occasione ripristinò le versioni più lunghe "V" di due duetti tra Arsace e Zenobia (gli

stessi duetti che aveva mantenuto nel proprio repertorio concertistico). Questo quantomeno suggerisce che la loro forma lunga era ancora in uso durante le sue esibizioni alla Scala. Per la prima produzione al Rossini Opera Festival abbiamo adottato la versione più completa, e ciò si spiega più facilmente analizzando i motivi dei tagli.

Alcuni di essi potrebbero essere stati motivati da un semplice desiderio di abbreviare la serata. Non conosco abbastanza la durata delle opere scaligere dell'epoca per giudicare se l'*Aureliano* in forma originale potesse risultare sproporzionatamente lungo. Potrebbe essere stato eccessivamente stancante per i solisti, visto che il peso maggiore ricade sui tre ruoli principali. Una concausa probabile, però, era un cambio di cast: il ruolo del titolo era stato destinato a Giovanni David, allora ventitreenne e nella prima fase di una grande carriera che comprende cinque importanti creazioni rossiniane e sarebbe durata fino a includere le prime produzioni di Bellini, Donizetti e Pacini. Un attacco di vaiolo lo cancellò dal cast, quindi venne scritturato il tenore mantovano Luigi Mari («un salame», secondo un resoconto poco lusinghiero dell'opera da parte di David stesso convalescente).

Chiunque lavori nel teatro lirico conosce, e teme, le occasioni in cui si dà avvio alle prove di un'opera con un protagonista che ha appena iniziato a studiare il suo ruolo. L'unico scopo diventa quello di farlo uscire indenne senza incidenti, e tutte le altre priorità sono messe da parte. Rossini avrà probabilmente adattato la musica già composta per la parte di Aureliano; in ogni caso è di tessitura apprezzabilmente più grave rispetto alle parti scritte per David in *Ermione*, *Otello*, *La donna del lago*, *Ricciardo e Zoraide* e *Zelmira*. Secondo una supposizione apparentemente originata dalla *Vie de Rossi-*

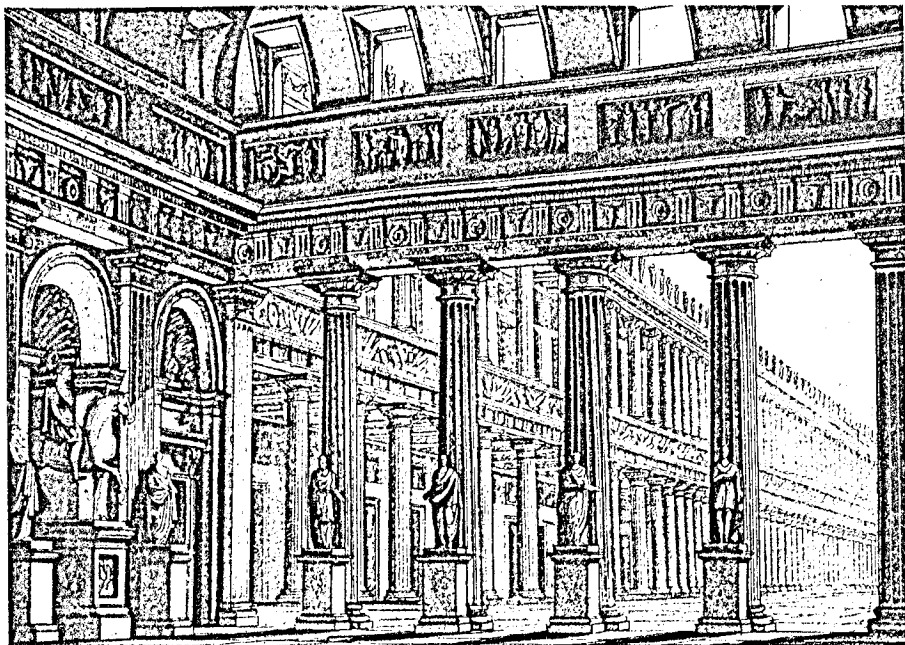
ni di Stendhal, il compositore aveva scritto il primo atto in una tessitura alta per David e il secondo atto in una molto più bassa per Mari. Essa ha trovato eco in quasi tutti i resoconti successivi dell'opera, ma non ha la benché minima conferma nella partitura tramandata: la tessitura è assolutamente coerente in tutto il ruolo, ed è semmai il secondo atto a richiedere maggiormente il registro acuto (raggiunge tre volte un Do acuto che il primo atto non aveva toccato).

Mi sembra probabile che i problemi di Mari – sia nell'interpretare il suo ruolo o semplicemente nella sua preparazione – devono aver provocato il taglio più pesante: la decisione, forse all'ultimo momento, di eliminare il già citato Duetto N. 4. Il ruolo di Aureliano non ne soffre gravemente, dal momento che ha appena cantato una cavatina d'effetto nello stesso stile del suo contributo al Duetto. Arsace invece perde alcune delle sue frasi più belle ed espressive. «Pensa che festi a Roma» è un importante precursore dello stile di duetto (essenziale per Donizetti e ancora di più per Verdi) nel quale i due interlocutori non si limitano a scambiarsi strofe della stessa musica, ma piuttosto propongono sentimenti contrastanti all'interno dello stesso tempo e metro. In due momenti cruciali, Aureliano lancia minacce con virtuosistiche agilità di forza, e Arsace gli risponde con cantabili di una commovente semplicità, con espressive tracce di cromatismo.

Inoltre, la cancellazione del Duetto crea una scena improbabile in cui l'eroico *musico*, imprigionato dal suo nemico romano, viene chiamato in scena per cantare solo poche righe di recitativo e sgattaiolare via di nuovo in catene. Senza il Duetto Arsace non ha alcuna presenza musicale tra l'Introduzione e il Finale Primo, cosa che deve avere causato le stupite recensioni sull'esibizione di Velluti.

Ancora David: «Il signor Velluti ha fatto la figura della seconda parte», un giornalista anonimo aggiunge che il castrato «non fece maggior impressione sull'animo del Pubblico di quel che fatto ne abbia l'ultima delle Donzelle palmirene al seguito di Zenobia». Velluti era abituato ai trionfi; si può immaginare perché fu di malumore (è anche diffusamente riportato che avesse litigato con Alessandro Rolla, violinista direttore dell'orchestra scaligera), e forse anche capire un po' meglio la sua scarsa inclinazione a interpretare nuovamente musica di Rossini. Gli altri tagli riguardano il ruolo del tenore solo incidentalmente – ma alcuni riducono l'interesse musicale dell'opera. I cantabili dell'Aria di Zenobia e di quella rivolta da Arsace ai pastori nel secondo atto sono ridotti ad ariosi insignificanti e privi di sviluppo. L'altro cantabile di Arsace, «Perché mai le luci aprimmo» (che comunque è riuscito a sopravvivere all'opera come popolare pezzo da concerto) perde il suo bel passaggio da Sol maggiore a Si bemolle, nonché gran parte della ripresa. Sulla riduzione di tre importanti cabalette in una singola iterazione ciascuna, le opinioni possono divergere: oggi siamo abituati a respingere la distorsione degli equilibri musicali di Rossini, ma un sobrio resoconto della prassi esecutiva del XIX secolo ci costringe ad ammettere che, fintantoché sono esistite le cabalette, esisteva anche la possibilità di ridurle a metà. Tuttavia è importante sapere che si trattava di tagli e non di pezzi composti senza ripetizioni: se non avessimo le partiture «V», potremmo immaginare che il giovane compositore sia stato ancora indeciso riguardo alla forma dell'Allegro finale.

Inoltre il processo di accorciamento era tutt'altro che meticoloso: nella conclusione originale del suo recitativo strumentato, Zenobia minaccia



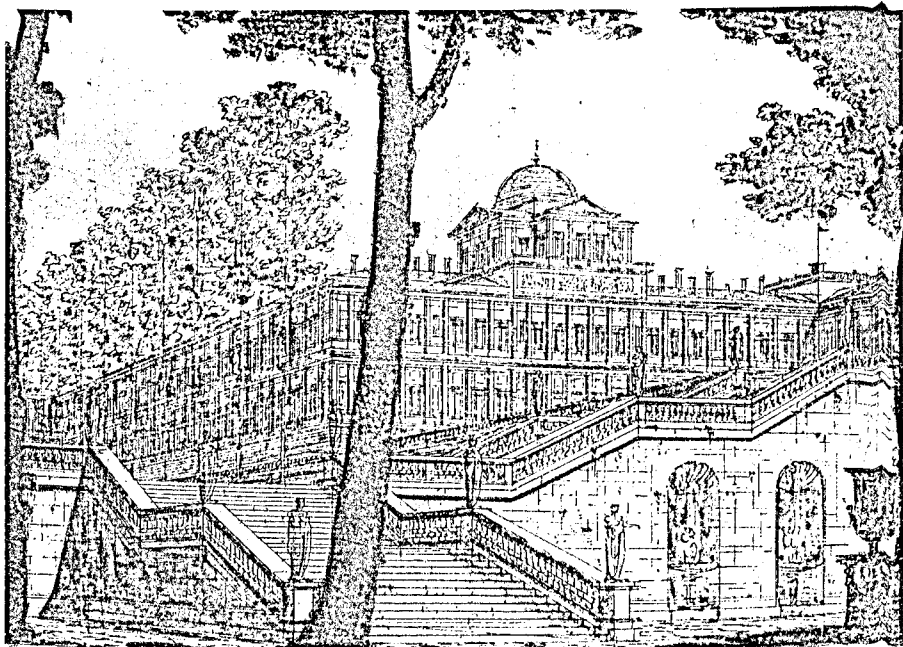
Aureliano in Palmira: bozzetto di Paolo Landriani per la prima rappresentazione dell'opera (Collezione Ragni, Napoli)

Aureliano ricordandogli la sua vittoria ottenuta contro i Romani in un certo qual campo di Tima: non è forse l'informazione più importante, ma quando poi inizia l'Aria col verso «Là pugnai; la sorte arrise / a Palmira, e al braccio mio», il taglio del recitativo fa sì che ci si chieda «Là lei ha pugnato? Scusi, signora, là dove?».

Nessuna delle abbreviazioni mostra alcun segno di ripensamento compositivo – non ci sono né nuove transizioni, né ritocchi della strumentazione, né inserimenti di nuove idee. In breve, i tagli hanno l'aspetto di ciò che, a mio parere, sono stati: provvedimenti di emergenza per abbreviare un'opera che è stata trovata o troppo lunga o troppo difficile da preparare in fretta e furia. Non abbiamo idea se Rossini avesse approvato – e neanche se fosse a conoscenza di – alcun taglio, tranne i due riportati nel libretto a stampa.

Problemi di documentazione

Dal punto di vista esposto sopra, sembrerebbe logico scegliere un manoscritto dal «Ramo V» come fonte principale per l'edizione critica (i cui criteri esigono, in mancanza dell'autografo, la selezione di una fonte principale che ne prende il posto). Ma qui ci troviamo di fronte a un problema irrisolvibile. Come già detto, le fonti «V» derivano chiaramente da un unico antenato comune, e purtroppo quest'ultimo dev'essere una copia fatta di corsa e piena di errori. Ci sono diverse piccole lacune dove il copista sembra aver saltato qualche battuta per la fretta, o addirittura aver girato due pagine alla volta senza accorgersene. Abbondano note sbagliate e vi è una generale povertà di fraseggio e articolazione. Ad un certo punto la partitura riporta – incoerentemente e ridondantemente – sia la versione «V» che quella «Z» dello stesso recitativo, come se fossero un testo continuo. Il problema non è solo che tutte le copie del «ramo V» riproducono fedelmente questa serie di incoerenze, ma anche che non



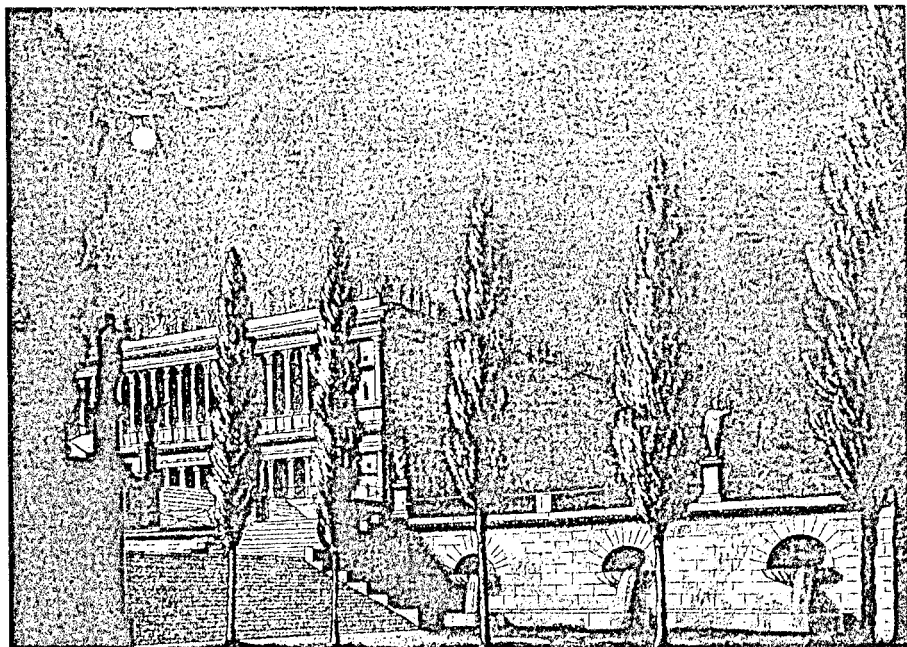
Aureliano in Palmira: bozzetti di Paolo Landriani per la prima rappresentazione dell'opera (Collezione Ragni, Napoli)

possiamo neppure immaginare come i musicisti dell'epoca le avrebbero potute correggere (disponendo magari di copie migliori che purtroppo non sono sopravvissute), perché nessuna fonte "V" sembra essere stata una "copia teatrale" adoperata per la preparazione di un allestimento dell'opera.

Più numerose e molto diverse tra loro sono le fonti che costituiscono il "ramo Z". Alcune sono copie provenienti da archivi, attentamente trascritte, di gran lunga più ricche in articolazioni e segni dinamici e meno compromesse da errori banali rispetto al problematico "ramo V". Chiaramente testimoniano la loro discendenza dall'autografo scomparso attraverso una diversa ramificazione. Questo è l'aspetto decisivo dal punto di vista editoriale: le copie migliori appartengono al "ramo Z" e sono talmente superiori nei dettagli da rendere obbligatoria la selezione

di una di esse come fonte principale per l'edizione, anche se questa scelta ci costringe a una danza intricata tra le fonti quando si tratta di musica presente solo in "V". Abbiamo scelto la copia conservata a Modena, redatta da una unica mano, ricca più di ogni altra nell'uso delle indicazioni "tipicamente rossiniane" che i criteri dell'edizione esigono.

Altre partiture "Z" documentano i pezzi spuri che sono stati introdotti nell'*Aureliano*, nella fattispecie arie per Arsace e duetti di diversa provenienza che vennero adoperati per riempire il vuoto lasciato dalla rimozione dell'originale Duetto N. 4. C'erano anche arie sostitutive per Aureliano (queste ultime generalmente caratterizzate da una vocalità tenorile più moderna, che limita la tessitura grave del "baritenore" e l'agilità virtuosistica). Alcune fonti "Z" recano spie indiziarie di utilizzo teatrale: ulteriori tagli, ornamenti, indicazioni sceniche, aggiustamenti nei recitativi semplici (sia per abbreviarli sia per adattarli alle interpolazioni e trasposizioni, sia



semplicemente per emendare i loro punti deboli; non sappiamo se i recitativi "secchi" provengano o meno da Rossini, ma data la pratica che egli aveva già cominciato ad adottare in altre opere, sembra probabile che fossero redatti da un collaboratore). Nonostante la loro diversità, tuttavia, è possibile che il ramo "Z" abbia anche esso un unico antenato, che potrebbe essere una partitura annotata da un violinista-direttore, magari dallo stesso Rolla. Diverse lezioni "Z" divergono da quelle "V" riguardo alla semplificazione delle parti dei violini. In un caso, un passaggio *divisi* pericolosamente acuto – nel contesto della scrittura violinistica del primo Ottocento – viene convertito in assolo per il primo violino sopra il pentagramma, mentre tutti i violinisti di fila suonano all'ottava inferiore. In un altro, una figurazione diteggiata è sistematicamente sostituita da un'altra che termina in semplici note ripetute. In un altro ancora, le diteggiature sono indicate sopra la riga del violino. Anche se i criteri

editoriali ci obbligano ad accogliere le lezioni semplificate nel testo principale (essendo presenti nella fonte scelta e non palesemente erranee), per le recite al Festival proponiamo quelle più difficili.

Vi è, intanto, un pezzo musicale presente in "Z", ma assente in "V": una marcia strumentale che precede la Cavatina di Aureliano nel primo atto. Non siamo in grado di sapere se questa marcia sia stata eseguita alla Scala o aggiunta per una produzione successiva, né se sia stata composta da Rossini o da un collaboratore. Tuttavia è facile ipotizzare un motivo per l'inserimento: le poche battute strumentali che introducono il Coro devono avere fornito troppo poco tempo per l'ingresso in scena del seguito dell'imperatore, oppure è probabile che i Cori avessero bisogno di più tempo per cambiare costume, dato che nel quadro precedente avevano impersonato soldati e sacerdoti palmireni.

Questioni di prassi esecutiva

Le fonti di *Aureliano* gettano luce

Ritratto di Lorenza Correa, prima interprete dell'opera nel ruolo di Zenobia.
Incisione di Luigi Rados (Collezione Ragni, Napoli)



LORENZA CORREA

*La bellissima maravigliosa voce di questa
Isipana, virtuosa cantante sorprese
gli Italiani allorchè qui giunse prece-
duta da fama verace che essa giustificò,
e raccolse quindi meritate plaudine sul-
le scene Italiane*

sulla questione dei tagli, questione che le divide in due gruppi. Esse riportano anche informazioni interessanti per gli studiosi della prassi esecutiva vocale, perché molte sono corredate da un ampio corredo di ornamentazione, sia aggiunto come linee alternative dal copista principale della partitura, sia inserito successivamente dall'intervento di un'altra mano. Queste aggiunte riguardano tutti e tre i ruoli principali, e abbiamo operato delle scelte nei lavori preparatori per il Festival, ma gli esempi più ampi riguardano la parte di Arsace. Diverse fonti (tra cui quella scelta come fonte principale) documentano un adattamento verso il registro grave. Questo evidenzia un aspetto importante: l'eredità del castrato, la parte dell'eroe *musico* interpretata nel primo Ottocento da una donna *en travesti*, era affidata di solito ai contralti. Ma Velluti stesso non era un contralto: la sua estensione vocale e la sua tessitura preferita sono quelle che noi oggi definiamo piuttosto come mezzosoprano; la parte composta per lui da Rossini era chiaramente troppo acuta per contralti quali Pisaroni o Malanotte, che ne furono interpreti. La presenza di un mezzosoprano nel cast pesarese ci consente di mantenere la tessitura originale.

Ancora più interessanti sono due manoscritti della Gran scena di Arsace N. 10 che riportano variazioni attribuibili con tutta probabilità a Velluti stesso – proprio gli ornamenti che, secondo il noto aneddoto di Stendhal, avevano irritato Rossini tanto da destare nel giovane Maestro la volontà di precisare per iscritto tutte le fioriture nelle opere a venire. E qui incontriamo ancora una sorpresa: lungi dal disprezzare gli ornamenti, Rossini sembra aver voluto prendere in prestito alcune idee da Velluti. I dettagli sono riportati per esteso in un articolo sul

cantante nel corrente «Bollettino del Centro rossiniano di studi», ma un aspetto potrà essere colto anche dal pubblico del Rossini Opera Festival e merita una parola di spiegazione. È risaputo che Rossini nel comporre «Io sono docile» nel *Barbiere* recuperò l'incipit della Cabaletta di Arsace («Non lasciarmi in tal momento»), servendosi di ornamentazioni melodiche aggiuntive. Ciò che invece non si sapeva è che questo corredo supplementare di ornamenti corrisponde quasi esattamente a quello trovato nei manoscritti legati all'interpretazione di Velluti! Ci sono altri modelli e disegni nelle variazioni del castrato che trovano echi anche nella *Cenerentola*, in *Elisabetta, regina d'Inghilterra* e in altre opere rossiniane. Sembra, dunque, che una piccola parte del contributo del cantante ad *Aureliano in Palmira* fosse destinato a raggiungere l'immortalità, nonostante che la collaborazione scaligera tra i due musicisti fosse risultata frustrante per entrambi. Sia il compositore che il suo interprete meritano la rivalutazione del lavoro che li portò alla collaborazione; è auspicabile che la pubblicazione e l'esecuzione della partitura completa, dopo due secoli, possano fornirne l'occasione.

Will Crutchfield

Giovanni Battista Velluti, primo interprete dell'opera nel ruolo di Arsace.
Litografia Vassalli su disegno di Rollini
(Collezione Ragni, Napoli)



Rollini del.

Vassalli fecit.

Aureliano in Palmira: Editor's Notes

A worthy companion of Tancredi

Even devoted Rossinians know the stories told about Aureliano in Palmira better than they know the opera itself. It comes into the chronicles in two ways: as the occasion for the composer's celebrated encounter with the only castrato for whom he composed a role, and as a classic example of Rossini's inclination to borrow from his own works, since its overture and some of its melodies would soon become familiar to the whole world through their transplantation into *Il barbiere di Siviglia*. Everyone who has read even casually about Rossini has come across the story of Giovanni Battista Velluti ornamenting Aureliano so lavishly that the composer was unable to recognize his own music, and has probably also read that the Count Almaviva's *matinata* ("Ecco ridente in cielo") and Rosina's teasing self-portrait ("Io sono docile, son rispettosa") began life respectively as a choral prayer and a prince's martial cabaletta. In most of these accounts, the opera that opened La Scala's Carnival season on 26 December 1813 remains in the background, and it is taken for granted that Aureliano in Palmira was, in the first place, a failure, and in the second, an out-of-date essay in 18th-century-style opera seria.

The "Rossini renaissance", though, has long since taught us to expect surprises from the lesser-known operas and to question received wisdom. Anyone who expects the

atmosphere of Metastasio in Aureliano will have surprises from start to finish; the libretto may seem old-fashioned on the surface of its plot, but the verses of the young Romani are fresh, direct and personal, and the music belongs clearly in the Romantic line that leads Rossini from Tancredi through *La donna del lago* to *Guillaume Tell*. It has richer and more varied choral writing than any other among his youthful works; long-breathed melodies abound; the orchestration is filled with hints of new color.

The characterizations are distinctly drawn. Aureliano, the tenor protagonist, has the musical qualities of confidence and leadership that befit a story in which Roman power is never in question, and in which the conflict comes only from wisdom and judgment in its exercise. Aureliano is never tormented by the choices before him, and even when he is inclined to rigor against his opponents, he does not foam with rage, but rather shows (both in the verses and the musical setting) his ability to admire a worthy foe; thus his choice of clemency at the *lieto fine* of the drama does not arrive unprepared. Zenobia, the warrior queen, is a role of proud declamation and *agilità di forza* except when drawn into the orbit of her lover Arsace (Velluti's part), which has another color altogether, tender, lyrical and filled with pathos. Though Arsace too is born to the role of the warrior and ruler, the story of the opera brings him twice to defeat

in battle; Rossini and Romani both respond by depicting a soul drawn towards love and to the simple life of the shepherds he encounters after his escape from prison, culminating in a *Gran scena* of unforgettable poignancy as he accepts his duty to return to the field however hopeless the cause.

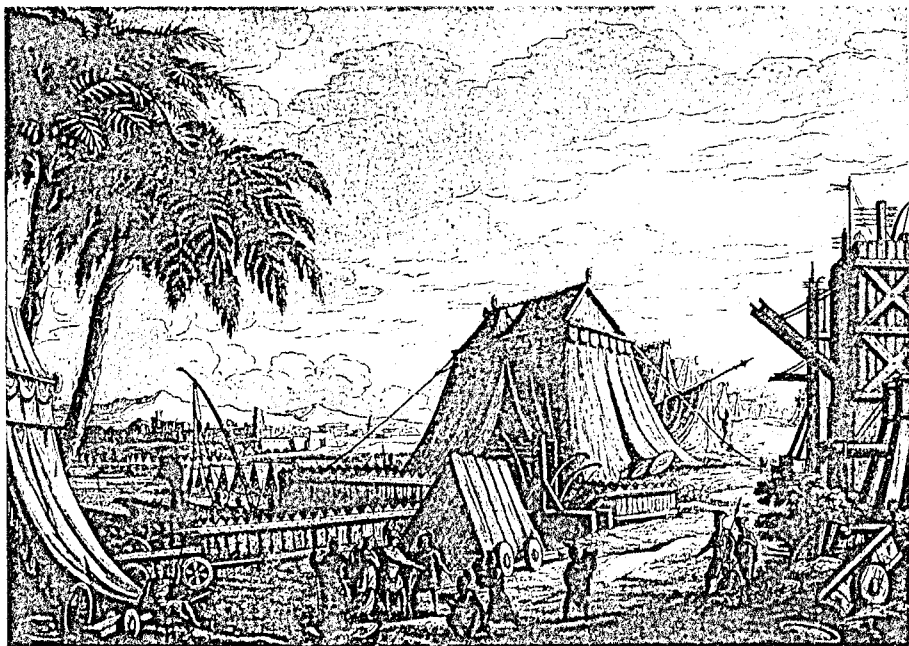
The emotional climax of the score is the re-encounter of the two lovers, defeated in battle and uncertain of their fate, who join their voices not in lament but in a kind of transcendent ecstasy, a hymn to the "sweet night and friendly shadows" that surround them and to the moment of union that compensates all past and future suffering. The melody is a broad notturno in G major that already within its first four bars has visited both G minor and E minor. It is the ancestor of both "Tornami a dir che m'ami" (Don Pasquale) and "La mia letizia infondere" (I Lombardi). The protagonists are imparting the lesson that would be replicated insistently throughout opera's Romantic century: that the drive to love and to be loved supersedes all others. But what is understood as a given in later works must here be learned, as befits a drama from the first dawn of Romanticism. Arsace and Zenobia begin the opera envisioning victory as the highest goal; deprived of it, they discover another, and the radiant sensuality of Rossini's writing affirms their transformation.

Failure is relative: Pompeo Cambiasi, who in his chronology of *La Scala* (published in successive editions between 1872 and 1906) ranked the successes of each production as *pessimo*, *cattivo*, *mediocre*, *buono*, *buonissimo*, or *ottimo*, assigned to Aureliano the outcome "buono". It reached fourteen performances, the last of them on 18 January, before being replaced by Nicolini's *Quinto Fabio*. This ran for 22 evenings and

was likewise ranked "buono" by Cambiasi, but it did not forestall the often-cited summary of the season, "*Quinto Fabio*, terzo fiasco".

Aureliano, however, was clearly not considered a failed opera as impresarios elsewhere booked their seasons; as Daniele Carnini's article reports, it had a lively circulation until the beginning of the 1830s, when the successes of Donizetti and Bellini compelled a winnowing of Rossini's operas to preserve only the most-appreciated among them. Several of Rossini's favorite contraltos adopted the role of Arsace, some of them in multiple productions. Among the important singers to pass through its three main roles were Giuditta Pasta, Domenico Donzelli, Giuseppina Ronzi De Begnis, Adelaide Malanotte, Benedetta Rosmonda Pisaroni, Carolina Bassi, Antonio Gordigiani, Eliodoro Bianchi and Domenico Reina. Pasta also sang duets from Aureliano in concert performances with Velluti himself, and had one of them inserted into Zingarelli's *Giulietta e Romeo* for her later interpretations of that score.

In fact the idea of Aureliano as a failure seems to have been strongest in the minds of two participants: Rossini and Velluti. The composer never supervised any revival of the opera, and lost no time in re-using portions of its music. The singer, who habitually carried the roles written for his voice to multiple theaters, rejected not only Aureliano but its author; though nearly two decades of theatrical activity remained to him, he never assumed a role in any other Rossini opera – the only celebrated singer of the era to boycott its most celebrated composer. Perhaps the strained circumstances of the opera's birth led both men to undervalue it. Reading the score today, one sees an absolutely worthy successor to Tancredi and a bridge to the great



Aureliano in Palmira: bozzetto di Antonio Basoli per una rappresentazione dell'opera al Teatro Comunale di Bologna nel 1820

Neapolitan serious operas. Both Rossini and Romani were young artists destined to transform the lyric theater; in *Aureliano* we see them, in effect, creating Romantic content within pre-Romantic forms. Soon would come the new forms – the novel choices of subject, the varieties of musical structure – adapted to the new expressive impulses, but the impulses speak with complete clarity, force and beauty in the work they created for Milan.

Finally, the reappearance of the overture's music in both acts casts that well-known piece in a new light, its first movement pensive and pastoral, its allegro expressive of preparations for impending battle and the poignancy of farewells as warriors leave for the field. Of course, as two centuries of success in *Il barbiere* demonstrate, it is possible to fill the same music with more than one ex-

pressive connotation. Still, Rossini's procedure in *Aureliano* bespeaks a conscious and persuasive search for integration, one that is coherent with the ambition of the score as a whole. The ROF performances of 2014 have a chance to express that ambition more fully than previous revivals could do, because we have the chance to perform a significant amount of music belonging to *Aureliano* that has not been heard since 1813-14.

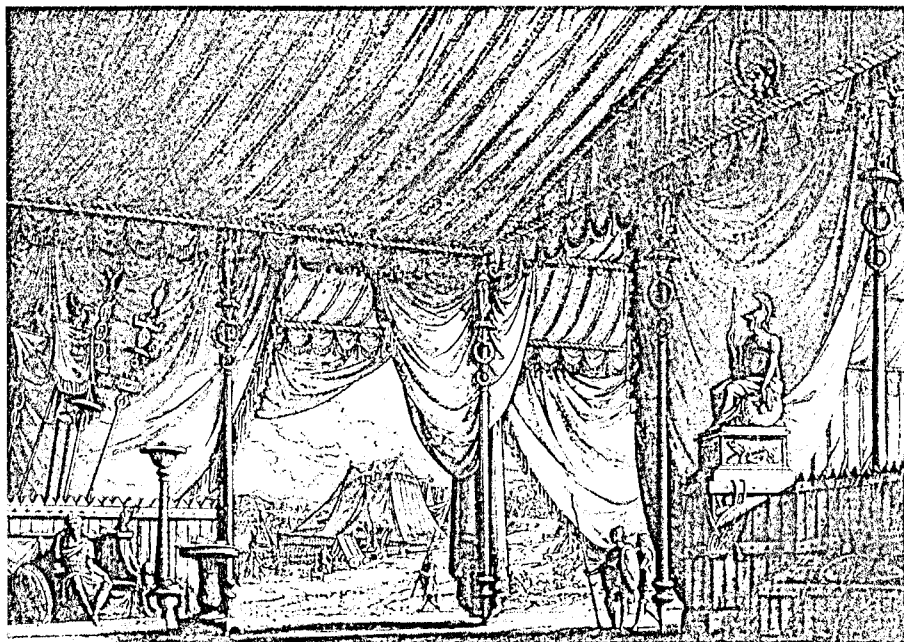
Towards an edition

Whoever has studied *Aureliano* in Palmira from the piano-vocal score published by Ricordi in the mid-19th century – or has heard its few previous modern revivals – will already have experienced the surprises discussed above. But several more remained for me to encounter when I agreed to undertake the preparation of the critical edition, and remain for the public of the ROF to encounter in our performances. The first and most important: *Aureliano* was originally both longer and better-proportioned than the opera I thought I knew.

The central difficulty in arriving at a critical reading of *Aureliano in Palmira* is the absence of Rossini's autograph. We do not know what happened to it or how long it remained in the composer's possession, though we assume that he took it with him when he left Milan on 9 January 1814 midway through the opera's run of performances (see the preface of Alberto Zedda's revised edition of *Il barbiere di Siviglia* for further speculation on the fate of the manuscript). We also do not know whether any of the copies that survive were made directly from the lost autograph or from an intermediate copy, perhaps one prepared for the maestro concertatore Cesare Lavigna. As we will see, better information in this regard would be most desirable, because at present we do not know the precise relationship between the Scala performances and the changes made – by someone, at some point – to the score of the opera. Nearly thirty manuscript copies survive in whole or in part, and what was immediately striking in a first survey of them is that one small group, all clearly derived from a single common ancestor, contains fourteen musical passages (ranging in length from five to 48 bars) that are missing from the Ricordi score and from all other manuscript copies. We have informally called this group "Branch V", and the other, far larger group of scores "Branch Z". "Branch V" also contains an entire piece, one of the opera's best, that is absent from the Ricordi score and from many other manuscript sources – but it is present in some of them, and has been included in some modern revivals. This is the *Duetto* No. 4 between *Aureliano* and *Arsace* – and even here, the version that has been previously known lacks five passages that are present in the "V" sources. Though many questions remain, we are in a position to confirm that these

longer copies represent the score put into rehearsal by Rossini for the premiere of the opera. It is beyond all doubt that this was his music and not someone else's additions: for one thing, one of the "V" passages in Zenobia's aria (No. 6) is confirmed by Rossini's re-use of it when he rearranged the aria for later use in a concert or a cantata (we do not know the purpose of the arrangement, but the autograph survives in the Fonds Michotte in Brussels; apart from the reorchestration of the overture for Elisabetta, regina d'Inghilterra it is our only example of any portion of *Aureliano* in the composer's hand). Another part of the same aria and a portion of the *Gran scena* of *Arsace* are confirmed by the presence in the printed Scala libretto of the corresponding verses, which otherwise disappeared from the opera's history. And in any case it is impossible to imagine a plausible hypothesis for such a series of passages, short and long, as interpolations by a foreign hand.

But what we do not know is the process through which this score was reduced to the one that has previously been known. Were the cuts, or some of them, Rossini's own? When and why were they made? There cannot be a single answer, because the modifications were clearly made at different times – but in most cases we cannot say just when. Two were definitely made before the premiere: the *Duetto* *Arsace-Aureliano*, whose text is entirely absent from the Milanese libretto, and the end of the accompanied recitative before Zenobia's aria, whose text is present but printed between the traditional virgolette to indicate their omission from the musical setting. Two others, mentioned above, were not made before the premiere, or at least not before the libretto was consigned to the printers. At least some cutting was probably done at an earlier stage,



Aureliano in Palmira: bozzetto di Antonio Basoli per una rappresentazione dell'opera al Teatro Comunale di Bologna nel 1820

because the *Duetto Arsace-Aureliano* has internal abbreviations similar to those in other pieces – these presumably made before the decision to abandon it entirely.

For a few other passages, we have hints too complicated to be worth explaining in an introductory article and too tentative to permit a clear conclusion. But in short: for most of the cuts in *Aureliano*, we do not know whether they were made for the first performance, for subsequent *Scala* performances while Rossini was still present and involved, for later ones after his departure, or still later, in preparation for a subsequent production of the opera.

What is nearly certain is that all later productions took as their starting point the abbreviated “Z” score – except just one. And what was that one? When Velluti, the original and unsatisfied *Arsace*, was engaged as

primo uomo and “Musical Director” at the King’s Theatre in London in 1826 – after ignoring *Aureliano* and every other opera by Rossini for fully twelve years – he came under pressure to satisfy the English public’s appetite for the composer. His response was to remount the only Rossini opera he ever had or ever would sing, *Aureliano in Palmira* – and for the occasion he reinstated the longer “V” versions of two duets between *Arsace* and *Zenobia* (the same two that he had retained in his own concert repertory). This at least suggests that their long form was still in effect during his performances at *La Scala*.

For the first ROF production of *Aureliano* we have adopted the longer version throughout, and the reasons for doing so are best explained by a bit of speculation on the reasons for the cuts.

Some of them may simply have been occasioned by a simple desire to shorten the work. I do not know enough of the *Scala* operas of the period to judge whether the origi-

nal Aureliano might have seemed disproportionately long. It may well have been disproportionately taxing for the soloists, as the main burdens fall on only three principal roles. A probable contributing cause, though, was a change of cast: the title part had been planned for Giovanni David, then 23 years old and in the first phase of a great career that would include five important Rossini premieres and would endure to embrace early creations of Bellini, Donizetti and Pacini. An attack of smallpox took him out of the cast, and the Mantuan tenor Luigi Mari ("un salame", according to an unflattering account of the opera by the recuperating David himself) was pressed into service.

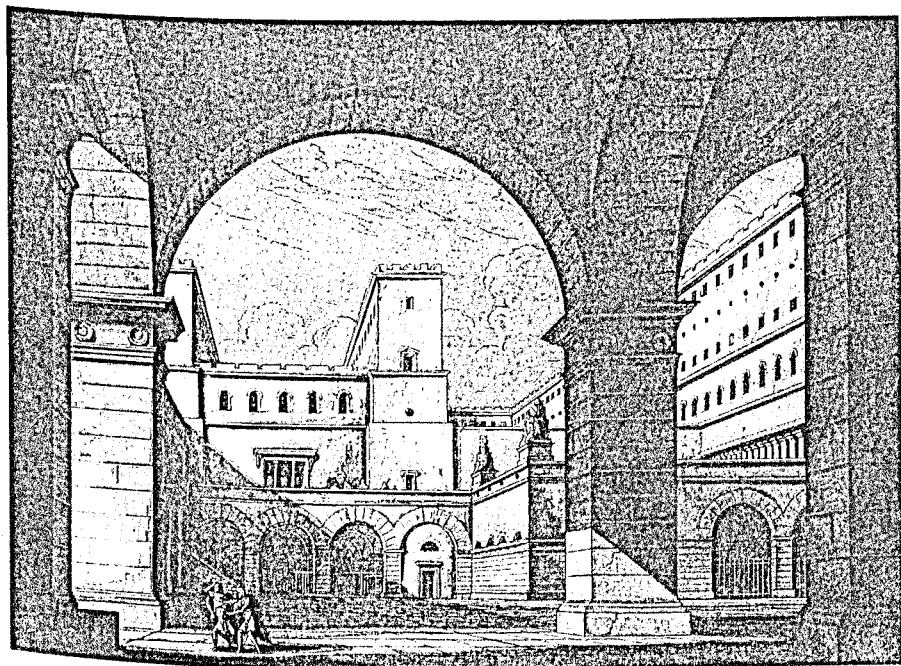
*Everybody who works in opera knows, and dreads, the occasions in which a principal role must be rehearsed with a singer who is only beginning to learn it. The preparations are dominated by simply getting the singer through the part without disaster and other priorities are set aside. Rossini probably adapted whatever music he had already composed for the role of Aureliano; in any case it lies distinctly lower than the later parts for David in *La donna del lago*, *Ermione*, *Otello*, *La donna del lago*, *Ricciardo e Zoraide* and *Zelmira*. According to an observation apparently originating with Stendhal's *Vie de Rossini*, the composer wrote Act One in a high tessitura for David and Act Two in a notably lower one for Mari. This has been repeated in practically every subsequent account of the opera, but there is not the faintest support for it in the score as it survives: the tessitura is absolutely consistent throughout the role, and it is the second act that demands more of the high register (rising three times to a high C that the first had not touched).*

It seems likeliest to me that Mari's

problems – whether in singing the role or simply in learning it on short notice – must have accounted for the most damaging cut: the decision, probably at the last moment, to delete the Duetto Arsace-Aureliano. The role of Aureliano is harmed only slightly; he has just sung an impressive cavatina in much the same style as his contribution to the Duetto. But Arsace loses some of his most expressive and beautiful phrases. "Pensa che festi a Roma" is an important precursor of the "dissimilar" duet style that was so important to Donizetti's and especially Verdi's development, in which the two interlocutors do not simply exchange statements of the same musical material but instead propose contrasting ideas within the same tempo and meter. In two crucial moments, Aureliano threatens in bursts of aggressive bravura, and twice Arsace responds in cantabile phrases of yearning Romantic simplicity and poignant chromatic harmony.

*Moreover, the deletion creates a most awkward scene in which the heroic musico, imprisoned by his Roman foe, is summoned on stage only to sing a few lines of recitative and slink away again in chains. Arsace without the Duetto has no musical presence between the *Introduzione* and the *Finale Primo*, which must be the cause of the surprising accounts of Velluti in the part. Again David: "Signor Velluti cut the figure of a secondary role"; an anonymous journalist said the castrato "made no more impression than the last of the maidens in the train of Zenobia". Velluti was accustomed to triumphs; one can imagine why he was out of sorts (it is also widely reported that he quarrelled with Alessandro Rolla, the leader of the Scala orchestra), and can perhaps also understand a little better his subsequent disinclination for Rossini's music.*

The other cuts do not have to do



Aureliano in Palmira: bozzetto di Antonio Basoli per una rappresentazione dell'opera al Teatro Comunale di Bologna nel 1820

with the tenor's part except incidentally – but some of them do reduce the musical interest of the opera. The cantabili of Zenobia's aria and of that addressed by Arsace to the shepherds in Act Two are reduced to perfunctory ariosi without development or recapitulation. Arsace's "Perché mai le luci aprimmo" (which nevertheless managed to survive the opera as a popular concert piece) lost its beautiful turn from G major to B-flat and much of its reprise. Opinion may be divided about the reduction of three important cabalettas to a single statement each; we are accustomed today to consider this a violation of Rossini's musical balances, but sober consideration of 19th-century performance practice compels the recognition that as long as cabalettas have existed, the possibility of reducing them by half has also existed. Nevertheless, it is

important to know that these were cuts, and not Rossini's original thoughts: if we did not have the "V" scores, we might imagine that the young composer was still deciding whether a cabaletta should have one statement or two.

Meanwhile, the process of abbreviation was less than fastidious: at the original conclusion of Zenobia's recitativo strumentato, she threatens Aureliano by reminding him of the victory she won over Roman forces at a certain battlefield of Tima: not the most important information, perhaps, but when she then commences her aria with the verse "There I fought, and there Fate smiled / on Palmyra and on my sword-arm" the loss of the recitative leaves one to ask "There you fought? Pardon, ma'am, where was 'there'?"

None of the abbreviations shows any sign of compositional re-thinking – there no new transitions, no re-touching of orchestration, no insertion of fresh ideas. In short, the cuts seem like what I believe they were: emergency measures to shorten a

work that had been found either too long or too difficult to prepare under stressed conditions. We have no idea whether Rossini approved any beyond the two reflected in the printed libretto, or whether he even knew about them. Under the circumstances, it seems better to retain music that he might have omitted than to omit music he might have retained.

Problems of documentation

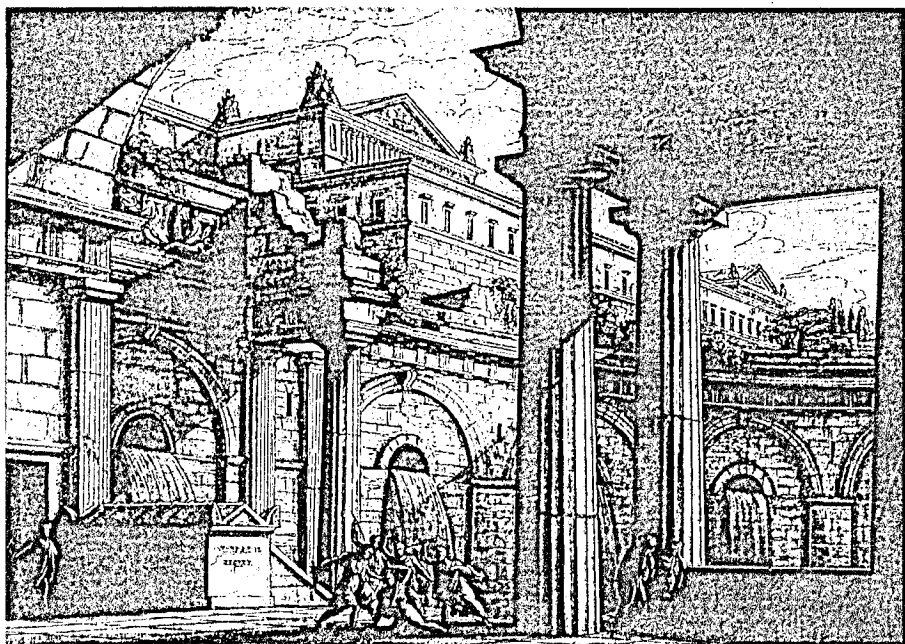
From this perspective it would seem logical to choose a copy from "Branch V" as the principal source for the critical edition (the criteria of the complete edition require, in the absence of the composer's autograph, the selection of one principal source to take its place). But here we find ourselves confronted with an intractable problem. As already described, the "V" scores all clearly derive from a single common ancestor, and unfortunately that ancestor must have been a hastily made and error-filled copy. It has several small lacunae where the original copyist seems to have skipped over a few bars in haste, or even to have turned two pages at once by mistake. Wrong notes abound, and there is a general poverty of phrasing and articulation markings. It was not made at an early stage in the preparation of the opera, because in one spot it includes – incoherently and redundantly – both the "V" and "Z" versions of a passage of recitativo secco – proving that the shortened version was already in existence when this copy of the longer one was made. Nor can we even see how musicians at the time might have corrected these errors, because none of the surviving "V" copies contains the supplementary markings that testify to theatrical use in the preparation of actual performances.

There is much more variety in the "Z" branch of sources. Some are careful

archival copies, far richer in articulation and dynamic markings (and far less prone to trivial errors) than the problematic "V" branch. They clearly trace their descent from the lost autograph by a different line of ancestry. This is the decisive factor from the editorial point of view: the best "Z" scores are so distinctly superior in their details that it is obligatory to choose one of them as the principal source for the edition, even though this results in an intricate dance between sources when it comes to the music contained only in "V". We have chosen the copy conserved in Modena, all in a single careful hand, and richer than any other in the use of the "typically Rossinian" signs that the criteria of the Edition also require.

Some of the "Z" scores also document the foreign pieces that found their way into the opera on occasion, especially in the form of interpolated arias for Arsace (to fill the gap left by the removal of the Duetto) and substitute arias for Aureliano (these last generally tending towards a more modern style of tenor writing, with fewer "baritenore" low passages and fewer passages of agility). Several show informative traces of use in the preparation of complete productions – still further cuts, ornamentation, lighting cues, and various adjustments of the simple recitatives (whether to shorten them, to introduce interpolated musical pieces, to accommodate transpositions, or simply to improve their occasional weak points; we do not know whether these recitatives come from Rossini's own hand, but given the practice he had already begun to adopt in other operas, it seems likely that they are the work of an assistant).

Notwithstanding their diversity, however, it is possible that the "Z" scores too have a single common ancestor lying between them and the lost autograph. This ancestor



Aureliano in Palmira: bozzetto di Antonio Basoli per una rappresentazione dell'opera al Teatro Comunale di Bologna nel 1820

may have been a score annotated by a violinist-director; perhaps Rolla himself; several readings diverge from the "V" branch in ways that concern facilitation of the violin parts. In one case, a *divisi* passage that lies dangerously high is converted to a solo for the concertmaster on the top line while all the remaining players take the lower part. In others, a difficult fingered passage is replaced by simple repeated notes and a long group of slurred notes is augmented with internal accent markings (perhaps to help maintain ensemble in performance?). In yet another, actual fingering indications are marked above the violin line. Even though strict editorial criteria require that we present the simpler "Z" readings in the edition's main text, we have chosen for the Pesaro performances the more difficult versions of the divergent passages.

There is, meanwhile, one piece of music present in the "Z" version but absent from "V": an instrumental march preceding the Cavatina of *Aureliano* in Act One. We are not in a position to know whether this march was played at La Scala or added for a subsequent production, nor whether it was composed by Rossini or an assistant. It is easy, however, to hypothesize the reason for its insertion: in the first scene, the male chorus represents Palmyran soldiers and priests; in the second it reappears in the guise of the conqueror's Roman legions, and the short intervening aria of the High Priest must not have provided sufficient time for them to change costume (still less if the priests remained onstage to hear their leader's soliloquy, as the libretto's stage directions indicate).

Questions of performance practice

The *Aureliano* manuscripts throw interesting light on the question that divides them most distinctly into two groups, that of abbreviation.

But they also contain fascinating information for students of vocal performance practice, because many of them are supplemented by extensive vocal ornamentation – either added as alternative lines by the main copyist of the score, or entered later by intervening hands. These additions affect all three of the main roles, and we have made selective use of them in preparing the variations for the ROF performances, but the most extensive and interesting examples concern the role of Arsace. Several scores (including the one chosen as our principal source) document an adjustment of his tessitura towards a contralto range. This underlines an important point: the heritage of the castrato, the heroic musico played in the early 19th century by a female singer en travesti, was most often a contralto. But Velluti himself was not: his vocal compass was much closer to what a modern musician would call “mezzosoprano”, and the part Rossini composed for him was clearly too high for singers like Pisaroni and Malanotte to execute without adjustments. Having a mezzosoprano in the ROF cast permits us to retain the original tessitura. Still more interesting are two manuscripts of the Gran scena that report what seem to be the variations of Velluti himself – the very ornaments that, according to Stendhal’s well-known anecdote, are supposed to have irritated Rossini so much that he decided in Milan to write all ornamentation directly into his future scores. Here we encounter a final surprise: far from despising the ornaments, Rossini seems to have liked them well enough to borrow ideas from Velluti. The full details are given in an article on the singer in the current *Bollettino del Centro rossiniano di studi*, but one aspect will be clearly audible to the ROF public and deserves a word of explanation. It is well known that

when Rossini re-used the cabaletta of Arsace (“Non lasciarmi in quel momento”) as Rosina’s “Io sono docile”, he did so with additional melodic ornamentation. What has not been known is that this additional ornamentation corresponds almost exactly to that preserved in the manuscripts associated with Velluti! (There are other patterns and details in Velluti’s variations that find distinct echoes in *La Cenerentola* and *Elisabetta, regina d’Inghilterra* as well). So it seems, however much the two musicians might have avoided one another after their frustrating encounter at La Scala, that some little portion of the castrato’s contribution to Aureliano in Palmira was destined to achieve immortality as well. Both the composer and his interpreter deserve the re-evaluation of the work that brought them together, and we may hope that the publication of the complete score, two centuries late, will give posterity a chance to see it in a new light.

Will Crutchfield

Percorsi di Aureliano

[Mille saluti al] bravissimo maestro Rossini, che con tanto piacere conobbi in Milano, e la cui musica scritta per la Scala è degna di lui. Ogni sera godo il primo atto. Ei meritava migliore accoglimento da questo rispettabile pubblico, il quale ha accolto con somma freddezza il magnifico primo spettacolo.¹

Non possiamo escludere che il compositore di lungo corso Giuseppe Nicolini (autore di questa lettera del gennaio 1814 destinata a Rosmunda Pisaroni allora a Genova insieme a Rossini) provasse un velo di intima contentezza per l'esito non soddisfacente di *Aureliano in Palmira* a proposito del quale confortava il collega. Non solo freddezza, ma *somma* freddezza! E davvero l'insuccesso dell'opera è documentato senza eccezione alcuna da giornali, storici, e persino dall'autore di *Aureliano*:

Ho fatto fiasco ma Bello perché Tutti dicono Musica Divina Cantanti Infami in conseguenza non perdo nell'Opinione.²

L'«opinione» era però un po' differente da come voleva far intendere Rossini ai genitori. Il recensore del *Corriere milanese* scrisse che si era annoiato e stancato: Rossini aveva «dormito questa volta come il buon padre Omero»; colla differenza non piccola, soggiungeva, che Omero ogni tanto si svegliava. La superciliosa *Allgemeine musikalische Zeitung* riportava un parere ascoltato in sala: «La musica è bella, ma senza effetto». Se invece per «opinione» il compositore intendeva quella

dei colleghi (gli stessi che si erano complimentati con lui all'indomani della *Pietra del paragone*), il lessico del collega Nicolini appare quantomeno contraddittorio; Rossini un «bravissimo maestro», sì, lo spettacolo «magnifico», ma il «rispettabile pubblico» che era sovrano nei teatri, aveva decretato un inequivocabile fiasco.

Nessun compositore avrebbe mai ammesso che il pubblico scaligero si fosse sbagliato: il pubblico non sbagliava mai, si poteva solo accoglierne il verdetto. Appena scavallato l'anno solare le repliche dell'opera, andata in scena il 26 dicembre 1813, si interruppero per dare (4 gennaio 1814) *Avviso al pubblico* di Giuseppe Mosca, un fiasco ancor maggiore. *Aureliano* ebbe poi un piccolo ciclo di nuove rappresentazioni, probabilmente del solo primo atto, come fa intendere Nicolini. Quanto a lui, il suo *Quinto Fabio* fu rappresentato il 22 gennaio; ma, benché vi facesse un apprezzato ritorno in scena Giovanni David dopo la malattia che gli aveva impedito di cantare in *Aureliano*, qualche spettatore motteggiò: «Quinto Fabio, terzo fiasco». Così, la «somma freddezza» investendo compositori vecchi e nuovi, il Teatro alla Scala aveva bruciato tre titoli in un mese.

Eppure l'impresario Francesco Benedetto Ricci non aveva lasciato nulla d'intentato (evidentemente col pieno assenso delle autorità politiche). Il teatro era appena stato ampliato nella struttura con un paralle-

lo incremento anche del numero di coristi e strumentisti. Per l'inaugurazione, attesa l'indisponibilità del prescelto Joseph Weigl, Ricci aveva incaricato Rossini affidando il libro a un altro giovane, Felice Romani. Era l'epoca in cui si diventava colonnello a vent'anni e generale a trenta; Ricci aveva rottamato così in un colpo solo gli spartiti della generazione precedente e i sempiterni libretti di Romanelli (l'abitudine a vedere il nome di quest'ultimo nei libretti provenienti da Milano era tale che l'acronimo G.F.R. in capo ad *Aureliano* fu sciolto in molte città con «Gian Francesco Romanelli»). Lo smacco per il fiasco fu tanto più cocente in quanto otto giorni prima del debutto di *Aureliano* un'opera di un giovane compositore – incidentalmente, lo stesso... – aveva inaugurato un nuovo teatro. Questo spazio concorrente, chiamato Teatro Re dal nome del suo fondatore e proprietario, era molto più piccolo della Scala e aveva un'orchestra ridotta. Eppure il successo di *Tancredi* fu tale da far scrivere a Rossini, nella stessa lettera che abbiamo sopra riportato:

Il *Tancredi* fa un'Irruzione al Nuo[vo] Teatro qui apperto io sono contentissimo mentre tutti si divertono colla mia musica poco m'importa se è in uno o nell'Altro Teatro.³

Non ci si è forse soffermati abbastanza sul differente esito delle due opere, così differenti per concezione. Si può darne la colpa, come scrisse Rossini, alla cattiva *performance* dei cantanti scaligeri. Ma le cause sono anche altrove.

Per il Regno d'Italia fu, quella, l'ultima stagione di carnevale. Era inevitabile che in conseguenza della sconfitta di Napoleone a Lipsia nell'ottobre 1813 la guerra sarebbe stata presto portata all'interno dell'Impero francese e in tutti i regni ad esso collegati. E nell'aprile 1814, poco dopo l'abdicazione di

Napoleone, il Regno d'Italia cadde. *Il Turco in Italia*, successiva opera di Rossini (che nel frattempo non condusse a termine i suoi progetti genovesi per motivi ancora da chiarire), sarebbe stata rappresentata nell'agosto sotto le bandiere degli Asburgo.

Anche il gusto musicale cambiava vertiginosamente; e proprio tra 1812 e 1814 irrupero in quattro luoghi differenti nell'arco di soli ventuno mesi le prime opere serie di Rossini: *Ciro in Babilonia*, *Demetrio e Polibio*, *Tancredi* e *Aureliano*. In quegli anni in cui la rivoluzione del sistema di governo fu la restaurazione del precedente, anche la dicotomia tradizione/innovazione in campo operistico si trovò quasi a essere rovesciata. *Tancredi* era per così dire (e per usare un vocabolo caro a Rossini) «classica»; *Aureliano in Palmira* molto più complessa e articolata sia dal punto di vista delle peripezie dei protagonisti che delle strutture musicali.

Naturalmente *Tancredi* era a suo modo innovativa. Vi si consolidava lo stile cantabile di Rossini, palese ai milanesi nella *Pietra del paragone* nel 1812 e ribadito nel 1813 con la replica di *Demetrio e Polibio* al Carcano, e vi si trovava un compendio di molti altri stilemi che Rossini ereditava e rimodellava infondendo energia (nel senso balzachiano del termine) nel corpo dell'opera seria. *Tancredi* fu subito un successo consolidato e ancor oggi, dallo studio di Philip Gossett in poi, epitome di un modo di fare opera.

D'altro canto anche le soluzioni adottate in *Aureliano* erano avanzatissime: ma in tutt'altra direzione. Colpisce innanzitutto l'ampiezza di alcuni numeri. Essa fu dettata certo in buona parte dalla prescrizione librettistica; ma quest'ultima a sua volta fu condizionata (o assecondata) dalla capacità del musicista

di richiedere (o di padroneggiare) strutture voluminose. La partitura del secondo atto di *Aureliano* è occupata per il settantacinque per cento da soli tre pezzi, sugli otto del totale; né sembra un caso che proprio il secondo atto sia stato il primo a cadere.

Ma la differenza maggiore tra *Aureliano* e *Tancredi* è nel taglio dei pezzi, in specie quelli costruiti per così dire «a canocchiale» secondo una modalità già sperimentata in *Ciro in Babilonia* e che avrebbe poi colpito un osservatore come Carlo Ritorni: le arie diventano duetti, i duetti terzetti, e così via in un processo di accumulazione non estraneo all'opera comica ma che nell'opera seria, finali a parte, godeva di un uso limitato. Il Duetto Zenobia-Aureliano si trasforma in un agitatissimo Quartetto; l'Introduzione del primo atto contiene un duettino cantabile tra Arsace e Zenobia («Se tu m'ami»); il Finale I si apre con un altro duetto in due sezioni; e il Terzetto è passato alla storia editoriale soprattutto per il duettino «Mille sospiri, e lagrime» che lo apre prima che Aureliano entri in scena. L'amore di Arsace e Zenobia reso manifesto dalle terze e seste tra le voci acute è sparso per tutta l'opera come «di zucchero una torta» (giusta la metafora che Boito impiegherà per due amanti di tutt'altro tipo).

Il gioco tra grandi forme e piccole; le dimensioni dei numeri; la complessità dei ruoli, sia dal punto di vista tecnico che dei diversi stili, tra l'eroico e il cantabile, che ognuno dei protagonisti deve padroneggiare: tutto ci parla di un'opera grande, ambiziosa, nuova.

La scommessa di *Aureliano* non era solo la scommessa di Ricci. Rossini aveva provato a coniugare i suoi ritrovati musicali con l'opera voluminosa della Milano vicereale e i suoi elaborati artifizi: scene di carcere, scene di sotterraneo, scene di fuga

notturna, ingressi trionfali, masse contrapposte. Mayr senza Mayr, il gigantismo senza freddezza. Ma il sistema era entrato definitivamente in crisi quanto il potere napoleonico che si rispecchiava nella clemenza di Aureliano; non c'erano più nemici da perdonare, e il pubblico cominciava ad avere indigestione di questo tipo di spettacolo. Una scorsa alle inaugurazioni alla Scala negli anni precedenti mostra come tutte fossero state quale più quale meno un insuccesso. *Aureliano* era stata preceduta da *Annibale in Capua* di Farinelli, da *Virginia* di Casella e da *Tamerlano* di Mayr; della prima si era forse salvato un atto (e la scenografia); le ultime due erano state accolte peggio che freddamente. I vecchi drammi à grand spectacle stavano perdendo presa. Per il momento la partita era vinta dai futuri «rossinistes de 1815» e da *Tancredi*.

Je ne pense pas que l'*Aureliano* ait été donné ailleurs qu'à Milan.⁴

Stendhal, che una volta tanto nemmeno provò a fingere di aver assistito ad *Aureliano*, si sbagliava. Rossini lasciò che *Aureliano* sparisse dal suo orizzonte, usandola come materiale da cava nei due anni successivi; l'opera però non abbandonò i palcoscenici italiani e stranieri. Tenuto conto delle oscillazioni e degli equivoci delle cronologie e dei repertori, siamo comunque tra le settanta e le ottanta riprese in tutto il mondo – incluse Londra, Barcellona, Lisbona, Corfù, Buenos Aires e Rio – tra 1814 e 1831.

Soprattutto dopo il 1816 la consolidata notorietà di Rossini fece sì che si rastrellassero le sue opere meno note per portarle su scene minori o periferiche. In Italia un teatro medio-piccolo accedeva così al genere prestigioso dell'opera seria grazie a uno spartito mai ascoltato

prima e soprattutto senza i costi di un lavoro appositamente scritto (benché talora pretendendo che lo fosse nelle prefazioni e nei frontespizi); e dunque una gran parte di queste rappresentazioni riguarda la provincia italiana. *Aureliano* non tornò mai sui palcoscenici "grandi" per cui era stato concepito: mai a Napoli; a Milano al Carcano (forse) e alla Canobbiana, mai più alla Scala. Raggiunse però alcune città importanti: Roma nel 1819, con una recita singola all'Argentina di cui non è assoluta la certezza (con la Pasta e Tacchinardi); sicure sono invece Bologna nel 1820 e nello stesso anno Venezia – ma non alla Fenice. Furono il San Luca e il San Giovanni Grisostomo ad allestire *Aureliano* nella stessa stagione di autunno 1820, caso di concorrenza non infrequente nella città (due anni dopo un meccanismo simile impedì alla Fenice di allestire *Zelmira*, soffiatale dal San Benedetto).

Tra questi luoghi fu però Firenze ad essere decisiva per l'impulso sia editoriale sia esecutivo dato alle prime opere di Rossini, e nello specifico ad *Aureliano*, rappresentato alla Pergola nel 1816:

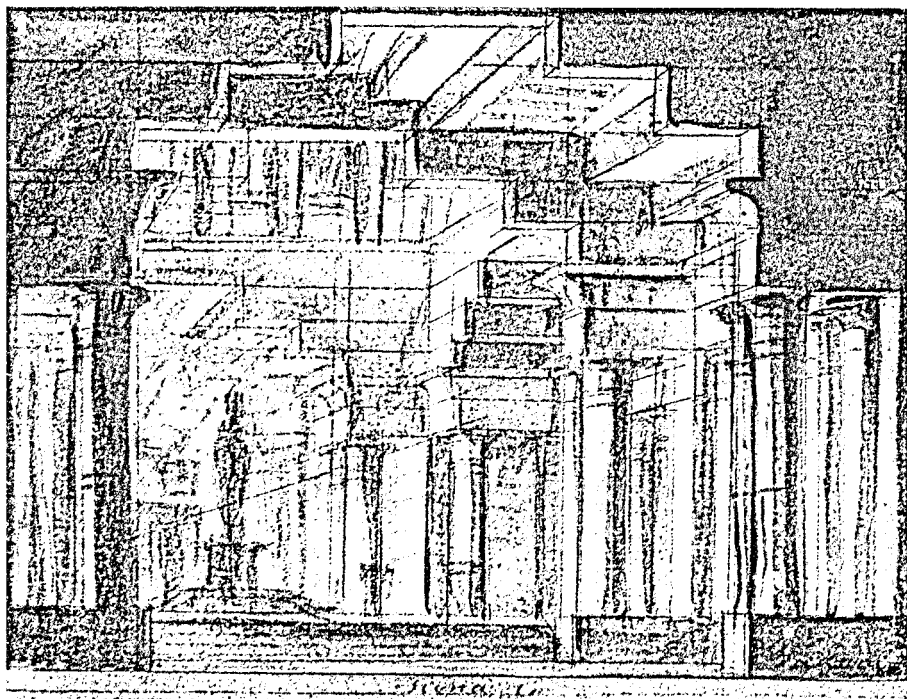
All'Atene d'Italia era finalmente riserbato il giudizio di quest'opera che senza dubbio colloca il sig. Rossini suo compositore al livello di tutti i più esperti maestri che l'hanno fin qui preceduto nella buona scuola italiana. Tutte per vero dire le di lui produzioni sono state fra noi accolte con molta soddisfazione; questa però è stata accompagnata da un generale entusiasmo. Ed infatti trovasi in essa sublimità di stile, regolarità di condotta, robustezza, espressione, novità di pensieri, e soprattutto quei giudizi *chiaroscuri* della parte instrumentale applicata alle diverse situazioni delle parti cantabili, per cui sembra che l'una gareggi con le altre, onde insinuare nell'orecchio, o più nel cuore degli spettatori quanto l'una, e le altre hanno di bello, di tenero, di grazioso, e di grande in tutta la loro estensione.⁵

A onor del «vero dire» solo tre anni prima la rappresentazione di *Ciro in Babilonia* era stata stroncata sullo stesso giornale – o, meglio, sul suo predecessore, il *Giornale del Dipartimento dell'Arno* – proprio in quanto la musica di Rossini non era abbastanza della «buona scuola italiana». Fu sotto un mutato regime (e un mutato estensore) che nello stesso 1816 *Ciro*, con altro titolo, si riscattò, ed ebbero luogo le prime di *Barbiere* e di *Aureliano*.

La fine della recensione è istruttiva per la storia della vocalità e della tradizione dell'opera. Il giornale era tanto benevolo verso Rossini quanto fieramente opposto a Velluti: il 23 settembre 1815 David era stato richiamato «a cess[are] una volta di seguire le false riprovevoli tracce del non mai abbastanza criticato Velluti». E un anno dopo:

la signora Malenotti, col suo stile di canto niente *vellutato*, espressivo, e sempre intonato, trionfa in una parte non adattata alle sue corde.⁶

Era un problema di non poco momento, poiché era ai musicisti che toccava propalare l'opera: *Aureliano* vuol dire in primo luogo Arsace. Concediamo per un attimo fede al censore fiorentino; se lo stile di Velluti non era «giusto» per *Aureliano* – controprova: Velluti cantò pochissimo l'opera – ma se d'altro canto perfino la Malanotte era a disagio nel ruolo – controprova: a Firenze non cantò la Gran scena –, è chiaro come due importanti tipologie di canto fossero più o meno escluse dalla circolazione della partitura. E perfino la già menzionata Pisaroni, che forse su impulso di Rossini fu la prima a riprendere il ruolo (ed anzi Arsace fu la prima parte da lei cantata dopo il cambio del suo timbro vocale), non si produsse in *Aureliano* se non episodicamente. Per fortuna di quest'opera, fu Ca-



Aureliano in Palmira: bozzetto di Francesco Bagnara per una rappresentazione veneziana dell'opera nel 1820

rolina Bassi Manna a dare impulso alla storia successiva di *Aureliano*. La Bassi interpretò Arsace una quindicina di volte nell'arco di un decennio (1816-1826) e le tracce del suo apporto sono importanti anche ai fini dell'edizione moderna; di lei si conservano le variazioni eseguite a Trieste (oggi nel fondo Velluti) e una partitura, con parti, oggi a Cremona, tradita grazie a suo figlio Ruggero Manna.

Aureliano dette d'altro canto una possibilità a cantanti tutto sommato di seconda schiera come Chiara Leon Bassi di mettersi in mostra cantando l'opera in sette città diverse nell'arco di tre anni; e a un castrato, Giovanni Francesco Fasciotti, di avere una *pièce de résistance* con cui mieterne allori a Rio de Janeiro. La stessa Leon Bassi aveva debuttato come Zenobia prima di volgersi ad

Arsace; e sarebbe sufficiente questo, oltre alle numerose puntature che nei testimoni manoscritti abbassano la parte del principe di Persia, a far capire la difficoltà di trovare una voce adatta al ruolo.

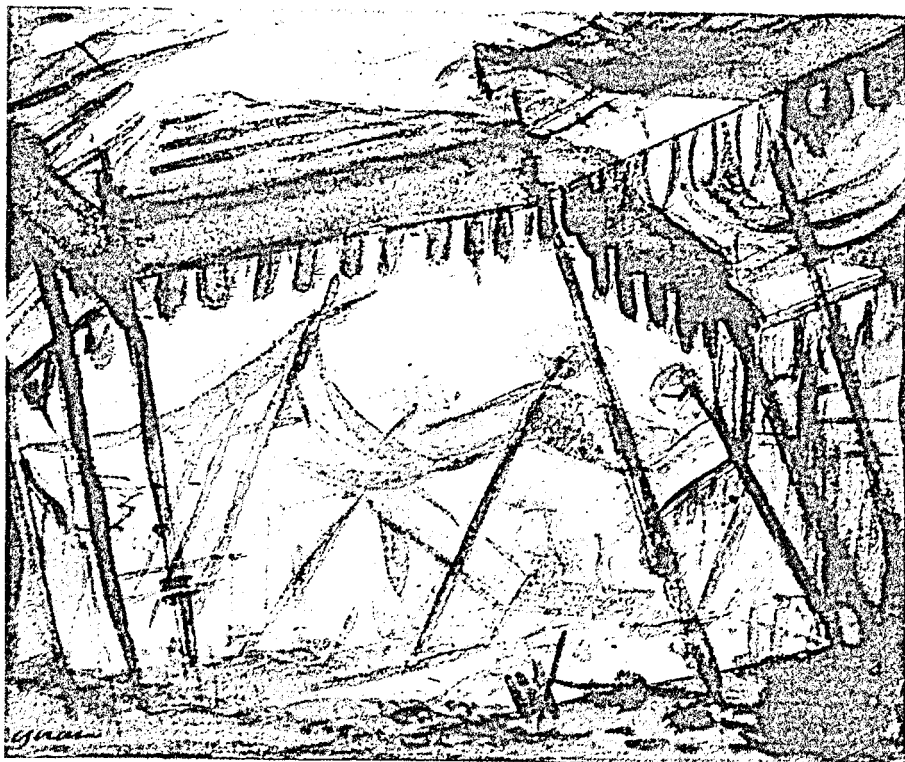
I musicisti si dovettero anche sobbarcare il compito di risolvere il rompicapo della scena sesta del primo atto. L'omissione scaligera del duetto con Aureliano, presumibilmente avvenuta durante le prove, lasciava Arsace nella situazione imbarazzante di entrare e uscire incatenato senza cantare che qualche spezzone di recitativo (e peraltro avendo avuto diritto prima di allora solo a un duettino con Zenobia). Le soluzioni per emendare il *vulnus* furono molteplici. Carolina Bassi cantava per solito l'aria «Il vincitor non temo»; ma in un caso almeno (Lucca, con Bonoldi) cantò il duetto «Piega al romano impero». Molti altri furono nella storia di *Aureliano* i duetti sostituiti: «Guerrier,

presumi invano», «Senti: s'è ver che tanto», «Vincitor la man ti stendo». La Pisaroni per il suo debutto scelse un'aria, «Se d'avilir pensate»; poi, a Brescia, recuperando il duetto tagliato, si unì con Bonoldi in «Pensa che festi a Roma». Questa soluzione non dovette esserle troppo gradita (e nemmeno a Bonoldi, come abbiamo visto nel caso di Lucca); nel 1817 il duetto fu sostituito con «Vincitor la man ti stendo».

Duetto a parte, a determinare le altre varianti concorsero anche l'impossibilità per i teatri minori, e anzi quasi per ogni altro teatro, di avere l'orchestra, il coro e soprattutto gli spazi scenici alla pari di quelli della Scala; e la difficoltà di trovare tre cantanti che rendessero giustizia ai ruoli principali. Ma la Scala aveva a disposizione anche una batteria di comprimari tale da potersi permettere di far cantare a Vincenzo Botticelli (il Gran sacerdote) un'importante parte dell'Introduzione, un'aria appena dopo, e poi sparire dalla scena; in molti teatri questo non era possibile, e l'aria cadde (o fu sostituita) a seconda della presenza o meno di un basso sufficientemente dotato. Allo stesso tempo, chi impersonava Publia e Licinio doveva essere in grado di cantare efficacemente e con squillo nel Duetto-quartetto del secondo atto (Publia anche in un pezzo solistico); quanto ad Oraspe, è presente in ben cinque numeri. Il *cast* doveva essere dunque anche non solo qualitativamente importante, ma "profondo". Naturalmente poteva accadere anche il contrario, e in qualche teatro si poteva trovare un comprimario desideroso di un'aria, come Prospero Friggieri (a Senigallia nel 1816) che introdusse per Licinio «Quando al marzial periglio»; e le arie sostituite potevano assecondare la disponibilità di strumenti come i corni inglesi che figurano in un'aria di Pietro Romani («Non lasciarmi in tal momento»)

introdotta alla Pergola proprio nel 1816 per la Malanotte.

A quella che è dunque una considerevole mole di rappresentazioni corrispondono più di venti partiture manoscritte complete e una congrua di pezzi staccati, variamente sezionanti il gran torso di *Aureliano*. Se pur l'opera, come abbiamo visto, girò in veste molto diversa rispetto alla *première*, la circolazione influenzò i testimoni musicali rimastici in misura nettamente inferiore rispetto a *Ciro* e *Demetrio*, poiché le partiture complete rispecchiano quasi sempre la situazione come doveva essere entro il gennaio 1814. I centri di propagazione editoriale furono in *primis* Ricordi, che "distribui" la versione risultante dai tagli e dalle abbreviazioni milanesi, prevalente come numero di copie e come diffusione; laddove Roma e Firenze – forse Firenze in conseguenza di Roma – assai presto dovettero avere una copia della versione originale "lunga" tagliata durante le prove, compreso il duetto «Pensa che festi a Roma» (sulla cui paternità rossiniana paiono non esserci dubbi). Completamente tagliate fuori le copisterie napoletane, le partiture complete si originano in massima parte tra il Lombardo-Veneto (sia Milano che Venezia, ma forse anche Vienna) e, appunto, Roma e Firenze, nella fattispecie la copisteria Manzuoli e Meucci, per la versione senza tagli; la città dove risiedeva la famiglia Rossini, ossia Bologna, a differenza di *Demetrio*, *Ciro* ed *Equivoco stravagante*, sembra aver avuto un ruolo marginale. Il manoscritto che costituisce il testimone principale della presente edizione, sostanzialmente una copia calligrafica, si è quasi sicuramente originato a Venezia; non pare associabile ad alcuna delle rappresentazioni avvenute in quella città, né lo sono le poche tracce d'uso che vi si trovano; più interessante è che esso sia sicu-



Aureliano in Palmira: bozzetto di Francesco Bagnara per una rappresentazione veneziana dell'opera nel 1820

Credo di non essermi ingannato nel avere affidato questo spettacolo di tanta importanza al genio particolare del bravo Rossini.⁷

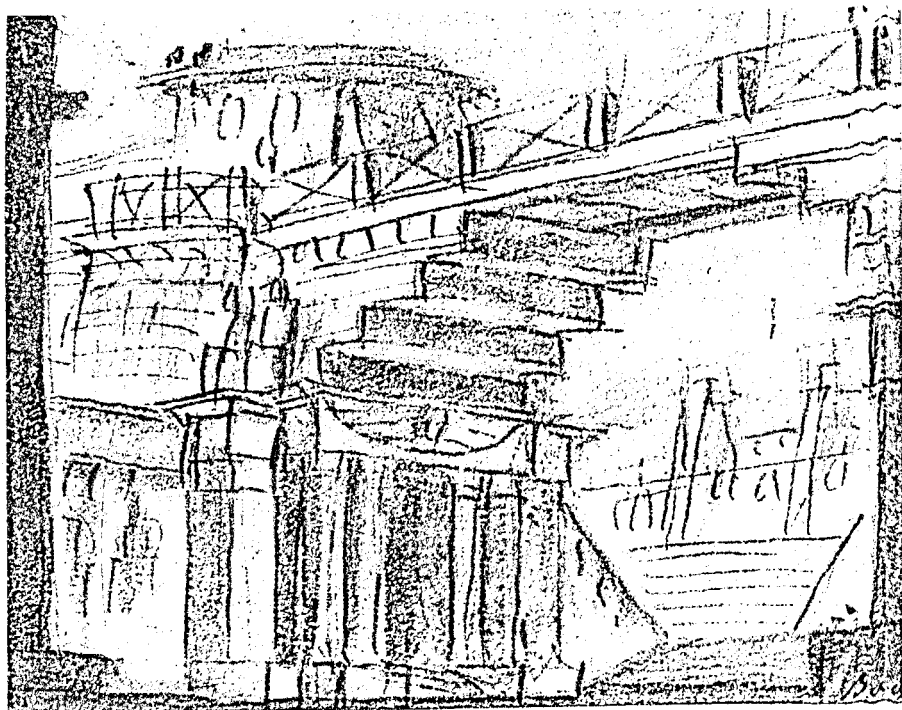
ramente da collegare (per contenuto, mani, carta) al già ricordato manoscritto cremonese. Ricca di segni d'articolazione "rossiniani", la copia di Modena aderisce alla *vulgata* milanese e ne incorpora i tagli fatti alla versione lunga; non tutti, però, giacché conserva, tra l'altro, «Pensa che festi a Roma».

Perduto l'autografo, la mano di Rossini rimane in uno dei pezzi staccati: Rossini riscrisse, ma non sappiamo per quale occasione – forse un concerto? – l'aria di Zenobia del primo atto. Gli altri estratti copiati in tutta Italia testimoniano una predilezione per le elegie di Arsace e i duetti struggenti tra lui e Zenobia. Gli editori avevano intuito i gusti del pubblico e compreso quali fossero i punti forti di *Aureliano*.

Malgrado un intreccio tutt'altro che perspicuo, malgrado il pubblico, malgrado il compositore, malgrado gli interpreti, malgrado i tagli, malgrado la cattiva stampa, e malgrado le leggende negative, *Aureliano in Palmira* non fu una *Ermione*, e gli Italiani dell'Ottocento e non solo gli Italiani poterono largamente apprezzare le qualità dell'opera più importante che avesse scritto Rossini fino a quel momento. Anche Stendhal fece ammenda:

je me suis surpris plusieurs fois à croire que ce duetto [«Se tu m'ami»] est le plus beau que Rossini ait jamais écrit.⁸

Segno che lo sfortunato impresario



Aureliano in Palmira: bozzetto di Francesco Bagnara per una rappresentazione veneziana dell'opera nel 1820

Ricci non aveva sbagliato la sua scommessa nell'affidarsi al «genio particolare» venuto da Pesaro. Di questo, due secoli dopo, non possia-

mo che essergli grati; immergendoci con fiducia nel canto dell'amore contrastato, ma vittorioso, di Zenobia ed Arsace.

Daniele Carnini

¹ Attilio Rapetti, *Vita e opere di Giuseppe Nicolini (1762-1842)*, in *Un maestro di cappella piacentino: Giuseppe Nicolini (nel primo centenario della morte)*, Piacenza, Bollettino storico piacentino, 1944, pp. 23-100: 66.

² Gioachino Rossini, *Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992-2004, IIIa, p. 55.

³ *Ivi*, p. 57.

⁴ Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, Boulland, 1824 [ma 1823], I, p. 171.

⁵ *Gazzetta di Firenze*, 23 maggio 1816. Articolo tratto dalla banca dati ArtMus (Università Venezia, Firenze e Cagliari, p.r.i.n. 2009, coordinamento Adriana Guarnieri); ringrazio Antonella D'Ovidio per la segnalazione.

⁶ *Ibid.*

⁷ Francesco Benedetto Ricci a Giuseppe Rossini, 23 ottobre 1813, *Lettere e documenti*, I, p. 60.

⁸ Stendhal, *Vie de Rossini*, p. 172.

The Adventures of Aureliano

[Mille saluti al] bravissimo maestro Rossini, che con tanto piacere conobbi in Milano, e la cui musica scritta per la Scala è degna di lui. Ogni sera godo il primo atto. Ei meritava migliore accoglimento da questo rispettabile pubblico, il quale ha accolto con somma freddezza il magnifico primo spettacolo.¹

[A thousand greetings to the excellent maestro Rossini, whom I was so happy to meet in Milan, and whose music composed for La Scala is worthy of him. He deserved a better reception from this distinguished audience, who received the magnificent opening opera of the season with the greatest coolness.]

We cannot exclude the thought that the well-tried composer Giuseppe Nicolini (the author of this letter of January 1814, written to Rosmunda Pisaroni who was in Genoa at the time with Rossini) might have felt a little inner satisfaction about the unsatisfactory outcome of Aureliano in Palmira, about which he was consoling his colleague. Not just "coolness", but the "greatest coolness"! And in fact, the failure of the opera is documented without exception by newspapers, writers, and even by the author of Aureliano:

Ho fatto fiasco ma Bello perché Tutti dicono Musica Divina Cantanti Infami in conseguenza non perdo nell'Opinione.²

[I've had a flop but that's fine because everybody is saying Divine Music, Vile Singers in consequence I lose nothing in public opinion.]

That "opinion", however, was rather different from what Rossini intended his parents to understand. The

reviewer in the Corriere Milanese wrote that he had been bored and exhausted; Rossini had "nodded this time like old Homer"; with this not insignificant difference, he added, that Homer occasionally woke up. The supercilious Allgemeine musikalische Zeitung quoted an opinion overheard in the theatre: "The music is lovely, but ineffective". If, however, for "opinion" the composer meant that of his colleagues (the same ones who had complimented him the morning after La pietra del paragone), Nicolini's choice of words seems rather ambiguous; Rossini might well be a "bravissimo maestro" and the show "magnificent", but the "distinguished audience" that ruled over the theatres had declared it to be an undeniable fiasco.

No composer would ever have admitted that the Scala audience could be mistaken: the public was never wrong, all one could do was accept its verdict. As soon as the calendar year came to an end performances of the opera, launched on the 26th December, were interrupted to give place to Giuseppe Mosca's Avviso al pubblico (on the 4th January 1814), an even greater fiasco. Aureliano then enjoyed a brief run of nine performances, probably consisting of one act only, as Nicolini leads us to suspect. As for Nicolini himself, his Quinto Fabio was performed on the 22nd January; but, although the occasion marked the return to the stage of Giovanni David after the illness that had prevented his taking

part in Aureliano, a member of the audience quipped: "Quinto Fabio, terzo fiasco" [Fabio the fifth, fiasco the third]. In this way, the "greatest coolness" having chilled composers old and new, the Scala had used up three operas in a month.

And yet the impresario Francesco Benedetto Ricci had left no stone unturned (evidently operating with the full assent of the political authorities). The theatre building had just been enlarged with a parallel augmentation of the numbers of chorus singers and orchestral musicians. For opening night, seeing that the first choice, Joseph Weigl, was unobtainable, Ricci had engaged Rossini and entrusted the libretto to another young man, Felice Romani. In those days one became a colonel at twenty and a general at thirty; in one fell blow Ricci had sent to the dustbin the scores of the preceding generation and the eternal librettos of Romanelli (people were so accustomed to seeing the name of this writer on librettos hailing from Milan that in many towns the acronym G.F.R. on the front page of Aureliano was interpreted as "Gian Francesco Romanelli"). The mortification caused by the fiasco was all the more bitter because eight days before the first performance of Aureliano an opera by a young composer – the same one, incidentally – had inaugurated a new theatre. This theatre in competition with La Scala, named the Teatro Re after its founder and proprietor, was much smaller than La Scala and had only a small orchestra. However, the success of Tancredi was such as to cause Rossini to write, in the same letter that we have quoted above:

*Il Tancredi fa un'irruzione al Nuov[o] Teatro qui apperto io sono contentissimo mentre tutti si divertono colla mia musica poco m'importa se è in uno o nell'Altro Teatro.*³
[Tancredi is triumphing at the new theatre

opened here I am very happy while everybody is enjoying my music little do I care if it is in one theatre or the other.]

Perhaps not enough attention has been paid to the different success of the two operas, so different in conception. As Rossini wrote, the blame may be laid upon the poor performance of the Scala singers. But the causes also lie elsewhere.

This was the last Carnival season for the Kingdom of Italy. It was inevitable that as a consequence of Napoleon's defeat at Leipzig in October 1813 the war would soon have arrived in the interior of the French empire and in all the kingdoms associated with it. And in April 1814, soon after Napoleon's abdication, the Kingdom of Italy fell. Il Turco in Italia, the next opera by Rossini (who meanwhile did not manage to bring off his projects in Genoa, for motives that are still not clear), would be performed in August under the Hapsburg flag.

Musical taste was also changing precipitately; and between 1812 and 1814 within a mere twenty-one months in four different towns Rossini's first serious operas burst upon the world: *Ciro in Babilonia*, *Demetrio e Polibio*, *Tancredi* and *Aureliano*. In those years in which revolution of the system of government meant the restoration of the preceding one, the dichotomy between tradition and innovation in the operatic field was also almost turned on its head. *Tancredi* was, one might say (and to employ a word dear to Rossini) "classical"; *Aureliano in Palmira* much more complex and articulated both from the point of view of the activities of the leading characters and in its musical structures.

Naturally *Tancredi* was also innovative in its way. In it Rossini consolidated his cantabile style, al-



Ritratto di Luigi Mari, primo interprete dell'opera nel ruolo del titolo. Litografia di G. Altini (Collezione Ragni, Napoli)

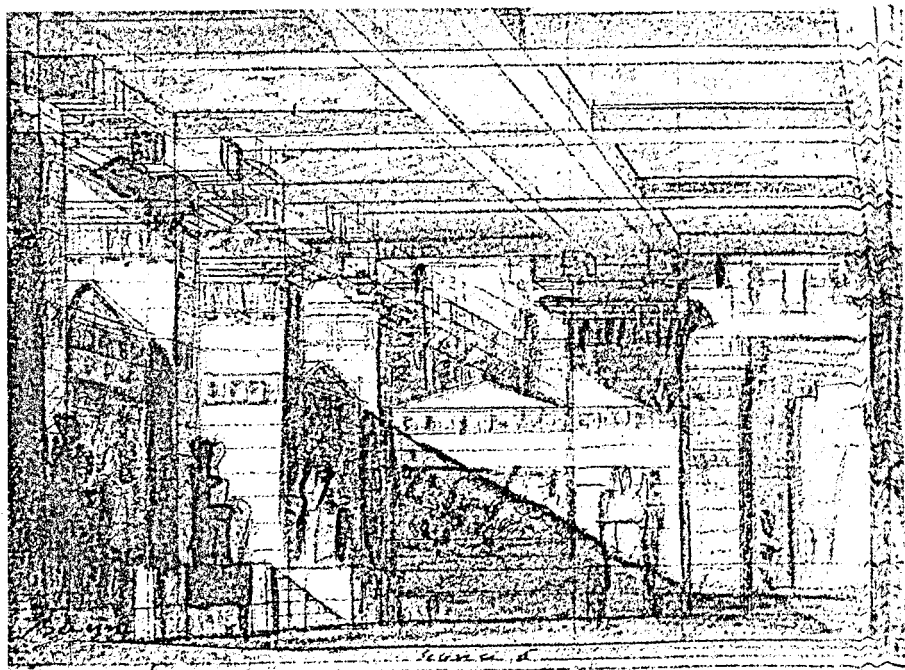
ready recognized by the Milanese in his *Pietra del paragone* of 1812 and confirmed by the revival of *Demetrio e Polibio* at the Teatro Carcano, and it contains a compendium of many other stylistic patterns that Rossini inherited and re-modeled, infusing energy (as Balzac would have used the term) into the body of opera seria. *Tancredi* was an instant and consolidated hit, and even today, from Philip Gossett's study onwards, it is the epitome of a certain way of making an opera.

On the other hand, even the solutions adopted in *Aureliano* were considerably advanced: but in quite another direction.

Above all we are struck by the am-

plitude of some of the numbers. Of course, this was largely dictated by the provisions of the libretto; but in its turn the latter was conditioned (or assisted) by the composer's ability to demand (or to master) voluminous structures. Seventy-five per cent of the score of the second act of *Aureliano* consists of just three pieces, out of a total of eight; neither does it seem accidental that it was this very second act that would be the first to be dropped.

But the greatest difference between *Aureliano* and *Tancredi* is in the cut of the pieces, especially those constructed in a form that might be termed "telescopic", in a manner already tested in *Ciro in Babilonia* and which would strike such an observer as Carlo Ritorni: the arias turn into duets, the duets into trios, and so on in a process of accumulation not



Aureliano in Palmira: bozzetto di Francesco Bagnara per una rappresentazione veneziana dell'opera nel 1820

unknown to comic opera but which in serious opera was only used in a limited way, except in the finales. The duet between Zenobia and Aureliano develops into an agitated Quartet; the Introduction to the first act contains a cantabile duet for Arsace and Zenobia ("Se tu m'ami" [If you love me]); the first act Finale opens with another duet in two sections; and the Trio has enjoyed popularity in print above all for the duettino "Mille sospiri, e lagrime" [A thousand sighs and tears] that begins it before Aureliano comes on stage. The love between Arsace and Zenobia, manifested by the high voices singing in thirds and sixths, is scattered throughout the opera like "a sugar cake" (a metaphor justly employed by Boito for two other lovers of a very different stamp).

The playing of big forms against small; the dimensions of the num-

bers; the complexity of the roles, both from the technical point of view and from the varying styles, from the heroic to the cantabile, that each of the protagonists must be able to command: everything speaks of a great, ambitious and new opera.

The wager of Aureliano was not only Ricci's wager. Rossini had tried to marry his musical invention to the voluminous opera of viceregal Milan, with its elaborate contrivances: prison scenes, flights by night, triumphal entries, opposing crowds. Mayr without Mayr, gigantism without coldness. But this system had entered into crisis once and for all just like Napoleonic power, which had its echo in Aureliano's mercy; there were no longer any enemies to pardon, and audiences were beginning to get tired of this kind of show. A glance at the opening nights of previous, recent Scala seasons reveals that all of them were more or less failures. Aureliano had been preceded by Farinelli's Annibale in Capua, Casella's Virginia and Mayr's Ta-

merlano; the first had pleased only in one act (and the scenery); the other two had been received worse than coldly. The old dramas à grand spectacle were losing their grip. For the time being the victory had been won by the "rossinistes de 1815" to come, and by Tancredi.

Je ne pense pas que l'Aureliano ait été donné ailleurs qu'à Milan.⁴

[I do not think that Aureliano has been performed anywhere but in Milan.]

Stendhal, who did not even once pretend to have seen a performance of Aureliano, was wrong. Rossini allowed Aureliano to disappear over the horizon, using it as a quarry for the next two years; the opera, however, did not disappear from Italian and foreign stages. Not forgetting the precarious and confusing nature of chronologies and theatre repertoires, we know of between seventy and eighty revivals all over the world – including London, Barcelona, Lisbon, Corfu, Buenos Aires and Rio – between 1814 and 1831.

Especially after 1816 Rossini's established fame led people to rake through his lesser-known operas and to produce them in minor or provincial theatres. In this way, in Italy a medium to small-sized theatre could get its hands on the prestigious genre of opera seria thanks to a score that had never been heard before and, above all, avoiding the expense of a specially composed opera (even though occasionally prefaces and frontispieces would pretend that such it was); and so a large number of these performances concerned the Italian provinces. Aureliano was never given again on the "grand" stages for which it had been conceived: never in Naples; in Milan at the Carcano (perhaps) and at the Canobbiana,

never again at La Scala. However, it did reach a few important cities: Rome in 1819, with one performance only, of which we cannot be certain, at the Teatro Argentina (with Pasta and Tacchinardi); on the other hand we are certain that the opera was given in Bologna in 1820 and in the same year in Venice – but not at La Fenice. It was the Teatro San Luca and the Teatro San Giovanni Grisostomo that staged Aureliano in the same summer season of 1820, a case of competition not infrequent in that city (two years earlier a similar mechanism prevented La Fenice from staging Zelmira, stolen from under its nose by the Teatro San Benedetto).

Among these towns, however, it was Florence that gave a decided spur both to the publication and to the performance of Rossini's first operas, and specifically of Aureliano, which was performed at the Pergola in 1816:

It was reserved to the Athens of Italy to give judgment on this opera, which undoubtedly places Signor Rossini on a level with all the most expert maestri who have preceded him in the good Italian school until today. It is a fact that all of his works have been welcomed here with great satisfaction; this one, however, has aroused general enthusiasm. And, in fact, it contains sublimity of style, regularity in composition, strength, expression, novelty of ideas, and above all those well-thought-out shadings in the orchestral accompaniments to the various situations in the sung parts, so that one seems to compete with the other, to insinuate into the ears, or rather into the hearts of the audience, whatever one or the other has of beauty, of tenderness, of grace, and of greatness from beginning to end.⁵

As far as "it is a fact" is concerned, only three years earlier the performance of *Ciro in Babilonia* had been given a bad review by the same newspaper – or, rather, by its predecessor, the *Giornale del Dipartimento*

dell'Arno – for the very reason that Rossini's music did not conform sufficiently to the "good Italian school". It was under a different régime (and a different writer) that in the same year, 1816, *Ciro*, under a different title, justified itself, and the first performances there of *Il barbiere* and *Aureliano* took place.

The end of the review is instructive as regards the vocal style and the tradition of the opera. The newspaper was as kindly disposed towards Rossini as it was bitterly opposed to Velluti: on the 23rd September 1815 David had been warned "to stop once and for all following in the false and blameworthy footsteps of the never sufficiently criticized Velluti". And one year later:

*Signora Malenotti, whose style of singing does not recall Velluti at all, is expressive, always in tune, and triumphs in a part not really suited to her voice.*⁶

It was a problem of no mean proportions, seeing that the responsibility for spreading the opera lay with the musici [originally castrati then later female singers interpreting male parts]: *Aureliano* means, in the first place, *Arsace*. Let us for a moment trust the judgment of the Florentine reviewer; if Velluti's style was not "right" for *Aureliano* – verification: Velluti sang the opera quite rarely – but if on the other hand even *la Malanotte* was uncomfortable in the role – verification: in Florence she omitted the *Gran scena* –, it is clear that two important styles of vocalization were more or less excluded from the circulation of the score. And even the above-mentioned Pisaroni, who, perhaps encouraged by Rossini, was the first to revive the role (and *Arsace* was in fact the first role sung by her after her change of voice), only appeared in *Aureliano* sporadically. The opera was lucky to find in Carolina Bassi Manna a singer who

would give a lift to the subsequent performance history of *Aureliano*. Bassi sang *Arsace* about fifteen times in the space of a decade (1816-1826) and the traces of her participation are important even for the modern edition; the variations that she sang in Trieste have been preserved (today they are in the *Fondo Velluti*) and there is also a full score with parts at Cremona, presented by her son Ruggero Manna.

Aureliano also gave a chance to singers of what we might call the second class, such as Chiara Leon Bassi, to exhibit herself singing the opera in seven different cities in the space of three years: and to a castrato, Giovanni Francesco Fasciotti, to have a *pièce de résistance* with which to reap laurels in Rio de Janeiro. Leon Bassi herself had made her debut as *Zenobia* before turning to *Arsace*; and this would be enough, together with the numerous changes present in the manuscripts, to reveal how the part of the Prince of Persia was lowered in range, and to illustrate the difficulty of finding a voice adapted to the role.

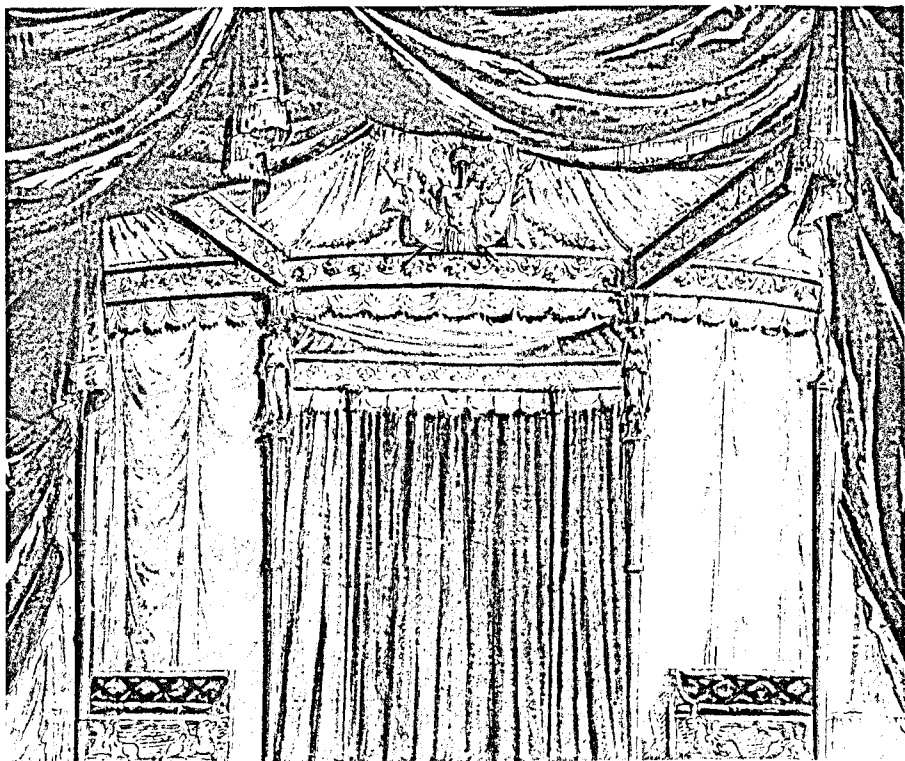
The musici also had to take upon themselves the task of resolving the riddle of the sixth scene of the first act. The Scala omission of the duet with *Aureliano*, which was presumably decided upon during rehearsals, left *Arsace* in the embarrassing situation of coming onstage and going off in chains, singing no more than a few bars of recitative (and moreover being able to exhibit himself beforehand merely in a duettino with *Zenobia*). The solutions for filling up the cut section were various. Carolina Bassi usually sang the aria "*Il vincitor non temo*" [I do not fear the victor]; but on at least one occasion (in Lucca, with Bonoldi) she sang the duet "*Piega al romano impero*" [Yield to the Roman Empire]. In the performance history of *Aure-*

liano, many duets were interpolated: "*Guerrier, presumi invano*" [Warrior, you presume in vain], "*Senti, s'è ver che tanto*" [Hear me, if it is true...], "*Vincitor la man ti stendo*" [I, the victor, offer you my hand]. For her debut Pisaroni chose an aria, "*Se d'avilir pensate*" [If you plan to humble]; then, in Brescia, restoring the cut duet, she joined with Bonoldi in "*Pensa che festi a Roma*" [Think what you did in Rome]. This solution cannot have pleased her much (and neither Bonoldi, as we have seen in the case of Lucca); in 1817 the duet was replaced by "*Vincitor la man ti stendo*".

Apart from the duet, other changes were made necessary both by the impossibility of lesser theatres, or rather of any other theatre, of having the orchestra, chorus and above all the scenic spaces boasted of by La Scala; and the difficulty of finding three singers who might do justice to the principal roles. But La Scala also possessed such a group of supporting singers that they could afford to let Vincenzo Botticelli (the High Priest) sing an important passage in the *Introduzione*, an aria just after it, and then disappear from the action; in many theatres this was impossible, and the aria was cut (or replaced) according to the availability or not of a sufficiently endowed bass. At the same time, the singers who took the parts of Publia and Licinio had to be able to sing effectively and sonorously in the Duet-quartet of the second act (Publia also has a solo aria); as for Oraspe, he takes part in no fewer than five numbers. The cast, therefore, had to be not only of high quality, but also sound. Naturally, the reverse could also happen, and in some theatres one might find a supporting singer who wanted to sing an aria, like Prospero Friggieri (at Senigallia in 1816) who added "*Quando al marzial periglio*" [When to the dangers of arms] to Licinio's

part; and the substituted arias might take advantage of the availability of particular instruments, like the *cor anglais* that figure in an aria by Pietro Romani ("*Non lasciarmi in tal momento*") introduced at La Pergola in 1816 for *Malanotte*.

What therefore turns out to be a considerable quantity of performances has its corresponding pile of more than twenty complete manuscript full scores and a mass of separate pieces, stuck here and there into the main body of Aureliano. Even though the opera, as we have seen, toured in a dress very different from that of the first night, performances influenced the musical scores left to us in a much lesser measure in comparison with *Ciro* and *Demetrio*, because the complete full scores almost always reflect the situation as it must have been before January 1814. The main source of musical publication was Ricordi, who "distributed" the version that resulted from the cuts and omissions effected in Milan, prevalent in distribution and in number of surviving copies; while Rome and Florence – perhaps Florence as a consequence of Rome – must early on have had a copy of the original "long" version subjected to cuts during rehearsals, including the duet "*Pensa che festi a Roma*" [Think of what you achieved in Rome] (which seems to be undoubtedly Rossini's). The copying houses in Naples were completely left out of it; the complete full scores mostly originate in the area between Lombardy and the Veneto (both Milan and Venice, but perhaps also Vienna) and, of course, Rome and Florence, and to be precise from the music copying house of Manzuoli and Meucci, for the uncut version; the town where the Rossini family resided, namely Bologna, seems to have played a marginal role, unlike the situation with *Demetrio*, *Ciro* and *L'equivoco stravagante*. The manuscript which



Aureliano in Palmira: «Tenda militare», bozzetto di anonimo (senza luogo e senza data)

forms the basis of the present edition, in effect a calligraphic copy, almost certainly derives from Venice; it does not seem to correspond with any of the revivals in that city, any more than do the few traces of use that can be found in it; more interesting is the fact that it is certainly connected with the Cremona manuscript mentioned above (in content, handwriting and paper). Full of "Rossinian" expression marks, the Modena copy follows the Milanese Vulgate, and incorporates the cuts made to the long version; not all of them, however, since it preserves, among other things, "Pensa che festi a Roma". Though the autograph is lost, Rossini's handwriting survives in one of the separate numbers: Rossini wrote out, but we do not know on

what occasion – perhaps for a concert? – Zenobia's first-act aria. The other extracts copied all over Italy show a preference for Arsace's elegiac pieces and the heart-wrenching duets between him and Zenobia. The publishers had guessed the public's taste and understood what were the strong points of Aureliano.

*Credo di non essermi ingannato nel avere affidato questo spettacolo di tanta importanza al genio particolare del bravo Rossini.*⁷

[I believe I was not wrong in entrusting this opera of such importance to the special genius of the excellent Rossini.]

Despite a plot that is anything but clear, despite the audience, despite the composer, despite the singers, despite the cuts, despite the bad press, and despite the negative gossip, Aureliano in Palmira was not another Ermione, and nineteenth-century

Italians – and not only Italians – could fully appreciate the qualities of the most important opera that Rossini had composed up to that time. Even Stendhal made amends:

Je me suis surpris plusieurs fois à croire que ce duetto ["Se tu m'ami"] est le plus beau que Rossini ait jamais écrit.⁸

[Several times I have surprised myself by believing that this duetto ["Se tu m'ami"] is the loveliest that Rossini ever wrote.]

This testifies to the fact that the

unfortunate impresario Ricci had not been mistaken in his wager by trusting in the "special genius" who arrived from Pesaro. Two centuries later, we cannot but be grateful to him: allowing ourselves to be swept off our feet by the song of the con-tested, but victorious love of Zenobia and Arsace.

Daniele Carnini

Translation by **Michael Aspinall**

¹ Attilio Rapetti, *Vita e opere di Giuseppe Nicolini (1762-1842)*, in *Un maestro di cappelle piacentino: Giuseppe Nicolini (nel primo centenario della morte)*, Piacenza, *Bollettino storico piacentino*, 1944, pp. 23-100: 66.

² *Gioachino Rossini, Lettere e documenti*, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Pesaro, *Fondazione Rossini*, 1992-2004, IIIa, p. 55.

³ *Ivi*, p. 57.

⁴ *Stendhal, Vie de Rossini, Paris, Boulland*, 1824 [but 1823], I, p. 171.

⁵ *Gazzetta di Firenze*, 23 May 1816. Article taken from the bank of data ArtMus (Universities of Venice, Florence and Cagliari, p.r.i.n. 2009, co-ordinator Adriana Guarnieri). I thank Antonella D'Ovidio for the hint.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Francesco Benedetto Ricci to Giuseppe Rossini*, 23 October 1813, *Lettere e documenti*, I, p. 60.

⁸ *Stendhal, Vie de Rossini*, p. 172.

Aureliano in Palmira: frontespizio figurato della riduzione per pianoforte solo pubblicata da Sauer & Leidesdorf a Vienna, 1820 c. (Collezione Ragni, Napoli)



Aureliano in Palmira

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

ROSSINI

ridotto per il Cembalo solo da

M.I. LEIDESDORF

Proprietà degli Editori.

Vienna Pubblicato da Sauer & Leidesdorf, Himmelsstrasse N.º 41.

Il libretto e le sue avventure: fonti, prefigurazioni, metamorfosi, equivoci

Erano un po' esordienti tutti e due, Rossini musicista e Romani librettista, con quell'*Aureliano in Palmira* che aprì la stagione di carnevale 1813-14 alla Scala di Milano il 26 dicembre, come di prassi. Vero che il compositore ventunenne aveva già alle spalle una decina di titoli prodotti, compreso un bel successo milanese di quindici mesi prima, l'opera buffa *La pietra del paragone*. Vero anche però che gli veniva data per la prima volta un'occasione di tutto rilievo sul palcoscenico principale della capitale del napoleonico Regno d'Italia: come aveva sottolineato poche settimane prima l'impresario Francesco Benedetto Ricci scrivendo a suo padre, «io le [= gli] farò scrivere il primo Dramma serio dell'apertura della mia impresa, e credo di non essermi ingannato nell'avere affidato questo spettacolo di tanta importanza al genio particolare del bravo Rossini» (23 ottobre 1813). Ispirava infatti tanta fiducia il successo furibondo che arrideva dal febbraio dello stesso anno, appunto in ambito serio, al suo *Tancredi*.

Il letterato genovese Felice Romani d'altra parte, a 25 anni, come poeta di melodrammi era proprio alle prime armi. Se si pensa che il testo dell'*Aureliano in Palmira* era stato inoltrato alle autorità governative di censura prima del 23 giugno 1813 in cui lo si approvò, va preso atto che quel suo libretto – dopo gli esordi nella città natale il marzo precedente con *La rosa rossa e la*

rosa bianca per Mayr – ne segnava sì il debutto nella Milano dei gran teatri, ma era il suo secondo in tutto (dei 90 e più che scrisse nei seguenti ventun'anni di carriera). Non stupisce perciò che, da coscienzioso apprendista, il poeta avesse voluto appoggiarsi su un soggetto di comprovato successo e ristrutturarlo secondo i dettami delle consuetudini correnti (un metodo di lavoro usuale da sempre, nel mondo dell'opera). Né che, così facendo, avesse evitato di sbandierarne la paternità: il libretto apparve a stampa quale «dramma serio per musica di G. F. R.», dunque in sostanza anonimo.

Certo molti anni dopo, quando Romani era divenuto una celebrità (per non dire di Rossini...), riuscì ben più facile al primo dei suoi biografi, l'amico giornalista Francesco Regli, non avere reticenze su quegli inizi di carriera: «[rifece] ad un tempo ... due vecchie opere per Gioacchino Rossini, l'*Aureliano in Palmira* e *Il turco in Italia*» (1860). Derivato quest'ultimo (e pur esso stampato senza autore) dall'omonimo dramma buffo di Mazzola-Seydelmann dato a Dresda nel 1788, tratto l'*Aureliano* dalla *Zenobia di Palmira* di Sertor-Anfossi per Venezia 1789 (poi ripreso nel '99), erano stati comunque drammi del tutto funzionali alle esigenze dell'impresario: il Ricci stesso, che per quell'ultimo suo appalto 1813-14 sotto i napoleonici – in primaveria a Milano si reinsediaron gli austriaci – volle evidentemente investire su un talento nuovo anche

in campo drammatico. Aveva infatti messo sotto contratto Romani scrittore giovane il 14 dicembre 1813, impegnandolo a «sei produzioni nuove per anno... [di] opere serie, semiserie, buffe, ovvero commedie»; termini di scrittura che il genovese par proprio onorasse del tutto, ad onta del cambio di regime.

Se il lettore ripercorre attentamente i dati cronologici elencati sin qui – che sono poi i soli in effetti documentati, sulla genesi del libretto e dell'opera – può ben comprendere che non li si è evocati per pedanteria, ma piuttosto perché se ne deducono circostanze significative. Degne cioè d'essere trattate a fondo, e con ordine, per meglio illustrare talune peculiarità che assunse l'elaborazione drammatico-musicale di *Aureliano in Palmira*. Tre in particolare i fattori caratterizzanti: (1) Romani allestì in totale autonomia quel suo dramma derivato «alla moderna» dal modello settecentesco (visto che a giugno '13 il libretto era già pronto e approvato); (2) Rossini si trovò dunque per le mani – giacché non fu a Milano né assoldato per l'opera d'apertura prima di settembre-ottobre – un testo poetico «per musica» fatto e finito, e dunque già intessuto di prefigurazioni formali dei brani da comporre (tramite metri, strofe, articolazione interna dei «numeri», indicazioni di vocalità solistica, simultanea o corale, ecc. ecc.); (3) non di meno lo «statuto d'autore» del testo poetico si configurava assai fragile, causa la pubblicazione anonima, a differenza di quello della partitura musicale creata da Rossini, che era talento già assai rinomato e in ulteriore fase di definitiva esplosione. Si proceda dunque di conseguenza, in altrettante tappe, col nostro ragionare.

Non era cosa da poco, va detto, riconfigurare un libretto d'opera seria degli anni della Rivoluzione

francese a misura d'un (qualsiasi) compositore italiano degli anni '10 dell'Ottocento. Tanto negli artefici quanto nel pubblico, erano mutati rapidamente e in profondità gusti e abitudini drammatico-musicali, in virtù d'un processo sempre più impetuoso. Il dramma di tono e ambientazione aulico-sublime s'era andato infatti arricchendo molto sul piano del dinamismo scenico pienamente musicato; e ciò sia nel far dialogare tra loro i personaggi principali (le cui emozioni in precedenza s'esprimevano invece quasi solo nelle arie solistiche), sia nel rendere più attivi e partecipi nella vicenda i personaggi collettivi (ossia le masse corali). Romani dovette dunque fare i conti con tutto ciò, quando mise sul suo banco di lavoro poetico l'originaria versione in tre atti della *Zenobia di Palmira* di Gaetano Sertor (il quale riconosceva come suo, tuttavia, soprattutto il libretto in due atti musicato da Paisiello a Napoli nel 1790).

Dovette anzitutto fare i conti con le autonome evoluzioni che quel dramma, sempre sulle medesime linee di tendenza, aveva conosciuto in sé e per sé. Appare infatti inesatto affermare, come spesso si legge, che Romani derivò *Aureliano in Palmira* dalla *Zenobia* originaria del dicembre 1789. La versione che dovette avere sotto mano fu invece, con tutta probabilità, quella di nove anni dopo, ossia il libretto veneziano *Zenobia in Palmira* – si noti anche la preposizione differente – «dramma serio da rappresentarsi in musica nel Nobilissimo Teatro La Fenice il Carnovale 1799». Quest'ultimo testo poetico registra infatti cambiamenti assai rilevanti rispetto alla versione 1789: quelli relativi all'interpolazione di pezzi corali, pressoché assenti in origine e invece sistematicamente presenti nella versione più tarda, in specie a scandire, in apertura, i cambiamenti delle ambientazioni sce-

AURELIANO

IN PALMIRA

DRAMMA SERIO

PER MUSICA

DI G. F. R.

DA RAPPRESENTARSI

NEL

R. TEATRO ALLA SCALA

PER PRIMO SPETTACOLO

del Carnevale
dell'anno 1814.

MILANO

DALLE STAMPE DI GIACOMO PIROLA
al suddetto R. Teatro.

PERSONAGGI.

5.

AURELIANO, Imperatore di Roma.
Sig. Luigi Mari.
ZENOBIA, Regina di Palmira, amante di
Signora Lorenza Corrà.
ARSACE, Principe di Persia
Sig. Gio. Battista Veluti.
PUBLIA, figlia di Valeriano, amante segreta di
Arsace.
Signora Luigia Sorentini.
ORASPE, Generale de' Palmireni.
Sig. Gaetano Pozzi.
LICINIO, Tribuno.
Sig. Pietro Vasoli.
GRAN SACERDOTE, d'Iside.
Sig. Vincenzo Botticelli.

Coro di $\left\{ \begin{array}{l} \text{SACERDOTI.} \\ \text{DONZELLE Palmirene.} \\ \text{GUERRIERI } \left\{ \begin{array}{l} \text{Palmireni.} \\ \text{Persiani.} \\ \text{Romani.} \end{array} \right. \\ \text{PASTORI.} \\ \text{PASTORELLE.} \\ \text{SOLDATI } \left\{ \begin{array}{l} \text{Romani.} \\ \text{Palmireni.} \\ \text{Persiani.} \end{array} \right. \end{array} \right.$

N. 36 Coristi, cioè 24 Uomini, e 12 Donne.

La scena è in Palmira e nelle vicinanze.

Aureliano in Palmira: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato in occasione della prima rappresentazione dell'opera al Teatro alla Scala di Milano (Collezione Ragni, Napoli)

niche. La loro immissione non solo ebbe impatto importante sull'articolazione della vicenda, nel 1799, ma soprattutto esercitò un'influenza diretta comprovabile su talune scelte drammatico-musicali compiute anni dopo da Romani: ad esempio nella situazione della sortita d'Aureliano, al suo primo trionfo (I, 5).

Ben al di là dei 'numeri' per coro tuttavia, e pur seguendo da vicino la trama originaria della vicenda, il rifacimento da farsi restava assai imponente. Degli 841 versi che infine costituiscono il libretto di *Aureliano in Palmira* ne provennero pari pari da Sertor sì e no una ventina mentre circa altrettanti ne vennero parafrasati; ed erano tutti

naturalmente passaggi di dialogo in recitativo: irrisoria, dunque, la derivazione diretta. Procedimento standard di Romani, piuttosto, fu quello di cogliere momenti salienti dell'interazione drammatica tra i personaggi, tessuta da Sertor in versi sciolti, per svilupparli piuttosto – grazie ad apposita verseggiatura per strofe di versi misurati – in duetti, terzetti o grandi assieme vocali prefigurati secondo forme modernamente idonee.

Esemplare, in tal senso, la ristrutturazione delle scene finali dell'atto primo, nella prigione d'Arsace situata – in Sertor come in Romani – all'«Interno d'antico Castello». Nel 1799 il diagramma dell'azione si articolava su 97 versi in tutto: più precisamente 19 sciolti di recitativo (disperazione d'Arsace e confronto penoso-speranzoso con Zenobia), 8 in due quartine di settenari per un'aria d'Arsace (amore verso Zenobia), 42 di nuovo in recitativo (ar-

rivo d'Aureliano, con blandizie e poi sfida guerresca) e 28 versi ottonari per il terzetto di sfida conclusivo. Il medesimo percorso drammatico, in Romani, occupa invece non molti più versi – sono 111 in tutto – ma ben altrimenti organizzati. Solo 21 sono quelli sciolti di recitativo, tra i 5 iniziali e i 16 che seguono il primissimo cantabile d'Arsace («Chi sa dirmi, o mia speranza»: 4 ottonari). Mentre di lì in poi i restanti 86 versi sono tutti misurati, e vengono ininterrottamente stesi così da prefigurare, in vari metri e configurazioni strofiche: (a) un duettino Arsace-Zenobia (12 settenari dialogici, 6 senari «a due»); (b) l'entrata a sorpresa di Aureliano con successivi ricatto e minacce (4 ottonari e poi 14 settenari); (c) il gran pezzo concertato «a 3» con le rispettive reazioni emozionali (2 strofe di 6 senari, una per la coppia, l'altra per l'imperatore); (d) l'azione di nuova dinamica della chiamata alle armi (14 ottonari, i primi 4 al coro); (e) la «stretta» finale che unisce in simultanea protagonisti, comprimari e cori (24 senari in tre diverse strofe).

Furono necessari vari altri ordini d'interventi, per rammodernare. Basti qui citarne ancora uno solo: lo sfondamento dei pezzi musicali assegnati alle parti secondarie. Se a fine '700 non poteva mancare almeno un'aria per ciascuno di essi, compresi gli aiutanti Oraspe e Licinio, nessuno di questi due l'ebbe invece in Romani (che s'inventò però un Gran Sacerdote inesistente in Sertor, dotandolo d'un suo pezzetto); mentre una sola aria toccò a Publia, rispetto alle due del modello. Ma un'invenzione tutta propria, e non da poco, Romani se la volle riservare. Modernizzante *sui generis* e insieme retrospettiva, da autentico classicista quale egli era, fu infatti l'intera situazione che nel second'atto vede Arsace aggirarsi solingo tra pastori e pastorelle.

Eloquente già la descrizione scenografica: «Amena collina alle sponde dell'Eufrate: al fondo varie montagne scoscese con cadute d'acqua che si perdono nel fiume. Varie capanne di pastori sparse qui e là». Il che stava in pratica a mezza strada tra una tarda Arcadia idillica sulle tracce del Metastasio (un idolo per Romani, che nel coro in pratica lo plagia: «O care selve, o care | Stanze di libertà», quasi come nell'*Olimpiade*) e il più aggiornato gusto paesaggistico appena orroroso di quei rilievi scoscesi donde Arsace, prima d'intonare la sua grand'aria «Perché mai le luci aprimmo», dovrà man mano scendere. Il cantante-attore si prendeva così un tempo scenico fattosi poi occasione colta al volo da Rossini: che effigiò musicalmente il tutto nel *Maestoso* orchestrale celebratorio posto infine anche ad inizio *Sinfonia*, e con essa trasmigrato al *Barbiere di Siviglia* (nonché all'immortalità conseguente).

Quel testo poetico altamente organizzato, dunque, Rossini se lo ritrovò sostanzialmente pronto in mano. Non è da escludere, si badi bene, che qualche aggiustatura potesse anche intervenire. Non vi sono prove del fatto – anch'esso spesso asserito in letteratura – che il poeta non fosse su piazza già prima del 14 dicembre in cui firmò il contratto con Ricci. I suoi obblighi di scrittura d'altra parte prevedevano di certo, come di prassi, l'assistenza in teatro a mo' di regista durante l'allestimento: fasi in cui, è probabile, musicista e librettista dovettero incrociarsi e fare conoscenza. Nondimeno, all'epoca era la regola, non l'eccezione, che un'impresa tenesse a disposizione di continuo libretti fatti, rifiniti e approvati da fornire a un musicista scritturato magari all'ultimo (un po' il caso di Rossini, che quel S. Stefano fu assunto a rimpiazzare la mancata venuta da Vienna di Weigl, causa



Venduto da Antonio Brazzini Librai: nella Con Lettera Regal' di carta da Musica, e con il Musico: e firmato in Firenze.

Aureliano in Palmira: frontespizio della Cavatina di Arsace composta da Pietro Romani per la prima ripresa dell'opera a Firenze. Copisteria Brazzini, 1816 (Collezione Ragni, Napoli)

eventi bellici). E del resto abbondano nella partitura dell'*Aureliano in Palmira*, come in molte altre rossiniane, gli indizi d'una prassi ben concreta: ossia che il pesarese usava scegliere con estrema disinvoltura se attenersi alle indicazioni formali che ritrovava in un libretto o se invece derogarvi a proprio piacimento, nel caso anche alla grande.

Quando la scansione degli eventi in versi appariva funzionale ed efficace, specie nei pezzi a più personaggi con le loro debite alternanze d'ordine drammatico-musicale (tipicamente, tra momenti dialogici dinamico-interattivi ad azione esterna mutante e momenti espressivi statico-contemplativi d'azione solo interiore), Rossini ebbe di rado mo-

tivo di modificare in musica quanto un poeta gli aveva dettato in poesia. Nell'*Aureliano* è il caso, per dire, della lunga sequenza del Finale I descritta puntualmente poco sopra: per dar fuoco alle polveri dell'effetto teatrale bastava esaltare le parole attuandone la metamorfosi in canto e suoni, nelle varie maniere acconce. Un'altra prefigurazione librettistica che nell'opera il musicista assunse in pieno, visto tra l'altro che per la prima volta aveva a disposizione simili risorse da gran teatro (lo notò qualche anno fa Reto Müller), fu quella dei cori suddivisi tra sezioni femminili e sezioni maschili. Romani ne articolò e differenziò gli interventi in più punti, come nella suddetta scena pastorale II, 5 o nel primissimo coro d'apertura; Rossini, in musica, mise a frutto quelle scelte con convincenti risultati. Stuzzicano ben di più la curiosità, tuttavia, quelle scelte musicali rossiniane che presero del tutto in

contropelo quanto Romani, bene o male, aveva teatralmente concepito. In *Aureliano in Palmira* accadde ad esempio in un brano di tutto rilievo,

l'aria d'esordio della protagonista Zenobia. Così la si legge nel libretto della 'prima' milanese:

ZENOBIA	Tremar Zenobia? ah! finché resta un brando, Tremar degg'io? non è, non è fecondo Il Tebro sol d'Eroi: Si sa morir da forti anche fra noi. <i>[altri 5 versi recitativi «virgolettati», ossia omessi da Rossini]</i>	
	Là pugnai; la sorte arrise A Palmira, e al braccio mio: Quel gran giorno non oblio, Quel gran giorno ancor verrà.	A
	CORO DE' ROMANI Se non vuoi da Roma pace Ceppi e morte a te darà.	B
	DONZELLE, E CORO DI PRIGIONIERI Senti oh Dio! pietà d'Arsace, Senti oh Dio! di noi pietà.	C
ZENOBIA	Non piangete, o sventurati, In catene è ver gemete; Ma fratelli, e figli avete Per donarvi libertà.	D
	ROMANI, PRIGIONIERI, E DONZELLE Cedi, cedi; il fato istesso Tutti tutti opprimerà.	E
ZENOBIA	Palpito insieme a Dio! E di furore avvampo. Voi rimanete: addio <i>(ai Prigionieri)</i> Voi m'attendete in campo: <i>(ai Romani)</i> Un Dio mi sprona all'armi: Un Dio mi reggerà.	F
PRIGIONIERI	Vanne fra il sangue e l'armi Il cor ti seguirà.	
ROMANI	Vanne fra il sangue e l'armi L'orgoglio tuo cadrà. <i>(Zenobia parte scortata da Licinio, indi Oraspe e seguaci)</i>	G

Chi scorre il testo esita a comprendere con esattezza cosa Romani vi avesse prefigurato. Con tutta probabilità, due cantabili (A e D), intercalati (B e C) e poi suggellati (E) da interventi corali, seguiti infine da una consuetudinaria cabaletta (F) con volta intermedia (G). Qualsiasi cosa avesse in mente il librettista, però, non era certo quel che fece Rossini. Ad A (musicato in *Maestoso*, Mi bemolle) questi fece seguire direttamente F (*Allegro*, Do minore/La bemolle), con una cavatina alla

settecentesca. Poi, senza utilizzare affatto né B né G, ripeté due volte la sequenza C, D, E (*Più lento/Più mosso*) e terminò in coda usando E e il distico finale di F.

Capitò anche che il musicista volesse inventarsi, in musica, un frammento d'azione collettiva al di là di quanto aveva pensato il poeta, con scelta drammatica minimale ma certo non priva di impatto. Nella scena quarta dell'atto secondo, là dove irrompeva nel duetto Zenobia-Aureliano la notizia della liberazione di Arsace,

Romani aveva previsto – cosa del tutto consueta – prima un intervento dei comprimari Publia e Licinio come latori della novità drammatica (nel cosiddetto Tempo di mezzo), poi

una conclusione del brano sulle emozioni contrapposte delle due prime parti (in una Stretta inizialmente a dialogo, indi simultanea):

PUBLIA, LICINIO	Corri Augusto, Arsace è sciolto.	
ZENOBIA, AUR.	Per qual mano?... oh Ciel!... che ascolto?	
PUBLIA, LICINIO	Improvviso Oraspe armato	
	Da gran turba secondato	
	Il suo carcere assali.	5
AURELIANO	Ed il Prence!	
ZENOBIA	Oh Dei! (<i>con gioia</i>)	
PUBLIA, LICINIO	Fuggi!	
AURELIANO	Accorrete, la fuga impedita,	
	Non perdetevi, Guerrieri, un istante.	
ZENOBIA	Santi Dei, l'opra vostra compite,	
	Ed in salvo guidate l'amante.	10
AURELIANO	Non sperarlo, fra pochi momenti	
	A' suoi lacci ritorno farà.	
ZENOBIA	Il favore degli astri clementi	
	Al tuo sdegno sottrarlo saprà.	15
	(<i>Licinio parte con Guerrieri</i>)	
AURELIANO	Non sperar che si cangi tua sorte:	
	Sarà breve il tuo folle contento:	
	Quanto scende il castigo più lento,	
	Trema ingrata, più crudo sarà.	
ZENOBIA	Ah! compensa l'acerba mia sorte	20
	Questo nuovo improvviso contento:	
	Venga pure l'estremo momento,	
	Men crudele la morte sarà. (<i>partono</i>)	

Da tutto ciò Rossini cavò invece una Stretta che diveniva non più “a 2” bensì “a 4”, e che coinvolgeva dunque i due comprimari in una sorta di piccolo quartetto (infischandosene così anche della partenza di Licinio, prevista dalla didascalia tra i versi 15 e 16). Là dove infatti scattava il cambio metrico da ottonari a decasillabi (al verso 7) il tessuto ritmico del suo *Vivace* (in 3/8, Re maggiore) non conobbe invece fratture. Né particolari differenziazioni toccarono alla messa in musica dei versi ‘dialogici’ 7-15 rispetto ai seguenti ‘simultanei’ 16-23 (non fosse per la cabalettistica replica di questi ultimi): ambedue le volte, dopo che Aureliano e Zenobia si scambiano invettive (dunque sul modello di

7-15), Publia e Licinio s'uniscono alle due voci principali in *ensemble*, su parole prese dalla parte del loro imperatore Aureliano.

Due ultime parole restano da dire su vicende che attenerono alla vita del libretto e dell'opera dopo la ‘prima’, e che riguardarono, allo stesso tempo, sia lo statuto debole del dramma in sé (di cui si diceva all'inizio) sia i connessi equivoci che gli toccarono durante la non lunga carriera ottocentesca dell'opera. Breve ma non trascurabile, in verità: sull'onda della dilagante mania per Rossini, anche la negletta e musicalmente spogliata (dall'autore stesso) *Aureliano in Palmira* fu rappresentata fino a metà anni '30 con una certa

frequenza e su molte piazze (a Firenze ad esempio tre volte). In quello stesso periodo Felice Romani si fece largo man mano come il maggiore poeta teatrale dell'epoca, soprattutto grazie al sodalizio con Bellini, ma anche per aver collaborato con Donizetti, Meyerbeer, Mercadante ed altri ancora.

Resta dunque un po' di mistero sul perché né il poeta stesso né nessun altro intervenissero ad interrompere la lunga catena di false o ambigue attribuzioni di paternità toccate, nel periodo, al libretto dell'*Aureliano* (una catena d'equivoci giunta addirittura sino a un memorialista del secolo appena passato, che ancora nel 1965 prese lucciole per lanterne ascrivendo il dramma al mai esistito Gian Francesco Romanelli). Fu per cattiva coscienza? Per non rischiare d'offuscare, finché in carriera, la propria autopromozione qual novello Metastasio, da un certo punto in poi però anche abile tessitore di drammi romanticheggianti? E il rischio cadde infine dopo il 1848, quando la fama di Romani era ormai celebratissima e venne la stessa edizione in spartito Ricordi dell'opera, nel 1855, a suggellare in frontespizio quella sua paternità poetica?

Difficile andar oltre con le congetture. Ma merita d'essere sottolineato che quell'opera di mistificazione era iniziata ben presto, e ben vicino alla Milano dove Romani risiedeva: già con la precoce ripresa dell'*Aureliano* al Teatro Grande di Brescia per la Fiera del 1814, quando la siglatura

originaria "G.F.R." fu appunto sciolta in "Gian-Francesco Romanelli" (mentre Giuseppe Felice Romani era l'autentico nome di battesimo completo). Il libretto circolò appunto sotto quell'attribuzione (Reggio Emilia 1816; Treviso 1817; Bassano del Grappa 1819), ma anche anonimo (Torino 1818; Venezia 1820 [in due teatri diversi]; Bologna 1820) o come opera d'un altrettanto fantomatico "Gianfrancesco Romani" (Venezia 1817; Verona 1818; Padova 1831). Appare così appena meno grave – sebben certo oggi non più scusabile – quel benedetto errore che circolò a lungo nella pubblicistica: chi lo compì può darsi ripagasse con una piccola, inconsapevole nemesi un Romani che all'epoca era stato, forse, sin troppo opportunist.

Alessandro Roccatagliati

The Libretto and its Adventures: Sources, Pre-determinations, Metamorphoses, Misunderstandings

Both of them were something of beginners, the composer Rossini and the librettist Romani, with their *Aureliano in Palmira*, which opened the 1813-14 Carnevale season at La Scala, Milan, on the traditional date of 26th December. It is true that the twenty-one year-old composer had about ten already performed operas to his credit, including a big success in Milan fifteen months earlier, the comic opera *La pietra del paragone*. However, it is also true that for the first time he was being given the opportunity to shine in the spotlight of the most important stage of the capital city of the Napoleonic Kingdom of Italy: this had been impressed upon him a few weeks earlier by the impresario Francesco Benedetto Ricci, writing to his father: "I shall have him write the first serious opera to open my activities, and I think I have not been mistaken in entrusting this highly important production to the special genius of the excellent Rossini" (23 October 1813). In fact, such trust was inspired by the frantic success that another opera seria of Rossini's had met with in February of that year, his *Tancredi*.

On the other hand, the Genoese writer Felice Romani was only just starting to write opera librettos at twenty-five years of age. If we consider that the text of *Aureliano in Palmira* had been submitted to the censor in Genoa before the 23rd of June 1813, on which date it was approved, we can note that this libretto of his – after his debut in his native

city in the preceding March with *La rosa rossa e la rosa bianca* for Mayr – not only marked his debut in the highest theatrical circles of Milan, but was also only his second (of the over 90 which he would write in the following twenty years of his career). It is not surprising, therefore, that, as a conscientious apprentice, the poet should have decided to trust to a subject of tried success and reconstruct it according to the demands of contemporary fashion (a way of working that has always been followed in the world of opera). Neither is it surprising that, having chosen this path, he should have refrained from advertising himself as the author: the printed libretto merely states "dramma serio per musica di G.F.R.", effectively an anonymous publication.

Certainly, many years later, when Romani had become a celebrity (to say nothing of Rossini...), the first of his biographers, his journalist friend Francesco Regli, found it much easier not to be reticent about the beginnings of his career: "[he re-worked] at the same time... two old librettos for Gioacchino Rossini, *Aureliano in Palmira* and *Il turco in Italia*" (1860). The latter (also printed without the author's name) derived from the opera buffa of the same name by Mazzolà & Seydelmann produced at Dresden in 1788, while *Aureliano* came from the *Zenobia di Palmira* written by Sertor & Anfossi for Venice in 1789 (revived in 1799), both of them con-

ventional plays following the needs of the impresario: this was Ricci himself, who on the occasion of this last season of his as a lessee of the Napoleonic authorities in 1813-14 – Milan would be re-conquered by the Austrians in the spring – evidently wanted to invest in a new talent in the dramatic field as well. In fact he had made a contract with the young writer Romani on the 14th December 1813, engaging him for “six new productions a year... [of] opere serie, semiserie, opere buffe, or comedies”; terms of engagement which Romani honoured to the letter, despite the change of political regime.

If the reader carefully re-reads the chronological data so far listed – which, in fact, are the only details documented about the genesis of the libretto and of the opera – he will understand that we have not quoted them from motives of pedantry, but rather because meaningful circumstances may be deduced from them. Circumstances worthy of being thoroughly examined, and in the right order, the better to illustrate some peculiarities in the drawing-up of the words and music of *Aureliano in Palmira*. There are three characteristic factors: (1) Romani drew up his drama, derived and modernized from its eighteenth-century source, in total autonomy (seeing that in June 1813 the libretto was already approved and ready); (2) Rossini, therefore, was presented with – since he was neither in Milan nor engaged for the opening opera of the season earlier than September-October – a poetic text to be set to music that was finished, and therefore already full of pre-determinations of the form of the musical numbers to be set (through metre, stanzas, the internal architecture of “numbers”, indications of vocal solos, concerted pieces or choruses, etc. etc); (3) no less important is the fact that the “author’s rights” in the poetic text were rather

frail, because of its anonymity, contrasting with the importance of the musical score created by Rossini, who was a well-known upcoming talent and about to explode into lasting fame. Let us then proceed with our reasoning, stage by stage.

It must be said that to adapt a serious opera libretto from the years of the French Revolution to fit any Italian composer of the first decade of the nineteenth century was a tall order. Taste and practice in music and drama had rapidly and profoundly changed both in performers and audiences, thanks to an ever more impetuous process. High-flown drama set in elevated and sublime situations had in fact continued to develop considerably in the matter of scenic activity fully set to music; and this both in having the principal characters address one another in dialogue (whereas beforehand they had expressed themselves almost exclusively in solo arias), and also in involving groups of characters (in other words, the chorus) more actively in the story. Romani, therefore, had to take all this into account, when he sat down at his poet’s desk to work on the original three-act version of the *Zenobia in Palmira* by Gaetano Sertor (who at least openly recognized as his own work the libretto in two acts set to music by Paisiello for Naples in 1790). He had, moreover, to take into account the evolutions that that drama had undergone on its own account, following the general tendency. In fact, it appears to be mistaken to state, as has often been the case, that Romani derived *Aureliano in Palmira* from the original *Zenobia* of 1789. The version that he used must probably have been that of nine years later, the Venetian libretto *Zenobia in Palmira* – note the change of preposition – “*dramma serio da rappresentarsi in musica nel nobilis-*

AURELIANO IN PALMIRA

DRAMMA SERIO PER MUSICA

DI GIAN-FRANCESCO ROMANELLI

Da rappresentarsi

NEL TEATRO DEI NOBILI SIGNORI CONDOMINI

IN SENIGALLIA

Per la Fiera del 1816.

DEDICATO

A SUA ECCELLENZA REVERENDISSIMA

MONSIGNORE

LUDOVICO

GAZZOLI

DELEGATO APOSTOLICO

DELLA PROVINCIA DI ANCONA

SENIGALLIA

Per Domenico Lazzarini. Con Approvazione.

AURELIANO
IN PALMIRA

DRAMMA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL REGIO TEATRO DI TORINO

NEL CARNOVALE DELL'ANNO

1818

ALLA PRESENZA

DELLA

L.L. SS. RR. MM.



TORINO

Presso GIORATO DEROSI Librajo del Regio Teatro.

Aureliano in Palmira: frontespizi dei libretti stampati per rappresentazioni dell'opera a Senigallia nel 1816 e al Teatro Regio di Torino nel 1818 (Collezione Ragni, Napoli)

simo Teatro La Fenice il Carnovale 1799" [serious drama set to music, to be performed in the La Fenice theatre in the Carnival season 1799]. This latter poetic text, in fact, contains rather significant changes with respect to the 1789 version: changes concerning the introduction of choral numbers, practically non-existent in the original but, on the other hand, systematically inserted into the later version, in particular to underline, at the beginning of a scene, the change of location. Their inclusion not only had a marked impact on the development of the plot, in 1799, but above all exercised a demonstrably direct influence on several decisions that Romani made years later in the arrangement of words and music: for example, in the placing of Aureliano's entrance after his first triumph

(Act I, scene 5).

Considerably more than choral "numbers", however, the re-modeling to be done remained quite extensive, even though he was to follow the original plot closely. Out of the 841 verses that made up the final libretto of Aureliano in Palmira about twenty were lifted directly from Sertor, while the same number were paraphrased: naturally, all of these were passages of dialogue in recitative: and so the amount of direct quotation was scanty. Romani's standard procedure was rather to seize upon significant moments of dramatic inter-action between characters, which Sertor had set in blank verse, and to develop them rather – thanks to a suitable versification in strophes of rhyming verse – into duets, trios, or big vocal ensembles according to accepted modern forms.

A perfect example of this procedure is the re-construction of the final scenes of Act One, in Arsace's prison, situated – in Sertor as well as Romani – in the "interior of an ancient castle".

In 1799 the action was articulated in no more than 97 verses: more exactly 19 verses of recitative in blank verse (Arsace's despair and his meeting, full of suffering and hope, with Zenobia), 8 in two quatrains of septenarii for Arsace's aria (love for Zenobia), 42 in recitative again (the entrance of Aureliano, with flatteries and then warlike challenge) and 28 octosyllable verses for the concluding trio of defiance. The same dramatic progression, in *Romani*, occupies not many more verses – a total of 111 – but very differently arranged. There are only 21 blank verses of recitative, between the opening 5 and the 16 that follow after Arsace's first cantabile ("Chi sa dirmi, o mia speranza": 4 octosyllables). From then on the remaining 86 verses are all rhyming, and are uninterruptedly set down so as to pre-determine, in various metres and arrangements of strophe: (a) a duettino Arsace-Zenobia (12 septenarii in dialogue, 6 senarii "a due" [together]); (b) the unexpected entrance of Aureliano with his ensuing blackmail and threats (4 octosyllables and then 14 septenarii); (c) the trio ensemble with the various emotional reactions of the participants (2 strophes of 6 senarii, one for the lovers, one for the Emperor); (d) the stage action revives with the call to arms (14 octosyllables, the first 4 given to the chorus); (e) the concluding stretta which unites the principal soloists, the supporting characters and the chorus all together (24 senarii in three different strophes).

Other kinds of adjustments were necessary, to bring things up to date. Here we may limit ourselves to quoting just one: the reduction of the musical numbers entrusted to the secondary characters. If at the end of the eighteenth century each one of them, including the adjutants Oraspe and Licinio, had perforce to have at least one aria each, neither

of them were given one by *Romani* (who, on the other hand, invented a Gran Sacerdote [High Priest] unknown to Sertor, giving him his own short piece); whereas *Publia* only got one aria, as opposed to two in the original model. But *Romani* wanted to ensure for himself an out and out invention, and by no means a small one. A modernizer *sui generis* and nostalgic at the same time, like the true classicist he was, this was the whole scene in the second act in which Arsace wanders alone among shepherds and shepherdesses.

The details of the stage setting are eloquent enough: "A peaceful hillside on the banks of the Euphrates: in the background various steep mountains with waterfalls that mingle with the river. Various shepherds' huts dotted about here and there". Practically, this was half-way between a late version of *Arcadia* along the lines of *Metastasio* (an idol of *Romani's*, who in the chorus effectively quotes him: "O care selve, o care / Stanze di libertà", rather like *L'Olimpiade*) and the more modern taste for landscape with a touch of gothic horror in those steep banks that Arsace must gradually climb down before launching into his great aria "Perché mai le luci aprimmo" [Why did we ever first open our eyes]. In this way the singing actor had to fill a dramatic time and space that *Rossini* subsequently seized upon as an opportunity: he depicted everything musically in the orchestral *Maestoso* which he also placed at the opening of the Overture, subsequently transported into *Il barbiere di Siviglia* (and thence into immortality).

And so *Rossini* found ready to hand this highly polished poetic text. Note however that we cannot exclude the possibility that further changes might have been made. There is no proof of the fact – this also often asserted in print – that the poet was

AURELIANO IN PALMIRA

DRAMMA SERIO PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL

TEATRO NUOVO

DI PADOVA

LA FIERA DAL SANTO 1831

Poesia di Gianfrancesco Romani
Musica del Sig. Maestro Cav. Rossini.



PER II FRATELLI PENADA,
E II FIGLI DEL FU GIUSEPPE PENADA.

1831

Aureliano in Palmira: frontespizio del libretto per una rappresentazione dell'opera al Teatro Nuovo di Padova nel 1831 (Collezione Ragni, Napoli)

not already in town before signing the contract with Ricci on the 14th December. His contractual duties, furthermore, would certainly have included, as was the custom, his presence in the theatre as a kind of stage director during rehearsals: during this phase it is likely that composer and librettist would come across one another and get acquainted. However, in those days it was the rule, rather than the exception, that an impresario should always have ready some librettos written, polished and approved to give to a composer, perhaps even one engaged at the eleventh hour (which was rather the case with Rossini, who for that opening of the season had been

engaged to replace Weigl, who had been unable to come from Vienna because of the war). And furthermore the score of *Aureliano in Palmira*, as in many others of Rossini, is full of clues to a determined practice: this was that Rossini would choose quite nonchalantly whether to strictly follow the lines laid down in a libretto or rather to stray from them according to his fancy, sometimes quite markedly so.

Whenever the division of events into verse appeared to be functional and effective, especially in concerted numbers with their obligatory alternating of dramatic and musical order (typically, alternating between moments of dynamic-interactive dialogue and changing external action and expressive static-contemplative moments of exclusively interior action), Rossini rarely had occasion to modify in his music whatever a librettist had given him in poetry. In *Aureliano* we may quote, as an example, the long sequence of the Finale to Act One described above: in order to touch a match to the gunpowder of theatrical effect all he had to do was accentuate the words, bringing about their metamorphosis into song and sounds, in the various proper ways. Another pre-determination of the libretto that the composer realized to the full in the opera, seeing furthermore that the full resources of a great theatre were available to him for the first time (as Reto Müller observed some years ago), was the division of the chorus into female sections and male sections. Romani differentiated their interjections in various places, as in the opening chorus of the pastoral scene in Act II, Scene 5 quoted above; Rossini, in his music, brought these new ideas to fruition with convincing results. Our curiosity is much more aroused, however, concerning those musical choices of Rossini's that were diametrically opposed to what

Romani's theatrical imagination had conceived, for better, for worse. In Aureliano in Palmira this occurs, for example, in a piece that stands

out, the entrance aria of the female lead, Zenobia. The Milan first-night libretto gives the following:

ZENOBIA	Tremar Zenobia? ah! finché resta un brando, Tremar degg'io? non è, non è fecondo Il Tebro sol d'Eroi: Si sa morir da forti anche fra noi. <i>[altri 5 versi recitativi «virgolettati», ossia omissi da Rossini]*</i>	
	Là pugnai; la sorte arrise A Palmira, e al braccio mio: Quel gran giorno non oblio, Quel gran giorno ancor verrà.	A
	CORO DE' ROMANI Se non vuoi da Roma pace Ceppi e morte a te darà.	B
	DONZELLE, E CORO DI PRIGIONIERI Senti oh Dio! pietà d'Arsace, Senti oh Dio! di noi pietà.	C
ZENOBIA	Non piangete, o sventurati, In catene è ver gemete; Ma fratelli, e figli avete Per donarvi libertà.	D
	ROMANI, PRIGIONIERI, E DONZELLE Cedi, cedi; il fato istesso Tutti tutti opprimerà.	E
ZENOBIA	Palpito insieme a Dio! E di furore avvampo. Voi rimanete: addio <i>(ai Prigionieri)</i> Voi m'attendete in campo: <i>(ai Romani)</i> Un Dio mi sprona all'armi: Un Dio mi reggerà.	F
PRIGIONIERI	Vanne fra il sangue e l'armi Il cor ti seguirà.	
ROMANI	Vanne fra il sangue e l'armi L'orgoglio tuo cadrà. <i>(Zenobia parte scortata da Licinio, indi Oraspe e seguaci)</i>	G

* [another 5 lines of recitative "virgolettati" (in inverted commas), not set to music by Rossini]

Looking at the words, it is not easy to grasp exactly what Romani had in mind. In all probability, two cantabili (A and D), interspersed with (B and C) and then rounded off (E) by choral interjections, followed at last by the usual cabaletta (F) with a middle section before the repeat (G). Whatever the librettist had in mind, however, was certainly different from what Rossini actually did. After an opening Maestoso in E flat

(A) Rossini followed on directly with F (Allegro, C minor / A flat), with a cavatina in eighteenth-century style. Then, without making any use whatsoever of either B or G, he twice repeated the sequence C, D, E twice (Più lento / Più mosso) [more slowly / more quickly] and finished with a coda using E and the final two verses of F. It also happened that the composer wanted to invent, in music, a frag-

ment of collective action beyond those imagined by the poet, with perhaps minimal dramatic invention, not, however, without a certain impact. In the fourth scene of Act Two, at the point where the duet between Zenobia and Aureliano is brusquely interrupted by news of the liberation of Arsace, Romani had imagined – what would have been

quite usual – firstly the entrance of the supporting players Publia and Licinio as bearers of the dramatic news that moves the action on (in the middle section of the duet), then a conclusion of the piece based on the conflicting emotions of the two leading singers (in a Stretta starting as dialogue, then singing together):

PUBLIA, LICINIO	Corri Augusto, Arsace è sciolto.	
ZENOBIA, AUR.	Per qual mano?... oh Ciel!... che ascolto?	
PUBLIA, LICINIO	Improvviso Oraspe armato	
	Da gran turba secondato	
	Il suo carcere assalì.	5
	Ed il Prence!	
AURELIANO	Oh Dei! (con gioja)	
ZENOBIA	Fuggì!	
PUBLIA, LICINIO		
AURELIANO	Accorrete, la fuga impedita,	
	Non perdetevi, Guerrieri, un istante.	
ZENOBIA	Santi Dei, l'opra vostra compite,	
	Ed in salvo guidate l'amante.	10
AURELIANO	Non sperarlo, fra pochi momenti	
	A' suoi lacci ritorno farà.	
ZENOBIA	Il favore degli astri clementi	
	Al tuo sdegno sottrarlo saprà.	15
	(Licinio parte con Guerrieri)	
AURELIANO	Non sperar che si cangi tua sorte:	
	Sarà breve il tuo folle contento:	
	Quanto scende il castigo più lento,	
	Trema ingrata, più crudo sarà.	
ZENOBIA	Ah! compensa l'acerba mia sorte	20
	Questo nuovo improvviso contento:	
	Venga pure l'estremo momento,	
	Men crudele la morte sarà. (partono)	

From all this material Rossini simply carved out a Stretta for four voices rather than two, involving the supporting singers in a kind of little quartet (ignoring Licinio's exit, described in the stage direction between verses 15 and 16). Where the metric quantities change from octosyllables to decasyllables (at verse 7) the rhythmic texture of Rossini's Vivace (in 3/8, D major) maintains the same beat. Nor, when setting the dialogue-style verses 7-15, did he make any particular differentiation between these and the following

verses 16-23, in which the voices sing together (the only difference is the repeat of the latter, in the cabaletta fashion): both times, after Aureliano and Zenobia fling challenges at one another (following the example of 7-15), Publia and Licinio join the two principal voices in ensemble, singing words that Rossini took from their Emperor Aureliano's part.

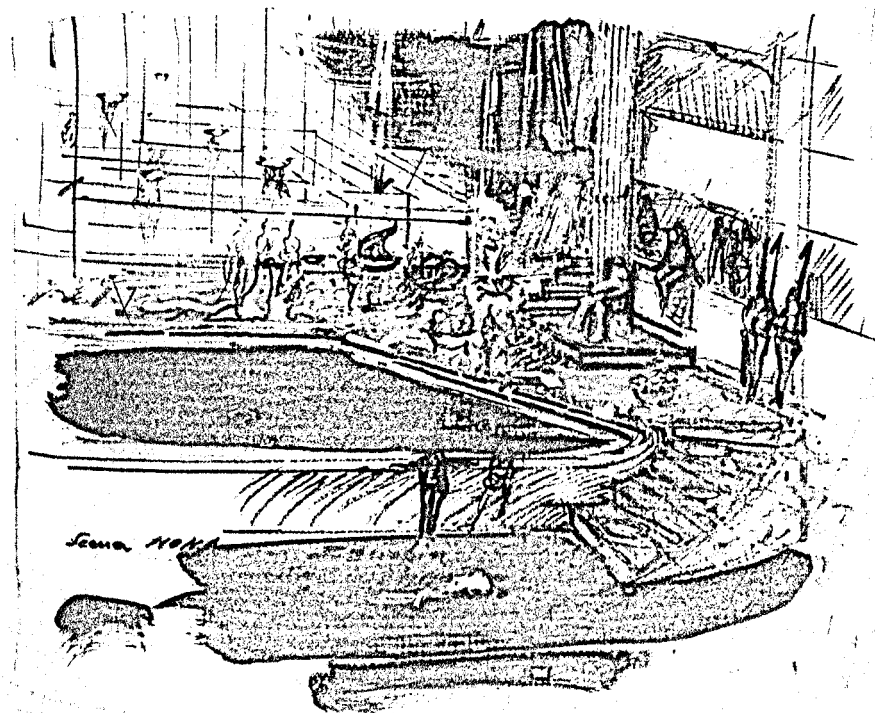
A few last words remain to be said about events pertaining to the life of the libretto and the opera after the first night, and which concern, at the



Sergio Tramonti: bozzetti per le scenografie di Aureliano in Palmira. Pesaro, 2014

same time, both the weak constitution of the drama in itself (which we mentioned at the beginning), and the relevant misunderstandings that it suffered during the not very long career of the opera during the nineteenth century. A short career, but not an insignificant one, to tell the truth: as a consequence of the widespread mania for Rossini, even the neglected and musically sacked (by the composer himself) *Aureliano in Palmira* was performed until the mid eighteen-thirties with a certain frequency and in many towns (for example, Florence saw three editions). During that same period Felice Romani gradually imposed himself as the leading theatrical poet of his day, thanks above all to his partnership with Bellini, but also through having collaborated with Donizetti,

Meyerbeer, *Mercadante* and others. Some little mystery remains, therefore, as to why neither the author himself nor anyone else spoke up to interrupt the endless chain of false or ambiguous attributions of paternity that the libretto of *Aureliano in Palmira* suffered at that period (a sequence of misunderstandings that was even perpetuated by a writer in the last century, who as late as 1968 confused things by attributing the libretto to a certain Gian Francesco Romanelli, who never existed). Was it because his conscience troubled him? So as not to cloud, so long as he continued writing, his self-advertisement as the new Metastasio, though from a certain point onwards he was also a skilful weaver of romantically coloured dramas? And did the risk vanish at last after 1848, when Romani's fame was assured and when, in 1855, Ricordi published the vocal score of the opera, sealing his authorship of the words by giv-



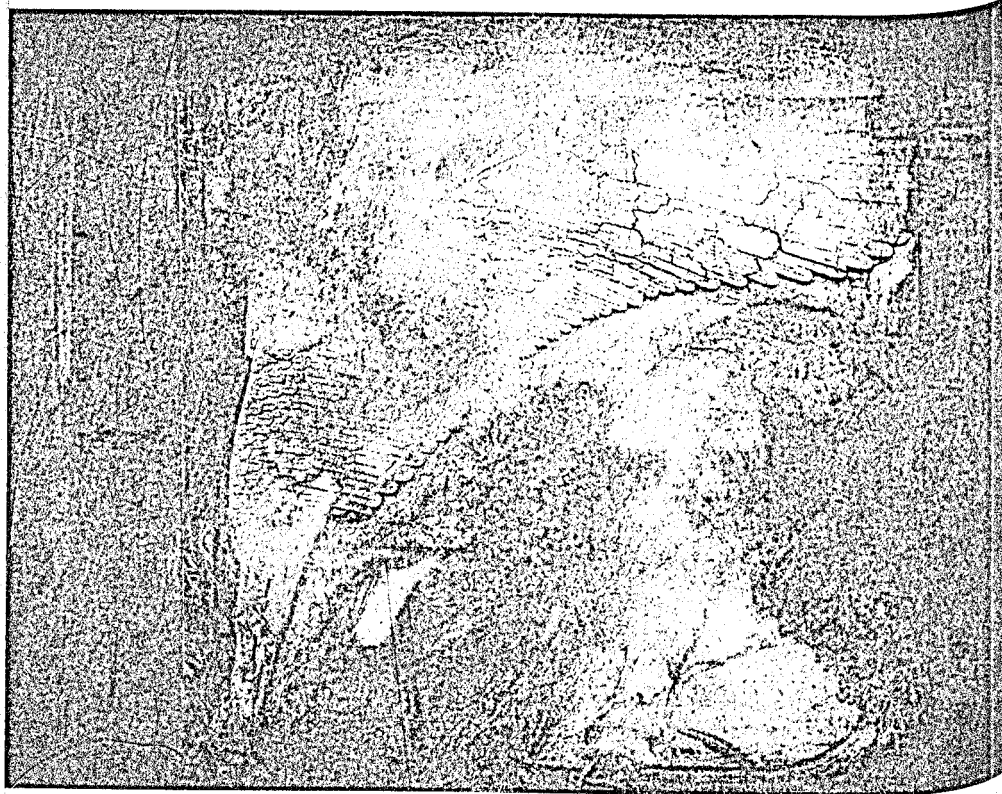
ing his name on the frontispiece? It is difficult to do more than conjecture. But it is worth while noting that this work of mystification had begun early on, and very near the Milan where Romani was living: already on the early revival of Aureliano at the Teatro Grande, Brescia, for the Fiera of 1814, when the original initials "G.F.R." were expanded into "Gian-Francesco Romanelli" (while Giuseppe Felice Romani was his true, complete baptismal name). So the libretto made the rounds under that attribution (Reggio Emilia 1816; Treviso 1817; Bassano del Grappa 1819), but was also printed anonymously (Turin 1818; Venice 1820 [in two different theatres]; Bologna 1820) or as an opera by the equally non-existent "Gianfrancesco Romani" (Vicenza 1817; Verona 1818; Padua 1831). And so this blessed error that circulated for years in advertisements seems slightly less grave, even though today

it can no longer be excused: whoever was responsible for it was perhaps visiting a little unconscious nemesis upon a Romani who had, perhaps, been too much of an opportunist.

Alessandro Roccatagliati

Translation by **Michael Aspinall**

Sergio Tramonti: bozzetto per le scenografie di *Aureliano in Palmira*. Pesaro, 2014



Soggetto

Riferimento storico

L'azione trova origine negli avvenimenti del 272 d.C., durante la riconquista da parte dell'imperatore di Roma Aureliano dei vasti territori occupati in Oriente da Zenobia, vedova del re di Palmira – nell'attuale Siria – e da lei governati in nome di suo figlio minorenne. Nel corso della campagna militare i Romani sconfissero più volte i Palmireni e i loro alleati fino ad assediare Palmira e costringere Zenobia alla resa. La regina fu catturata e portata a Roma, nei cui dintorni (Tivoli) condusse poi una prigionia lussuosa per il resto della sua vita. La compressione delle varie battaglie nel corso dell'opera, ad onta della protesta di Felice Romani di non essersi «discostato un momento dal verosimile», rende piuttosto arduo seguirne la trama.

Atto primo

Gran tempio d'Iside. I sacerdoti palmireni cercano di cattivarsi il favore della dea in vista dello scontro coi Romani, ma gli auspici sono funesti. L'ingresso di Arsace, principe di Persia, e di Zenobia, sua amata, riscuote gli animi giacché gli eserciti di entrambi i popoli combatteranno congiuntamente. Giunge nuova che l'esercito di Roma ha passato l'Eufrate (nella realtà distante da Palmira circa duecento chilometri); tutti si apprestano alla battaglia. Il Gran sacerdote d'Iside, rimasto solo, commenta che anche qualora l'esito ne sia nefasto, Arsace si sarà guadagnato gloria imperitura. *Vasto*

campo dopo sanguinosa battaglia. I Persiani vengono in effetti sgominati e Arsace catturato. Aureliano tenta di convincerlo ad abbandonare la causa di Zenobia, oramai assediata in Palmira, ma inutilmente. La stessa Zenobia si reca a trovare l'imperatore nel suo accampamento per riscattare Arsace. Aureliano, che si invaghisce della regina, rifiuta i doni con cui ella vorrebbe pagare il riscatto e chiede a Zenobia di arrendersi; ma Zenobia, nonostante i prigionieri persiani la implorino di cedere, è invece intenzionata a combattere. *Interno d'un antico castello che serve di prigione ad Arsace.* Il principe viene visitato in carcere da Zenobia. Aureliano, sopraggiunto, offre ad Arsace libertà se rinuncerà all'amore della regina. Arsace ricusa, Zenobia dà appuntamento ad Aureliano sul campo di battaglia.

Atto secondo

Vaste stanze sotterranee. Siamo a Palmira. Zenobia è stata sconfitta e Palmira espugnata. In questo ultimo rifugio, dove si sono raccolti i grandi del regno di Palmira, fa il suo ingresso la regina, seguita a poca distanza da Aureliano. Ancora una volta egli pone a Zenobia un'alternativa: abbandoni Arsace oppure segua il trionfo romano in Campidoglio. Mentre Aureliano ascolta la ripulsa di Zenobia arriva la notizia che il generale palmireno Oraspe ha liberato Arsace, il quale è in fuga. *Amena collina alle sponde dell'Eufrate.* Pastorelle e pastori escono festosi

**Ursula Patzak: figurino per il costume di
Zenobia e Aureliano. Pesaro, 2014**





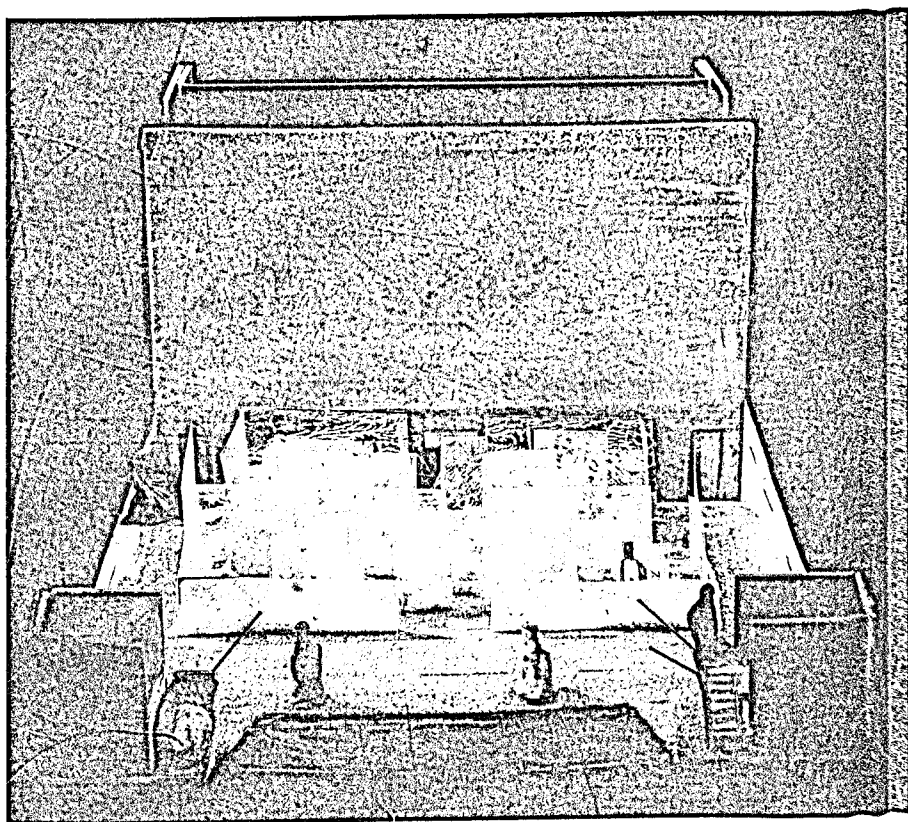
Chiaro

dalle capanne e commentano quanto la loro condizione li tenga al riparo dagli avvenimenti bellici. In questo luogo si apparta Arsace, meditando sulla propria sorte. Viene riconosciuto dai pastori, i quali vorrebbero che il principe rimanesse con loro nella quiete campestre; ma Arsace ribatte che il suo posto è accanto a Zenobia. E quando giunge notizia che Zenobia è in mano di Aureliano, egli riprende le armi per liberarla. *Atrio della reggia.* Frattanto, in Palmira, Aureliano (sebbene Publia, figlia dell'ex imperatore Valeriano, innamorata di Arsace, gli preannunci che sarà fatica inutile) offre di nuovo pace a Zenobia, e un trono per regnare assieme a lui sull'orbe intero. Licinio, tribuno militare romano, lo avverte però che Arsace, raccolti i vinti che si erano sbandati, sta entrando in Palmira secondato dal popolo. È dunque necessaria una nuova battaglia, e Aureliano parte. Zenobia apprende poco dopo la disfatta di Arsace e aiu-

tata da Oraspe fugge. *Luogo remoto presso la reggia. Notte con luna.* Arsace, in preda a pensieri tetri, riesce a ricongiungersi con Zenobia, con la quale intreccia un ultimo dialogo amoroso. Sopraggiungendo Aureliano, Arsace prima pensa di uccidere Zenobia, poi di suicidarsi; ma non vi riesce per l'arrivo dei Romani. Aureliano, pur furente di fronte all'amore indissolubile di Arsace e Zenobia, non può fare a meno di ammirarne la costanza. *Atrio della reggia.* Publia, rinunciando al suo amore, impetra da Aureliano la salvezza di Arsace. Clemenza chiedono anche i grandi del regno di Palmira. Aureliano, ponderati gli appelli, si decide a indulgere. Se Arsace e Zenobia giureranno a Roma eterna fedeltà, potranno tornare a regnare, liberi. I due amanti giurano e l'opera termina nel tripudio generale.

Daniele Carnini

Sergio Tramonti: modellino di scena.
Pesaro, 2014



Story

Historical background

The story is based on events that took place in 272 B.C., during the Roman Emperor Aurelian's re-conquest of the wide territories in the East occupied by Zenobia, widow of the King of Palmyra – in the Syria of today – and governed by her on behalf of her son, still a minor. In the course of their military campaign the Romans defeated the army of Palmyra and their allies on numerous occasions, even besieging Palmyra and forcing Zenobia to capitulate. The Queen was captured and carried off to Rome, and in nearby Tivoli enjoyed a luxurious imprisonment for the rest of her life. Despite Felice Romani's protest that "not for a moment had he strayed from believable events", the compression of various battles during the course of the opera does not make it easy to follow the plot.

Act One

The great Temple of Isis. The priests of Palmyra are trying to gain favour with the Goddess in view of the oncoming battle with the Romans, but the auguries are not promising. The entrance of Arsace, Prince of Persia, and of Zenobia, his beloved, raises their spirits, since the armies of the two nations will be fighting together. News comes that the Roman army has crossed the Euphrates (in reality, about two hundred kilometers away from Palmyra); all prepare for battle. The High Priest of Isis, left alone, observes that however disastrous the result may be to him personally,

Arsace will have won imperishable glory. A widespread battlefield after a bloody battle. The Persians are effectively routed and Arsace has been captured. Aurelian tries to convince him to abandon the cause of Zenobia, who by this time is under siege in Palmyra, but all in vain. Zenobia herself comes to visit the Emperor in his camp in an attempt to obtain Arsace's release. Aurelian, who falls in love with the Queen, refuses the gifts which she has brought as ransom for Arsace and asks her to surrender; but Zenobia, although the captured Persians beg her to give way, is intent on fighting. Inside an ancient fortress where Arsace is imprisoned. Zenobia visits the Prince in his prison. Aurelian joins them and offers Arsace his freedom if he will give up his loving relationship with the Queen. Arsace refuses, and Zenobia tells Aurelian that they will meet on the battlefield.

Act Two

A vast underground chamber. We are in Palmyra. Zenobia has been defeated and Palmyra taken by storm. The great ones of the kingdom of Palmyra have gathered together in this last refuge, where they are joined by the Queen, closely followed by Aurelian. Once more he places an alternative before Zenobia: she must either give up Arsace or be a part of the triumphal entry of the Roman army onto the Capitol. While Aurelian is listening to Zenobia's refusal, news arrives that Oraspe, a general in the army of Palmyra,



Ursula Patzak: figurini per i costumi dei Guerrieri palmireni e persiani, e dei Soldati romani. Pesaro, 2014

has freed Arsace, who is now a fugitive. A pleasant hillside on the banks of the Euphrates. Shepherds and shepherdesses come out of their cottages in holiday mood, happy that their lowly estate keeps them protected from the hazards of war. Arsace finds his way into this sheltered spot, thinking about his destiny. The shepherds recognize him, and would like the Prince to stay with them in their peaceful retreat; Arsace, however, replies that his place is beside Zenobia. When they hear that Zenobia is in Aurelian's clutches, Arsace takes up his arms again to free her. A hall in the palace. Meanwhile, in Palmyra, Aurelian

(although Publia, the daughter of the late Emperor Valerian, who is in love with Arsace, warns him that it will be wasted labour) once more makes overtures of peace to Zenobia, offering her a throne beside his from which she can reign over the entire world. However, Licinius, a Roman tribune, warns him that Arsace has gathered together his defeated and dispersed soldiers, and is entering into Palmyra with the help of the people. A new battle has therefore become inevitable, and Aurelian goes off. Soon afterwards Zenobia learns of Arsace's defeat and escapes, helped by Oraspe. A remote spot near the palace, by moonlight. Arsace, oppressed by gloomy thoughts, manages to meet Zenobia, and they engage in amorous discourse for the last time. When Aurelian comes



on, Arsace decides firstly to kill Zenobia and then commit suicide; the arrival of the Romans prevents this. Although Aurelian is furious at these proofs of the indissoluble love between Arsace and Zenobia, he cannot help admiring their constancy. A hall in the palace. Publia, giving up all idea of love for Arsace, begs Aurelian to save him. The leading citizens of Palmyra also plead for

him. When Aurelian has considered these appeals, he decides to be merciful. If Arsace and Zenobia will swear eternal loyalty to Rome, they may freely return to reigning over their kingdoms. The two lovers duly swear loyalty and the opera concludes among the general rejoicing.

Translation by Michael Aspinall

Ursula Patzak: figurino per il costume
di Oraspe. Pesaro, 2014



Argument

Faits historiques

L'action s'inspire des événements de 272 apr. J.-C., lorsque l'empereur de Rome Aureliano conquiert les vastes territoires occupés en Orient par Zenobia, veuve du roi de Palmyre – dans la Syrie actuelle –, qui les gouvernait au nom de son fils mineur. Au cours de la campagne militaire, les Romains battirent à maintes reprises les Palmyriens et leurs alliés et finirent par assiéger Palmyre et obliger Zenobia à se rendre. La reine fut arrêtée et emmenée à Rome où elle passa le reste de ses jours (non loin, à Tivoli) dans une captivité luxueuse. La compression des différentes batailles tout au long de l'opéra rend la trame plutôt difficile à suivre, en dépit de la justification proclamée par Felice Romani de ne pas s'être «détaché un instant du vraisemblable».

Premier acte

Grand temple d'Isis. Les prêtres de Palmyre cherchent à s'attirer les faveurs de la déesse en vue du conflit avec les Romains, mais les auspices sont funestes. L'arrivée d'Arsace, prince de Perse, et de Zenobia, sa bien-aimée, remonte le moral puisque les troupes des deux peuples combattent ensemble. Mais, en apprenant que l'armée romaine a franchi l'Euphrate (en réalité à deux cents kilomètres environ de Palmyre), ils s'apprêtent tous à combattre. Resté seul, le grand-prêtre d'Isis prédit que même si l'issue du combat était néfaste, Arsace se ver-

rait gratifié d'une gloire immortelle. Vaste champ de bataille après un combat sanglant. En fait, les Perses sont mis en déroute et Arsace capturé. Aureliano tente de le convaincre, mais en vain, d'abandonner la cause de Zenobia, désormais assiégée dans Palmyre. De son côté Zenobia va trouver l'empereur dans son campement pour délivrer Arsace. Aureliano, qui s'éprend de la reine, refuse les dons qu'elle propose à titre de rançon et demande à Zenobia de se rendre; mais celle-ci, en revanche, bien que les prisonniers persans l'implorant de céder, a l'intention de combattre. Intérieur d'un ancien château servant de prison à Arsace. Zenobia rend visite au prince dans sa prison. Aureliano qui survient offre à Arsace la liberté s'il renonce à l'amour de la reine. Arsace refuse, Zenobia donne rendez-vous à Aureliano sur le champ de bataille.

Deuxième acte

Vaste salle souterraine. Nous sommes à Palmyre. Zenobia a perdu la bataille et la ville a été emportée d'assaut. Dans ce dernier refuge, où se sont réunis les grands du royaume de Palmyre, la reine fait son entrée, suivie de peu par Aureliano. Ce dernier propose une fois de plus à Zenobia de faire un choix: qu'elle abandonne Arsace, sinon elle ira assister au triomphe romain au Capitole. Tandis qu'Aureliano essuie le refus de Zenobia, on apprend que le général de Palmyre Oraspe a libéré Arsace, qui est en fuite. Riant

Ursula Patzak: figurino per il costume
del Gran sacerdote. Pesaro, 2014



colline sur les rives de l'Euphrate. Des bergers et bergères sortent tout joyeux de leurs cabanes et se réjouissent d'être tenus par leur condition à l'écart des combats. Arsace, qui s'est retiré en ces lieux, médite sur son sort. Il est reconnu par les bergers qui voudraient que le prince reste parmi eux dans la quiétude champêtre; mais Arsace leur réplique que sa place est auprès de Zenobia. Et lorsque parvient la nouvelle que la reine est entre les mains d'Aureliano, il reprend les armes pour la libérer. Hall du palais. Pendant ce temps, à Palmyre, Aureliano offre de nouveau la paix à Zenobia, et un trône pour régner avec lui sur la Terre entière (même si Publia, fille de l'ex-empereur Valérien et amoureuse d'Arsace, lui annonce que l'effort sera vain). Cependant Licinio, tribun militaire romain, le prévient qu'Arsace a rassemblé les vaincus dispersés et est en train de faire son entrée dans Palmyre avec le soutien de son peuple. Une nouvelle bataille est donc nécessaire et Aureliano part. Zenobia apprend peu après la défaite

d'Arsace et Oraspe l'aide à s'enfuir. Lieu retiré dans le palais. Nuit au clair de lune. Arsace, en proie à de sombres pensées, réussit à rejoindre Zenobia, avec qui il entreprend un dernier dialogue amoureux. Lorsque survient Aurélien, Arsace pense tout d'abord à tuer Zenobia, puis à se suicider; mais il n'y parvient pas en raison de l'arrivée des Romains. Aureliano, bien qu'exaspéré par l'amour indissoluble entre Arsace et Zenobia, ne peut qu'en admirer la constance. Hall du palais. Renonçant à son amour, Publia implore auprès d'Aureliano le salut d'Arsace. Les grands du royaume de Palmyre invoquent eux aussi la clémence. Après avoir mesuré ces appels, Aureliano, se décide à y accéder. Si Arsace et Zenobia jurent une éternelle fidélité à Rome, ils pourront recommencer à régner en toute liberté. Les deux amants prêtent serment et l'opéra s'achève dans la liesse générale.

Traduction de **Brigitte Pasquet**

Handlung

Historischer Bezug

Die Handlung bezieht sich auf Ereignisse aus dem Jahr 272 n. Chr., als der römische Kaiser Aurelian weite Gebiete zurückerobert, die im Orient von Zenobia, der Witwe des Königs von Palmira – im heutigen Syrien – besetzt worden waren und wo sie im Namen ihres minderjährigen Sohns regierte. Im Verlauf der Feldzüge besiegten die Römer die Palmiraner und deren Verbündete mehrmals und belagerten schließlich Palmira, um Zenobia zur Aufgabe zu zwingen. Die Königin wurde gefangen genommen und nach Rom geführt, wo sie in der Umgebung (Tivoli) bis an ihr Lebensende eine Gefangenschaft im Luxus verbrachte. Die enge Aufeinanderfolge der verschiedenen Schlachten im Verlauf der Oper, macht es trotz der Beteuerung von Felice Romani, sich „keinen Moment vom Wahrscheinlichen entfernt“ zu haben, ziemlich schwierig, dem Geschehen zu folgen.

Erster Akt

Großtempel von Isis. Die Palmiraner Priester versuchen, die Gunst der Göttin angesichts des Kampfs gegen die Römer zu gewinnen, aber die Auspizien sind unheilvoll. Arsace, Prinz von Persien, tritt zusammen mit Zenobia, seiner Geliebten, auf und spricht den Kämpfern Mut zu, da die Heere der beiden Völker gemeinsam kämpfen werden. Da geht die Nachricht ein, dass das römische Heer den Euphrat überquert hat (der in Wirklichkeit etwa zweihundert

Kilometer von Palmira entfernt ist); alle bereiten sich auf die Schlacht vor. Der Hohepriester von Isis, der allein zurückbleibt, sagt voraus, dass auch wenn der Ausgang der Schlacht unheilvoll sei, Arsace unvergänglichen Ruhm gewinnen werde. Schlachtfeld nach einer blutigen Schlacht. Die Perser werden aufgerieben und Arsace gefangen genommen. Aurelian versucht, Arsace zu überreden, Zenobia aufzugeben, die in Palmira belagert wird, hat aber keinen Erfolg dabei. Zenobia selbst begibt sich zum Kaiser in dessen Lager um Arsace auszulösen. Aurelian, der sich in die Königin verliebt, weist die Geschenke zurück, mit denen sie Arsace freikaufen möchte und fordert Zenobia auf, sich zu ergeben; aber obwohl die persischen Gefangenen Zenobia anflehen, nachzugeben, beabsichtigt diese, weiterzukämpfen. In einem alten Schloss, dem Gefängnis von Arsace. Der Prinz empfängt im Kerker den Besuch von Zenobia. Aurelian kommt dazu und bietet Arsace die Freiheit, wenn er auf die Liebe der Königin verzichtet. Arsace weist das Angebot zurück und Zenobia sagt, sie werde Aurelian auf dem Schlachtfeld treffen.

Zweiter Akt

Weite Kellerräume. Wir sind in Palmira. Zenobia wurde besiegt und Palmira eingenommen. In diesen letzten Zufluchtsort, wo sich die Granden des Königsreichs Palmira versammelt haben, tritt die Königin, kurz darauf gefolgt von Aurelian.

Dieser stellt Zenobia erneut vor die Alternative: auf Arsace zu verzichten oder im Triumph in Rom ins Kapitol geführt zu werden. Während Aurelian sich die Weigerung Zenobias anhört, geht die Nachricht ein, dass der Palmiraner General Oraspe Arsace befreit hat, der nun geflüchtet ist. Lieblicher Hügel am Ufer des Euphrat. Hirtenmädchen und Hirten kommen freudig aus ihren Hütten und sind glücklich, dass ihre Lebensumstände sie fern vom kriegerischen Geschehen halten. Etwas abseits meditiert Arsace über sein Schicksal. Er wird von den Hirten erkannt, die den Wunsch ausdrücken, dass der Prinz bei ihnen in der Ruhe des Landlebens bleibt; aber Arsace erwidert, dass sein Platz neben Zenobia ist. Und als die Nachricht eintrifft, dass Zenobia in der Hand Aurelians ist, ergreift er die Waffen, um sie zu befreien. Atrium im Königspalast. Inzwischen macht Aurelian in Palmira Zenobia wiederum ein Friedensangebot und stellt ihr einen Thron in Aussicht, um zusammen mit ihm die ganze Welt zu beherrschen. Dies, obwohl Publia, die Tochter des früheren Kaisers Valerian, die ebenfalls in Arsace verliebt ist, ihn darauf hinweist, dass er sich umsonst bemühe. Licinius, römischer Militärtribun, macht ihn jedoch darauf aufmerksam, dass Arsace, nachdem er die versprengten Geschlagenen zusammengeführt hat, in Palmira einzieht und dabei vom Volk unterstützt wird. Eine neue Schlacht wird unabdingbar, und Au-

relian geht ab. Zenobia erfährt bald darauf von der Niederlage Arsaces, und mit Hilfe von Oraspe gelingt ihr die Flucht. Abgeschiedener Ort am Königspalast. Mondnacht. Arsace, in düstere Gedanken versunken, trifft sich mit Zenobia und führt mit ihr ein letztes Liebesgespräch. Als Aurelian dazu kommt, will Arsace in einem ersten Moment Zenobia töten und sich dann selbst umbringen; aber das Eintreffen der römischen Soldaten hindert ihn daran. Aurelian ist einerseits wütend über die unverbrüchliche Liebe zwischen Arsace und Zenobia, muss aber andererseits deren Beständigkeit bewundern. Atrium des Königspalasts. Publia hat auf ihre Liebe verzichtet und fleht Aurelian an, Arsace zu retten. Um Milde bitten auch die Granden des Königsreichs Palmira. Aurelian denkt darüber nach und beschließt, mildtätig zu sein. Wenn Arsace und Zenobia Rom ewige Treue schwören, können sie in Freiheit wieder regieren. Die beiden Liebenden schwören das und die Oper endet unter allgemeinem Jubel.

Übersetzung **Herbert Greiner**

Ursula Patzak: figurino per il costume
di Zenobia. Pesaro, 2014



Argumento

Referencia histórica

La acción se refiere a los hechos acaecidos en el año 272, durante la reconquista, por parte de Aureliano Emperador de Roma, de los vastos territorios ocupados al Oriente por Zenobia, viuda del rey de Palmira – en la actual Siria – y gobernados por ella como regente de su hijo menor de edad. Durante la campaña militar, los romanos derrotaron repetidamente a los palmiranos y a sus aliados hasta asediar Palmira y obligar a Zenobia a la rendición. La reina fue capturada y llevada a Roma, en cuyos alrededores, en Tívoli, permaneció en lujosa prisión el resto de su vida. La síntesis de las diversas batallas en el desarrollo de esta ópera, no obstante la convicción del libretista Felice Romani “de no haberse apartado de lo verosímil”, vuelve más bien arduo seguir su intriga.

Acto primero

En el gran templo de Isis los sacerdotes palmiranos intentan obtener el favor de la diosa ante un próximo combate con los romanos, pero los auspicios son funestos. La llegada de Arsace, príncipe de Persia y de su amada Zenobia, reaviva los ánimos porque los ejércitos de ambos pueblos combatirán unidos. Llegan noticias de que el ejército de Roma ha atravesado el río Éufrates – en realidad, situado a doscientos kilómetros de Palmira – y todos se aprestan para la batalla. Al quedarse solo, el gran sacerdote de Isis comenta que, no

obstante el resultado adverso de la lucha, Arsace habrá ganado una gloria inmortal. Tras una sangrienta batalla, la acción se traslada a un vasto campamento. Los persas han sido aplastados y Arsace, hecho prisionero. Aureliano intenta convencerlo de que abandone la causa de Zenobia, ahora asediada en Palmira, pero es inútil. La propia Zenobia se presenta para entrevistar al emperador en su fuerte y rescatar a Arsace. Aureliano, que se ha enamorado de la reina, rechaza todo rescate por pago y pide a Zenobia que se rinda pero ella, no obstante los ruegos de los prisioneros persas, se obstina en combatir. En un antiguo castillo, Arsace está preso. Zenobia lo va a visitar. Aureliano se presenta por sorpresa y ofrece a Arsace la libertad a cambio de renunciar al amor de la reina. Arsace rehusa y Zenobia da cita a Aureliano en el campo de batalla.

Acto segundo

Zenobia ha sido derrotada y Palmira, debelada. La reina se refugia en un lugar subterráneo con vastos espacios, rodeada por los grandes del país. Se presenta seguida por Aureliano, quien reitera su alternativa: que abandone a Arsace o sea conducida como trofeo al Campidoglio romano. En tanto el emperador escucha el rechazo de la reina, llega la noticia de que el general palmirano Oraspe ha liberado a Arsace, que se ha dado a la fuga. En una amena colina a orillas del Éufrates, pasto-

Ursula Patzak: figurini per i costumi di
Licino e di Arsace. Pesaro, 2014





será inútil – ofrece de nuevo la paz a Zenobia junto con un trono que la hará reina del mundo. Licinio, tribuno militar romano, le advierte, no obstante, que Arsace ha reunido a los derrotados dispersos y está entrando en Palmira seguido por el pueblo. Es entonces necesaria una nueva batalla y Aureliano abandona el atrio de su palacio en dirección al campo de combate. Poco después, Zenobia conoce la derrota de Arsace y escapa ayudada por Oraspe. En un lugar remoto, cerca del palacio, en medio de una noche con luna llena, Arsace se entrega a tétricos pensamientos y consigue reunirse con Zenobia y entablar un postrer diálogo de amor. Se presenta Aureliano y Arsace piensa matar a Zenobia y suicidarse enseguida pero no lo consigue por la llegada de los romanos. Aunque furibundo, Aureliano no puede dejar de reconocer y admirar la constancia de Zenobia junto con su amor indisoluble por Arsace. En el atrio del palacio, Publia, renunciando a su amor, ruega a Aureliano que salve a Arsace. Igual clemencia piden los grandes del reino. Aureliano, ponderando tales ruegos, se inclina al indulto. Si Zenobia y Arsace juran perpetua fidelidad a Roma, podrán reinar nuevamente en libertad. Los amantes admiten jurar y la ópera termina con un festejo general.

Traducción de **Blas Matamoro**

res y pastoras salen con aire festivo de sus cabañas y celebran que su condición los mantenga al margen de las guerras. Arsace, protegido en tal lugar, medita sobre su suerte. Los pastores lo reconocen y quisieran que el príncipe permaneciese con ellos en la tranquila campiña pero Arsace responde que su lugar está junto a Zenobia. Entonces se sabe que ella permanece en manos de Aureliano y Arsace retoma las armas para liberarla. Entre tanto, en el atrio del palacio en Palmira, Aureliano – a pesar de que Publia, hija del emperador Valeriano y enamorada de Arsace, le advierte que su insistencia

あらすじ

参照史実

物語は、紀元272年に起こった史実に基づいている。時のローマ皇帝アウレリアーノ（ラテン名：アウレリアヌス）は、パルミーラ（現在のシリア）国王の末亡人であるゼノービア女王が、幼君に代わり実質統治していた広大な東方領地を奪還した。戦乱の中、ローマ帝国軍は何度もパルミーラ軍とその同盟軍に圧勝し、ついにはパルミーラ王国を攻略してゼノービア女王に降伏を余儀なくさせる。ゼノービア女王は捕虜となりローマへ連行されるが、囚われの身であったにしろ、ローマ郊外（ティヴォリ）にて豪奢な余生を送った。本オベラの中では様々な戦況が簡約して描かれたことにより、台本作家フェリーチェ・ロマーニが「一瞬たりとも真実味から逸脱しないこと」と言明していたのではあるが、その話の筋を追うのはかなり困難になっている。

第一幕

～イシデ（イシス）大神殿～

パルミーラ王国の司祭たちは、ローマ帝国との会戦を懸念して女神イシデの加護を得ようとするが、お告げは芳しくない。ペルシャ帝国の王子アルサーチェと彼の愛するパルミーラ女王ゼノービアが現れると、両国が連合軍としてローマ帝国と戦うことで、民の心は再び奮起する。そこに、ローマ軍がユーフラテス川（実際はパルミーラ王国から約200

キロも離れている）を越えたとの新たな知らせが飛び込み、誰もが戦闘の準備にかかる。イシデの大司教は神殿に一人残り、たとえ戦いが不幸な結果に終わろうとも、アルサーチェは永久の榮譽を勝ち得ることだろうと語る。

～流血戦後の広大な原野～

神託の通りにペルシャ軍は打ち破られ、アルサーチェ王子は捕虜となる。ローマ皇帝アウレリアーノは、パルミーラ王国でもはや孤立してしまったゼノービア女王の擁護をあきらめるようアルサーチェを説き伏せようとするが、拒まれて徒労に終わる。一方、ゼノービアはアルサーチェを自由にするため、皇帝に会いにローマ軍の陣営へと向かう。そこでゼノービアの美のとりことなったアウレリアーノは、アルサーチェ解放の代償を拒み、さらにはゼノービアに降伏を要求する。受け入れる様に嘆願するペルシャ軍の捕虜兵たちだったが、ゼノービアは戦う意思をあらたにする。

～アルサーチェ王子が幽閉された古城の中～

投獄されたアルサーチェはゼノービアの面会を許されるが、そこへ現れたアウレリアーノから、ゼノービアをあきらめることの引き換えに釈放を持ち掛けられる。しかしアルサーチェは再びこれを拒絶し、ゼノービアはアウレリアーノに会戦を申し出る。

第二幕

～地下の隠れ部屋～

ここはパルミーラ王国。ゼノービアは敗戦し、パルミーラ王国は制圧されてしまう。王国の有力者たちが潜む最後の砦に、ゼノービアが姿を見せる。そこへやって来たアウレリアーノは、アルサーチェをあきらめるか、あるいはローマでの凱旋式へと連行されるのを望むかと、ゼノービアに再び選択を迫る。彼女は全てをきっぱり拒絶するが、その時アルサーチェがパルミーラ王国の將軍オラスペによって救出されて逃亡したとの知らせが舞い込む。

～ユーフラテス河畔の長閑な丘～

羊飼いたちが家々から賑やかに出てきて、自分たちの生活が戦場での出来事とは本当に無縁だと口々に語っている。この地に辿り着いたアルサーチェは、自分の運命について思いを巡らしている。王子の正体に気づいた羊飼いたちは、この穏やかな田舎に一緒に残るようにアルサーチェに勧めるが、彼は自分の居場所がゼノービアの下しかないと言われ、ゼノービアがアウレリアーノに捕らわれているとの知らせが届き、ゼノービアを救うためにアルサーチェは再び戦いに臨む。

～王宮の広間～

そうこうする内に、パルミーラ王国では（前皇帝ヴァレリアーノの娘で、アルサーチェを慕うプブリアが、無駄な苦勞だとアウレリアーノに告げても）アウレリアーノが今一度ゼノービアに、和合し共に世界に君臨する地位を授けようと申し出る。しかし、ローマ軍司令官リチーニオが現れて、敗残兵と蜂起したアルサーチェが民の支援を受けてパルミーラ王国へ侵入してきていると告げる。こうして新たな決戦が余儀な

くされ、アウレリアーノは出陣する。その後、間もなくしてゼノービアはアルサーチェが大敗を喫したことを聞き、パルミーラの將軍オラスペの手をかりて逃亡する。

～王宮近くの人気の無い地、月夜の晩～

不安に駆られていたアルサーチェだったがゼノービアとの再会を果たし、二人は最後となる愛の言葉を交わす。そこに突然アウレリアーノが現れ、アルサーチェはゼノービアを我が手に掛けて、自らも命を絶とうと考えるのだが、ローマ軍勢の到着によって阻止される。アルサーチェとゼノービアの揺るぎない愛にアウレリアーノは怒り狂うが、その愛の力の強さには感服せざるを得なくなる。

～王宮の広間～

プブリアはアルサーチェへの恋慕を断ち切り、彼を救うようにアウレリアーノに嘆願する。同様に、パルミーラ王国の有力者たちも慈悲を乞い願う。救いの声を深く受け止めたアウレリアーノは、それに応じる決心をする。アルサーチェとゼノービアがローマ帝国に対して永遠の忠誠を誓うのであれば、自由の身として元どおり故国の統治を認めると。愛し合う二人は誓いを立て、全員歓喜の内にオペラは幕を閉じる。

翻訳：富永直人

協力：ミレニウムツーリスト

Schema musicale

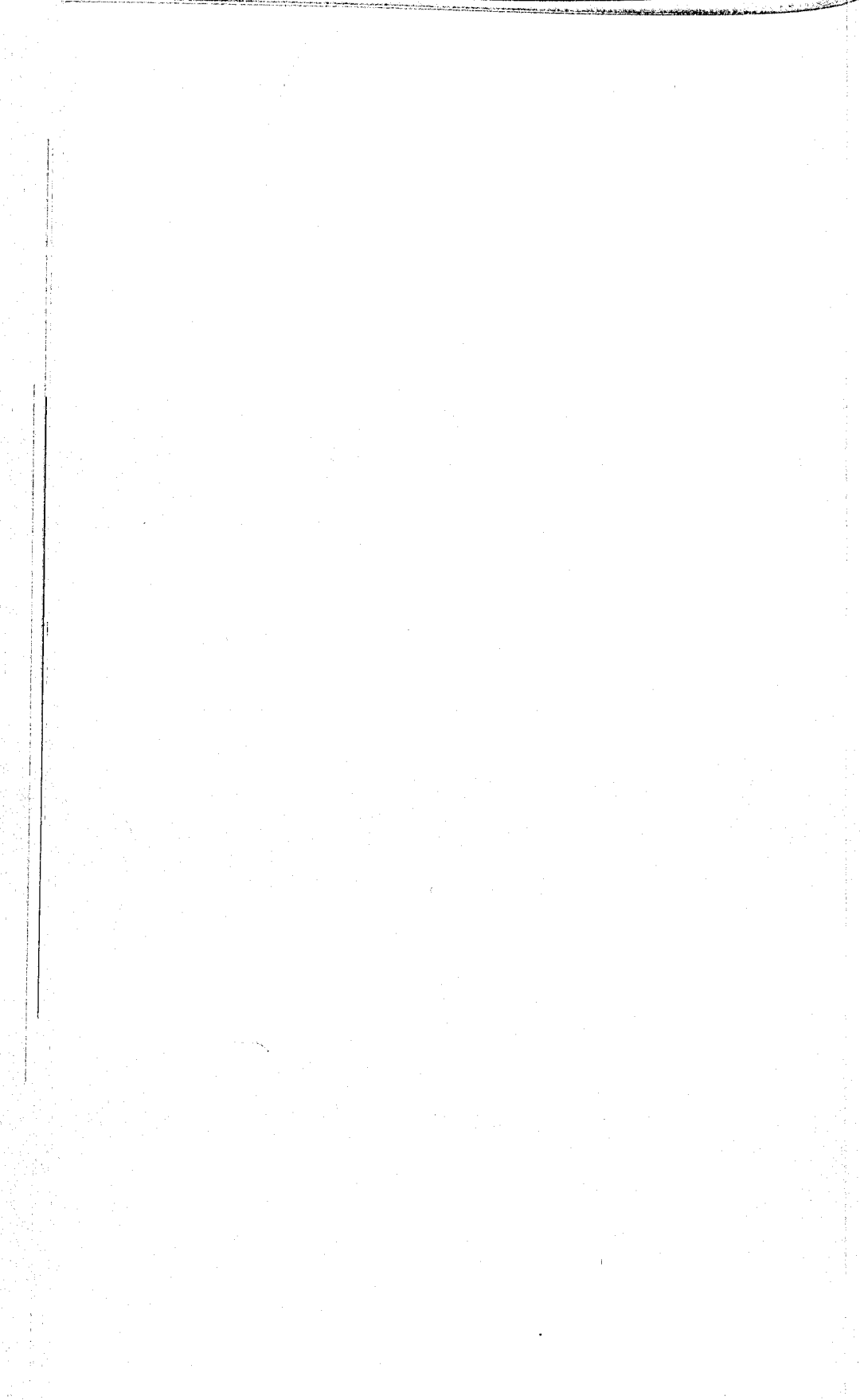
[Sinfonia]

ATTO PRIMO

- N. 1** **Introduzione** Sposa del grande Osiride
(Zenobia, Arsace, Oraspe, Gran sacerdote, Coro)
[Recitativo] dopo l'Introduzione Secondano gli dei
(Gran sacerdote)
-
- N. 2** **Aria [Gran] sacerdote** Stava, dirà la terra
(Gran sacerdote)
-
- N. 3** **[Marcia, Coro e] Cavatina Aureliano** Vivi eterno, o grande Augusto
(Aureliano, Coro)
Recitativo dopo la Cavatina d'Aureliano Olà. Venga e s'ascolti
(Arsace, Aureliano)
-
- N. 4** **Duetto** Pensa che festi a Roma
(Arsace, Aureliano)
[Recitativo] dopo il Duetto Giorno di gloria è questo
(Publia, Aureliano, Oraspe, Licinio)
-
- N. 5** **Coro** Possan Zenobia, e Cesare
(Coro)
[Recitativo] dopo il Coro Cesare, a te mi guida
(Zenobia, Publia, Aureliano, Oraspe)
-
- N. 6** **Coro, Scena ed Aria Zenobia**
N. 6a **Coro** Cedi, cedi: a lui t'arrendi
(Coro)
N. 6b **Scena** Ah! no: voi lo sperate invano
(Zenobia, Publia, Aureliano, Licinio)
N. 6c **Aria Zenobia** Là pugnai; la sorte arrise
(Zenobia, Coro)
Recitativo dopo l'Aria di Zenobia Chi mai creduto avria
(Publia, Aureliano)
-
- N. 7** **Finale I** Eccomi, ingiusti numi
(Zenobia, Arsace, Aureliano, Oraspe, Licinio, Coro)
-

ATTO SECONDO

- N. 8 Introduzione** Del ciel, ah! miseri!
(Coro)
[Recitativo] dopo l'Introduzione Tutto è perduto
(Zenobia, Aureliano)
-
- N. 9 Recitativo, Duetto [e Quartetto]**
Recitativo Se udir volessi, ingrata
(Aureliano)
Duetto Se libertà t'è cara
(Zenobia, Aureliano)
[Quartetto] Corri Augusto, Arsace è sciolto
(Zenobia, Publia, Aureliano, Licinio)
-
- N. 10 Gran scena d'Arsace** L'Asia in faville è volta
(Arsace, Oraspe, un Pastore, Coro)
[Recitativo] dopo il Rondò di Arsace La sicurezza tua, perdona Augusto
(Zenobia, Publia, Aureliano, Licinio)
-
- N. 11 Recitativo ed Aria Aureliano**
Recitativo Corradi... Io fremo... A me rapirti ei crede?
(Aureliano)
Aria Più non vedrà quel perfido
(Publia, Aureliano, Licinio, Coro)
[Recitativo] dopo l'Aria di Aureliano Vedesti? Oh come irato
(Zenobia, Publia, Oraspe)
-
- N. 12 Terzetto** Inutil ferro!... che fai meco?...
(Zenobia, Arsace, Aureliano, Oraspe)
[Recitativo] dopo il Terzetto È deciso il destino
(Publia)
-
- N. 13 Aria Publia** Non mi lagno, che il mio bene
(Publia)
[Recitativo] dopo l'Aria di Publia Scacciar mi è forza alfine
(Publia, Aureliano, Licinio)
-
- N. 14 Coro di Grandi** Nel tuo core unita sia
(Coro)
[Recitativo] dopo il Coro I prigionieri a me
(Zenobia, Publia, Arsace, Aureliano, Coro)
-
- N. 15 Finale II** Copra un eterno oblio
(Zenobia, Publia, Arsace, Aureliano, Oraspe, Licinio, Coro)
-



Libretto

secondo l'Edizione critica
della Fondazione Rossini,
in collaborazione con Casa Ricordi,
a cura di Will Crutchfield

Atto primo

Scena I

*Gran tempio d'Iside con simulacro a destra.
Sacerdoti che fanno i sacrifici, Donzelle, Guerrieri, e
Popolo prostrati alla statua del Nume. Gran sacerdote.*

Coro di Vergini, di Guerrieri, di Sacerdoti

Sposa del grande Osiride,
madre d'Egitto e diva,
o che ti piaccia scendere
sovra l'inachia riva,
o in mezzo al Nil settemplice
ti giovi il crin lavar,
mira pietosa il popolo
steso al tuo santo altar.

Coro di Sacerdoti

A te devoti svenano
vittime i sacerdoti.

Coro di Vergini

Le palpitanti vergini
t'appendon fiori e voti.

Coro di Guerrieri

Invoca te la supplice
guerriera gioventù.

Coro di Vergini, di Guerrieri, di Sacerdoti

Salvi il tremante popolo
l'eterna tua virtù.
Madre di questo regno,
accorda a noi sostegno,
il tuo tremante popolo
salva da tanto orror.

Gran sacerdote (spaventato)

Ah! l'ara si scuote,

il tempio s'oscura;
la dea ci percuote
con nuova sciagura;
non miro, non sento,
che pianto, e lamento,
che stragi, e ritorte,
che morte, che orror.

Coro di Vergini, di Guerrieri, di Sacerdoti

Oh diva tremenda!
Pietade ti prenda
del nostro dolor.

Scena II

*Zenobia con seguito da una parte, ed Arsace dall'altra.
Appena escono, tutti li circondano spaventati; Arsace, e
Zenobia li rassicurano.*

Zenobia e Arsace

Coraggio o figli... Ahi quale,
qual debolezza è questa!
Zenobia ancor vi resta,
vi resta Arsace ancor.

Coro di Vergini, di Guerrieri, di Sacerdoti

Ah! Se per noi pugnate
vinti non siamo ancor.

Arsace

Se tu m'ami, o mia regina,
tornerò di te più degno:
sola in Asia avrai tu regno,
come regni sul mio cor.

Zenobia

Ah! soltanto il ciel, che invoco
te conservi, o mio guerriero,
perderò corona, e impero,
purché a me tu resti ognor.

Zenobia e Arsace

Dea pietosa, oh ciel rimira
così pura, e bella face:
placa il fato di Palmira,
rendi a noi la prima pace,
e sorridi al nostro amor.

Musica guerriera.

Zenobia

Senti... ahimè!

Coro di Vergini

Qual suon lontano!

Arsace

Suon di guerra...

Coro di Guerrieri

Oraspe arriva.

Zenobia e Arsace

Che fia mai?

Coro di Sacerdoti

Ci assisti oh diva!

Scena III

Oraspe frettoloso con Soldati e detti.

Coro di Vergini, di Guerrieri, di Sacerdoti

Ah! favella...

Oraspe

Già l'insegne d'Aureliano
dell'Eufrate sono in riva,
e l'esercito romano
già minaccia la città.

Arsace

Voliamo al campo. Addio.

Zenobia

Ti seguo, o caro, anch'io.

Coro di Vergini e di Sacerdoti

Chi salverà Palmira?
Resta: la dea m'inspira.

Prostrandosi tutti a Zenobia.

Coro di Vergini, di Guerrieri, di Sacerdoti

Difendi la città.

Arsace

Resta, e mi sia partendo
stringerti al sen concesso;
maggiore a questo amplesso
il mio valor si fa.

Zenobia

Resto ah! mi sia restando
stringerti al sen concesso;
maggiore a questo amplesso
il mio timor si fa.

Coro di Guerrieri [e Sacerdoti], di Vergini

Compagni all'armi, all'armi.
Guerrieri al campo, al campo;
de' nostri acciari al lampo
vostri
Roma tremar dovrà.

*Partono Zenobia da un lato, ed Arsace dall'altro col
loro seguito.*

Scena IV

Gran sacerdote.

Gran sacerdote

Secondano gli dei,
principe generoso, il tuo valore!
E se scritto è nel cielo
che alla sorte di Roma
debba Palmira soggiacer tua fama
sarà eterna fra noi; dolce pensiero
sempre sarai dell'Oriente intero.

Stava, dirà la terra[,]
contro Palmira il fato:
in sua difesa armato
Arsace sol pugnò.
Se nella sua rovina
restò l'eroe sommerso,
fu che col fato avverso
pugnar l'eroe non può.
(*parte con tutti i Sacerdoti*)

Scena V

Vasto campo, tutto in disordine, dopo sanguinosa battaglia, nella quale i Persiani sono rimasti sconfitti. Al fondo della scena si scorge l'Eufrate, e di là dal fiume la città di Palmira. Aureliano sopra una biga trionfale. Guerrieri vinti, e prostrati. Licinio, e Soldati romani.

Coro di Romani

Vivi eterno, o grande Augusto,

all'Impero, al mondo intero;
e rispetti i lauri tuoi
ogni gente, ed ogni età.
Al tuo crine il vinto Eufrate
nuove palme aggiungerà.

Aureliano sostenuto da' suoi scende dal carro.

Aureliano

Romani, a voi soltanto
debbo i trionfi miei, spetta a voi tutto
di cotanta vittoria il pregio, e il frutto.
Come in battaglia prodi,
pronti l'ire a depor, se cessan l'armi,
(*fa alzare i prigionieri*)
il vinto si risparmi,
e si faccia per voi noto alla terra,
che Roma è grande in pace, e grande in guerra.

Cara patria! il mondo trema,
se coll'armi abbatti i troni,
ma t'adora allor che doni
pace ai vinti, e libertà.

Coro di Romani

Sì, la terra in pace, e in guerra
sempre Roma vincerà.

Aureliano

A pugnar mi accinsi, o Roma,
col tuo nome impresso in cor.
Porgi i lauri alla mia chioma,
e ritorno vincitor.

Coro di Romani

Porgi i lauri alla sua chioma,
ei ritorna vincitor.

Aureliano

Olà. Venga e s'ascolti
il prence prigionier.

Scena VI

Arsace, ed Aureliano.

Esce Arsace, Aureliano gli va incontro.

Aureliano

Stretto in catene
eccoti Arsace: invan la Persia intera

armasti contro me: fur le tue schiere
dal romano valor vinte e fugate,
in riva dell'Oronte, e dell'Eufrate.

Arsace

Della fortuna avversa
non rammentarmi in van lo sdegno estremo;
io son tuo prigionier; lo veggo, e fremo.
Che se giustizia sola
assistesse al pugnar, in lacci avvinto
oggi Aurelian vedrei
al piede di Zenobia, e ai piedi miei.

Aureliano

Principe, un folle amore
oh come ti cambiò! Nemico a Roma
per Zenobia ti festi...
Dovrei punirti; ma pietà mi desti.

Arsace

La tua pietà? conosce il mondo appieno
il Tebro, ed Aureliano.
Non alberga pietade in cor romano.

Aureliano

E se pietà non fosse di te che fia?
Cambia consiglio, fuggi la superba nemica,
torna di Roma all'amistade antica.

Arsace

Invan lo chiedi eterno amore, e fede
a Zenobia giurai e non seppi
spergiuro esser giammai.

Aureliano

Pensa che festi a Roma
tal giuramento in pria,
che il Tebro lo sentia
né il Tebro lo scordò.

Arsace

Roma rammenti ancora
come l'ottenne, e quando[.]
Lo domandò col brando[.]
col sangue lo segnò.

Aureliano

Dunque tu vuoi...

Arsace

Serbarmi
fido a Zenobia ancora.

Aureliano

Ma il tuo destin...

Arsace

Si mora,
dolce è per lei morir.

Aureliano

Il suo parlar m'offende[,]
crudel con lui mi fa.

Arsace

L'amor che il sen m'accende
costanza al cor mi dà.

Aureliano

Torna o prence al sen di Roma
a punirti omai vicina,
e la barbara regina
abbandona al suo rigor.

Arsace

Ah, non posso, ognor costante
a me fu nei dì beati,
fido a lei ne' sfortunati
vogl'anch'io serbar il cor.

Aureliano

Io saprò...

Arsace

Giammai cangiarmi.

Aureliano

La tua morte[...]

Arsace

Non può farmi
un istante vacillar.

Aureliano

Va' ti cела al mio cospetto[,]
al tuo fato io t'abbandono,
come pronto nel perdono
sarò pronto in condannar.

Arsace

Ah per lei ch'io porto in petto
il mio capo t'abbandono[,]
come sprezzo il tuo perdono,
l'ira tua saprò sfidar.

Partono. Aureliano entra nelle tende. Arsace è condotto via tra le guardie.

Scena VII

Intanto le truppe si vanno ritirando; quando parte Licinio, la scena resta vuota.

Licinio.

Licinio

Giorno di gloria è questo,
Roma, per te. Fu vendicato assai
tanto sangue latino
onde l'Asia rubella ancor rosseggia.
Nell'infedele reggia
tremi Zenobia, e nel destin d'Arsace
miri qual sorte acerba
fra poco il Tebro punitor le serba.
(parte)

Scena VIII

Interno d'un magnifico padiglione, che s'apre a destra e a sinistra.

Aureliano, e Publia, indi Licinio, in ultimo Oraspe.

Aureliano

Vincemmo, o Publia; ma ci resta ancora
Palmira a soggiogar. Finché Zenobia
nella forte città chiusa rimane
sfida impunita l'aquile romane.

Publia

(con premura)

E il prince prigionier...

Aureliano

Purché nemico
di Zenobia ritorni, io gli perdono,
sciolgo i suoi lacci, e lo ripongo in trono.

Esce Licinio.

Licinio

De' Palmireni il duce, Augusto, chiede
di presentarsi a te.

Aureliano

Venga.

Publia

(Che fia?)

Licinio fa avanzare Oraspe.

Oraspe

Zenobia ad Aurelian salute invia.
Di favellarti brama, ove ti piaccia,
che venir possa illesa
dalle guardate mura
al tuo campo, e partir.

Aureliano

Venga: è sicura.

Oraspe parte.

De' Persi prigionieri, al manco lato
della tenda, si tragga
il numeroso stuol, e qui si schierì
il drappel de' tribuni, e de' guerrieri.

Publia

Sul proprio fato incerta
forse pace sospira.

Aureliano

È troppo altera,
onde s'esponga all'onta
della ripulsa mia. Pensar conviene
che alta cagion la mova.

Publia

Ella già viene.

Scena IX

S'apre il padiglione a sinistra, ove si scorge Zenobia sopra un magnifico carro con tutto il suo seguito, parte del quale porta ricchi doni. Aureliano si pone sopra una sedia elevata.

Coro di Guerrieri romani, e di Donzelle palmirene. Oraspe, Licinio, e Publia.

Coro di Romani

Venga Zenobia, o Cesare,
ed a te pace implori.
Venga, e in Augusto onori
dell'Asia il domator.

Coro di Donzelle palmirene

Possan Zenobia, e Cesare,
depor lo sdegno antico;
si stringa in nodo amico
bellezza, col valor.

Durante il canto del Coro, Zenobia scende dal carro, ed entra nel padiglione con Oraspe.

Zenobia

Cesare, a te mi guida
gratitudine, e amor. De' Persi il prence
per me pugnò: vinto rimase, e dura
nel roman campo servitù sostiene:
vengo a scioglier, signor, le sue catene.

Publia

(Ah! lo prevedi.)

Aureliano

Invan chiedi, regina,
la libertà d'Arsace: egli di Roma
si è fatto traditor; né invendicato
Roma lasciar può mai cotanto oltraggio.
(Che sembianza gentil!)

Zenobia

(Alma coraggio!)

(mostra i doni che ha recato)
Prezzo d'Arsace, io t'offro,
quanto l'Asia produce
di più raro per noi; se quel tesoro,
che in dono a te recaì
poco ti sembra, altro maggior n'avrai.

Oraspe

(Che risponder potrà?)

Aureliano

Poco, o regina,
Roma conosci, e me: dove accordassi
la libertà d'Arsace,
mi recheresti invano i doni tuoi...
dona Aurelian, non vende, i servi suoi.

Zenobia

Forse avverrà, che il ferro,
più che i tesori miei, porga a lui scampo.

Aureliano

Dunque guerra tu vuoi?

Zenobia

T'invito al campo.

S'apre la tenda dalla parte destra, e si vedono prostrati tutti i Prigionieri.

Aureliano

Pria di partir mira, e contempla in loro
il tuo destin: cedi Zenobia, e tutti
a te li dono, ed a te rendo Arsace.

Zenobia

No: di viltà non è il mio cor capace.

Coro di Prigionieri

(stendendo le braccia a Zenobia)

Cedi, cedi: a lui t'arrendi...

Senti o Dio, di noi pietà!

Ah! Regina, a noi tu rendi
pace, patria, e libertà.

Zenobia

(interrompe con sdegno)

Ah! no: voi lo sperate invano.

Giacché tanto Aureliano
seppe negar, che il prigioniero io veda
permetta almen; per pochi istanti il chiedo.

Publia

(Che pretende?)

Licinio

(Che vuol?)

Aureliano

Io tel concedo.

Ti fia scorta Licinio. Ah pensa in pria,
che ti prepari la tua rovina estrema.
Mira il periglio in cui travolgi, e trema.

Zenobia

Tremar Zenobia? ah! finché resta un brando,
tremar degg'io? non è fecondo
il Tebro sol d'eroi:
si sa morir da forte anche fra noi.
E son mortali anche i Romani, e sanno
quai piaghe e stragi fanno
le palmirene spade, e, se noi pur
vincer sapemmo in prima,
ne sia fede il fatal campo di Tima.

Là pugnai; la sorte arrise,
a Palmira, e al braccio mio.
Quel gran giorno non oblio,
quel gran giorno ancor verrà.

Coro di Romani

Se non vuoi da Roma pace,
ceppi e morte a te darà.

Coro di Prigionieri

Senti oh Dio! pietà d'Arsace.
Senti oh Dio! di noi pietà.

Zenobia

Palpito insieme o Dio!
e di furore avvampo.

(ai Prigionieri)

Voi rimanete: addio.

(ai Romani)

Voi m'attendete al campo,
un dio mi sprona all'armi:
un dio mi reggerà.

Non piangete, o sventurati,
in catene, è ver, gemete;
ma fratelli, e figli avete
per donarvi libertà.

Coro di Romani e di Prigionieri

Cedi, cedi; il fato istesso
tutti, tutti opprimerà.

Zenobia parte scortata da Licinio, indi Oraspe e seguaci.

Scena X

Aureliano, e Publia.

Aureliano

Chi mai creduto avria
tanta costanza in lei,
e sì rara beltà? Quasi io cedeo;
e s'ella in atto umile
chiesto pietà m'avesse, in quell'istante
forse io poteva...

Publia

(Ah! fosse Augusto amante!)

Troppo Zenobia è altera,
onde possa al tuo piè giammai prostrata
chieder pietade e pace[.]

Aureliano

La sventura d'Arsace
e il suo stesso periglio a questo passo
forse la ridurrà: potrebbe il prence
in lei temprare quell'orgolio insano.

Publia

Voglian gli dei che tu non speri invano!

Aureliano

Ma se non cede, e sfida
il mio rigor, per sé, per lui paventi;
non tradirò di Roma
la gloria mai, né tradirò la mia:
m'avrà qual più desia,
generoso o crudele; o in questo giorno
chiede la mia pietade,
o coll'amante suo Zenobia cade.
(parte)

Scena XI

Publia sola.

Publia

Se Zenobia s'arrende, amante Augusto
potrebbe divenir: potrebbe Arsace
amarmi forse un dì. Da voi mi viene
così dolce conforto,
numi, da voi; ma per pietà non sia
poscia tradita la speranza mia.
(parte)

Scena XII

*Interno d'un antico castello che serve di prigione ad
Arsace. Arsace mestamente seduto sopra un sasso, e
Zenobia di dentro.*

Arsace

Eccomi, ingiusti numi,
oppresso e prigionier! Come in un sol giorno
la sorte mia cangiò! Soffrir costante
potrei tutto l'orror de' mali miei...
Ma Zenobia... Zenobia!... io ti perdei.

Chi sa dirmi, o mia speranza,
se mai più ti rivedrò?
Ah! la vita che m'avanza
te chiamando io perderò.

Zenobia

(di dentro)

Arsace... Arsace mio...

Arsace

Qual voce!

Scena XIII

Zenobia scortata da Licinio che parte.

Zenobia

Arsace!...

Vieni, caro al mio sen.

Arsace

Zenobia! o Dio!

Sei pur tu? ti riveggo? ah! qual mi trovi,
qual m'è forza lasciarti!

Zenobia

Ah! tutto io sento

in sì fiero momento
l'orror del mio destin...

Arsace

Cara! io formai

quest'unico desire...
rivederti una volta e poi morire.

Zenobia

No, non morrai: tutto a versar son pronta
il sangue mio pur che tu viva... ah! spera:
per te combatto, avrò vittoria intera.

Arsace

Ah! non voler, mia speme,
avventurar tuoi giorni: io ti scongiuro...
salvati per pietà: l'empio nemico
di tua sconfitta aver non possa il vanto.

Zenobia

Deh! taci... ahimè... parlar mi vieta il pianto.

Arsace

Va': m'abbandona, e serba
i tuoi bei giorni, o cara.
Deh! vivi, e meno amara
sarà la morte a me.

Zenobia

No: non ti lascio: io moro
se a te non vivo unita.
Dipende la mia vita
idolo mio da te.

Arsace

Solo rammenta almeno
dell'amor nostro i dì.

Zenobia

Mi strappi il cor dal seno
nel favellar così.

Arsace e Zenobia

Che barbara stella
mirò la mia cuna!
Se coppia sì bella
divide fortuna!
Ah! solo al dolore
l'amore ci unì.

Scena XIV

Aureliano con seguito e detti.

Aureliano

(alle guardie che tolgono le catene ad Arsace)

Eseguite. Arsace, ascolta,
sento ancor di te pietà,
ad offrirti un'altra volta
vita io vengo e libertà.

Zenobia

Oh! gioia!

Arsace

(a Zenobia)

Ah! mia tu sei!

Aureliano

Ma la regina...

Arsace

Parla.

Aureliano

Abbandonar la dei.

Zenobia

Che sento?

Arsace

Abbandonarla!

Aureliano

Il voglio.

Arsace

A questo prezzo
la libertà disprezzo,
morte terror non ha.

Aureliano

E il beneficio mio...

Arsace

Io lo ricuso.

Aureliano

Indegno!

Zenobia

(accorrendo ora all'uno ora all'altro)

Arsace... Augusto... oh Dio!
Calmati.

Aureliano

Piombi su te lo sdegno...

Zenobia

Io lo difendo.

Aureliano

(rivolgendosi a Zenobia)

Trema.

S'appresta l'ora estrema...
L'audace...

Zenobia

Ahimè!

Aureliano

Morrà.

Pausa. Aureliano li contempla con furore. Arsace e Zenobia restano addolorati, indi corrono ad abbracciarsi.

Zenobia e Arsace

Serena i bei rai,
morire mi fai.

In nostra difesa
amor pugnerà...
Quel barbaro core
orrore mi fa.

Aureliano

Ah! sento che assai
lo sdegno frenai[.]
In ambi l'offesa
punita sarà...
Ma calma il rigore
amore e pietà.

Scena XV

*Licinio e Coro di Romani; Oraspe e Coro di Palmireni
con tutto il seguito di Zenobia; gli uni rivolgendosi a
Zenobia, gli altri ad Aureliano.*

Oraspe, Licinio, Coro di Romani e di Palmireni

Vieni all'armi: i tuoi guerrieri
di novello ardor son pieni.
Vieni all'armi; al campo vieni
a pugar e a trionfar.

Zenobia

(ad Arsace)

Vado... addio:

(ad Aureliano)

colà t'aspetto.

Aureliano

Si dividano.

Son divisi.

Arsace

O tormento!

Mia regina!

Zenobia

Mio diletto!

Oraspe, Licinio, Coro di Romani e di Palmireni

Vieni: corrasi: al cimento.

Le Donzelle di Zenobia la circondano supplichevoli.

Coro di Donzelle palmirene

Va': tu sola Arsace e il regno
puoi difendere e salvar.

Zenobia e Arsace

(correndo di nuovo ad abbracciarsi)

Caro amante nel lasciarti
Cara
io mi sento il cor gelar.

Aureliano

O mio cor, per vendicarti
devi l'ira soffocar.

Zenobia e Arsace

Ancora un addio...
Mancare mi sento...
Coraggio cor mio...
All'armi... al cimento.
Tu vinto sarai,
Tu spera: vivrai,
saprò di quel perfido
saprai
l'orgoglio domar.

Aureliano

Quest'ultimo addio
vi accresca tormento...
Vendetta desio...
All'armi... al cimento.
Tu trema, morrai.
Tu vinta sarai.
(Saprò di quei perfidi
l'orgoglio domar.)

**Licinio, Oraspe, Coro di Romani e di Palmireni,
Coro di Donzelle palmirene**

Di nostra vendetta
è giunto il momento[.]
Deh! vieni... t'affretta...
All'armi... al cimento.

Licinio e Coro di Romani

(a Zenobia)

Tu vinta sarai.

Oraspe e Coro di Palmireni

(ad Aureliano)

Tu vinto sarai.

Licinio, Oraspe e Coro

Con noi vincerai
saprem della perfida
di quel perfido
l'orgoglio domar.

Atto secondo

Scena I

Vaste stanze sotterranee, dove Zenobia avrà riposto i suoi tesori; scala tortuosa che vi dà l'accesso, e diverse altre entrate.

Donzelle e Grandi del regno in attitudine di spavento e di estrema agitazione.

Coro di Grandi

Del ciel, ah! miseri!
piombata è l'ira:

Coro di Donzelle

Vinta è Zenobia
cadde Palmira:

Coro di Grandi e di Donzelle

Ceppi, e ritorte,
rovina, e morte,
il fato barbaro
ci preparò.

Coro di Grandi

O dei! ricovero
più non rimane:

Coro di Donzelle

Per tutto inondano
l'armi romane:

Coro di Grandi e di Donzelle

Ed il furore
del vincitore
forse in Zenobia
si consumò.

Coro di Grandi

Dolente popolo
chi ti mantiene!

Coro di Donzelle

Cadente patria
chi ti sostiene!

Coro di Grandi e di Donzelle

Ceppi, e ritorte,
rovina, e morte,
il fato barbaro
ci preparò.

Scena II

Zenobia senz'elmo, tutta dimessa, comparisce sulla sommità delle scale e discende.

Zenobia

Tutto è perduto. Per Augusto, e Roma
il ciel si dichiarò. Cadde Palmira,
ed alla sua caduta invan sostegno
l'Asia intera si fece: in un sol giorno
l'Asia intera fu vinta... oh pena! oh scorno!
(*rivolgendosi ai Grandi e alle Donzelle che la circondano*)

Miseri... ahimè! non resta
patria per voi... la patria è serva, e servi
i figli vostri... unica speme è morte...
Nulla d'amaro ha questa,
quando toglie all'infamia... ed io... ma parmi
udir d'armati e d'armi
lo strepito appressar... giunge Aureliano...
Ove fuggo?... Ogni via
chiusa al mio scampo io miro...
Lassa! dove mi celo? Ove m'aggiro!

Scena III

Esce Aureliano: tutti si affollano supplichevoli innanzi a lui. Aureliano fa cenno a loro d'alzarli e di partire, indi si volge a Zenobia, la quale sarà in disparte, disdegnosa ecc.

Aureliano

Invan, Zenobia, in queste
remote stanze il tuo rossor nascondi:
ti segue in ogni lato
l'ira di Roma, e in pochi istanti fia
pubblico il tuo rossor e l'ira mia.

Zenobia

Vincesti Augusto; è giunta
Palmira in tuo poter: l'Asia sconfitta
piega la fronte incatenata e doma;
ma per Augusto e Roma
il maggior a domar nemico avanza...

Aureliano

Un nemico? e qual è...

Zenobia

La mia costanza.

Aureliano

Audace! e che pretendi? Esci, e d'intorno
mira in un breve giorno
quanta strage de' tuoi fece il mio brando:
quando in catene, e quando
strascinata sarai sul Campidoglio,
allor superba deporrai l'orgoglio.

Zenobia

Lieve impresa non è! Poche finora
d'Asia regine de' romani duci
il trionfo adornar: l'odio nel mondo
contro il Tebro oppressor vive tutt'ora:
vi son Cleopatre e Sofonisbe ancora.

Aureliano

Se udir volessi, ingrata,
la maestà di Roma, in pochi istanti
dovrei punirti; ma per te mi parla
un'altra voce più soave al core:
puoi disarmar, regina, il mio furore.

Se libertà t'è cara,
se brami regno e pace
cedi, abbandona Arsace:
io t'offro gloria e amor.

Zenobia

Taci: è mia gloria sola
d'Arsace il puro affetto:
se vivo in quel bel petto
sono regina ancor.

Aureliano

Lo fosti.

Zenobia

Ancor lo sono.

Aureliano

Tutto perdesti.

Zenobia

Il trono.

Aureliano

Insana! e che t'avanza?

Zenobia

Gloria, virtude, e cor.

Aureliano

(Prima costanza mia
non ti partir dal cor:
benché crudel mi sia
mi piace il suo rigor.)

Zenobia

(Prima costanza mia
non ti partir dal cor:
benché fatal mia sia
non curo il suo rigor.)

Scena IV

Publia e Licinio frettolosi, e detti.

Licinio e Publia

Corri Augusto, Arsace è sciolto.

Aureliano

Per qual mano?... Oh ciel!... che ascolto?

Licinio e Publia

Improvviso Oraspe armato
da gran turba secondato
il suo carcere assalì.

Aureliano

Ed il prence!

Zenobia

(*con gioia*)

Oh dei!

Licinio e Publia

Fuggì!

Aureliano

Accorrete, la fuga impedita,
non perdetevi, guerrieri, un istante.

Zenobia

Santi dei, l'opra vostra compite,
ed in salvo guidate l'amante.

Aureliano, Publia e Licinio

Non sperarlo, fra pochi momenti
a' suoi lacci ritorno farà.

Zenobia

Il favore degli astri clementi
al tuo sdegno sottrarlo saprà.

Licinio parte con Guerrieri.

Aureliano

Non sperar che si cangi tua sorte;
sarà breve il tuo folle contento:
quanto scende il castigo più lento,
trema ingrata, più crudo sarà.

Zenobia

Ah! compensa l'acerba mia sorte
questo nuovo improvviso contento:
venga pure l'estremo momento,
men crudele la morte sarà.

(partono)

Scena V

Amena collina alle sponde dell'Eufrate: al fondo varie montagne scoscese con cadute d'acqua che si perdono nel fiume. Varie capanne di pastori sparse qua e là. Pastori, e Pastorelle a gruppi sparsi per la scena in festa, e in gioia.

Coro di Pastorelle e Pastori

L'Asia in faville è volta[,]
combattono i possenti,
sol tra pastori e armenti
discordia entrar non sa.
O care selve, o care
stanze di libertà!
Non fia che ferro ostile
brillar fra noi si veda,
che non alletta a preda
la nostra povertà.
Tranquilli il sol ci lascia
allor che si ritira,
tranquilli il sol ci mira
quando ritorno fa.
O care selve, o care
stanze di libertà!

Si allontanano tutti, e si vedono di tempo in tempo in distanza come occupati a qualche campestre lavoro.

Scena VI

Arsace discende da una strada montuosa, avviandosi all'amena collina.

Arsace

Dolci silvestri orrori, amiche sponde!
Come è soave dopo tanti affanni
l'aura che da voi spira! Ahimè! lontano
dalle umane grandezze in seno a voi
volentieri trarrei
i pochi giorni miei; ma più possente,
amor mi sprona all'armi, e a voi m'invola
colei che nel mio seno imperio ha sola.

Perché mai le luci aprimmo,
caro bene in regia cuna,
se ci toglie la fortuna
quanto a noi promise amor?
Più felice in mezzo ai boschi
al tuo fianco oh Dio! vivrei:
nel tuo core regno avrei,
tu l'avresti nel mio cor.

Scena VII

I Pastori che si erano dispersi entrano di nuovo in scena.

Arsace

Qual lieto suono!... Ah! son pastori... Ah! voi
fortunate famiglie! almen son puri
tra questi ameni chiostri
come l'onda tranquilla i giorni vostri!

Al vedere un guerriero i Pastori restano sbigottiti; Arsace di un cenno li rassicura.

Un Pastore

Ah! che vedo? Un guerrier! O tu che in questo
solingo albergo arrivi, e mostri in volto
sembiante di pietà, quali novelle
rechi a noi di Palmira?

Arsace

Infauste nove...

Tutto è perduto...

Un Pastore

E Arsace!

Arsace

O buon pastore!

non chiedermi di lui...

Un Pastore

Tu gemi... Oh! parla...

(avvicinandosi ad Arsace, e ravvisandolo)

dimmi... che miro?... Quell'aspetto... oh! Dio!

di quella voce il suono...

ah! prence...

Arsace

Non t'inganni, Arsace io sono.

Sì, vinto e fuggitivo

vedi di Persia il prence...

Un Pastore

A' piedi tuoi

ci prostriamo, signor.

Coro di Pastorelle e Pastori

Resta fra noi.

Arsace

Ah! non posso[,] al mio tesoro

sacri sono i giorni miei

e ch'io spiri appresso a lei

vuole amor, il vuole onor.

Scena VIII

Oraspe con gran numero di Palmireni e Persiani.

Oraspe e Coro di Guerrieri

Vieni, o prence, è già compita

di Palmira la rovina:

cadde, oh Dio, la tua regina

in poter del vincitor.

Arsace

Ah! che sento... ahimè, che pena!

Ah! si corra... o cor, costanza!

Perché darmi, o ciel, speranza,

e piombarmi in nuovo orror!

Coro di Pastori

Resta o prence: contro il fato

non ha forza uman valor.

Coro di Guerrieri

Vinceremo e Roma e il fato,
se ci guida il tuo valor.

Arsace

Non lasciarmi in tal momento,
bel pensier di gloria e amor.
Se mi segui nel cimento
lieto in sen mi balza il cor.

(volgendosi ai Guerrieri)

A seguirarmi in campo
ognun di voi s'appresti:
abbia Palmira scampo.
Salva Zenobia resti,
e forse l'Asia
si tolga a Roma ancor.

Coro di Pastori

Ah! se ritorni in campo
forse non hai più scampo,
e con Zenobia perdi
i tuoi bei giorni ancor.

Coro di Guerrieri

Ah! sì, ci guida in campo,
trovi Zenobia scampo,
e colla patria resti
libera l'Asia ancor.

Arsace parte con Oraspe, e col seguito; i Pastori si ritirano, e si disperdono.

Scena IX

*Atrio della reggia abitata dal vincitore.
Aureliano, Publia.*

Publia

La sicurezza tua, perdona Augusto,
esser potria fatale. E manifesto
al popol tutto omai,
che Arsace i vinti aduna, e tu nol sai!

Aureliano

Gl'aduni pur; che fia perciò? Qual ponno
forza opporre al destin le genti dome?

Publia

Molta, o signore: il lor coraggio.

Aureliano

E come?

Non fugge Arsace? oh! fugga pur: mi basta,
che a me resti Zenobia. Io l'amo, o Publia,
e se consente amarmi,
il braccio punitor fia, che disarmi.

Publia

Ecco Zenobia...

Aureliano

Su quel core si tenti
l'ultimo sforzo.

Scena X

Zenobia, indi Licinio, e detti.

Aureliano

È tuo, Zenobia, ancora
questo trono. Se il vuoi placati, e meco,
a regnar sulla terra...

Licinio

Piomba Arsace, signor, a nuova guerra.

Publia

(*ad Aureliano*)
(Non tel dicea?)

Aureliano

(Che sento!)

Zenobia

(Io spero ancora.)

Aureliano

Senza frappor dimora
va', Licinio, a punir la nuova offesa.

Licinio

Ardua è, signor, l'impresa:
de' fuggitivi Persi
adunò le falangi, e forti schiere
s'accompagnar per via. Come torrente,
che soverchia la sponda,
urta i Romani, e la cittade inonda.

Publia

(Oh periglio!)

Aureliano

(Oh furor!)

Zenobia

(Oh gioia!)

Licinio

Avanti

il popolo gli corre, e freme, e seco
armato entra in Palmira; all'improvviso
colte le tue legioni, oppor difesa
tentaro invan, volte ne andaro in fuga.
Estremo è il danno, e il braccio tuo richiede.

Aureliano

Corrasi... Io fremo... A me rapirti ei crede?
Fuggia quel vile! Bramerà ben tosto
che al mio furor nascosto
l'avessero per sempre
i libici deserti. Oh! qual gli appresto
supplizio atroce!... Ultimo oltraggio è questo.

Più non vedrà quel perfido
del nuovo giorno i rai:
altro che il freddo cenere,
barbara, non vedrai
il tuo dolor da pascere,
il tuo fatale amor.

Zenobia rimane spaventata; Aureliano la guarda, e comincia ad intenerirsi.

Ma tu piangi! ah! sì, lo vedo,
di placarmi hai tempo ancor.
I suoi giorni a te concedo
se mi doni il tuo bel cor.

Odesi gran tumulto di dentro e voci che confusamente gridano.

Coro

Arrestate... olà... vendetta...
che spavento!... che timor.

Publia e Licinio

Senti... Augusto... va'... ti affretta;
forse Arsace è vincitor.

Aureliano

Sì, vendetta! Assai d'inciampo
fu l'indegna al mio valor...

Trema... attendi... smanio, avvampo,
mille furie io sento in cor.

(parte minaccioso con Licinio)

Scena XI

Publia e Zenobia.

Publia

Vedesti? Oh come irato
parte Aurelian da noi; per te pavento,
e tremo per Arsace.

Zenobia

Avvi nel cielo
un nume, che combatte
degli'oppressi a favor contro Aureliano.

Publia

Nume non v'ha contro il destin romano.
Ma!... s'appressa alla reggia
d'armi fragor!...

Zenobia

Suono guerrier s'ascolta...
Non tradirmi una volta
oh speranza fallace!

Publia

Corrasi; ah! forse è già vicino Arsace.
(parte)

Scena XII

Zenobia, indi Oraspe.

Zenobia

Già manca il dì: numi, che imploro, ah! fate,
che quest'orribil notte
l'ultima sia de' mali miei... più presso
il tumulto si fa... che stato è il mio!...
Che orror!... ma... veggo oh Dio!
sbigottiti fuggir veggo i custodi...
Un guerrier s'avvicina...
Oraspe...

Oraspe

Ah! ti ritrovo, o mia regina!...
Fuggi, vieni con me.

Zenobia

Dimmi! d'Arsace

che fu?

Oraspe

Combatte ancora, ma la vittoria
cerca invano afferrar; io disperato
infino a te la via m'apersi; ah vieni...
pria che tutto si perda, i giorni tuoi
salva, e ti serba a miglior fato.

Zenobia

Oh pena!

Oraspe

T'affretta...

Zenobia

Ove fuggir?... Mi reggo appena.

(partono)

Scena XIII

*Luogo remoto presso la reggia. Notte con luna.
Arsace, indi Zenobia ed Oraspe.*

Arsace

Inutil ferro!... che fai meco?... Io sono
un'altra volta fuggitivo, e vinto.
Ah! Fossi almeno estinto
oh Zenobia, per te! Notte funesta
addensa i veli tuoi: lume di giorno
mai più risplenda alla mia trista vita,
se Zenobia è per sempre a me rapita.
Alcun s'appressa... Ah! fui scoperto...
(si ritira in disparte)

Esce Zenobia con Oraspe.

Oraspe

Al mio

braccio ti reggi.

Zenobia

Ove mi guidi?

Oraspe

In salvo,

se lo concede il ciel.

Zenobia

Tremante, e incerta
fra quest'ombre m'aggiro.

Arsace

Qual voce il cor mi scosse.

Zenobia

(*appressandosi*)

Ah! qual sospiro!

Arsace

Zenobia.

Zenobia

Arsace!

Arsace

(*correndo a lei con gioia*)

È dessa...

Zenobia

Oh gioia!

Intanto Oraspe si aggira in fondo alla scena come per esplorare e si perde.

Arsace

Alfin

ti stringo a questo petto.

Zenobia

Pur t'abbraccio una volta, o mio diletto.

Mille sospiri, e lagrime
conforta un sol contento.
Per così bel momento
si può soffrire ancor.

Arsace

Cari mi sono i gemiti
sparsi da te, lontano.
Ah! che non piansi invano,
se a te mi rende amor.

Zenobia

Dolce notte!

Arsace

Amiche tenebre!

Zenobia

Sempre insieme!

Arsace

Teco ognor!

Zenobia ed Arsace

Se la tua bella immagine
sfidar mi fe' la sorte,
io sfiderò la morte
or, che ti stringo al cor.

Si sente strepito d'armi. I due amanti corrono ansiosi a vedere, e ritornano.

Zenobia

Giunge Augusto...

Arsace

(per avviarsi alla sinistra)

Un'altra via...

Zenobia

Vien Licinio...

Arsace

(disperato)

Il brando ho ancora...

(raccogliendo la spada)

Zenobia

Ah! che fai?

Arsace

Morir in pria...

Zenobia

Teco io moro...

Arsace

(per ferirla)

Ebben, si mora...

Ah! che tento!... Ora funesta!

(allontanandosi precipitoso)

Zenobia

Vibra il colpo.

Arsace

(per ferirsi)

Io solo...

Scena XIV

Aureliano, [Licinio,] e detti.

Aureliano e Licinio sopravvengono seguiti da numeroso drappello con faci. Arsace è trattenuto.

Aureliano

T'arresta.

Si disarmi il traditor.

Arsace è disarmato.

Poca pena, indegni, è morte:
voi vivrete in pianto amaro:
del rossor, che vi preparo
sarà il Tebro spettator.

Zenobia

Per pietà...

Aureliano

Pietà non sento.

Arsace

Morte io voglio...

Aureliano

No: vivrai.

Arsace

L'onta mia tu non vedrai.

Zenobia

Non godrai del mio rossor.

Aureliano

Ah! perché mai quell'anime
nate non sono in Roma!
Cori sì grandi, intrepidi
invidio all'Asia doma,
e mille ignoti palpiti
calmano il mio rigor.

Zenobia e Arsace

Vivi: saran nostr'anime
esempio al mondo, e a Roma;
tutto non resta al barbaro
l'onor dell'Asia doma,
quando il mio cor non palpita,
quando non ha timor.

Aureliano

Entro carcere distinto
li traete, o fidi miei.

Arsace

Infierir tu sai nel vinto,
sei romano...

Zenobia

E Augusto sei.

Aureliano

Alme audaci!

(a Zenobia)

Parti,

(ad Arsace)

va'.

Zenobia e Arsace

Io parto... (Oh dolore!)
M'abbraccia, mio bene.
Deh! scemi l'orrore
di nostre catene,
l'amor, che seguace
d'entrambi sarà...
(Il pianto s'asconda,
che il seno m'innonda,
che freno non ha.)

Aureliano

(Cotanto valore
sorpreso mi tiene.)
Aggravi l'orrore
di vostre catene
l'idea, che la pace
 giammai v'unirà...
(La nova s'asconda,
che il seno m'innonda
ingiusta pietà.)

Partono.

Scena XV

Atrio come sopra.

Publia sola.

Publia

È deciso il destino
di Zenobia, e dell'Asia. Oh! Arsace! o caro,
e sventurato Arsace!

Quanto ti costa il tuo funesto amore!
Zenobia il tuo bel core
a me rapisce, a te la vita invola...
Posso salvarti io sola,
e salvarti vogl'io
col sacrificio d'ogni affetto mio.

Non mi lagno, che il mio bene
doni ad altra, Amor tiranno;
ma soffrir non so l'affanno
di vederlo, oh Dio! spirar.
Goda pur di quella pace,
che godere a me non lice;
pur che viva, io son felice[,]
saprò tutto sopportar.

Scena XVI

*Aureliano con gran seguito, Publia, che ritorna, indi
Licinio.*

Aureliano

(Scacciar mi è forza alfine
questo malnato amor... Solo si ascolti
l'offesa maestà: della superba
si abbassi omai l'orgoglio,
mi segua con Arsace al Campidoglio.)

Publia

(Coraggio, o cor; è necessario il passo,
se lo comanda amor.) A' piedi tuoi
(*per inginocchiarsi*)
vedi Augusto...

Aureliano

(*trattenendola*)

Che fai Publia? che vuoi?

Publia

La tua clemenza imploro;
di Persia il prence adoro
senza speranza io pur; ma non poss'io
soffrir, che il tuo rigore
morte, o infamia l'appresti. Al mondo, e a lui
sommo di tua virtute esempio dona,
ogni oltraggio ti scorda, e li perdona.

Licinio

Tutti, o signore, di Palmira i Grandi
sul destino tremanti

della vinta città, vengon pietade
ad implorar da te.

Publia

Placati, Augusto...
Tu non rispondi!... E che ti costa mai
un atto di virtù, perché i miei voti,
e d'un popolo intiero il pianto sdegni?

Aureliano

Son quegli audaci di perdono indegni.

Scena ultima

Escono i Grandi del regno: addolorati e supplichevoli si prostrano ad Aureliano, indi Arsace, Zenobia, ed Oraspe fra le guardie.

Coro di Grandi

Nel tuo core unita sia
la clemenza col valor!
Siam tuoi figli. Augusto, oblia
che sei nostro vincitor.

Aureliano

(alle guardie, che partono)
I prigionieri a me.

Coro di Grandi

(Che mai risolve?)

Publia

(Che mi lice sperar?)

Aureliano

(Onta non faccia
un estremo rigor al nome mio.
Degna vendetta è un generoso oblio.)

Escono Arsace, Zenobia ed Oraspe.

Mirate; ognun per voi perdono implora:
e d'ottenerlo ancora
speme vi resta. Eterna fede a Roma
in faccia al vinto, e al vincitor giurate;
liberi siete, ed a regnar tornate.

Zenobia

(O generoso!)

Arsace

(O grande!)

Publia

(O magnanimo eroe!)

Zenobia

Vincesti. A Roma

giuro salda amistà.

Arsace

Giuro in tua mano
pace al Tebro, e tributo ad Aureliano.

Aureliano

Copra un eterno oblio
ogni passato errore:
vi stringa a noi l'amore,
che le vostr'alme unì.

Tutti i Cori, Publia, Licinio e Oraspe

Torni sereno a splendere
all'Asia afflitta il dì.

Zenobia

Il giuramento mio
porterò sempre in core;
lo custodisca amore,
che le nostr'alme unì.

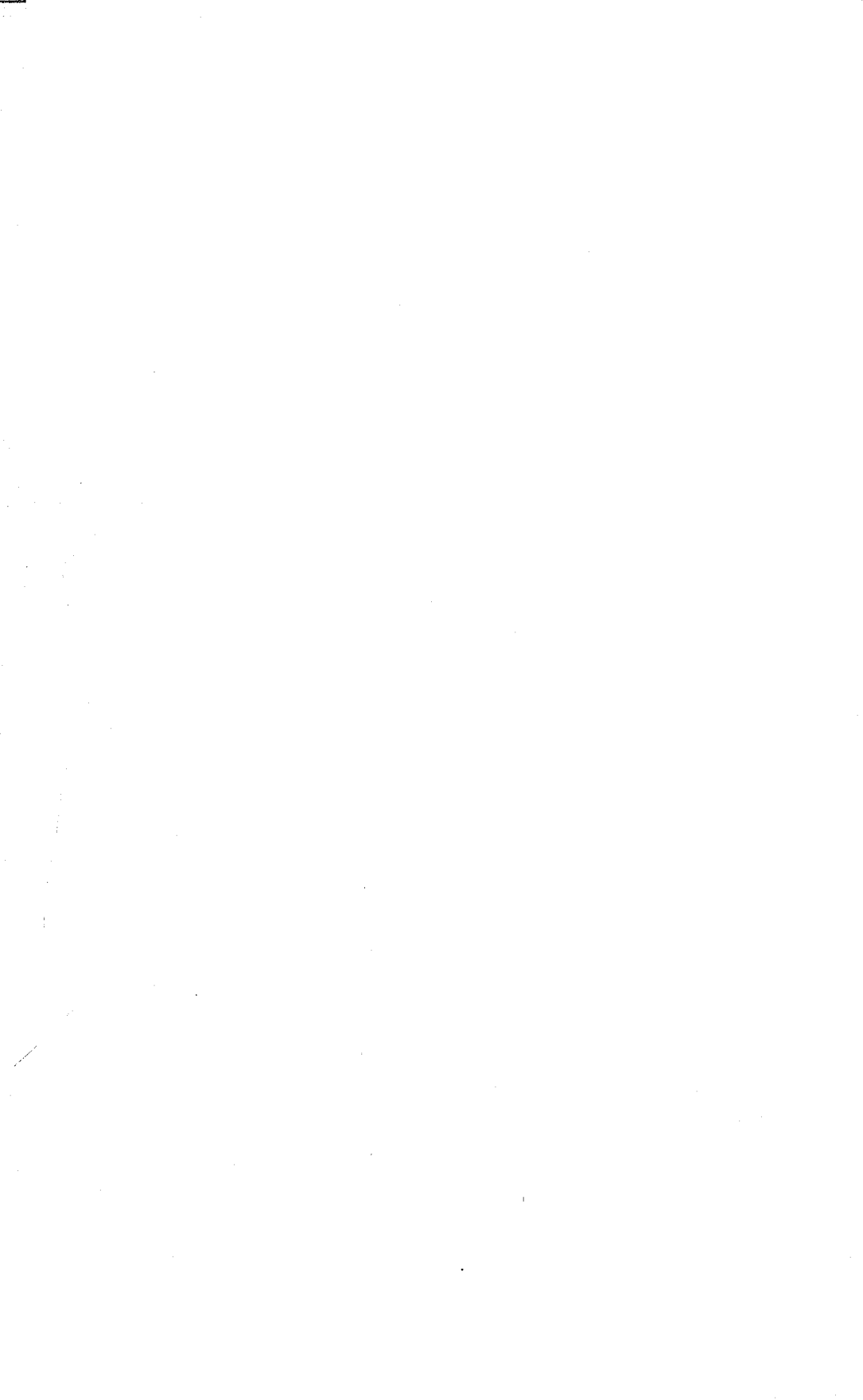
Arsace

Amico a te son io,
sarò Romano in core:
serbi il gran voto amore,
che le nostr'alme unì.

Tutti

Torni sereno a splendere
all'Asia afflitta il dì.

Fine.



Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

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

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

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

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

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

-
- 1848** Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 27 aprile a Bologna viene fatto oggetto di dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre per rendergli omaggio. Sconvolto, il giorno dopo parte per Firenze. Ugo Bassi si fa immediatamente latore delle scuse della cittadinanza bolognese e lo invita a scrivere un inno che sarà il *Coro della Guardia Civica di Bologna*, di cui Rossini scrive solo le parti vocali e un abbozzo dell'accompagnamento, incaricando Domenico Liverani di completarlo per banda. L'esecuzione ha luogo la sera del 21 giugno in Piazza Maggiore.
-
- 1850** Verso la metà di settembre torna a Bologna, ma solo per sistemare i suoi affari e prepararsi al definitivo trasloco a Firenze.
-
- 1855** Alla fine di aprile lascia Firenze per recarsi a Parigi. In questi anni la sua salute, resa malferma dalla malattia nervosa e da altri disturbi fisici, non ha avuto alcun giovamento. Un miglioramento comincia invece a riscontrarsi già dai primi giorni di permanenza nella capitale francese.
-
- 1857** Il 15 aprile regala alla moglie Olympe la *Musique Anodine*, album che fa parte dei *Péchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
-
- 1859** In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta), è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy, diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
-
- 1860** In marzo riceve la visita di Richard Wagner.
Il 9 luglio all'Opéra viene rimessa in scena con grande sfarzo la *Sémiramis*, eseguita dalle sorelle Barbara e Carlotta Marchisio.
-
- 1863** Scrive la *Petite Messe Solennelle*.
-
- 1864** Il 14 marzo la *Petite Messe Solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, viene eseguita in forma privata nel palazzo parigino della contessa Louise Pillett-Will, alla quale la messa è dedicata. Rossini la strumenterà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte.
Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
-
- 1867** Il 1. luglio prima esecuzione de l'*Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de L'Industrie).
-
- 1868** Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre. Viene tumulato nel cimitero di Père Lachaise.
-
- 1887** Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
-
- 1902** Il 23 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-



Tanti affetti

Amici
del Rossini Opera Festival 2014

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

Germano Buzzi

Eugenio Ceccolini

Anna Gasparucci Selci

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Consiglio d'amministrazione

Eugenio Ceccolini

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Achille Marchionni

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Luisa Rossi

Collegio sindacale

Roberto Riffelli, *Presidente*

Simona Corsini, *Sindaco*

Francesco Sanchioni, *Sindaco*

Sostenitori Platino

Sabine e Dan Stoler, *Rishon LeZion*

Sostenitori

Rayr Simonyan, *Moscow*

Maride Gagliardi, *Torino*

Heinz Willer, *München*

Michael Boetzel, *Berlin*

Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*

Paul Butler, *London*

Rosaria e Guido Calvi, *Roma*

Maria Luisa Grassi Libonati, *Roma*

Paolo Mannelli, *Roma*

Peter Vandamme, *Brugge*

Mayri Voûte, *Paris*

Michael D. Watts, *Milano*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*

Kiyoko e Tadao Kato, *Tokyo*

Opera Pesaro, *Pesaro*

Aldo Battaini, *Varese*

Maria Teresa Mastromarino, *Roma*

Anna Maria Ambrosini Massari, *Fano*

Luciano Arcangeli, *Roma*

Natalia Aspesi, *Milano*

Famiglia Bahamonde, *La Coruña*

Eulalia e Bernardo Battistelli, *Pesaro*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Paola Campilli De Angelis, *Roma*

Annalisa e Eugenio Ceccolini, *Pesaro*

Maria Grazia Ceccolini Polotschnig,
Pesaro

Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*

Heinrich Dülz, *Seeshaupt*

Gerd Endmayr, *Wien*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*

Gianfrancesco Fazzini e Grazia Paoletti,
Firenze

Valeria e Pietro Fenici, *Fano*

Patrick Furniss, *Norwich*

Galleria di Franca Mancini, *Pesaro*

Rosy e Maurizio Gennari, *Pesaro*
Giovanna Maria e Salvatore Giordano,
Pesaro

Juana Herrera Marroquin, *Valencia*
Jean-Luc au Sablon the Hair Colorist,
Bruxelles

Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*

Vittorio Livi, *Pesaro*

Adriana Lora Totino Pagani, *Torino*

Beatrice Mangiameli Molinari, *Milano*

Achille Marchionni, *Pesaro*

Francesco Merloni, *Fabrizio*

Dorotee Obsieger, *Bonn*

Polina Ogiy, *Moscow*

Luciana Pierangeli, *Roma*

Paola Pierangeli Tittarelli, *Pesaro*

Milena Pierangeli Ugolini, *Roma*

Silvana Ratti, *Pesaro*

Luisa Rossi, *Pesaro*

Michela Scarpa Vitali, *Milano*

Wilhelm Schlötterer, *Pullach*

Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*

Villa Cattani Stuart, *Pesaro*

Umberto Walter, *Faggeto Lario*

Amici

Thibaut Dixneuf, *Pavant*

Hotel Giovanna Regina, *Gabicce Mare*

Karen Moylan, *Dublin*

Klaus P. Arnold, *Gauting*

Pierre Criquet, *Marseille*

Christos Mortzos, *Köln*

Jean-François Pechberty, *Paris*

Claude Fernandez, *Aubervilliers*

Giovanni Graniti, *Firenze*

Liz e Nigel Peace, *Alton*

Herbert Robinson, *London*

Thomas Row, *Wien*

Vadim Subbotin, *Moscow*

Vincenzo Tessitore, *Palermo*

Lester Warren, *Nîmes*

Hans Winkler, *Wien*

Anna Eszter Aczel, *Redcliffe*

Werner Adam, *Karlsruhe*

Manlio Bassano, *Marmirolo*

Richard Jacques, *London*

Koichi Murakami, *Tokyo*

Bruno Recchia, *Zollikofen*

Nicholas Scott, *London*

Taro Shirakawa, *Tokyo*

Aart S. Velthuisen, *Maarsen*

Elke Wallat, *Rodgau*

David Adams, *Paris*

Kazumasa Akiyama, *Tokyo*

Ken Aldred, *Jersey*

Daphne Joyce Allen, *Roma*

Jean Allouis, *Aix-en-Provence*

Satoshi Asaoka, *Yokohama*

Gianluca Attanasio, *Faenza*

Catherine Bailey, *Kent*

Jean Louis Barboni, *Bruxelles*

Willi Bauer, *Gaggenau*

Mario Bazzoli, *Venezia Mestre*

Filippo Beck, *Zürich*

Ladislav Belanyi, *Kosice*

Alberto Benvenuti, *Vicenza*

Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*

Teresa Berry, *Collazzone*

André Birling, *Moscow*

Marie-Therese Bise, *Villars-sur-Glâne*

Martine Blech, *Paris*

Laurent Boccon-Gibod, *Paris*

Alfredo Bonetti, *Povo di Trento*

Pietro Boscolo, *Treviso*

Giuseppe Bosoni, *Piacenza*

Marc Brisard, *Libourne*

Valery Brown, *Karlsruhe*

Mario Busiri Vici, *Perugia*

Lucius Cafilisch, *Gingins*

John Cant, *Guildford*

Renza Carloni Esposito, *Pesaro*

Marina Cascini, *Fara in Sabina*

François Casier, *Bruxelles*

Monella Cerri, *Bologna*

Sylvain Chambre, *Avon*

Petros Charalambous, *London*

Kathleen Chiti, *Milano*

Vadim Chugunov, *Moscow*

Circolo Amici della Lirica, *Pesaro*

Trevor Collins, *London*

Alberto Coppola Amero d'Aste, *Palermo*

Morella Cottam, *London*
 Colin John Craig, *Cascais*
 Marise Cremona, *Gaggio Montano*
 Salvador Crespo Picò, *Alicante*
 David Crook, *London*
 Marcello D'Antonino, *Zürich*
 Neil Dalrymple, *London*
 Timoteo Davies, *Bruxelles*
 Pieter K. de Haan, *Harderwijk*
 Mario De Martiis, *Genova*
 Christian de Menthon, *Paris*
 Guillaume De Saint-Seine, *Paris*
 Philippe Debet, *Paris*
 Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
 René Del Porte, *Sart-Jalhay*
 Michèle e Jean-Pierre Denies,
Dunkerque
 Dominique Desjeux, *Paris*
 Michael Dlabka, *Berlin*
 Marcello Dolla, *Cagliari*
 Hugh Dumas, *Stockbridge*
 Ente Olivieri, *Pesaro*
 Esatour Srl, *Pesaro*
 Bodo Fahlbusch, *Paris*
 François Falco, *Corenc*
 Maria Luisa Faraguna Onida, *Trieste*
 Farmacia Centrale Ruggeri, *Pesaro*
 Valentina Fernandez Marina, *Alicante*
 Paolo Fioretti, *Firenze*
 Marina e Carlo Flamigni, *San Varano*
 Henry Forgues, *Blarritz*
 Giorgio Forni, *Bologna*
 Bruno Fraitag, *Paris*
 Nelly Frei Glaeser, *Ostra*
 Lilly Fröhlich, *Nänikon*
 Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*
 Hugo Furrer, *Bern*
 Stefan Gagg, *Bangkok*
 Marco Gallizioli, *Venezia*
 Philippe Gilbert, *Neuilly-sur-Seine*
 Giorgio Girelli, *Roma*
 Ferdinando Giugliano, *Fano*
 Renato Giulietti, *Imola*
 Guido Glaeser, *Ostra*
 Felix Glättli, *Wallisellen*
 Cecile Gordon, *London*
 Vittorio Gorgoni, *Pesaro*
 Gianna Gozzi, *Modena*

Stephan Grass, *Zürich*
 Irene Evelyn Guest, *Roma*
 Werner Gumbert, *Karlsruhe*
 Joachim Hagen, *Hamburg*
 Rose-Marie e Rainer Hagen, *Hamburg*
 Takashi Hasegawa, *Hadano*
 Werner Hayder, *Mödling*
 Freya Hezel-Kübert, *München*
 Chizuko Hironaka, *Yokohama*
 Adam Hodgkin, *Gaggio Montano*
 Werner Hoffmann, *München*
 Roger Holden, *Richmond*
 Louise e Peter Hoobin, *Brisbane*
 Philippe Hourcade, *Bayonne*
 Denise Huon, *Paris*
 Gerard Hurl, *Dublin*
 Ferruccio Hurle, *Milano*
 Tino Inselmini, *Vezia*
 Antonio Invernizzi, *Torino*
 Satomi Iritani, *Tokyo*
 Howard Douglas Jones, *London*
 Pierre Julien, *Limoges*
 Tomio Kameoka, *Tokyo*
 Noriko Kanai, *Tokyo*
 Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
 Kerim-Hedi Khemici, *Pavant*
 Michiko Kobayashi, *Tokyo*
 Monika e Dieter Koch, *Herrsching*
 Takahiro Koida, *Osaka*
 Hiroshi Kojima, *Tokyo*
 Michael Kornby, *Aseda*
 Anja Korpiola, *Helsinki*
 Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*
 Trevor Lau, *Auckland*
 Norman Lessels, *Edinburgh*
 Jacques Libert, *Bruxelles*
 Roberto Magro, *Milano*
 Yosuke Maki, *Tokyo*
 Sylvie Marini, *Maisons-Alfort*
 Isabel Martinez, *Zaragoza*
 Gisele Marty, *Palma de Mallorca*
 Daijiro Mashimo, *Tokyo*
 Franco Masseroni, *Desenzano del Garda*
 Farquhar McKay, *London*
 Elio Menzione, *Berlin*
 Sai Miyazawa, *Kawasaki*
 Rolf Mues, *München*
 Reto Müller, *Basel*

Mitsuko Murase, *Tokyo*
 Kevin O'Hare, *Glasgow*
 Tatsuya Omura, *Tokyo*
 Akiko Otokita, *Tokyo*
 Thierry Paccoud, *Ankara*
 Paolo Paolini, *Milano*
 François Poli, *Paris*
 Sophie Pommerell-Wintringer,
Echternach
 Alessandro Properzi, *Roma*
 Alain Pujol, *Paris*
 Cesare Questa, *Urbino*
 Bernard Rein, *Paris*
 Hans Renner, *Groningen*
 Ruggero Ridolfi, *Forlì*
 Dorothea e Gian Luigi Rinaldi, *Pesaro*
 Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
 Andrée e Leonardo Rolla-Techeur,
Bruxelles
 Ercole Romagna, *Pesaro*
 Roberto Romano, *Roma*
 Regis Romant, *Fontjoncouse*
 Maria Carolina Santini Buzzi, *Pesaro*
 Isabella Segerer, *München*
 Vincenzo Sirsi, *Flero*
 Elena Sormani, *Pesaro*
 Robert William Stanton, *Milano*
 Emmanuel Stauffer, *Arogno*
 Jürgen Steinberg, *Berlin*
 Danielle e Dirk Sterkendries Krekels,
Helecine
 Sergio Strata, *La Spezia*
 Masaya Suzuki, *Yokohama*
 Yasuo Suzuki, *Tokyo*
 Yasuo Takasaki, *Tokyo*
 Maria Rosanna Taïevi, *Ancona*
 Floriana Tessitore, *Palermo*
 Heinrich Tettinek, *Wien*
 Irene Tomacelli, *London*
 Mario Torre, *Napoli*
 Michèle e Pierre Touboul-Kaufeler,
Montchaboud
 Jürgen Trabant, *Niedernhausen*
 Erich Trachtenberg, *Wien*
 Armin Trautmann, *Augsburg*
 Masahiro Tsuji, *Tokyo*
 Masaki Tsunooka, *Genève*
 Kei Tsuruma, *Tokyo*

Giuseppe Ugolini, *Rimini*
 Pierre Valentin, *Paris*
 Nicole Vecchioli, *Paris*
 Valeria Veroni, *Bologna*
 Alessandro Viscogliosi, *Roma*
 Giovanni Vitali, *Firenze*
 Maria Pia Vivanti, *Roma*
 Rainer Voigt, *Sevenoaks*
 Heidemarie Werbetz, *Hamburg*
 Astrid Wilk, *Oberhaslach*
 Kinji Yamamoto, *Hong Kong*
 Kazu Yoshida, *Tokyo*
 Masashi Yoshida, *Tokyo*
 Vittorio Zambon, *Legnano*
 Tatyana Zatsepina, *Moscow*
 Bernd Zeytz, *Gauting*

Amici under 30

Maria Angela Bellini, *Lecco*
 Stefano Benucci, *Donnini-Reggello*
 Emma Bonetti, *Povo di Trento*
 Immanuel Gartner, *Wien*
 Matteo Gerlegni, *Ghedì*
 Roger Jupe, *London*
 Davide Martini, *Cascina*
 Marion Massonnat, *Paris*
 Alessandro Morrone Mozzi, *Fermo*
 Roberta Nuzzo, *Genova*
 Eva Padovani, *Dunkerque*
 Mattia Palese, *Andora*
 Nicholas Tagliatini, *Diano Castello*
 Maria Vittoria e Margherita Tomassini,
Pesaro
 Giulia Urbinati, *Macerata Feltria*
 Marten H. Velthuijsen, *Utrecht*

Francesco Esposito, *Lecco*



Tanti affetti

Friends
of the Rossini Opera Festival 2014

Board of Directors

Alexander D. Crary, *President*

Paola Pierangeli Tittarelli,
Vice President

Welleda Donovan, *Vice President*

Kay Bearman, *Treasurer*

Beverly Kleiman, *Secretary*

James David Draper

Gary Gordon

Karl Varnik

Honorary Board

Claudio Abbado (1933-2014)

June Anderson

Rockwell Blake

Marilyn Horne

Chris Merritt

Samuel Ramey

Luca Ronconi

Patrons

Isaacson-Draper Foundation, *New York NY*

Alexander D. Crary, *Washington DC*

Golden Supporter

Kay Bearman, *New York NY*

Supporters

Gary Gordon, *New York NY*

Susan M. Kelly, *Houston TX*

Beverly Kleiman, *Arlington MA*

Friends

Robert M. Steiner, *New York NY*

Peter Yeomanson, *Miami FL*

John F. Peppin, *New York NY*

Richard Beams, *West Roxbury MA*

Lucia Bogatay, *San Francisco CA*

Norman Dobbs, *Boston MA*

William Earle, *New York NY*

Michael Gilsenan, *New York NY*

Peggy & Charles Jernigan, *Loveland CO*

Thomas Kelly, *Cambridge MA*

Jules P. Kirsch, *New York NY*

John Ratcliffe, *Los Angeles CA*

John Teffenhart, *Hillside NJ*

Marilee Wheeler, *Brookline MA*

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



Amici del
Rossini Opera Festival



Friends of the
Rossini Opera Festival