

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 ●

Fondazione  
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2004-2005  
Lirica e Balletto

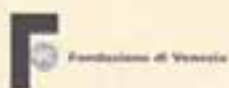
# MAOMETTO SECONDO



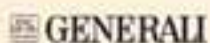
FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

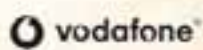
---



Provincia di Venezia



CASINO DI VENEZIA



COMITÉ FRANÇAIS POUR LA  
SAUVEGARDE DE VENISE

---

ALBO DEI SOCI FONDATORI




## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia


---



 Deltagas



 Marsilio

 RUBELLI



  
MOTIA  
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.




  
Roberta di Carraro



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



 CARRARO

coin

*Roberta di Carraro*



---

ALBO DEI SOCI FONDATORI

---

## CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Paolo Costa  
*presidente*

Luigino Rossi  
*vicepresidente*

Cesare De Michelis  
Pierdomenico Gallo  
Achille Rosario Grasso  
Mario Rigo  
Valter Varotto  
Giampaolo Vianello  
*consiglieri*

---

*sovrintendente*  
Giampaolo Vianello  
*direttore artistico*  
Sergio Segalini  
*direttore musicale*  
Marcello Viotti

---

## COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano  
*presidente*  
Adriano Olivetti  
Paolo Vigo  
Maurizia Zuanich Fischer

---

## SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

---



# MAOMETTO SECONDO

*melodramma eroico in due atti*

*libretto di* Cesare della Valle e Gaetano Rossi

*musica di* Gioachino Rossini

## **Teatro La Fenice**

venerdì 28 gennaio 2005 ore 19.00 turno A  
domenica 30 gennaio 2005 ore 15.30 turno B  
mercoledì 2 febbraio 2005 ore 19.00 turno D +3  
venerdì 4 febbraio 2005 ore 19.00 turno E  
domenica 6 febbraio 2005 ore 15.30 turno C

---

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 4





Moritz Michael Daffinger (1790-1849), *Ritratto di Gioachino Rossini* (1822). Pastello. Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde.

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 4

## Sommario

- 5 La locandina
- 7 Maometto II, «un vero umanista?»  
di Michele Girardi
- 9 Anselm Gerhard  
Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine del melodramma: l'importanza  
della tinta turca nel *Maometto II* di Rossini
- 25 Marco Beghelli  
Quando Maometto sbarcò a Venezia
- 45 La battaglia di Negroponte raccontata da Giovanni Sagredo
- 51 Gian Giuseppe Filippi  
Mehmet II al-Fâtih e la battaglia di Negroponte
- 67 *Maometto II* libretto e guida all'opera  
*a cura di* Stefano Piana
- 121 *Maometto II* in breve  
*a cura di* Gianni Ruffin
- 123 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 129 Michela Niccolai  
Bibliografia
- 139 *Online*: Ricettario 'alla Rossini'  
*a cura di* Roberto Campanella
- 149 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*:  
*Maometto II: avanti la regata...*  
*a cura di* Franco Rossi



MAOMETTO SECONDO,

DRAMMA PER MUSICA,

RAPPRESENTATO

LA PRIMA VOLTA IN NAPOLI

NEL REAL TEATRO S. CARLO

*nell' Autunno del 1820.*



NAPOLI,

*Dalla Tipografia Flautina.*

1820.

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta. Cantavano Andrea Nozzari (Paolo Erisso), Isabella Colbran (Anna), Adelaide Comelli (Calbo), Giuseppe Ciccimarra (Condulmiero), Filippo Galli (Maometto), Gaetano Chizzola (Selimo); scene di Francesco Tortoli, costumi di Tommaso Novi e Filippo Giovinetti. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).



# MAOMETTO SECONDO

*melodramma eroico in due atti*

*libretto di* Cesare della Valle e Gaetano Rossi

*musica di* Gioachino Rossini

prima rappresentazione in tempi moderni  
della versione veneziana (Teatro La Fenice, 26 dicembre 1822)

Revisione sulle fonti dell'epoca a cura di Claudio Scimone

*personaggi e interpreti*

*Maometto secondo* Lorenzo Regazzo

*Selimo* Federico Lepre

*Paolo Erisso* Maxim Mironov

*Anna* Carmen Giannattasio

*Calbo* Anna Rita Gemmabella

*Condulmiero* Nicola Marchesini

*maestro concertatore e direttore*

Marcello Viotti

*regia, scene e costumi*

Pier Luigi Pizzi

*light designer*

Sergio Rossi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Emanuela Di Pietro

*con sopratitoli*

nuovo allestimento

---

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>aiuto maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>assistente alla regia</i>	Caterina Vianello
<i>assistente ai costumi</i>	Giovanna Buzzi
<i>movimenti mimico coreografici</i>	Roberto Pizzuto
<i>maestri di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
	Jung Hun Yoo
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Roberta Paroletti
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene e attrezzeria</i>	Rubechini (Firenze)
<i>costumi</i>	Tirelli (Roma)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

## Maometto II, «un vero umanista»?

Le vicende dei conflitti in corso – oggi in Iraq, ieri in Afghanistan, domani chissà – hanno riportato di prepotenza l'attenzione del mondo sull'Islam, nelle sue diverse declinazioni. Forse per questo, nel commentare un'opera che ha come protagonista nientemeno che Maometto II, cioè il più noto tra i condottieri musulmani d'ogni tempo, gli autori dei saggi di questo volume fanno emergere riferimenti all'attualità.

Anselm Gerhard, ad esempio, scrive che «il confronto compiaciuto tra un Islam 'barbarico' con un Occidente presunto come pacifico ci è oggi ben familiare, ed è probabile che in futuro esso condizionerà importanti opzioni politiche dei regimi 'occidentali' del secolo ventunesimo». Trattando della travagliata vita di questa partitura, tra Napoli, Venezia e Parigi, Marco Beghelli, dal canto suo, rileva che mentre «Maometto cerca in ogni momento di salvare la situazione da inopinati epiloghi tragici, proponendo soluzioni politiche volte alla distensione fra i due popoli, [...] il gesto estremo di un'Anna *kamikaze* disposta a sacrificare la propria vita per la 'giusta' causa metterà pure a tacere i rimorsi morali di chi lo compie, ma non migliora di una virgola la situazione di chi sopravvive in una realtà che da quel gesto verrà ancor più esasperata».

Ma dell'azione che chiude il dramma serio dato per la prima volta a Napoli il 3 dicembre 1820 (compiuta pur sempre da un'occidentale: sarà meno inquietante?), non rimane pressoché traccia nella versione del *Maometto II* che Rossini stesso preparò due anni dopo per il Teatro La Fenice, allineata con il gusto di un pubblico, quello del Nord della penisola, abituato all'opera seria con finale lieto (e si ricordi, a questo proposito, l'oblio secolare sceso sul finale tragico di *Tancredi*). Ne risulta appannato il rapporto con la storia, che ci dice come la sconfitta veneziana del 1470 nella battaglia di Negroponte, ad opera degli eserciti turchi guidati da Maometto, sia da annoverare tra quelle più cocenti, e gravide di conseguenze economiche negative, per la Serenissima. Ma il nuovo scioglimento, come nota Gerhard nel saggio introduttivo (dove, tra l'altro, propone un attraente confronto tra il *Maometto* di Rossini e il *Fernand Cortez* di Spontini), risolve «un problema per il quale non vi era ragionevole via d'uscita nella gerarchia dei ruoli di una compagnia di canto italiana», riducendo drasticamente la parte dell'eroe eponimo, e di conseguenza la portata dell'intreccio amoroso nella trama.

Del resto Rossini fu attento nel motivare, con la sua musica, il nuovo taglio drammaturgico, come emerge dall'attenta analisi, e dallo stimolante confronto che Stefano Piana, curatore del libretto veneziano del 1822, attua con l'originale. Intrattenendosi

sull'ultima mutazione scenica, che a Napoli portava dritta alla catastrofe, mette in rilievo come lo sfrondamento della scena del sotterraneo, a vantaggio del duello tra Maometto e Calbo, 'rivali' nell'amore per Anna, sia un'importante decisione, perché «lo scioglimento felice diventa più plausibile: il coro dei veneti che interromperà improvvisamente le cupe meditazioni di Anna sarà, come nelle tante opere con situazioni analoghe, quello che annuncerà la vittoria del pretendente 'buono' su quello 'cattivo', ossia, in questo caso, di Calbo nella sfida contro Maometto, con la conseguente liberazione della città dall'invasore. La strada è aperta al finale lieto».

Anche in questo volume de «La Fenice prima dell'Opera», come nel precedente (dedicato a *Le roi de Lahore*), la realtà storica trova il suo spazio: chi fu, in realtà, Maometto? Ce lo facciamo raccontare da un testimone d'eccezione, lo scrittore veneziano Giovanni Sagredo, che ai sovrani musulmani dedicò un importante tomo nel secolo diciassettesimo, da cui stralciamo la parte dedicata alla battaglia di Negroponte. Ad essa segue un saggio di Gian Giuseppe Filippi, che ripercorre gli stessi eventi con metodologie odierne, guidandoci tra le pieghe degli interessi politici ed economici di allora. Anche per lui «Il mostro feroce dell'opera rossiniana, tutto sommato, non ispira l'antipatia che ci si aspetta, forse anche per la malcelata consonanza con la nostra civiltà». D'altra parte, nell'applicare la legge del taglione sui difensori della rocca Calbo ed Erisso (che hanno sterminato «de' miei guerrier ben dieci mille») il sultano si mostra spietato, ma animato da principi non meno 'nobili' dei suoi avversari (oltre ad ardere di vero amore per Anna): «Un esempio tremendo in voi dar voglio / a chi, senza sperar soccorso o scampo, / ogni patto ricusa / per sol diletto di versar più sangue» (I.5).

Fu «un vero umanista», lo storico Maometto, come scrive Filippi? Certo il personaggio rossiniano è «elegante, raffinato e signorile per molti aspetti», secondo Beghelli, e «anima razionale del classico triangolo amoroso». Forse la politica mondiale odierna potrebbe trarre, da questo ritratto artistico, qualche utile indicazione?

*Michele Girardi*

Anselm Gerhard

## Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine del melodramma: l'importanza della tinta turca nel *Maometto II* di Rossini

Il 4 febbraio 1820 fu rappresentata per la prima volta presso il Teatro San Carlo di Napoli una delle opere parigine di maggior successo di Gaspard Spontini, *Fernand Cortez ou La conquête du Mexique* (1809-1817). Questa ripresa è meno scontata di quanto oggi possa sembrare. Infatti per buona parte della prima metà dell'Ottocento la programmazione dei teatri musicali seguiva le tradizioni nazionali locali, mentre le 'importazioni' da altre culture operistiche erano, se non del tutto escluse, almeno estremamente rare.

Ovviamente l'opera a carattere storico di Spontini aveva fatto furore non solo a Parigi, ma anche in ambito linguistico tedesco e per motivi ancor oggi comprensibili. Con la messa in scena di un conflitto pur tipicamente operistico tra dovere patriottico e amore per un esponente dell'armata nemica, Spontini si era avventurato in un campo ancora inesplorato: per la prima volta la contrapposizione tra i due gruppi combattenti è sottolineata in senso specificamente acustico. Grazie a una disposizione del tutto inedita dello spazio retrostante la scena, l'avanzata delle truppe rivali – in questo caso gli spagnoli comandati da Cortez nel Messico – si rende progressivamente percepibile con effetti 'da lontano' ben graduati.

La prima donna della rappresentazione napoletana nella parte di Amazily fu Isabella Colbran, in precedenza amante, dal 1822 prima moglie di Gioachino Rossini, il quale partecipò personalmente alla preparazione della nuova opera. Anche se non disponessimo di alcun documento in grado di provarci inequivocabilmente il contributo di Rossini a questa produzione, l'opera da lui composta proprio a ridosso di quest'esperienza ci dimostrerebbe con quanta attenzione il compositore pesarese, attivo a Napoli dal 1815, aveva studiato il *Fernand Cortez* di Spontini. Nel *Maometto II* di Rossini rappresentato per la prima volta il 3 dicembre 1820 allo stesso Teatro San Carlo di Napoli, si trovano applicati alcuni principi formali della conquista spagnola del Messico trasferiti direttamente nella conquista turca della città greca di Chalkis (detta Negroponte nel periodo della dominazione veneziana): anche Rossini fa in modo che scene più ampie siano interrotte da fragori d'armi via via sopravvenienti 'da lontano'. Ciò si riscontra con particolare efficacia alla fine della stretta («Dicesti assai. T'intendo») del grande terzetto nell'atto primo, in cui il compositore esplicita la didascalia scenica («La musica ed il canto cesseranno ad un tratto») attraverso una cadenza d'inganno, il cambiamento dal *fortissimo* al *piano* e *pianissimo* e inoltre la frammentazione della sequenza di accordi con pause generali. Inoltre sempre nella versione napoletana del



Frontespizio del libretto per la ripresa di *Fernando Cortez* di Spontini al Teatro San Carlo di Napoli, 1820. Traduzione di Giovanni Schmidt; «balli analoghi» di Pietro Hus, scene di Francesco Tortoli. Cantavano Andrea Nozzari (Cortez), Gaetano Chizzola (Alvaro), Antonio Ambrosi (Ambrogio; Montezuma), Isabella Colbran (Amazilia), Giuseppe Ciccimarra (Telasco), Michele Benedetti (Sommo Sacerdote). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

1820 dopo il primo terzettino («Ohimè! qual fulmine») già «un lontano colpo di cannone» aveva interrotto 'il colloquio': Anna viene messa a tacere nel bel mezzo di un settenario («Il cor saprò se...») e della sua linea melodica.

Come nell'opera di Spontini anche in *Maometto II* il progressivo avvicinarsi degli assediati è differenziato in modo graduale, com'è prescritto ad esempio nella didascalia scenica posta alla fine del duetto Anna-Maometto poco dopo l'inizio dell'atto secondo: «Tumulto lontano crescente. Tamburi, trombe, soldati in movimento dietro il padiglione che s'apre». (Nella successiva redazione veneziana del 1822 tali effetti sono ulteriormente accentuati con «l'aggiunta di [...] una seconda banda capace di inediti risultati stereofonici».)<sup>1</sup> E nell'opera di Rossini si trova anche un effetto destinato ad essere ripreso successivamente nella storia dell'opera: per giunta nell'atto quinto degli *Huguenots* di Meyerbeer (1836) due giovani in stato di grande preoccupazione decidono di sposarsi *in extremis* nella città assediata, mentre nella stessa scena si sente il coro dietro le quinte che canta una preghiera.

Naturalmente l'interesse creativo di Rossini per la più recente produzione dalla Parigi napoleonica presenta anche un rovescio della medaglia. Certamente un pubblico che conservava un ricordo ancor vivo del grande conflitto terminato solo nel 1815, e durato più di due decadi, doveva trovare attraente l'evocazione (e l'addomesticamento) dei terrori della guerra. Tuttavia per una mimesi in 'bianco e nero' del bene e del male l'opera lirica non era particolarmente adatta. Spontini non aveva scelto il suo soggetto spontaneamente, ma lo aveva ricevuto appositamente dall'imperatore Napoleone, il quale voleva veder sostenuta anche attraverso la propaganda la sua campagna militare in Spagna. Tuttavia l'ipotesi secondo cui il pubblico parigino sarebbe stato pronto ad assecondare la logica propagandistica di quest'opera – che associava una casta sacerdotale messicana rappresentata ormai in declino e corrotta agli spagnoli del 1809 e, al contrario, equiparava gli spagnoli 'illuminati' e conquistatori del 1520 ai francesi del 1809 – fece poca strada. Quindici anni dopo, quando Victor-Joseph-Étienne de Jouy accolse il vecchio libretto nelle sue *Œuvres complètes*, così annotò nelle *Notes anecdotiques* finali con parole insolitamente autocritiche:

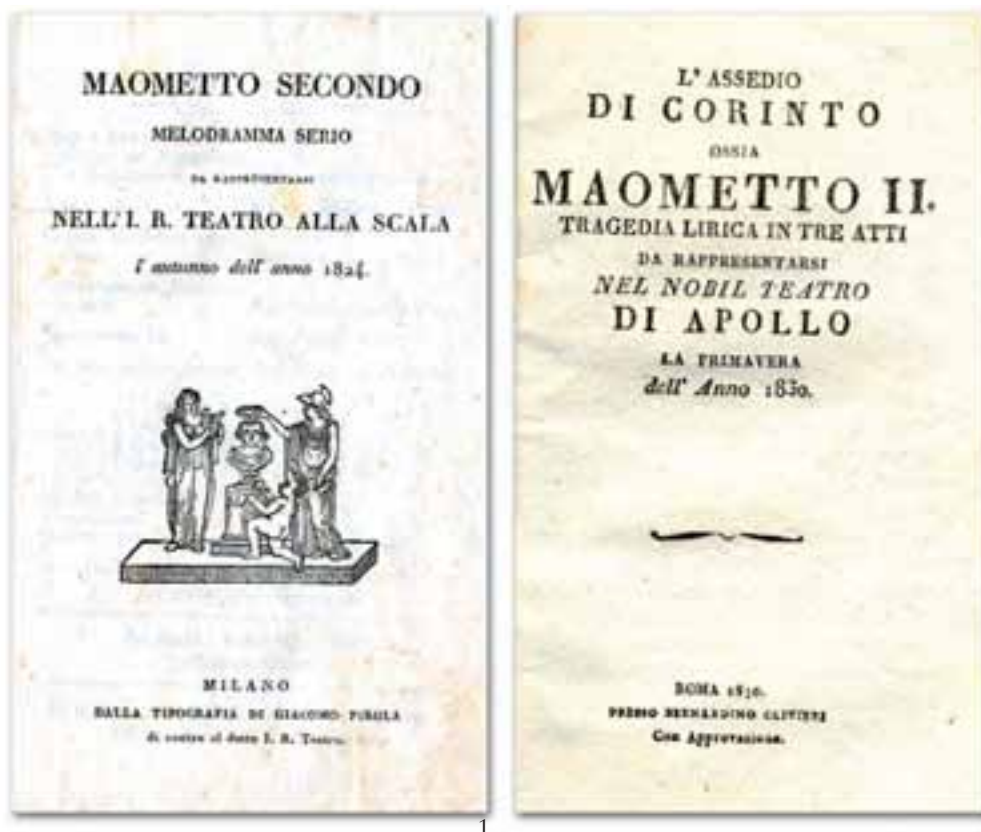
Credetti di dover presentare allo spettatore inizialmente un'esposizione naturale, e di costringerlo a compiangere la sorte dei prigionieri spagnoli per indebolire alla fine il carattere odioso della vittoria. Era questo lo scoglio principale.<sup>2</sup>

Al librettista Jouy, autore per Rossini del *Guillaume Tell* (1829), era ormai palese un meccanismo che ancor oggi ha un ruolo non indifferente nei vari conflitti, dal Kosovo alla Palestina fino all'Iraq: di fronte a contrapposizioni belliche gli osservatori disinteressati

<sup>1</sup> ALBERTO ZEDDA, *L'autografo musicale del «Maometto II»*, in *Maometto II*, Pesaro, Rossini Opera Festival, 1985, p. 24 (programma di sala).

<sup>2</sup> «Je crus devoir présenter d'abord au spectateur une exposition naturelle, et le forcer de plaindre le sort des prisonniers espagnols, pour affaiblir ensuite l'odieux de la victoire. C'était là le principal écueil de mon sujet.» (VICTOR-JOSEPH-ÉTIENNE DE JOUY, *Fernand Cortez ou La conquête du Mexique* [1809-1817], in JOUY, *Œuvres complètes*, vol. XIX, Paris, Didot, 1823 [recte 1824], pp. 57-108: 106).





1

2

1. Frontespizio per la ripresa di *Maometto II* al Teatro alla Scala di Milano, 1824. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Claudio Bonoldi (Paolo Erisso), Stefania Favelli (Anna), Anna Alberti (Calbo), Francesco Antonio Biscottini (Condulmiero), Filippo Galli (Maometto), Lodovico Bonoldi (Selimo). Le arie di Anna «Gli affanni tuoi cor mio» (I.2) e «Di morte il fiero aspetto» (II.6) sono tratte da *Le nozze di Don Desiderio* di Giuseppe Balducci (la Favelli aveva cantato – al Teatro del Fondo di Napoli l’anno precedente – nella prima di quest’opera).

2. Frontespizio per la ripresa de *L’assedio di Corinto* all’Apollo di Roma, 1830. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Filippo Galli (Maometto), Giovanni Battista Montresor (Cleomene), Isabella Fabbrica Montresor (Neocle), Giuseppe Corsetti (Omar), Amatilde Kyntherland Cascelli (Pamira), Anna Mazzarangi (Ismene), Antonio Rinaldi (Jero). L’aria di Pamira «Lungi dal caro bene» (I.3) fu tratta da *La gioventù di Enrico V* di Pacini; l’aria di Neocle «Oimè quai tetre immagini» (II.1) da *Temistocle* di Pacini (si trova anche nei libretti per le riprese de *La donna del lago* a Reggio Emilia, 1825 e de *La gazza ladra* a Fabriano, 1832); la stretta Maometto-Pamira «Pietosa all’amor mio» (II.3) fu scritta da Donizetti in occasione della ripresa de *L’assedio di Corinto* al Carlo Felice di Genova nel 1828.

tendono a sentirsi emotivamente solidali con il partito dei più deboli. Come via d’uscita da questo dilemma, Jouy e Spontini scelsero volontariamente di allontanarsi dalla verità storica. Nella rielaborazione del 1817 essi cambiarono radicalmente la conclusione dell’opera, naturalmente anche per rispondere al mutamento delle condizioni politiche avvenuto in seguito alla restaurazione della monarchia borbonica. La «Conquista del Mes-

sico» divenne qualcosa come la «Clemenza di Cortez»; nelle ultime scene della versione del 1817 il condottiero spagnolo si rivela un modello di pacifismo generoso e tratta gli oppositori da lui sottomessi col rispetto dovuto ai sovrani legittimi: «Montézuma, pardonne-moi ma gloire. / C'est ta seule amitié, que je veux conquérir.» («Montezuma, perdonami la mia gloria. / È la tua sola amicizia che voglio conquistare.»).

Ma non basta: in vista di situazioni politiche di volta in volta nuove Spontini variò ripetutamente la concezione drammaturgica della sua opera. Nella versione berlinese del 1824, destinata a una casa regnante protestante, la casta sacerdotale è descritta in modo ancor più negativo che nel 1817. E in un'ultima rielaborazione del 1832 l'innalzamento della croce appare quasi un tentativo di riprodurre sulla scena d'opera l'iconografia della Santa alleanza.<sup>3</sup>

«*Alla turca*» per i cori, ma per i protagonisti...?

In confronto al *Fernand Cortez* di Spontini il compito intrapreso da Rossini nel comporre il *Maometto II* era di gran lunga più semplice. Nel libretto di Cesare della Valle la parte in causa più vicina al cuore del pubblico europeo non era costituita da vincitori, ma da oppressi. E poiché si trattava di veneziani, e dunque di italiani, non costituiva in alcun modo uno 'scoglio' indirizzare la simpatia del pubblico italiano verso gli assediati di Negroponte e rappresentare invece come 'odiosa' la vittoria del conquistatore Maometto. E ancora: gli ultimi versi del libretto stampato nel 1820 per l'allestimento napoletano mostrano quanto radicata fosse la tradizione di mettere in bocca a dei connazionali 'sfortunati' un ultimo rantolo patriottico, e perciò, posta di fronte alla morte, la sventurata prima donna doveva spiegare ai suoi aguzzini islamici «come sa morire un'italiana»:

E tu che Italia ... conquistar ... presumi ...  
 Impara or tu ... da un'itala donzella  
 che ancora degli eroi la patria è quella.

Anche se Rossini rinunciò a mettere in musica questi tre versi, in molti luoghi del libretto si nota che le diversità più vistose tra cristiani e musulmani sono descritte attraverso stereotipi anticamente consolidati che riflettono la percezione 'occidentale' in modo assolutamente ap problematico. Così si legge in un giudizio contemporaneo del dramma *Anna Erizo* di Cesare della Valle, che aveva fatto da modello al libretto: «In Maometto ferocia, doppiezza, orgoglio, ed amore congiunti alla foggia barbarica».<sup>4</sup> Il

<sup>3</sup> Cfr. ANSELM GERHARD, «*Fernand Cortez*» und «*Le Siège de Corinthe*». *Spontini und die Anfänge der «Grand Opéra»*, in *Atti del terzo congresso internazionale di studi spontiniani. Maiolati Spontini – Jesi 6-7-8-9 ottobre 1983*, Maiolati Spontini, Comitato comunale permanente di studi spontiniani, 1985, pp. 93-111.

<sup>4</sup> ANONIMO, *Osservazioni sopra «Anna Erizo»*, in *Nuovo teatro, ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che riscuotono presentemente l'applauso generale nei teatri italiani*, tomo IV, Genova, Pendola, 1824, pp. 68-71; vedi anche BRUNO CAGLI, *Le fonti letterarie dei libretti di Rossini*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XII/2, 1972, pp. 10-32: 14-16.



Andrea Celesti (1637-1712), *Morte di Anna Erizzo*. Olio su tela. Venezia, collezione privata. Da *Civiltà e cultura di villa tra '700 e '800 a Mirano e nella terraferma veneziana*, a cura di Mario Esposito, Venezia, Marsilio, 2000.

confronto compiaciuto tra un Islam 'barbarico' con un Occidente presunto come pacifico ci è oggi ben familiare, ed è probabile che in futuro esso condizionerà importanti opzioni politiche dei regimi 'occidentali' del secolo ventunesimo. Anche al compositore, del resto, era parimenti possibile ricollegarsi a solide tradizioni del mestiere compositivo. Per descrivere il conflitto tra veneziani e turchi nell'anno 1470 era ovvio per Rossini rifarsi a *clichés* musicali che fin dal tardo Seicento si erano consolidati nella musica colta europea.

Per illustrare ciò che aveva una funzione in Lully e Rameau come pure in Gluck, Grétry, Salieri e ancora in Carl Maria von Weber<sup>5</sup> e per ovviare alla contrazione del repertorio odierno, si può efficacemente ricorrere a un 'classico' della 'musica turca' dell'anno 1782: nella *Entführung aus dem Serail* (*Il ratto dal serraglio*) di Mozart gli elementi esotici davvero originali sono tanto pochi quanto in moltissime altre composizioni 'turche' del tempo, eccezion fatta per lo strumentario, specifico della cappella militare turca. Nel *Ratto dal serraglio* l'orrida, selvaggia descrizione degli 'infedeli' è ottenuta prevalentemente grazie a una riduzione volontaria del vocabolario compositivo, volta di fatto a negare i progressi civilizzatori della musica colta europea: si riscontrano così unisoni invece di plurivocalità, stasi armonica invece di ricchezza modulante, melodie squa-

<sup>5</sup> Cfr. THOMAS BETZWIESER, *Exotismus und «Türkenoper» in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber, Laaber, 1993 («Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 21»).



Andrea Celesti (1637-1712), *Morte di Paolo Erizzo*. Olio su tela. Venezia, collezione privata. Da *Civiltà e cultura di villa cit.*

drate e poco aggraziate invece di una cantabilità ampia e distesa, ritmica stereotipa e ripetitiva invece di una molteplicità contrastante di ritmi.

Anche Rossini ricorre proprio a questo manello di procedimenti già dal primo coro («Dal ferro, dal foco») per caratterizzare la sortita dei conquistatori turchi di Negroponte: accanto all'orchestrazione con strumenti caratteristici della musica dei giannizzeri, cioè della musica militare turca esportata nell'Europa cristiana già nel Seicento, colpisce il rozzo unisono della melodia nel preludio orchestrale. Inoltre non è chiaro se questa melodia debba evolversi in minore o in maggiore. Il brusco movimento tonale da Do maggiore a Mi maggiore lascia intravedere una mancanza di *bien-séance* armonica. Una medesima inosservanza delle attese del pubblico si rileva anche nella prima frase del coro che modula in modo quasi impercettibile da Do maggiore a Re minore e inoltre con le sue tredici battute presenta una configurazione periodica del tutto irregolare.

Questo procedimento – la negazione di convenzioni compositive consolidate, che vengono perciò stereotipi della musica 'alla turca' – si nota anche nell'intervento del coro nella successiva aria di sortita di Maometto. La prima frase di quattro battute del coro («Del mondo al vincitor») modula senza alcuna preparazione dal Re minore al Do maggiore. E anche nel coro seguente di alcuni guerrieri turchi («Signor, di liete nuove») si trova utilizzato lo stesso procedimento con modulazioni immotivate da La minore passando per Si minore verso Do diesis maggiore.

Nelle parti solistiche dell'aria di sortita di Maometto si può invece osservare che prima dell'affermazione di un'*Estetica del brutto*, esemplificata dal professore tedesco di filosofia Karl Rosenkranz nel 1853 con passi, tra l'altro, dalle opere parigine di Meyerbeer, i compositori di opere disponevano di ben pochi mezzi per connotare adeguatamente un eroe negativo. E per giunta, se anche in singoli luoghi potevano essere utilizzati elementi 'alla turca', i presupposti estetici di un'opera seria italiana non consentivano di estendere tale colorito musicale stereotipo su brani di una certa ampiezza. Il sultano Maometto ad esempio non è presentato con una melodia 'alla turca', ma le sue brillanti colorature ne fanno un magnanimo signore che alla fin fine sollecita maggior stima rispetto al suo antagonista veneziano Erisso. È pur vero che il contenuto del testo da lui cantato chiarisce di continuo che questo condottiero incarna caratteristiche sostanzialmente negative, le stesse che fino ad oggi corrispondono ai timori dell'Occidente cristiano nei confronti di un Islam più o meno militante. Ma di fronte alle ampie strutture temporali proprie all'opera italiana di questo periodo, le truculente parole del condottiero islamico risultano in gran parte totalmente inefficaci. Così commentava Luigi Prividali, che dopo gli studi in giurisprudenza si guadagnava da vivere come giornalista e librettista – tra l'altro per *L'occasione fa il ladro* di Rossini (1812) – nella sua recensione sul «Nuovo osservatore veneziano»:

Chi dalla storia conosce il famoso conquistatore di Bisanzio, non s'immaginerebbe mai di vederlo protagonista in questo misero dramma, e molto meno poi s'immaginerebbe di trovare in esso un nojoso millantatore, che minacciando senza punire, e supplicando senza ottenere, non sa farsi né temere né amare.<sup>6</sup>

#### *Sensibilità veneziane e «la non lieve indisposizione» della prima donna*

Il problema di una caratterizzazione 'eccessivamente' positiva del conquistatore di Costantinopoli e dunque del nemico dell'Occidente cristiano appare ulteriormente accentuata nella rielaborazione veneziana del *Maometto II* di Rossini del 1822. Perciò qui – nella supposizione che dopo la caduta della repubblica il pubblico veneziano dovesse ormai dimenticare le ore più buie della sua storia – viene invece mostrata la disfatta militare degli assediati turchi. Nell'*Avvertimento* del libretto infatti leggiamo: «Onde togliere l'orrore della storica catastrofe venne condotto il Melodramma a lieto fine, appoggiandosi a' primi luminosi successi de' Veneti».<sup>7</sup>

Così l'opera napoletana giunse provvisoriamente a un lieto fine grazie al taglio della terrorizzante scena di massacro in mezzo all'aria finale. Perciò Rossini ritornò a quel coro feroce in cui si riannodavano in modo tanto efficace convenzioni versificatorie risalenti al Seicento, con le consuetudini tonali del suo tempo e la rinuncia radicale ad

<sup>6</sup> LUIGI PRIVIDALI, *Notizie teatrali «Il nuovo osservatore veneziano»* 31 dicembre 1822; citato da: MARCO EMANUELE, *L'ultima stagione italiana. Le forme dell'opera seria di Rossini da Napoli a Venezia*, Firenze, Passigli, 1997, pp. 278-281: 279 («Tesi, 9»).

<sup>7</sup> Si veda, in questo volume, l'edizione del libretto della versione veneziana, p. 72 e segg.





1. Frontespizio del libretto per la ripresa de *L'assedio di Corinto* all'Accademia Filarmonica Romana, 1827 (quest'esecuzione in forma di concerto precede la prima messinscena italiana a Parma, stagione di carnevale 1828-1829). Cantavano Nicola Sardi (Maometto), Angelo Testa (Cleomene), Pietro Angelini (Neocle), Paolina Mancinelli (Pamira), Carolina Brocard (Ismene), Francesco Saverio Pellegrini (Jero). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

2. Frontespizio per la ripresa (prima italiana) de *L'assedio di Corinto* a Parma, Teatro Ducale, stagione di carnevale 1828-1829. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Domenico Reina (Maometto), Giovanni Battista Genero (Cleomene), Elena Otto (Neocle), Giuditta Grisi (Pamira), Clementina Lanari (Ismene), Carlo Ottolini Porto (Jero). Da notare che la parte di Maometto fu sostenuta, con l'ausilio di puntature all'acuto, da un «baritenore» come Reina (1797-1843), il primo Arturo (*Straniera*) per Bellini, e il primo Tamas (*Gemma di Vergy*) e il primo Leicester (*Maria Stuarda*) per Donizetti.

ogni seduzione melodica. Come nelle scene di streghe da Cavalli a Verdi e nell'evocazione dell'«erebo» in Händel o Gluck, nella redazione napoletana della scena finale sia i musulmani sia le donne di Negroponte scandiscono il metro caratteristico del quinario sdrucciolo («Invan la perfida / invano ascondesi»). Come tonalità Rossini usò il La minore, utilizzata anche nel massacro alla fine degli *Huguenots* (1836) di Meyerbeer, delle *Vêpres siciliennes* (1855) di Verdi o nel truculento «Guerra, guerra! Le galliche selve» della *Norma* (1831) di Bellini.



1

2

1. Frontespizio del libretto per la ripresa de *L'assedio di Corinto* al Teatro La Fenice di Venezia, stagione di carnevale 1828-1829. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi; si veda qui la cronologia delle riprese veneziane, a p. 161 e segg.). L'aria di Pamira «Ah! non fia mai ver ch'io viva ... Parmi vederlo ahi misero» (II.1) fu tratta da *Amazilia* di Pacini; anche in queste recite fu eseguita la stretta Maometto-Pamira «Pietosa all'amor mio» (II.2) di Donizetti (Genova, 1828); il duetto Pamira-Cleomene «No, non temer, mel credi» (III.4) è tratto da *Gli Arabi nelle Gallie* di Pacini.

2. Frontespizio del libretto per la ripresa de *L'assedio di Corinto* a Firenze, Intrepidi, 1828 (l'opera era rappresentata nello stesso anno anche alla Pergola). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Carlo Moncada (Maometto), Lorenzo Bonfigli (Bonfigli; Cleomene), Ipolita Ferlotti (Neocle), Tersiccio Soverini (Omar), Clementina Fanti (Pamira), Elena Badoera (Ismene), Carlo Ottolini Porto (Jero). In calce all'elenco dei personaggi e interpreti: «N. B. La Musica del Duo della Scena II dell'Atto Secondo è del Sig. Maestro Donizetti». Il pezzo (Maometto-Pamira; «Che veggo, o Ciel!») potrebb'essere la riscrittura di un duetto donizettiano, non identificato, chiuso, anche in questa occasione, dalla nota stretta «Pietosa all'amor mio».

Nella redazione veneziana del *Maometto II* non si sente nulla di tutto ciò. Solo nel *Siège de Corinthe*, ultima rielaborazione di quest'opera, Rossini fece di nuovo ricorso a questo coro caratteristico e lo rivalutò in modo assolutamente cruciale: qui le stereotipe figure orchestrali mantengono la supremazia, dopo che in seguito al bagno di sangue dei conquistatori è stata ridotta al silenzio ogni voce umana. Nel postludio puramente orchestrale dell'opera parigina del 1826 rimane solo la musica meccanica che accompagnava i quinari sdruciolli priva dei versi corrispondenti e di alcun ritmo di-



stinguibile, quasi una massa sonora amorfa. La già citata negazione dell'eleganza melodica in alcune scene dell'atto primo trionfa alla fine in «cet horrible tableau» – così recita una disposizione scenica manoscritta dell'allestimento parigino<sup>8</sup> – che costituisce una sorta di sintesi di tutto il dramma.

Per ritornare di nuovo alla versione veneziana del 26 dicembre 1822, non ci si appoggia solo «a' primi luminosi successi de' Veneti», privilegiando così un lieto fine del tutto surreale rispetto all'affermazione di un'estetica romantica del terrore. Rossini non si limitò a una rielaborazione della scena finale, ma effettuò molti altri interventi in una partitura alla quale non era arriuso un vero grande successo presso il pubblico napoletano del 1820 – quest'opera estremamente originale era già scomparsa dal repertorio dopo un anno. Per Rossini, come anche per Verdi e per Puccini, non valevano i criteri nebulosi di un'ideale religione dell'arte, ma la logica commerciale dell'industria dello spettacolo: se il pubblico non voleva saperne di un'opera, i compositori non davano la colpa agli spettatori, ma la ricercavano nel proprio operato. Inoltre Rossini si trovava ad affrontare una situazione d'emergenza del tutto impreveduta in quanto la ripresa della sua nuova opera *Zelmira* (1822), in origine prevista per la Fenice, era al momento impossibile, dato che il teatro concorrente di San Benedetto a Venezia l'aveva messa in cartellone senza il suo assenso.

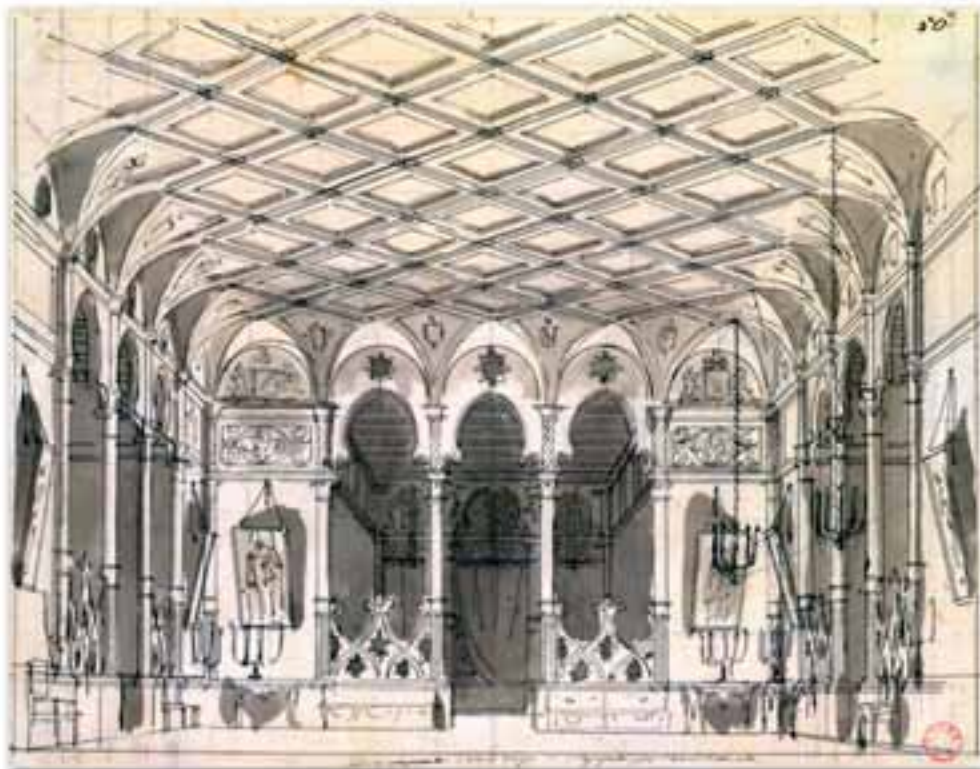
Dalla riscoperta del *Maometto II* napoletano grazie alla filologia rossiniana degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, e soprattutto dopo la prima ripresa in tempi moderni a Pesaro nel 1985, uno specialista come Philip Gossett non è stato l'unico a sottolineare con frequenza le qualità eccezionali di questa partitura sperimentale.<sup>9</sup> In nessun'altra opera italiana di Rossini le convenzioni che regolano la disposizione e la configurazione formale dei pezzi sono trattate con altrettanta libertà e nel contempo solidamente saldate allo svolgimento del dramma come in *Maometto II*. Ciò è particolarmente impressionante nel gigantesco assieme dell'atto primo, della durata di quasi trenta minuti, cui Rossini nella partitura manoscritta aveva scherzosamente apposto il titolo di *Terzettone*. Di tali qualità potevano essere consapevoli solo intenditori educati ad altre concezioni drammaturgiche e le cui conoscenze non erano limitate all'opera italiana del tempo, ampiamente standardizzata. Il sensibile Michael Beer, che da Berlino stava effettuando il suo viaggio in Italia e al quale Rossini nel 1821 a Napoli aveva eseguito questa partitura al pianoforte, così scriveva al fratello Giacomo Meyerbeer, destinato di lì a poco dopo a subentrare a Rossini come compositore europeo di maggior successo:

Rossini mi ha suonato al piano il suo *Maometto* e non posso nasconderti che la ritengo, se non la migliore, una delle sue opere migliori ed è meno ricca di melodie struggenti che di pez-

---

<sup>8</sup> Citato da ANSELM GERHARD, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1992, p. 75 (accessibile anche in traduzione inglese: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1998, p. 79).

<sup>9</sup> Il manifesto più vistoso di questa rivalutazione estetica del Rossini napoletano rimane tuttora la prefazione di Philip Gossett alla ristampa anastatica di una partitura manoscritta di *Maometto II*, pubblicata da Garland a New York nel 1981.



Giuseppe Borsato (1771-1849), bozzetto scenico (1.1) per la ripresa di *Maometto II* al Teatro La Fenice di Venezia, 1822. Matita, penna e acquerello. Parigi, Bibliothèque-Musée de l'Opéra (sulla figura e l'opera di Borsato, e in particolare sul suo lavoro per il Teatro La Fenice, cfr. MARIA IDA BIGGI, *Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice 1809-1823*, Venezia, Marsilio, 1995).

zi pensati veramente in funzione drammatica. Inoltre egli agognava mantenere i diversi colori del soggetto in modo che quest'opera è certo destinata a un grande successo nel mondo.<sup>10</sup>

Rossini, il quale non poteva aspettarsi «un grande successo» più tardi, che sarebbe arrivato solo alla fine del secolo ventesimo, limitò nella rielaborazione veneziana i «pezzi pensati veramente in funzione drammatica» e semplificò gli aspetti sperimentali della partitura del 1820 a favore di una configurazione più convenzionale. Naturalmente tali interventi strutturali, tra cui il ridimensionamento del citato *Terzettone*, avevano anche un altro motivo:

<sup>10</sup> Lettera di Michael Beer a Giacomo Meyerbeer del 10 dicembre 1821, in GIACOMO MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, a cura di Heinz Becker, Berlin, de Gruyter, 1960, I, p. 440: «Rossini hat mir seinen *Maometto* vorgespield, und ich darf Dir nicht verhehlen daß ich es, wenn auch nicht für das Ausgezeichnetste, doch für eins seiner ausgezeichneten Werke halte, das weniger reich an schmelzenden Melodien als an wahrhaft dramatisch gedachten Stücken ist. Außerdem hat er sich piquirt die verschiedenen Couleuren des Sujets zu halten wodurch ihm dies Werk für die Welt gewiß einst großen Erfolg zusichert.».

Sembra che interventi di tal genere siano mirati a risparmiare il più possibile Isabella Colbran, provata vocalmente e non in perfetta salute nel periodo dell'allestimento del *Maometto* (ma in realtà ormai in sicuro declino da qualche anno).<sup>11</sup>

A dire il vero la cantante trentanovenne avrebbe riscosso un successo trionfale al Teatro La Fenice cinque settimane e mezzo dopo in *Semiramide*, ultima sua prima operistica e ultima opera composta da Rossini per l'Italia. Al contrario *Maometto II* fu accolto freddamente come non mai dal pubblico veneziano e sparì dalla programmazione dopo appena sei rappresentazioni. Ciò non è affatto difficile da spiegare. Le élites della città lagunare sentirono comprensibilmente come un affronto che un compositore ormai divenuto famoso in tutto il mondo non avesse composto appositamente un'opera nuova per l'apertura di uno dei teatri più prestigiosi d'Italia il giorno di Santo Stefano:

Non conviene passare sotto silenzio un certo dispiacere di non vedersi aprire il gran teatro dell'opera con uno spettacolo tutto nuovo, e scritto a bella posta per la solita stagione di carnevale.<sup>12</sup>

A ciò va aggiunto che nonostante le facilitazioni introdotte nella sua parte la Colbran era chiaramente oberata dalla fatica: «Resti [...] ad osservarsi la non lieve disgrazia della non lieve indisposizione della prima donna.»<sup>13</sup> Mentre su questo punto tutti i critici del tempo sono d'accordo, stupisce invece nel resoconto del già citato Luigi Prividali un ulteriore argomento che ha poco a che fare con il meccanismo dell'industria dello spettacolo del tempo e si adatta piuttosto al momento attuale, in cui sullo sfondo di un culto totalizzante del genio creatore sembra imporsi anche per le partiture di opere italiane il carattere inviolabile dell'opera d'arte:

Prima di assoggettare questo spettacolo alla sua riproduzione [veneziana], riconosciuta fu la necessità d'alterarlo; ma siccome queste alterazioni, quantunque non felicissime, più facili nondimeno furono da intraprendersi, che il levare, l'aggiungere, od il modificare la quantità e qualità de' suoi esecutori, levando così da questa parte alcuni pezzi per l'impossibilità d' eseguirsi, aggiungendo da quella alcuni altri male innestati, e d'una tinta totalmente diversa [...], risultare ha pur dovuto inevitabilmente una mancanza sensibilissima del primo suo effetto.<sup>14</sup>

Un'altra domanda, cui ogni ascoltatore deve rispondere per conto proprio, è se lo *status* di opera d'arte non vada tanto applicato a una prima o ultima versione, ma piuttosto – come si osserva sempre più spesso nell'epoca del 'postmoderno' – ad ogni riedizione nobilitata dalla presenza *in loco* e dal controllo del compositore.

---

<sup>11</sup> EMANUELE, *L'ultima stagione italiana* cit., p. 185.

<sup>12</sup> *Notizie teatrali*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 13 gennaio 1823, citato da EMANUELE, *L'ultima stagione italiana* cit., p. 265.

<sup>13</sup> LUIGI PRIVIDALI, *Notizie teatrali*, «Il nuovo osservatore veneziano», 14 gennaio 1823, citato da EMANUELE, *L'ultima stagione italiana*, pp. 282-284: 282.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

*Tinta cromatica e attacchi fuori luogo nei «falsi canoni»*

Naturalmente non bisogna prendere troppo sul serio la dura critica di Prividali. Malgrado gli interventi della redazione veneziana, in cui Rossini aveva interpolato singoli numeri da *Ermione*, *Bianca e Falliero* e *La donna del lago* (tutte del 1819), anche in questa versione si percepisce chiaramente una ‘tinta caratteristica’. Come elemento particolarmente vistoso di questa tinta saltano più che mai all’orecchio i frequenti ripiegamenti in minore entro un contesto inequivocabilmente maggiore.

L’aspirazione di dar voce al «clash of civilizations», allo «scontro delle civiltà» oggi tanto evocato, proprio attraverso i «diversi colori del soggetto» è peraltro altamente problematica. Ciò che conferisce ai cori dei turchi un colorito musicalmente esotico si riscontra anche nei primi due cori degli assediati veneziani: il primissimo attacco nel coro d’apertura («Al tuo cenno, Erisso, accolti») irrita l’ascoltatore per la deviazione da Mi bemolle maggiore alla sesta minore Do bemolle. Allo stesso modo il successivo coro di giuramento con i suoi caratteristici decasillabi manzoniani («Sì, giuriamo sugli italiani brandi») riceve un trattamento melodico del pari sgradevole. Ciò che in una prospettiva drammaturgica sembra sensato – i falsi suoni in minore funzionano sul subconscio dell’ascoltatore come presentimento dell’epilogo tragico – in una prospettiva strutturale ciò appare invece precario. Perché così facendo le melodie cantate dai veneziani appaiono all’ascoltatore molto vicine a quello che nella tradizione europea passa per musica turca – quando però si faccia astrazione dall’atmosfera malinconica delle une come dalle feroci movenze delle altre.

È perciò possibile che Rossini abbia voluto deliberatamente fondere i «diversi colori» del suo soggetto in un’unica tinta. Proprio per questo egli si era anche chiaramente sforzato di definire Maometto come un intruso, uno straniero rispetto agli altri solisti. Ciò gli riesce con particolare efficacia nelle scene con *ensemble* che si riconnettono alla tecnica standardizzata del falso canone. Secondo tale procedimento nei pezzi concertati l’esposizione melodica di otto o sedici battute del primo solista viene ripresa nota per nota dai personaggi che attaccano successivamente, mentre le voci che avevano iniziato per prime con la frase melodica caratteristica ne cantano nel frattempo una prosecuzione contrastante. Tanto nella versione napoletana del 1820 che nella versione veneziana del 1822 si trovano quattro numeri ad *ensemble* che si ricollegano a questo modello compositivo; l’eroe eponimo è coinvolto in due, nella redazione veneziana addirittura in tre di questi numeri. Nel primo di questi falsi canoni Maometto non ha quasi un proprio attacco, ma piuttosto gli viene assegnato il compito di sconvolgere la struttura musicale dello sviluppo canonico. Nel punto in cui nel terzetto («Giusto Ciel, che strazio è questo») si aspetterebbe per forza l’attacco del terzo solista, Maometto dà sulla voce ai suoi avversari veneziani ed esclama con movenze quasi da recitativo: «Sconsigliato, a che non taci?».

Per ritornare alla seconda opera di Rossini della stagione veneziana di carnevale 1822-1823: nel pezzo concertato del finale primo di *Semiramide* («Qual mesto gemito») Rossini ancora una volta accentua questo aspetto. Nel punto strutturalmente iden-



Giuseppe Borsato (1771-1849), bozzetti scenici (I.3 e II.1) per la ripresa di *Maometto II* al Teatro La Fenice di Venezia, 1822. Matita, penna e acquerello. Parigi, Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

tico in cui l'ascoltatore attende la terza entrata in falso canone, si fa notare un protagonista il cui ingresso nessuno dei personaggi, ma anche nessuno del pubblico, avrebbe potuto prevedere: «Colpo fortissimo, e cupo dalla tomba. Si presenta sulla porta l'ombra di Nino». Il fracasso disturba il belcanto, poiché ragionevolmente questa voce dal regno dei morti non può cantare in un pezzo concertato – la struttura del falso canone è così irrimediabilmente distrutta.

Al contrario dell'ombra del re assassinato di Babilonia, nell'opera turca di Rossini il selvaggio, non particolarmente nobile Maometto vuole, a quanto pare, far parte dell'*ensemble*. Dopo tredici (di nuovo tredici!) battute, in cui egli ha rovinato la struttura predisposta del concertato, proprio alle parole «Questa fu la volta estrema / che parlo mi al cor pietà» egli riprende infine la sua parte in falso canone. Da parte sua Rossini rende sottilmente chiaro che Maometto non appartiene proprio interamente al gruppo dei solisti: da un lato il suo inserimento avviene una quarta troppo in basso, in Sol maggiore invece che in Do maggiore, il che non può essere spiegato con la tessitura profonda della sua voce dato che nell'aria di sortita le sue colorature arrivano al Fa acuto, che qui avrebbe dovuto cantare se Rossini avesse concepito il suo attacco in Do maggiore. Dall'altro Maometto segue solo per quattro battute il modello canonico, prima che venga finalmente abbandonata la struttura contrappuntistica col ricorso a modulazioni verso tonalità lontane.

Qualcosa di analogo si rileva poco dopo, nel secondo falso canone della partitura in cui è coinvolto Maometto: nel concertato del finale dell'atto primo («Ritrovo l'amante») il decorso della struttura canonica non è interrotto, ma di nuovo l'eroe eponimo entra come terzo solista alla quarta inferiore, in Mi bemolle maggiore piuttosto che in La bemolle maggiore. E anche l'ultimo *ensemble* in cui Rossini introduce la struttura del falso canone interessa il nostro discorso. Nella rielaborazione del 1822 Rossini aveva cancellato senza esitazione un terzetto col falso canone nell'atto secondo, in cui Maometto non era coinvolto («In questi estremi istanti») e in un altro punto dello stesso atto secondo aveva inserito un terzetto del tutto nuovo dei tre solisti maschili («All'empio



in braccio»); con ogni probabilità i versi provengono dalla penna di Gaetano Rossi, autore del libretto di *Semiramide*.<sup>15</sup> In questo terzetto veneziano la tensione tra il sultano turco e i suoi antagonisti italiani non sembra più avere alcuna importanza. Qui dopo Calbo entra in seconda posizione Maometto, dopo di lui segue Erisso con un attacco alla quinta superiore. Il padre dell'amata e il rivale nelle sue grazie 'attanagliano' per così dire l'invasore in una morsa e per ironia drammatica questa volta Maometto canta nel grado giusto: di fronte all'acuirsi dell'intrigo sentimentale egli non è più padrone della situazione, ma fuori di lui dalla rabbia intona: «Sento le furie, / provo l'orror».

La conclusione del dramma, se la si esamina in relazione alla parte di Maometto, non è contrassegnata da *climax* impressionanti dell'arte melodica (e contrappuntistica) di Rossini. La catastrofe – che prosegue direttamente la caratterizzazione del ruolo del conquistatore posta in essere nel terzetto appena descritto – vede invece un primo uomo abbandonato, che in tutte le redazioni di quest'opera si congeda dal dramma come fosse un pertichino. Una tale cospicua riduzione del suo ruolo non rende giustizia all'importanza del personaggio principale dal punto di vista storico. E anche il peso di Maometto nella drammaturgia di questa libera rielaborazione della realtà storica non trova alcuna corrispondenza in un simile 'scioglimento' *ex abrupto*, che in effetti non aiuta a rispondere alla domanda se Maometto sia stato rappresentato come protagonista 'odioso' o invece positivo.

È certo che per ovvie ragioni in un'opera del Rossini maturo il protagonista non avrebbe potuto cantare versi come «La mia gloria perdonatemi, Erisso» sulla scorta del Cortez di Spontini. Ma la decisione del compositore di congedare dal dramma l'amante della prima donna senza canto e senza suono rimane però irritante almeno quanto l'insolita conclusione del *Guillaume Tell* (1829) di Rossini, nella cui patriottica scena finale l'intrigo amoroso, dapprima centrale, viene ricondotto a un ben misero scioglimento.<sup>16</sup> In questa prospettiva la redazione veneziana, ove la parte di Maometto alla fine dell'atto secondo è ulteriormente ridotta, può essere vista come la soluzione particolarmente radicale a un problema per il quale non vi era ragionevole via d'uscita nella gerarchia dei ruoli di una compagnia di canto italiana.

(traduzione dal tedesco di Maria Giovanna Miggiari)

<sup>15</sup> Cfr. l'elenco delle paghe del Teatro La Fenice citato da PAOLO PINAMONTI, *Da «ornamento dell'Italia» a «dominatore musicale del mondo»*. *Rossini nella vita teatrale veneziana*, in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentata*, a cura di Mauro Bucarelli, Milano, Electa, 1992, pp. 99-116: 115.

<sup>16</sup> Cfr. GERHARD, *Die Verstädterung der Oper* cit., pp. 100-101 (trad. inglese cit.: pp. 108-111).

Marco Beghelli

## Quando Maometto sbarcò a Venezia

Le vicende genetiche del *Maometto II* rossiniano, così confuse per troppo tempo, hanno finalmente ricevuto piena luce grazie agli studi instancabili di Bruno Cagli, direttore artistico della Fondazione Rossini di Pesaro, che ha fatto chiarezza sulla fonte del libretto e sui tempi di creazione dell'opera. Ai suoi più recenti scritti, sempre ricchi di dati documentari e di spunti critici, sarà qui pertanto giocoforza attingere a piene mani, con atteggiamento di estrema riconoscenza per gli esiti conseguiti.

### *Un anno di svolta per Rossini*

Il 1820 segna il decennale del debutto scenico di Rossini, avvenuto a Venezia il 3 novembre 1810 con la farsetta *La cambiale di matrimonio*: detta in questi termini, la cosa pare un mero dato cronachistico, ma se ci si sofferma anche solo un istante a considerare cosa fosse avvenuto in quei dieci anni, c'è da farsi venire un capogiro artistico, degno della proverbiale *sindrome di Stendhal*. Basterà l'elenco sommario dei debutti, suddivisi per anno solare:

- 1810 *La cambiale di matrimonio*
- 1811 *L'equivoco stravagante*
- 1812 *L'inganno felice, Ciro in Babilonia, La scala di seta, Demetrio e Polibio, La pietra del paragone, L'occasione fa il ladro*
- 1813 *Il signor Bruschino, Tancredi, L'italiana in Algeri, Aureliano in Palmira*
- 1814 *Il turco in Italia, Sigismondo*
- 1815 *Elisabetta, regina d'Inghilterra, Torvaldo e Dorliska*
- 1816 *Il barbiere di Siviglia, La gazetta, Otello*
- 1817 *La Cenerentola, La gazza ladra, Armida, Adelaide di Borgogna*
- 1818 *Mosè in Egitto, Adina [rappr. nel 1826], Ricciardo e Zoraide*
- 1819 *Ermione, Edoardo e Cristina, La donna del lago, Bianca e Falliero*
- 1820 *Maometto II*

Trenta titoli in soli dieci anni, per tacere dei vari rimaneggiamenti imposti ad alcune opere in occasione di specifiche riprese, e la cui mole di musica nuovamente composta assomma a quella almeno di un'ulteriore partitura; tralasciando infine le cantate sceni-



che, la cui estensione eguaglia in certi casi quella di un intero atto operistico: certamente un record nell'intera storia dell'opera in musica!

Ebbene, il 1820 segna un improvviso mutamento di rotta, annoverando un solo titolo nuovo, tendenza confermata negli anni successivi, fino al definitivo ritiro dall'agonia teatrale:

- 1821 *Matilde di Shabran*
- 1822 *Zelmira*
- 1823 *Semiramide*
- 1824 *Ugo, re d'Italia* (non ultimata)
- 1825 *Il viaggio a Reims* (più propriamente una cantata)
- 1826 *Le siège de Corinthe*
- 1827 *Moïse et Pharaon*
- 1828 *Le comte Ory*
- 1829 *Guillaume Tell*

E negli auspici del compositore la raggiunta cadenza annuale sarebbe dovuta divenire presto biennale, stante il contratto, firmato con il governo francese, di produrre per l'Académie Royale de Musique cinque nuove opere in dieci anni, di cui il *Guillaume Tell* avrebbe costituito il primo passo: sarebbe dovuto succedergli nel 1831 un *Faust* rimasto però allo stadio di progetto, a causa della Rivoluzione di Luglio (1830) che pose fine alla monarchia borbonica e invalidò ogni contratto del precedente regime.

Dunque nel 1820, dopo dieci «anni di galera» – per utilizzare un'espressione uscita dalla penna di Verdi – Rossini ebbe in animo di porre un freno a tanto turbinio compositivo, concedendosi il lusso di creare nuove partiture con tutto l'agio che le ragioni artistiche della creazione, piuttosto che la fretta delle urgenze contrattuali, pretendevano. *Maometto II* fu il primo parto del nuovo corso, cosa che ci invita a leggerlo con occhi differenti; in realtà, i dodici mesi che lo separano dal precedente *Bianca e Falliero* furono tra i più turbinosi e inconcludenti della sua carriera, l'opposto di quel distensivo clima creativo che la semplice lettura del catalogo rossiniano potrebbe indurci a immaginare.

A Napoli, dove risiedeva dal 1815, plenipotenziario artistico del Teatro San Carlo nelle mani dell'impresario Domenico Barbaja, il Nostro venne infatti bersagliato su tutti i fronti. Alla fine del 1819 dovette tamponare l'improvviso *forfait* di Gaspare Spontini, impegnatosi per un'opera nuova ma risoltosi in ultimo a preferire l'ingaggio berlinese di Federico Guglielmo III di Prussia: una fortuna, per noi, dacché ne nacque in sostituzione *La donna del lago*. L'omaggio a Spontini doveva comunque essere assolto in un modo o nell'altro, ragion per cui Rossini s'accinse nel gennaio 1820 alla concertazione del *Fernando Cortez* del collega, senza peraltro suscitare gli entusiasmi di alcuno. Un altro impegno, e ancor più scabroso, era comunque pendente: quello di un'opera nuova promessa a Maria Luisa di Borbone, allora reggente del ducato di Lucca, impegno gestito nel peggiore dei modi fra menzogne e dilazioni continue (l'opera, che pur tante lettere dichiaravano in fase di avanzata composizione, non vide mai la luce).



Giuseppe Borsato (1771-1853), bozzetti scenici (II.4 e II.7) per la ripresa di *Maometto II* al Teatro La Fenice di Venezia, 1822. Matita, penna e acquerello. Parigi, Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

L'unico frutto compositivo importante nella prima parte di quel 1820 fu di fatto una *Messa di Gloria*, che assorbì evidentemente le sue energie creative più di quanto egli stesso avrebbe voluto, mentre la tradizionale opera nuova per l'autunno (il *Maometto II*, appunto), già progettata nel corso della primavera, procedeva a passi lenti.

Un evento politico di notevole importanza venne certamente a rallentarne ulteriormente il corso, più per certe inevitabili conseguenze psicologiche, comunque, che non per effettivi impedimenti materiali imposti al compositore. Il 1820 fu anno di rivolte, per i territori europei dominati dai Borboni: la scintilla della sommossa liberale, che pretese in Spagna il ripristino della Costituzione del 1812, giunse a Napoli il 1° luglio, apportando – oltre alla costituzione imposta al re – piccoli ma significativi cambiamenti, anche nella gestione della vita teatrale. Come ci ricorda Bruno Cagli,

Tra le modifiche imposte dai «costituzionali» ci fu infatti la soppressione di quel gioco d'azzardo che si svolgeva al San Carlo e dal quale Barbaja traeva gran parte dei suoi proventi. Col senno di poi andrà detto che con questo atto si dette un colpo mortale e decisivo al primato musicale di cui godeva Napoli. Ma tant'è: la storia purtroppo non sempre segue e seconda le sorti e gli umori del melodramma! Gli effetti per Rossini dovettero essere molteplici. Sappiamo infatti che il compositore era cointeresato agli utili della bisca e non stupisce che abbia visto buio nel proprio avvenire e che il tutto si sia riflesso negativamente sulla sua creatività, come riferisce Carlo di Noja il 14 luglio, in modo assai colorito [...]: «Rossini dice che i timori gli avevano bucato interamente l'estro.»

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

### *Tanti equivoci attorno al libretto*

Fa parte della storia intrinseca del genere: non sempre i libretti d'opera, come ci appaiono nelle stampe che accompagnavano le varie esecuzioni della partitura, recano il nome del loro autore letterario (e nei primi due secoli di storia dell'opera neppure dell'autore musicale): talvolta vi compare uno pseudonimo, talaltra le sole iniziali, in certi casi nulla del tutto. Sono questi tutti segni di reticenza da parte del poeta, il più delle volte colto dall'ansia di difendere di fronte al mondo il suo stato di letterato 'serio', a dispetto dell'occasionale peccato librettistico cui non ha saputo sottrarsi. Nel catalogo rossiniano, simili comportamenti hanno originato alcuni fraintendimenti, come ad esempio quello sorto attorno al libretto *Aureliano in Palmira*, firmato «G.F.R.» e attribuito per lungo tempo a un inesistente Gian Francesco Romanelli, oggi invece concordemente assegnato al catalogo di [Giuseppe] Felice Romani.

Manca d'ogni indicazione di paternità anche il libretto di *Maometto II*, al punto che sino ad anni recentissimi c'è chi ne ha ipotizzato l'arrivo da fuori Napoli. L'altro dubbio, e questo ancor più grottesco, ha riguardato per decenni la fonte letteraria di derivazione, indicata di biografo in biografo, di enciclopedia in enciclopedia, nella tragedia di Voltaire *Mahomet, ou Le fanatisme*, laddove detta tragedia s'impernia invece sulle vicende del profeta Maometto, fondatore dell'Islam. Protagonista dell'opera rossiniana è

invece Maometto II il Conquistatore, colui che nel 1453 espugnò la città di Costantinopoli facendone la nuova capitale dell'Impero ottomano e mettendo così fine all'Impero romano d'Oriente. Il nostro libretto inquadra la lunga e strenua resistenza (1470-1473) opposta all'avanzata del turco da parte dei veneziani nella colonia di Negroponte (l'isola greca di Eubea, dal XIII secolo la maggior base navale nell'Egeo per la Serenissima): un tema dunque quanto mai scottante e attuale all'epoca di Rossini, quello d'italiani che s'oppongono contro gli invasori stranieri fino alla morte!

Sono state ancora una volta le ricerche di Bruno Cagli a denunciare l'equivoco volteriano e a indicare nel contempo il modello letterario nella tragedia *Anna Erizo* di Cesare della Valle, duca di Ventignano. Era costui tragediografo napoletano di stampo classicista, impegnatosi nei primi anni creativi a ricalcare i più noti soggetti dell'antichità ellenica: *Ippolito* (1813), *Ifigenia in Aulide* (1816), *Ifigenia in Tauride* (1817), *Medea* (1818); fu con *Anna Erizo* (1820) che cominciò a spostarsi verso ambientazioni più moderne, affrontando tematiche che tentavano un primo avvicinamento alla nuova voga romantica (nel 1823 si produsse anche in un *Giulietta e Romeo*).

All'epoca di *Anna Erizo*, il duca di Ventignano era componente della Deputazione che reggeva i Reali Teatri napoletani, direttamente coinvolto, quindi, nelle vicende creative di Rossini; il quale, venuto evidentemente a conoscenza del nuovo soggetto che il tragediografo aveva in cantiere, se ne invaghì al punto da richiederne una riduzione librettistica ancor prima che la tragedia fosse completata e rappresentata. Così ricorda lo stesso autore nella prefazione alle sue *Opere drammatiche e poetiche* edite a Napoli nel 1825:

Allorché nel 1819 incominciai a meditarne il piano, conobbi che la rispettiva situazione, in cui ritrovavansi allora l'Italia, l'Europa e l'Oriente mi dischiudeva un vastissimo campo d'interesse politico e religioso: il disegno dell'edifizio fu quindi tracciato in proporzione.

Le posteriori calamità di Europa fecero manifesto il pericolo, che si corre nell'intrattener la moltitudine con tal sorta di delicate discussioni. Il mio piano dovè soffrire delle mutazioni essenziali, perdendo così quell'insieme del primo concepimento, che vuolsi considerare come il più gran pregio di qualsiasi letterario lavoro.

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

Tale piagnisteo da letterato tutto preoccupato a salvare la faccia nei confronti dei più superciliosi colleghi (a dispetto del decorso della storia, che proprio grazie a siffatta collaborazione librettistica fa sì che oggi qualcuno pronunci ancora un nome altrimenti dimenticato o quasi) ci torna preziosissimo per chiarire una serie di punti:



Frontespizio del volume terzo delle tragedie di Cesare della Valle (1777-1860), contenente *Anna Erizo*, la cui prima edizione (Genova, 1824) è posteriore al libretto del *Maometto II*. Il soggetto era stato già trattato nella tragedia *Anna Erizzo ossia La caduta di Negroponte* di Vincenzo Antonio Formaleoni (Venezia, 1783); si conserva inoltre al Museo Correr di Venezia il manoscritto di *Anna Erizzo ossia Mehemet in Negroponte* di Angelo Maria Barbaro, un'opera «scritta in dialetto veneto con intento satirico» (cfr. MARINA STEFANI MANTOVANELLI, *Paolo Erizzo a Negroponte*, in *Arte veneziana e arte islamica*, a cura di Ernst J. Grube, Venezia, Edizioni L'altra riva, 1989, pp. 61-67).



a) la scelta del soggetto, con l'esaltazione delle italiche virtù, non fu una conseguenza d'opportunità in seguito ai moti carbonari del luglio 1820, se la tragedia era in cantiere già nel 1819, ed anzi il «prudente» tragediografo dovette tornare un poco sui suoi passi temendo di sentirsi fin troppo in linea con gli imprevisi eventi liberali;

b) lo stesso dovrebbe dirsi per il non meno «prudente» Rossini, visto che (stando al «Giornale delle Due Sicilie» del 25 maggio 1820), con oltre un mese d'anticipo su quei moti liberali, «veste in questo momento delle sue note vago lavoro poetico di chiarissimo nostro Cavaliere, cui il voto dell'Italia intera concede posto distinto tra gli scrittori di tragedie»; e quando si trovò a intonare gli ultimi versi del libretto confezionatogli dal duca di Ventignano, carichi d'una accesa ondata di patriottismo sulla bocca della fanciulla pugnalatasi innanzi agli occhi dell'invasore («E tu che Italia conquistar presumi / impara or tu da un'itala donzella / che ancora degli eroi la patria è quella»), fece una decisa marcia indietro, sostituendoli con altri meno connotati (vi torneremo fra poco);

c) a dispetto di quanto per lungo tempo si sia aneddoticamente tramandato, su un Rossini disposto a mettere in musica qualunque testo senza particolare interesse per l'uno o per l'altro, eccoci di fronte a una testimonianza preziosissima sulla sua precisa volontà di scelta, in prima persona, d'un argomento melodrammaticamente felice, al punto da forzare la mano al suo autore, che lo stava destinando a ben più nobili palcoscenici che non quelli operistici;

d) al di là del riconoscimento della fonte di provenienza, il passo citato è infine l'unico, inequivocabile documento sulla reale paternità del libretto, altrimenti tramandatosi in forma anonima, evidentemente per decisione del tutto intenzionale dell'autore (il duca di Ventignano era pur sempre colui che aveva scritto: «Vi sono acrobati i quali camminano sulla pianta delle mani, capo in giù, gambe in aria. Tale è la storia attuale del melodramma. S'incominciò scrivendo drammi per musica, si è finito scrivendo musiche per drammi. S'incominciò con poesia da mettersi in musica, si è finito con musiche da applicarvi la poesia»).

Tutto questo comporta una situazione del tutto eccezionale nei rapporti fra il libretto e la sua fonte: se è possibile infatti affermare che il soggetto del *Maometto II* prende le mosse dall'*Anna Erizo*, nondimeno la tragedia, appena abbozzata al momento di venire convertita in libretto e completata soltanto in un secondo tempo, trova inevitabilmente in quello una sua fonte drammaturgica. Una stampa sinottica dei due testi metterebbe dunque in luce molti aspetti del gioco d'identità e differenze; di certo, nel parlare dell'opera di Rossini, bisognerà sempre evitare di esprimersi in termini di fedeltà o di allontanamento dalla tragedia, considerato che la stesura definitiva del libretto precede di qualche tempo quella della tragedia stessa. E ciò valga a cominciare dal titolo dei due lavori, che in un caso punta il riflettore sull'eroina, nell'altro sul guerriero: come possiamo infatti essere sicuri che *Maometto II* non fosse il titolo originariamente pensato dallo scrittore anche per la sua tragedia, e attribuito di conseguenza al libretto, mutato soltanto in seguito in *Anna Erizo* per una sentita necessità di distacco da quell'esperienza ritenuta alla fin fine negativa?



Basterebbe la suddetta questione del finale a metterci seri dubbi sulla direzionalità dell'influenza intertestuale: che i versi conclusivi dell'opera, col simbolico suicidio di Anna sulla tomba della madre e la rivelazione dell'avvenuto matrimonio con Calbo, siano un parto di Rossini, sembrerebbe indicarcelo – se non altro – la distanza poetica dagli eleganti endecasillabi propostigli dal duca di Ventignano:

## LIBRETTO

ANNA (*mostrando il sepolcro della madre*)  
 Quest'ara  
 mentre pugnavi i nostri voti accolse:  
 ora accoglie il mio sangue.  
 (*si ferisce col pugnale che teneva celato*)

CORO DI DONNE

Oh Ciel!...

CORO DI MUSULMANI

T'arresta.

ANNA (*appoggiandosi al sepolcro della madre*)  
 E tu che Italia... conquistar... presumi...  
 impara or tu... da un'itala donzella  
 che ancora degli eroi la patria è quella.  
 (*cade morta appiè del sepolcro*)

## PARTITURA

ANNA  
 Sul cenere materno  
 io porsi a lui la mano,  
 il cenere materno  
 abbia il mio sangue ancor!

MAOMETTO e CORO  
 T'arresta, che istante orribile!  
 Oh giorno di dolor!  
 Già muore, oh Dio, la misera;  
 oh giorno di dolor!

Le parole messe in bocca a Maometto sono infatti il trionfo dello stereotipo librettistico, con sintagmi d'uso quotidiano («T'arresta», «istante orribile», «già muore», «oh Dio», «la misera», «oh giorno di dolor»), senza contare l'ipermetria del primo verso, che ci aspetteremmo invece regolare settenario. Difficile dunque pensarlo un parto dello scafato letterato d'indole antilibrettistica, ma piuttosto d'un Rossini improvvisatosi poeta. Eppure l'inno patriottico al coraggio dell'«itala donzella» mancherà anche nella tragedia definitiva, che si conclude con un'invocazione di perdono rivolta a Dio per

il gesto commesso, quasi un ripensamento del tragediografo dopo tanta audacia rigettata dal compositore:

ANNA

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

Di questo passo, potremmo giungere facilmente ad affermare che certe manchevolezze drammatiche del libretto rispetto alla tragedia non sarebbero di fatto tali, ma solo la documentazione di uno stadio precedente, perfezionato in sede di stesura definitiva della tragedia stessa. Penso in particolare alla circostanza delle motivazioni che inducono Anna ad altalenare fra il dovere sociale (che la oppone a Maometto, inducendola ad accettare la mano del condottiero Calbo offertagli dal padre) e gli affetti personali (che la legano invece a Maometto in forza di un trascorso fra i due, quando lui la fece innamorare sotto mentite spoglie). Ebbene, la tragedia, ma non il libretto, aggiunge un particolare tutt'altro che insignificante: l'affetto di Anna per Maometto è prima di tutto riconoscenza, avendole questi salvato la vita. Evidentemente il libretto non intende trascurare il particolare: semplicemente non era ancora stato ideato dal duca di Ventignano, a rafforzare ulteriormente le motivazioni del dissidio.

Ciò che il drammaturgo aveva ideato era infatti l'innesto di una storia privata di pura invenzione in un contesto storico, operazione classica in sé, che richiede mediazioni continue fra il vero e il verosimile. Così l'artificio veniva introdotto al lettore nell'ultima e definitiva edizione che il duca di Ventignano curò delle sue opere (Napoli, 1830):

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

La favola da me intessuta assai poco ne dissomiglia, tranne una sola circostanza. Maometto non conobbe Anna se non quando Erizo fu costretto ad arrendersi; quindi non prima di allora quel feroce Sultano poté concepire per lei il suo sfrenato affetto. Ora a me parve che volendo circoscrivere il principio, l'incremento e gli ultimi slanci di quella violenta passione di Maometto nel solo giro di ventiquattr'ore, sarei caduto nella dura alternativa di presentar sulla scena il sozzo spettacolo di quella brutale libidine che nasce e muore talvolta anche in pochi istanti, o di esporre un fatto vero per sé stesso, ma inverosimile nei suoi particolari. Ad evitare tal bivio posi a profitto una circostanza storica, la quale, accennata nel corso della tragedia, ricordasse anche meglio i fatti, che precedettero e prepararono quella catastrofe memoranda. Amurat, padre di Maometto, meditando anch'egli il conquisto di Grecia, avea spiccato colà alcuni avveduti esploratori, che gliene riferissero accuratamente lo stato. Supposi dunque che l'audace suo figliolo, per giovanile vaghezza seguisse costoro con mentito nome, e non ancor pienamente dissolto, s'invaghisce colà della veneta fanciulla, sicché per la sua stessa audacia la ritraesse a salvamento dal gravissimo pericolo.



Vista della Salle Le Peletier, dal 1821 al 1873 sede dell'Opéra (Théâtre de l'Académie Royale de Musique). Acquafornte colorata di Rousseau, da Courvoisier. Parigi, Museo Carnavalet. Ospitò le prime rossiniane di *Le siège de Corinthe*; *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge*; *Le comte Ory*; *Guillaume Tell*.

### *I buoni e i cattivi: una riflessione a margine*

Il personaggio che esce dalla partitura di Rossini è comunque indubabilmente assai meno truce del suo modello storico, anzi elegante, raffinato e signorile per molti aspetti, figura nobile di quelle che – se interpretate da un belcantista coi fiocchi – fanno sorgere la domanda nel pubblico sul perché Anna si faccia poi tanti scrupoli e non si getti fra le braccia del suo vero amore (l'imberbe Calbo rimarrà sempre un palliativo, un obbligo sociale cui adempiere per soddisfare i desideri paterni). Nel passaggio dalla storia al teatro, Maometto finisce insomma per rappresentare l'anima razionale del classico triangolo amoroso, un triangolo che vede appunto Anna al suo vertice superiore 'strattonata' dal padre e dall'antico amante in direzioni opposte (Calbo, lo si ripete, è figura drammaturgicamente inesistente, mero doppio delle ragioni sostenute da Erisso).

Un fugace raffronto con la realtà storica attuale non sarà allora inopportuno: dove sta l'integralismo religioso? dove il razionalismo tollerante? Il musulmano Maometto cerca in ogni momento di salvare la situazione da inopinati epiloghi tragici, proponendo soluzioni politiche volte alla distensione fra i due popoli, il tutto garantito dal suggello di un'unione matrimoniale con un'Anna che egli ama corrisposto: un esito che la severità della morale cristiana di allora non poteva naturalmente accettare. Oggi il gioco delle parti sembra essersi invertito; o forse, meglio, da entrambe le parti si è persa l'anima razionale, e con essa il senso della tolleranza che sola può riuscire a mettere pace fra i continui conflitti etnici: la presunzione di appartenere sempre e comunque alla schiera dei giusti trascina ogni vicenda umana verso esiti tragici, e il gesto estremo di

un'Anna *kamikaze* disposta a sacrificare la propria vita per la 'giusta' causa metterà pure a tacere i rimorsi morali di chi lo compie, ma non migliora di una virgola la situazione di chi sopravvive in una realtà che da quel gesto verrà ancor più esasperata.

### *Il nuovo corso rossiniano*

È il destino della musica: nobilitare tutto quello che tocca, attribuendogli un'aura di classica aulicità. La solida tragedia del duca di Ventignano, d'alfieriana fierezza, diviene dunque nelle mani di Rossini un blocco monolitico, caratterizzato da una propria tinta tragica elusa soltanto – e non a caso – nel corso delle scene più spiccatamente 'turche': l'ingresso trionfale di Maometto in Negroponte a metà dell'atto primo e lo sguardo voyeuristico nel suo *harem* che apre l'atto secondo, scene caratterizzate da sonorità estroverse e sgargianti (la seconda destinata a venire poi recuperata nel *Viaggio a Reims*). Un clima tragico, compattamente austero, domina invece nelle rimanenti pagine. Ad infondere certa solenne ieraticità all'insieme contribuiscono sia le scelte melodiche sia quelle strutturali.

La linea vocale del tenore, Paolo Erisso, il governatore di Negroponte e padre di Anna, non fa alcuna concessione alla facile melodia: il suo canto – benché affidato al grande belcantista Andrea Nozzari (il protagonista di tutte le opere serie napoletane di Rossini, da *Elisabetta* a *Otello*, da *Armida* a *Zelmira*) – si risolve quasi interamente in un sofferto declamato, un recitativo continuo quanto finemente elaborato, attentissimo all'intonazione della parola, così che il divo del San Carlo ne doveva uscire ogni sera vocalmente provato e senza neppure la gratificazione di un'aria solistica.

Nemmeno Anna gode, a ben vedere, di una vera e propria aria, di quelle destinate a divenire famose ed essere poi eseguite in concerto: i suoi pur numerosi assoli, ora toccanti, ora grandiosi, votati alla linea patetica come a quella spiccatamente virtuosistica, si limitano infatti a segmenti di aria, privati del tradizionale esito cabalettistico, e s'inseriscono perlopiù all'interno di numeri musicali più ampi e assai articolati, negando alla prima donna Isabella Colbran (a un passo ormai dal divenire signora Rossini) l'applauso del pubblico a scena aperta.

Lo riceve invece Maometto, nella sua eroica cavatina d'ingresso, costruita con tutti i crismi del pezzo di successo, e la cosa stupisce in quanto destinata al basso Filippo Galli che in più occasioni mostrerà invece una certa idiosincrasia per le arie solistiche drammaticamente inerti. Stupisce in tal senso ancor più la grande e quant'altre mai impegnativa aria di Calbo in mezzo all'atto secondo, se si valuta la minima portata drammatica rivestita dal personaggio (che avrebbe potuto essere benissimo trattato come un ruolo secondario), la sua quasi latitanza musicale nel resto dell'opera, nonché il nome dell'interprete: quell'Adelaide Comelli (al secolo Adèle Chaumel), moglie del non ancor celebre tenore Giovanni Battista Rubini, che le cronache del tempo ci tramandano come cantante di buon mestiere ma non di prima categoria.

Riguardo al resto, gli appena undici numeri musicali che compongono la partitura originale, cinque nell'atto primo, sei nel secondo, si segnalano per l'ampiezza dei pezzi



Auguste Caron (1806-dopo il 1837), *Tenda di Maometto*. Acquerello dal bozzetto originale di Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868) per la prima assoluta di *Le siège de Corinthe*. Parigi, Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

d'assieme, di lunghezza inedita per l'epoca e di variegata struttura, al punto da far perdere all'ascoltatore in più momenti l'orientamento formale durante l'ascolto. Emblematica la fattezza della «Scena e Terzettone» che costituisce il nocciolo centrale dell'atto primo, e che riunisce di fatto sotto un'unica campata musicale – etichettata scherzosamente da Rossini stesso con l'inedito accrescitivo – un recitativo (quattro minuti circa di musica), un terzetto (sette minuti) privo di conclusione musicale, benché sfociante in un cambio di scena a vista (dalle stanze di Anna alla Piazza di Negroponte), un coro femminile (due minuti), un'accorata preghiera di Anna (altri tre minuti), un nuovo recitativo e l'ideale ripresa del terzetto interrotto (per un totale di ulteriori quattordici minuti): una mezz'ora di musica in tutto, in cui s'affollano i più diversi affetti, e destinata a sciogliere ulteriormente senza soluzione di continuità nel numero successivo («Coro e Cavatina di Maometto») – brano preceduto sulla carta da un nuovo cambio, se non di luogo, almeno di tempo (da notte a giorno), che la musica bellamente travalica.

Non meno anomalo il numero finale dell'opera, «Scena e Finale secondo» nell'intestazione autografa, che pare affidarsi alla morfologia della cosiddetta «Gran Scena», la



struttura più complessa del teatro rossiniano, costituita fundamentalmente da un avvio più o meno articolato (qui un recitativo intercalato dalle strofe d'una preghiera corale fra le quinte), una cavatina lenta («Quella morte che s'avanza») e monopartita (priva cioè di cabaletta di suggello), vari interventi corali a mutare il clima drammatico e un rondò multipartito in grande stile. Di quest'ultimo, però, Rossini ci fornisce con regolarità il «tempo d'attacco» («Sì, ferite: il chieggo, il merto»), l'«Adagio cantabile» («Madre, a te che sull'Empiro») e il «tempo di mezzo» (con l'ingresso di Maometto «Già fra le tombe?...»), eludendo infine la doppia cabaletta virtuosistica in ragione dell'improvviso suicidio dell'eroina: bisognerà attendere il Verdi *post* Rigoletto per rinvenire analoghe mutilazioni a fini drammatici delle forme consuete!

Il «numero chiuso», pur ancora individuabile, si muove dunque qui formalmente in tale libertà – al suo interno ed in rapporto coi numeri limitrofi – da prefigurare come ormai vicina l'ora di una strutturazione unitaria e continua dell'atto operistico, traguardo che sarebbe stato raggiunto, di fatto, non prima di parecchi lustri ancora.

#### *Da Napoli a Venezia: una rivoluzione all'indietro*

Non giova comunque proseguire oltre più di tanto, su queste pagine, con la descrizione dei caratteri musicali che caratterizzano il *Maometto II*, perché lo spettatore veneziano vedrà di fatto in questa occasione un'opera concettualmente diversa, così come diversa la videro i veneziani quando essa approdò al Teatro La Fenice il 26 dicembre 1822, quale titolo inaugurale della stagione di carnevale e quaresima 1822-1823. Fu un cartellone piuttosto tormentato sul piano organizzativo, benché la presenza dell'astro rossiniano all'apice della fama avrebbe dovuto costituire un elemento di sicuro successo.

Un primo inciampo venne dalla rinuncia dell'impresario Giuseppe Crivelli ad occuparsi dell'organizzazione della stagione, forse per i costi eccessivi che la scrittura di Rossini e signora comportava (il matrimonio fra il compositore e Isabella Colbran era fresco di pochi mesi). La gestione venne pertanto assunta direttamente dalla Società proprietaria del teatro. Ma un altro inciampo si opponeva: accanto a un'opera nuova espressamente richiesta a Rossini (progetto concretizzatosi in *Semiramide*) era prevista l'esecuzione di *Zelmira*, il parto rossiniano più recente, trattandosi dell'ultima opera composta per le scene napoletane, e che veniva preceduta dall'eco dei clamorosi trionfi ottenuti nella straordinaria *tournee* viennese della primavera 1822; la direzione del Teatro di San Benedetto fu però più rapida nell'aggiudicarsi l'esclusiva in città, così che la Fenice dovette ripiegare sul penultimo titolo del catalogo napoletano di Rossini, *Maometto II* appunto, nonostante l'accoglienza del pubblico del San Carlo si fosse dimostrata abbastanza fredda (v'è da crederlo, in particolare per il carattere assai poco tradizionale della partitura, piuttosto che per l'esecuzione in sé, che s'avvaleva di pezzi da novanta). Così recitava dunque la relazione presentata il 7 ottobre 1822 alla Società proprietaria della Fenice (oggi conservata nell'archivio storico del teatro):

Le due opere saranno il *Maometto*, in cui il suo autore, il chiarissimo Rossini assunse l'impegno di scrivere il secondo atto nuovo, facendo nel primo quegli accomodamenti che rendono



ciascuna parte bene adatta agli artisti della compagnia per due dei quali – la Colbran e Galli – venne composta in Napoli, e la *Semiramide* di poesia nuova del sig. Rossi, espressamente posta in musica dallo stesso celebratissimo Rossini.

Si arrivò così ad una situazione paradossale: nonostante la presenza in compagnia di due protagonisti addosso ai quali l'opera era stata cucita in quel di Napoli, le modifiche al libretto (di cui si occupò lo stesso Gaetano Rossi) e alla partitura riguardarono principalmente proprio le parti di Anna e di Maometto. Perché tutto questo? Le risposte potrebbero essere molteplici, da una lamentata insoddisfazione dei due interpreti nei confronti della loro parte originale, a differenti tagli estetico-stilistici imposti nel nuovo teatro.

Galli rinuncia dunque alla sua aria dell'atto secondo, e questo non stupisce, ricordando quanto già espresso sopra. La Colbran, dal canto suo, rinuncia alla cavatina d'ingresso (come avveniva proprio in tante altre opere per il San Carlo), ma aveva la necessità di brillare a tutti i costi, giocando 'fuori casa' dopo tanti anni di clausura napoletana, consapevole per di più del suo stato di salute vocale non più impeccabile; l'inserimento per lei di un brano di sicuro effetto al termine dell'opera – e collaudatissimo, essendo nato come rondò finale per *La donna del lago* («Tanti affetti in tal momento», già riciclato da Rossini anche come finale di *Bianca e Falliero*) – facilitava dunque l'accensione di facili entusiasmi strappati al pubblico – se non in corso di serata – almeno al suo termine, con gli accattivanti quanto inattesi fuochi d'artificio conclusivi.

Tale scelta risultava comunque legata ad altra esigenza non meno determinante nell'ottica di soddisfare le aspettative estetiche del pubblico veneziano: quella di sostituire il finale tragico della vicenda con un lieto fine, evidentemente ancora di prammatica nei teatri a nord di Napoli (si rammentino i casi dell'*Otello* romano e, per converso, del finale tragico alternativo in *Tancredi*, mai stabilizzatosi all'epoca). Ma le aspettative del pubblico dovevano rivolgersi anche verso altri fronti. Non altrimenti si spiegherebbe l'operazione di normalizzazione formale che Rossi e Rossini compirono su libretto e partitura, eliminando quanto di eccezionale si era tentato a Napoli e recuperando quella sorta di classicità formale che farà di lì a pochi giorni la grandezza esemplare di *Semiramide*.

Fu così, ad esempio, che Rossini pensò bene di corredare la 'nuova' opera con una sinfonia d'apertura, convenzione già superata nella produzione napoletana, ma sempre rispettata nelle opere composte per gli altri teatri. E lo fece seguendo il più classico dei metodi, quello di recuperare temi portanti della partitura: il preludio strumentale alla scena del sotterraneo come introduzione lenta, la cabaletta dell'aria di Calbo come secondo tema dell'*Allegro*. A fare da *pendant* a un inizio d'opera regolare ci sarebbe poi stata la conclusione altrettanto regolare di cui s'è appena detto, con il classico rondò virtuosistico della prima donna in vece della spiazzante soluzione formale originale (per quanto assai più pertinente al clima denso e sofferto che si respira nel resto dell'opera e che viene ora cancellato in pochi istanti con un formidabile colpo di spugna).

Il terzo numero della partitura, quel sorprendente *Terzettone* di cui sopra, venne poi trasformato da Rossini in due numeri regolari e distinti, rispettivamente un quartetto e



Auguste Caron (1806-dopo il 1837), *Atrio del Palazzo del Senato*. Acquerello dal bozzetto originale di Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868) per la prima assoluta di *Le siège de Corinthe*. Parigi, Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

un terzetto, ridistribuendo in parte il materiale musicale preesistente, e in parte ricorrendo – come suo solito – a pagine prelevate da altre opere. Sintomatico, in particolare, il riutilizzo nel *Maometto* veneziano di un quartetto vocale già applaudito in *Bianca e Falliero*, su cui Rossini evidentemente contava molto, considerato l'uso che ne fece anche in due altre occasioni in quello stesso 1822, e che divenne presto parte integrante pure della tradizione esecutiva della *Donna del lago*, legando così ulteriormente i titoli in un unico destino di autoimprestiti intrecciati.

Quello che ne risultò, condito con altri cambiamenti più o meno significativi, fu alla fin fine una nuova partitura, con tanti punti in comune rispetto alla precedente, e intere pagine che scorrevano del tutto identiche, ma privata di quelle peculiari caratteristiche che ancor oggi ci fanno spendere aggettivi come «sperimentale» e «temerario» per l'originale napoletano. Questa, dunque, per somme linee, la struttura del *Maometto* veneziano, messo in diretta relazione col suo antecedente:

## Napoli 1820

## Venezia 1822

Sinfonia (Introduzione lenta tratta dal n. 11; secondo tema dell'*Allegro* tratto dalla cabaletta del n. 8)

## ATTO I

## ATTO I

*Sala nel palazzo, illuminata da varie lampade.*

n. 1. Introduzione («Al tuo cenno, Erisso, accolti»)

*Sala nel palazzo, illuminata da varie lampade.*

n. 1. Introduzione («Al tuo cenno Erisso accolti»)

Recitativo dopo l'introduzione

Recitativo dopo l'introduzione (modificato)

*Gabinetto di Anna Erisso; una lampada lo rischiara.*

n. 2. Cavatina Anna («Ah che invan su questo ciglio»)

*Gabinetto. Alcova mezzo chiusa da cortinaggio.*

n. 2. Coro di donzelle («In oriente»)

Recitativo dopo la cavatina

Recitativo dopo il coro di donzelle (modificato nei primi versi)

n. 3. Scena («No, tacer non deggio») e terzetto, comprendente:

n. 3. Scena («No, tacer non deggio») e quartetto («Oh come l'alma oppresse», da *Bianca e Falliero*)

*a) terzetto («Ohimè qual fulmine»)*

*b) recitativo («Che avvenne, oh Dio»)*

Recitativo dopo il quartetto («Che avvenne, oh Dio»)

*La piazza della città di Negroponte.*

*La piazza della città di Negroponte.*

*c) coro («Misere!...»)*

*d) preghiera («Giusto Ciel, in tal periglio»)*

*e) recitativo («Ahi, padre!»)*

*f) terzetto («Figlia... mi lascia»)*

n. 4. Coro e terzetto, comprendente

*a) coro («Misere!...»)*

*b) preghiera («Giusto Ciel, in tal periglio»)*

*c) recitativo («Ahi, padre!»)*

*d) terzetto («Figlia... mi lascia»)*

*Giorno. Una schiera di Musulmani sopraggiunge.*

n. 4. Coro («Dal ferro, dal foco») e cavatina Maometto («Sorgete: in sì bel giorno»)

*Una schiera di Musulmani sopraggiunge.*

n. 5. Coro («Dal ferro, dal foco») e cavatina Maometto («Sorgete: in sì bel giorno»)

n. 5. Scena («Compiuta ancora del tutto»), coro («Signor, di liete nuove»), terzetto («Giusto Ciel, che strazio è questo) e finale primo («Guardie, olà»)

n. 6. Scena («Compiuta ancora del tutto»), coro («Signor, di liete nuove»), terzetto («Giusto Ciel, che strazio è questo) e finale primo («Guardie, olà»), con leggere modifiche)

## ATTO II

*Ricchissimo padiglione di Maometto.*

n. 6. Introduzione («È follia sul fior degli anni»)

n. 7. Scena («Tacete. Ahimè!») e duetto Anna-Maometto («Anna, tu piangi»)

n. 8. Scena («Ma... qual tumulto ascolto?») e aria Maometto («All'invito generoso»)

---

*Ampio sotterraneo del tempio, tutto sparso di sepolcri.*

n. 9. Scena («Seguimi, o Calbo») e aria Calbo («Non temer: d'un basso affetto»)

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

n. 11. Scena («Alfin compiuta»), [preghiera («Nume, cui 'l sole è trono»)] e finale secondo («Sventurata! Fuggir sol ti resta»)

## ATTO II

*Ricchissimo padiglione di Maometto.*

n. 7. Introduzione («È follia sul fior degli anni»)

n. 8. Scena («Tacete. Ahimè!») e duetto Anna-Maometto («Anna, tu piangi», modificato nel ponte fra le due cabalette, per accogliervi la consegna dell'anello che avveniva nella scena successiva, qui eliminata)

Recitativo dopo il duetto (interamente nuovo)

---

*Parte remota in Negroponte.*

n. 9. Scena («Del tempio augusto», senza il lungo preludio strumentale, confluito nel n. 11) e aria Calbo («Non temer: d'un basso affetto», con minime modifiche)

n. 10. Scena («Oh, come al cor soavi») e terzetto Calbo, Maometto, Erisso («Pria svenar con ferme ciglia», nuovo)

---

*Ampio sotterraneo del tempio, tutto sparso di sepolcri.*

n. 11. Scena («Alfin compiuta», con preludio recuperato dal n. 9) e preghiera («Nume, cui 'l sole è trono», abbreviata)

n. 12. Scena («I puri voti accogli», nuova) e finale secondo – rondò di Anna («Tanti affetti in tal momento», da *La donna del lago*)

Si noti in particolare la diversa distribuzione delle mutazioni sceniche: a Venezia, il cambio a vista non viene più a inficiare l'unità di luogo del n. 3, ma neppure l'unità di tempo rispetto all'ingresso di Maometto immediatamente successivo, che la musica continua a introdurre senza aver prima riposato sulla tonica, là dove il libretto napoletano lo collocava ad alcune ore di distanza rispetto ai precedenti avvenimenti notturni. Significativo anche lo spostamento del memorabile preludio strumentale che introduceva a Napoli la Scena e aria di Calbo nell'«ampio sotterraneo»: trasferita questa alla luce del sole, nella periferia della città, la descrizione d'ambiente viene da Rossini opportunamente procrastinata a Venezia nel punto in cui l'azione si sposterà effettivamente in luogo sepolcrale, ma per dar voce questa volta al pianto di Anna.



Auguste Caron (1806-dopo il 1837), *L'incendio di Corinto*. Acquerello dal bozzetto originale di Pierre-Luc-Cicéri (1782-1868) per la prima assoluta di *Le siège de Corinthe*. Parigi, Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

Sostanzialmente immutate rimangono invece le coordinate vocali, e dunque psicologiche, dei singoli personaggi, eccezion fatta per la parte secondaria del generale veneziano Condulmiero: tenore a Napoli, impegnato in una splendida 'tirata' a inizio d'opera e destinato a uscire immediatamente di scena, basso invece a Venezia (fu lo stesso Luciano Mariani che interpretò poi Oroè nella successiva *Semiramide*). Il nuovo registro vocale ben si accorda con l'impegno aggiuntivo cui il personaggio fu lì chiamato, nel quartetto tratto da *Bianca e Falliero*, ma diviene incompatibile con la suddetta tirata iniziale, tipicamente tenorile, e pure lasciata apparentemente immutata da Rossini (che operò le modifiche veneziane direttamente sulla partitura autografa confezionata per Napoli, ma che nulla di specifico ebbe a indicare in quel passo). Ciò non significa necessariamente che il basso Mariani abbia intonato i Sol acuti scritti in partitura, ché sappiamo anzi per certo come dovesse avere già i suoi problemi sul  $Mi^b_3$ , stanti le specifiche modifiche di tessitura che Rossini fu costretto a fargli in *Semiramide*; nei pochi passi scritti *ex novo* per Condulmiero a Venezia, la chiave utilizzata da Rossini è poi di fatto quella di basso, non di tenore. La riproposta moderna dell'opera in versione veneziana deve dunque fare i conti con tale problema insoluto, risolvibile forse in maniera ottimale scritturando un baritono acuto.



*Venezia e oltre*

Il *Maometto II* ha goduto di scarsissima vitalità teatrale nell'Ottocento, come del resto altre opere napoletane di Rossini; difficile parlare dunque di una versione stabilizzata sull'altra. Il problema dell'esistenza o meno di una versione principale, ovvero di una stesura definitiva, è del resto questione del tutto aperta per un genere, come il melodramma italiano primottocentesco, soggetto a continue modifiche strutturali in rapporto alle mutate condizioni esecutive. Opere come *Tancredi*, *La donna del lago*, *Matilde di Shabran*, *Semiramide*, *Guglielmo Tell* hanno subito trasformazioni anche importanti per mano del loro stesso autore, quando riprese sotto la sua diretta supervisione in piazze diverse dalla prima, tuttavia si tende quasi sempre a considerare quei rifacimenti come contingenti, piuttosto che revisioni definitive. Potremmo constatare se tali ragioni varranno anche per il recupero scenico della partitura veneziana del *Maometto II* nello stesso teatro in cui venne a suo tempo rappresentata: sarà l'occasione per verificare, inoltre, la sua vitalità effettiva in rapporto alla versione originale – a cui è alternativa a causa del suo lieto fine e di scelte formali peculiari – e per delineare meglio l'estetica rossiniana di quegli anni cruciali.

Dopo le recite fenicee del 1822-23, Rossini tornò sul *Maometto II*, ma quello che ebbe a produrre ancora più tardi, a Parigi nel 1826, con *Le siège de Corinthe* non fu infatti una terza versione di quel lavoro, bensì un'opera concettualmente a sé stante, per quanto s'avvallesse di parecchia musica e di una *fabula* simile a quello: la lingua francese, una concezione drammaturgica tipicamente parigina, la ridistribuzione dei ruoli vocali con la soppressione della parte *en travesti* a favore d'un interprete tenorile, ne fanno un prodotto con una propria identità precisa. Che poi la ricezione otto-novecentesca di quel titolo, ritradotto in lingua italiana e contaminato con pagine che Rossini aveva escluso (vedi la grande aria di Calbo, con la conseguente restituzione della parte alla corda di contralto), abbia annullato le distanze, facendo davvero dell'*Assedio di Corinto* la versione 'definitiva' del *Maometto II*, è una realtà con cui si è dovuto fare i conti, a spese della giusta valutazione di quell'*unicum* che fu invece la partitura napoletana e della successiva versione che l'autore mise in scena a Venezia.

Oggi, nel secolo ventunesimo, possiamo affermare che quell'*Assedio di Corinto* impasticciato è definitivamente uscito dalla programmazione teatrale, mentre sta godendo di qualche attenzione più che legittima *Le siège de Corinthe* come lo pensò Rossini per Parigi. La forza e la coesione drammatica dell'originale *Maometto II* mi sembra peraltro tale da suscitare, ancora ai nostri giorni, il più vivo interesse.



## BIBLIOGRAFIA

- BRUNO CAGLI, *Le fonti letterarie delle opere di Rossini: «Maometto II»*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XII/2, 1972, pp. 10-32.
- BRUNO CAGLI, *Maometto o del «Sentir tragico»*, in *Maometto II*, Milano, Teatro alla Scala, stagione lirica 1993-94, pp. 29-52 (programma di sala).
- CESARE DELLA VALLE, duca di Ventignano, *Opere drammatiche e poetiche*, 2 voll., Napoli, Tramater, 1825; nuova edizione in 3 voll., Napoli, Tramater, 1830.
- [CESARE DELLA VALLE, duca di Ventignano], *Maometto secondo, dramma per musica rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro S. Carlo nell'Autunno del 1820*, Napoli, Tipografia Flautina, 1820.
- [CESARE DELLA VALLE, duca di Ventignano – Gaetano Rossi], *Maometto secondo, melodramma eroico da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice nel Carnovale 1822/23*, Venezia, Tipografia Casali, [1822].
- PAOLO PINAMONTI, *Il «Maometto II» da Napoli a Venezia*, in «L'aere è fosco, il ciel s'imbruna». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 631-639.
- Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992-.
- GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II*, edizione critica della Fondazione Rossini, in collaborazione con G. Ricordi & C. a cura di Claudio Scimone, edizione provvisoria, Pesaro, Fondazione Rossini, 1985.

## La battaglia di Negroponte raccontata da Giovanni Sagredo

Proponiamo al lettore un resoconto della battaglia di Negroponte, cioè lo sfondo storico del *Maometto II* rossiniano. Ne è autore il veneziano Giovanni Sagredo (1616 c-1696), già ambasciatore della Repubblica Serenissima presso varie corti d'Europa, tra cui quella inglese e la francese del *Re Sole*, Luigi XIV. Fu anche podestà di Padova, oltre che candidato al dogato veneziano alla morte del fratello Nicolò (1676) – ma, in un'elezione a detta di molti commentatori turbata da brogli, gli venne preferito Alvise Contarini. Agli appassionati d'opera è noto soprattutto per aver scritto, con lo pseudonimo di Ginnesio Gavardo Vacalerio, *L'Arcadia in Brenta* (la cui redazione definitiva fu pubblicata a Colonia, nel 1674): da questa raccolta di novelle, infatti, Goldoni trasse il libretto per l'omonimo dramma giocoso di Baldassare Galuppi (1749).

L'appassionata cronaca, di agevole lettura nonostante l'italiano arcaico, è tratta dalle *Memorie storiche de Monarchi ottomani di Giovanni Sagredo Cavaliere*, Venetia, presso Combi & LaNoù, MDCLXXIII, e viene deliberatamente pubblicata senza interventi redazionali, onde serbarne intatta la fragranza. Per documentarsi sul contesto, e per un'interpretazione storica aggiornata, si legga lo scritto di Gian Giuseppe Filippi in questo volume, alle pagine seguenti.

M. G.

### *Meemet II*<sup>1</sup>

Ma ripigliamo il filo degli avvenimenti di guerra. Nella provincia de' Ducagini prossima all'Albania,<sup>2</sup> Nicolò & Alessio fratelli, che la dominavano, venuti a contesa tra loro, con la solita cecità Cristiana Alessio ricorse a' Turchi, che avidamente incontrano la protezione de' malcontenti per indebolirli, e poi soggiogarli: E Nicolò altro fratello à Giosafat Barbaro, che dirigeva Scutari per la Repubblica;<sup>3</sup> e col rinforzo di mille duecento Cavalli somministratigli per ordine pubblico, venuto à battaglia con Alessio, lo ruppe, e lo disfece; e con morte di ottocento Turchi restò nel suo Stato ristabilito. Sciol-

---

<sup>1</sup> Il capitolo dedicato a *Meemet II* occupa parte del primo e del secondo libro (pp. 69-139: 108-113). Ringraziamo il prof. Piermario Vescovo per la cortese collaborazione.

<sup>2</sup> La regione di Dukagjini si trova attualmente nel Kosovo, tra Pec e Pristina.

<sup>3</sup> Giosafat Barbaro (Venezia 1413-1494), viaggiatore e diplomatico veneziano.



Girolamo Porro (1520-1604), *L'Arcipelago dell'Egeo*, incisione. Da TOMMASO PORCACCHI, *L'isole più famose del mondo*, Venezia, appresso Simone Galignani & Girolamo Porro, 1572.

se intanto di Costantinopoli l'Armata marittima Turca, ascendente à trecento vele, allestite, armate, copiose di Ciurme e di Soldati. Fù il disegno l'espugnatione dell'Isola importante di Negroponte. È questa la maggiore di tutte le altre dell'Arcipelago, nominata Eubea. Era altre volte unita alla Beotia, e ne fu staccata dal violente corso del Mare; posta dirimpetto à tutta la spiaggia, che s'estende dal Capo Suno, detto delle Colonne, fino alla Tessaglia, e riguarda l'Atica, e la Beotia, separata da queste da uno Stretto, ò Euripo celebre per il suo flusso, e riflusso di sette volte al giorno, e notte. La sua lunghezza è di cento cinquanta miglia, la larghezza di quaranta, e nel luogo più stretto di venti; Il circuito di trecento sessantacinque: S'unisce alla Terra ferma per mezzo d'un ponte, sopra il canale là dove è più ristretto. La Città principale dell'Isola, chiamata anticamente dagl'Ateniesi Calcide, tiene hora il nome dell'Isola medesima. Quivi Aristotile perseguitato fece la sua ritirata, e vi morì. Cadè quest'Isola sotto il dominio della Republica quando Rabano dalla Carcere, che n'era Signore diffidandosi di poter difenderla glie la cedette. Meemet vedendo, che la prima ritirata de' suoi nimici era quest'Isola, l'adocchiò doppo la presa di Metelino; & osservandone il sito tanto importante, e comodo per la Grecia, come per le altre Isole dell'Arcipelago, disegnò soggiogarla. Tenea la piazza fortificationi sussistenti secondo l'uso di quei tempi. Era ripiena d'habitanti: Ascendevano gl'habili all'armi, compresa la guarnigione, à ventiquattro

mila. La governavano Giovanni Bondumiero, e Lodovico Calbo. E se bene Paolo Eri-  
zo havea terminato il suo impiego di Bailo, differì la partenza in così grave procinto,  
per non offendere il proprio coraggio, allontanandolo dall'occasione in così urgente  
congiuntura di segnalarsi. Meemet in persona vi si trasferì con cento quaranta mila  
Turchi, con formidabile apparecchio. S'aprirono gl'approcci; Gl'assedati con più sor-  
tite ripulsarono con vigore gl'assalti. In quattro generali furono i Turchi ributtati con  
spargimento così notevole di sangue, che n'arrossì il terreno: Mà freschi soccorsi ripa-  
ravano le perdite, e prevale a secondo l'ordinario la moltitudine. Scemavano l'interne  
forze, ed aumentavasi l'esteriori per la sovvenenza de' giornalieri soccorsi. Nulla  
mancava all'inimico, di tutto abbondante: tutto venia meno à quei di dentro rinchiusi,  
non lasciato adito aperto, se non alla fame. Combattuti nello stesso tempo e per Ma-  
re, e per Terra, si trovarono gl'assedati, doppo un'intero mese di travaglio, all'estremo.  
Tomaso Schiavo, che inanzi l'assedio era entrato nella Piazza con scielte Truppe, ma-  
chinava tradimenti; s'intendeva secretamente con Meemet, e gli additava il modo di ter-  
minare celermente l'impresa. Una fanciulla raccolta una lettera lanciata con freccia la  
presentò al Magistrato, e fù scoperta la trama; onde il traditore da Luigi Delfino nella  
pubblica Piazza trafitto spirò. Combattono à favore de' Turchi per agevolare le loro in-  
traprese, per lo più, ò la discordia, ò la perfidia degli stessi Cristiani. Per supplire alla  
perdita de' suoi Soldati comandò il Sultano, che ogn'huomo per ciaschedun fuoco spic-  
catosi dalla Turchia s'accoppiasse all'Armata. Era perciò quotidiano il rinfresco, e co-  
pioso il sovvenimento. Gl'assedati reitarono al General Canale la memoria delle lo-  
ro angustie. Passò egli con l'Armata in momenti doppo il primo soccorso in Candia, e  
col rinforzo d'alquante Galere ritornò a Negroponte: Spiccatosi susseguentemente dal  
grosso con quattordici Legni e due Galeazze, s'avanzò a fronte della Turchesca. Gl'as-  
sedati veduta l'Armata Cristiana si rincorarono; ma cadette il coraggio, quando la vid-  
dero fermarsi immobile senza prender partito. Non vi era al male, che un sol rimedio  
d'investire à vele piene il ponte, e romperlo, come alcuni de' più arditi dell'Armata sug-  
gerivano. Per questa via l'Esercito nimico separato dal Continente, restato come la  
Piazza in Isola, haverebbe la fame in brevi momenti debellati i vittoriosi. Due fratelli  
Pizzamani di Candia, Governatori di due Navi, s'esibirono di tentarne l'esperimento à  
rischio delle proprie vite: il Canale non lo permise, sotto pretesto di voler raggiungersi  
alla Squadra restata à dietro. Gl'errori fatti in Guerra ammettono più facilmente il pen-  
timento, che il risarcimento. Il Sultano che al giunger dell'Armata Cristiana disegna-  
va d'abbandonare l'impresa, per dubbio di non restare con lo scioglimento del ponte, se-  
parato dalla Terra ferma, più assediato, che assediante, fù dal Bassà dell'Asia dissuaso,  
e consigliato a rinovare gl'assalti, à replicare gl'attacchi, & à promettere à Soldati il sac-  
co della Città, per animarli à superare, con più sollecita bravura, la costanza de' difen-  
sori. Ciò divulgato, rinovarono i Gianizzeri l'aggressione con strage infinita. I Cristia-  
ni per lungo tratto ripulsarono con ostinato contrasto gl'aggressori; ma à questi sovente  
ricambiati, riusciva più leggiero il danno. I nostri all'incontro stanchi, & indeboliti, co-  
perti di ferite per le frecce, che d'ogni parte piovevano, lasciarono sfornita di difesa la  
Porta Burchiana, né comparivano più sopra le mura, che in debole quantità. Paolo Eri-





Gentile Bellini (c. 1430-prima del 23 febbraio 1507; attribuito), *Ritratto di Maometto II*. Olio su tela. Londra, National Gallery. Ai due lati in basso un'iscrizione, nella quale (a destra) si legge: MCCCCLXXX (il pittore soggiornò a Costantinopoli negli anni 1479-1481).

zo animava con la voce, e con l'esempio; mà il presidio oltre lo spargimento del sangue, abbattuto anche dalla fame, la quale è una malatia, che non si guarisce con le parole, non dava più luogo né alle persuasioni, né all'obbedienza. Osservata da' nimici sfornita la muraglia, là salirono e penetrarono nel cuore della Città. Il Calbo, & il Bondumiero Rettori perirono con la spada alla mano tagliati à pezzi. L'Erizo doppo haver difeso per quanto gli fù permesso il di fuori, & il di dentro della Piazza, si fece forte sostenendo per qualche spatio di tempo le rovine della Città. Mà mancata la monitione da vivere, e da guerra si rese al vincitore salva la testa. I Turchi al solito crudeli, secatolo per lo mezo, pretesero d'haver promesso di perdonare alla testa, ma non al busto. Per questo è meglio arrischiare generosamente tutto l'intiero individuo, non patteggiando, che renderlo divisibile per accordo. Al pari della morte rincrebbe all'Erizo lasciar'Anna sua figlia, giovanetta di vago aspetto, nubile, esposta alla libidine de' Barbari; e spirando ne palesò il sentimento. Pregò i Gianizzeri à privarla di vita. Gli risposero, che non gli farebbero alcuna ingiuria; mà che sarebbe riservata agl'appetiti del Sultano. Condotta avanti a Meemet, vi comparve con faccia impavida più da vittoriosa, che da schiava. L'accolse con cortesia: Gli fece offerire il proprio Appartamento; Che caminerebbe in Serraglio sopra Scettri, e Corone. Rispose che era casta, e Cristiana: e che anteponeva il morire al vivere impudico. Gl'esibirono vestiti ricchi, gioie brillanti. Soggiunse che ella ne possedeva una più stimabile, & era quella di sua purità. Fù lungamente tentata con lusinghe, & arti d'ogni genere; mà costantemente difendendosi, si fece conoscere più difficile ad espugnarsi della Piazza. Quando il Sultano la vide ormai inflessibile, & aliena dal compiacerlo, cangiato l'amore in odio, l'inclinazione in inimicizia, svaginata la Sabla atterrò con un colpo il corpo, e diede libertà all'anima innocente, che volò rapida alla gloria. Non si può à bastanza descrivere lo scempio, e la crudeltà dell'inesorabile barbaro, esercitata nella soggiogata Città. Non si perdonò ad età, né a sesso; e fu riempita l'Isola d'uccisione, e di rapina, sattollandosi l'ira col sangue, e l'avaritia con le spoglie. Alla parte della Chiesa principale inalzarono una piramide di teste di Cristiani svenati. E perché l'aria non restasse infetta dalla quantità de' cadaveri, li gettarono in mare in cibo a' pesci. Si raggiunsero le restanti Galere all'Armata doppo il fatto, e quando era irreparabile la sciagura. Il raguaglio di questo disastro portato à Venetia rammaricò la Repubblica.

[...]

Spirò l'invincibile [Meemet] d'anni cinquantatre;<sup>4</sup> regnò trentadue; indefesso, diligente, ardito mà barbaro, incredulo, superbo, crudele & inesorabile. Fù un Marte disprezzatore delle Veneri; soggiogò due imperij; assoggettò dodici Regni; espugnò duecento Città, e fece cadere svenati sotto il sanguinoso flagello delle Sable Ottomane sopra trecento mila huomini. L'angusto circuito d'un sepolcro chiuse per sempre disegni vasti, dismoderate speranze, Poca terra coprì chi appena potea capire tutta la Terra. L'iscrizione sopra la Tomba additò la dismisuratezza de' suoi pensieri.

<sup>4</sup> Questo ritratto conclude, a p. 139, il capitolo che Sagredo dedicò a Maometto II.





Un'«armada turchesca» all'assedio di Rodi (1480). Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6067, c. 82. Foto Bibliothèque Nationale.

Gian Giuseppe Filippi

## Mehmet II al-Fātih e la battaglia di Negroponte

Com'è noto l'opera seria di Gioachino Rossini intitolata *Maometto II* è stata rappresentata dapprima a Napoli nel 1820 e poi a Venezia durante il carnevale 1822-23. Le due versioni tuttavia non concordano affatto nello svolgimento della narrazione storica. La vicenda napoletana si conclude in tragedia, con la presa di Negroponte da parte dei turchi, e con la sconfitta e il conseguente sterminio della guarnigione veneziana. Il libretto dell'opera che dopo così poco tempo fu rappresentata alla Fenice, invece, descrive un eroico rovesciamento delle sorti, con una disperata sortita della guarnigione lagunare assediata, che raggiunge lo scopo di sorprendere Maometto II e i suoi *sipohy*, e di strappare una vittoria del tutto inaspettata. Certamente non sono chiare, o piuttosto sono opinabili, le ragioni che hanno indotto i librettisti e Rossini a differenziare in questo modo le due narrazioni di un unico episodio storico. Quel ch'è certo è che gli spettatori dell'opera o i lettori del testo possono rimanere sconcertati e chiedersi come siano andate in realtà le cose nel loro svolgimento storico. Cercheremo quindi anzitutto di far luce sugli avvenimenti che determinarono il precipitare della situazione descritta dall'opera in quei due modi contraddittori, e precisamente ricostruiremo l'antefatto, lo sviluppo e la conclusione della tragedia occorsa nell'isola di Negroponte, l'Eubea di classica memoria, in data 11 e 12 luglio 1470.

Dopo la facile conquista di Bisanzio del 1453, che valse a Mehmet l'attributo di Fātih, il Vittorioso, tradotto in Occidente come il Conquistatore, la Porta si dedicò, negli anni che seguirono, a una frenetica attività di conquista, soprattutto nelle immediate vicinanze dei suoi confini, allo scopo di rendere irreversibile il successo raggiunto. Come si è detto, l'espugnazione di Bisanzio fu rapida e piuttosto indolore: l'antico impero era ormai ridotto al territorio stesso della sua capitale, corrotto e imbelles, poco amato dal resto della cristianità per la sua avidità levantina, la supponente debolezza, e il suo isolamento sdegnoso. Mercanti e artigiani provenienti da tutti i paesi europei e con l'appoggio non dichiarato dei loro governi, come si vedrà più avanti, prestarono la loro opera al servizio del sultano dei turchi contro quello spettro d'Impero romano che alcune milizie dei loro stessi paesi difendevano sugli spalti di Costantinopoli.

La caduta di Bisanzio, così prevista e quasi cercata, diffuse un vero e proprio sgomento e angoscia tra i cristiani. Per la prima volta dalla fine dell'epoca delle crociate medievali, la potenza ottomana apparve sotto una nuova luce: in luogo di un concorrente asiatico in più nell'attività di dissanguamento progressivo dell'Impero bizantino

a cui l'Impero e il Papato, le repubbliche marinare, i principi cristiani e i despoti balcanici si erano dedicati, la Turchia assunse la funzione di nemico dell'Occidente e della sua fede. Questa sensazione si rafforzò con il procedere delle conquiste di Maometto II. Nel decennio che seguì la scomparsa dalla carta geografica del dominio dei Paleologi, con ripetute guerre gli ottomani rafforzarono le loro conquiste in Tracia e Macedonia, nella Grecia continentale e in Epiro, nell'interno dell'Albania, in Bosnia e Serbia. Questo senza considerare il potenziamento del sultanato nel resto dell'Anatolia e della Siria, teatro che, per curiosa miopia, non colpiva la fantasia dei cristiani.

Sdegno, stupore e terrore percorsero l'Europa che si sentiva sempre più minacciata. In particolare, il regno d'Ungheria e la Serenissima s'allarmarono, stringendo un'alleanza difensiva con la benedizione del nuovo papa Pio II, al secolo Enea Silvio Piccolomini. Costui, umanista eruditissimo e grande politico quand'era cardinale, salito al soglio di San Pietro, per mentalità e decisioni prese, può certamente essere considerato come l'ultimo dei papi medievali. Predicò la crociata contro l'Islām, incitando i principi a capeggiarla. L'insuccesso di questo appello fu immediatamente evidente. Ferdinando III d'Austria, preoccupato per la situazione conflittuale con i vassalli, sospettoso nei confronti degli Jagelloni di Polonia, geloso della potenza di Mattia Corvino in Ungheria, non si espose se non con rassicurazioni e promesse. Il re di Francia e il duca di Borgogna, in guerra tra loro, non si decidevano di lasciare in balia dell'avversario il proprio regno per accorrere nei Balcani. Il duca parve più disponibile a partire, ma l'ambiguità di Carlo VII prima e di Luigi XI poi, lo distolse dai buoni propositi. Inghilterra e Scozia si sentivano troppo avulse e lontane dal teatro del contendere, mentre Alfonso d'Aragona, il cui dominio spaziava da Barcellona e le Baleari alla Sardegna, Napoli e Sicilia, ambiva a prendere il posto di Genova in Corsica, e di Venezia nelle isole egee, per proporsi come nuovo *Basileus* del Mediterraneo. Quanto a Firenze e Genova, in quel momento la loro politica antiveneziana le aveva portate fino al punto di sostenere Mehmet II, mentre Ragusa decideva di affidare la sua sopravvivenza a un atteggiamento servile e al pagamento di esosi tributi. Rimanevano dunque in armi solamente l'Ungheria e Venezia, le due potenze più direttamente minacciate. Tuttavia la miopia politica di quello scorcio d'inizio dell'era moderna aveva colto anche il pur abile Mattia Corvino, che distolse presto la sua attenzione da un pericolo reale per dedicarsi a reprimere l'eresia ussita in Boemia; similmente i feudatari rimasti più o meno indipendenti nei Balcani invece di coalizzarsi preferivano combattere pro o contro il movimento bogomilo.

Venezia era davvero rimasta da sola, e sempre più minacciata. Nel 1469 un'incurSIONE turca fino alle porte di Sebenico e Zara ridusse il territorio latino a una sottile striscia di costa, allarmando ulteriormente la Serenissima. Al contrario la scorreria in Carniola con il sacco di Lubiana, che gli ottomani compirono nello stesso anno, non scosse particolarmente l'imperatore austriaco, né il re d'Ungheria, ormai isolata dall'Adriatico. Alle preoccupazioni di Venezia per l'espansione turca nei Balcani si alternarono delle schiarite, quando arrivavano notizie delle vittorie di San Marco nei mari di Grecia, che garantivano l'inalterata supremazia della flotta. Proprio nel 1469 il «dotto» Niccolò Canal fu mandato dalla Signoria come provveditore a rafforzare la flotta



Anonimo, *Ritratto di Maometto II* (1460), Istanbul, Topkapi.





Frontespizio dello spartito per pianoforte solo, pubblicato a Vienna da Artaria. In copertina: «Collection Complète des Opéras de Rossini pour le pianoforte seul». Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

di Negroponte. Egli, pur essendo più uomo di lettere che marinaio, iniziò brillantemente nel suo nuovo incarico, con scorrerie che devastarono la costa di Salonicco, di Smirne, fino a sfidare la porta dei Dardanelli. Si mosse anche nello scacchiere diplomatico, stringendo un patto con il sultano persiano dell'Orda del Montone Bianco, vera spina nel fianco di Maometto II. La lunga belligeranza aveva però tagliato i legami che il principato lagunare aveva intrattenuto con i porti orientali. Lo spirito della crociata era svanito, Pio II era morto nel 1464, la minaccia territoriale incuteva meno timore della miseria, l'economia di Venezia stava crollando di anno in anno e quindi i successi della flotta furono accolti con favore, nella speranza che l'indebolito rivale venisse a miti propositi e si potesse così concordare la pace.

La Repubblica serenissima s'illudeva. Il Sultano non era una persona che si potesse domare facilmente, e, al tempo stesso, la sua intelligenza e prontezza lo portava ad adattarsi con facilità a situazioni imprevedute e a necessità nuove. Già alla presa di Co-

stantinopoli, diciassette anni prima dei fatti che c'interessano, egli aveva dato ordine di costruire una flotta ottomana, dopo aver compreso che la piccola città imperiale era sopravvissuta, circondata com'era per ogni dove, grazie alle sue navi. Ciò significava operare uno strappo con gli usi e le consuetudini turche. Fino allora gli ottomani avevano conservato le abitudini ancestrali del loro gruppo turco-mongolo, essendo portati istintivamente dal nomadismo centrasiatico a essere grandi cavalieri e arcieri. Giunti in Anatolia e convertiti all'Islām, avevano sviluppato sul mare al massimo qualche attività piratesca lungo le coste, seguendo l'esempio degli arabi saraceni. Maometto II, con l'agilità mentale che lo contraddistinse, dopo aver subito le scorrerie delle triremi venete, diede ordine di costruire una flotta potente e numerosa. Per superare lo scoglio dell'estraneità dei turchi dalle arti marinare, egli recuperò un gran numero di marinai greci ed ebrei che avevano animato i commerci marittimi di Bisanzio. Nella primavera del 1470 tra triremi e velieri, la flotta ottomana contava più di cento navi da guerra. La Turchia s'avviava così a diventare la più grande potenza navale del mondo, e tale sarebbe rimasta almeno fino a quando, un secolo dopo, Lepanto non l'avrebbe ridimensionata bruscamente.

Gli informatori della Repubblica di San Marco, non appena furono a conoscenza del nuovo pericolo, avvertirono i responsabili nella capitale. Venezia, non immaginando la magnitudine della flotta che il Sultano stava armando, rafforzò il numero delle navi a difesa di Negroponte fino a costituire una flottiglia di trentacinque triremi. La flotta ottomana aprì le ostilità il 5 giugno 1470 uscendo dai Dardanelli e conquistando Imbro ai Veneziani. Il 15 giugno le navi turche arrivarono nel braccio di mare che separa l'isola di Negroponte dalla costa dell'Attica. Sembrava una foresta di alberi in avvicinamento. La lunga costa occidentale dell'isola è un litorale basso e adatto allo sbarco, mentre a oriente la costa è una scogliera a picco sul mare aperto. Le fonti dell'epoca ci informano che sulle navi del Sultano erano imbarcati settantamila guerrieri, mentre altri centoventimila armati scendevano in Attica via terra. In questo stato di massima allerta, e per la prima volta, Messer Niccolò Canal perse il controllo della situazione e, alla testa dei suoi trentasei legni, s'allontanò dalla fonda della capitale di Negroponte, Calcide, per gettare l'ancora all'estremo capo meridionale dell'isola. Per aspettare i rinforzi da Candia (Creta), affermò poi durante il processo. Qui comincia la tragedia di cui l'opera di Rossini dà due versioni opposte, delle quali una è da ritenersi falsa o, per lo meno, incompleta.

Ma proseguiamo con la storia. Il comando supremo per la difesa della città spettò dunque al funzionario della signoria di grado più elevato. Si trattava del bailo Ser Paolo Erizzo, uomo maturo di grande prudenza e insospettato coraggio. Lo affiancavano nel comando delle truppe di terra i due capitani Alvise Calbo e Giovanni Badoer, ufficiali ancor giovani, ma già soldati esperti. Anche questi due luogotenenti dell'Erizzo erano persone riflessive, valorosi e responsabili. Gli ufficiali subalterni non dimostrarono le stesse qualità e, dopo l'euforia dei primi successi, si lasciarono prendere dallo scoramento davanti alle difficoltà, se non, addirittura, tentare dal demone del tradimento. Al suo arrivo, Mehmet II diede ordine di costruire un ponte di barche per per-





1. Azappi, cioè arcieri di Galea. Da CESARE VECCELLIO, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, libro VII *Habiti de Turchi*, Venezia, presso Damian Zennaro, 1590.

2. Bravo Turco detto Roncassi. *Ibid.*

mettere ai suoi fanti di occupare l'isola. In quell'occasione l'ineffabile Canal decise di salpare alla volta di Creta per chiedere soccorsi, in luogo d'intervenire per ostacolare i lavori del nemico. I turchi attaccarono la città due volte, il 25 e il 30 giugno, con esiti disastrosi: gli armati veneziani riuscirono a respingere gli attacchi affondando trenta galee e infliggendo al nemico perdite calcolate sulle trentamila unità. Altrettanto inutili e cruenti furono gli assalti ottomani del 5 e dell'8 luglio. Tuttavia le provviste degli assediati cominciarono a scarseggiare, le fatiche e l'assenza di riposo cominciarono a sfibrare la determinazione dei difensori.

La disperazione raggiunse il colmo per il comportamento del provveditore Nicolò Canal, quando l'11 luglio apparve davanti a Calcide con una squadra rafforzata. Infatti i difensori della piazzaforte speravano che la flotta veneziana avrebbe spazzato via il ponte di navi, cambiando la condizione degli assediati in assediati. Pur vedendo la

critica situazione, il «dottor» Canal diede ordine di non intervenire per poter aspettare le navi della flotta che si erano attardate. Una delle navi rifiutò di obbedire a un comando così pavido, ed entrò come un bolide nella cala, forzando il blocco del nemico. Con questo gesto generoso, ma insufficiente, quel comandante portò i suoi uomini a morire assieme agli assediati. Da parte turca l'arrivo del capitano generale veneto, dopo le ultime batoste, significò la perdita di ogni speranza di successo. Mehmet già stava dando gli ordini di ritirata, quando l'incredibile ancoraggio al largo della flotta di San Marco lo indusse a tentare un estremo assalto alla rocca. L'inizio dell'attacco fu ordinato seduta stante e Negroponte cadeva la mattina successiva, il 12 luglio 1470.

Già la sera prima cominciarono a verificarsi i primi effetti della disperazione e della viltà. Due ufficiali subalterni, lo schiavone Tommaso e Luca da Curzola tentarono di aprire le porte della rocca al nemico. Furono scoperti e impiccati seduta stante. Un terzo personaggio, un fiorentino, che probabilmente aveva svolto il ruolo di intermediario con il Sultano, riuscì a fuggire. Sul fare dell'alba gli ottomani tuttavia investirono con un violento assalto il punto più indifeso delle mura, che era stato segnalato loro dall'ufficiale traditore Florio di Tardone, riuscendo a penetrare nel castello. Vecchi, donne, bambini, tutti s'armarono e parteciparono alla resistenza. La strage durò cinque ore e l'ultimo sparuto gruppo di difensori che s'arrese fu immediatamente passato a fil di spada. Erizzo, al quale era stata promessa salva la testa, in segno d'ironia fu segato in due. Tutti i veneti caddero, eccetto Gian Maria Angiolello di Vicenza, che fu trascinato schiavo e visse nel Serraglio per diciotto anni. Egli più tardi scrisse una *Historia Turchesca*, fonte primaria per tutti coloro che vollero ricostruire le gesta di Maometto II e da cui Cesare della Valle trasse spunto, dapprima per il suo dramma romanizzato *Anna Erizo*, in seguito per il libretto napoletano dell'opera rossiniana (che terminò per primo).

La perdita di Negroponte umiliò la Serenissima e condusse i veneziani a subire tutta una serie di rovesci pesantissimi. Le navi turche compirono scorrerie in Adriatico, fino a quel momento considerato il Golfo della Repubblica, e per terra gli ottomani devastarono a più riprese le coste del Friuli. Gli incendi di quelle scorribande si vedevano fin dalle superbe isole della capitale di San Marco. La guerra impoverì e indebolì Venezia ed essa fu disposta a qualsiasi sacrificio pur di raggiungere l'agognata pace. Solamente nel 1479 si giunse a una composizione. I veneziani lasciavano in mano ai turchi tutti i territori ellenici, ma in compenso ottenevano il ritiro della Porta dall'Adriatico. Essi furono condannati a pagare salatissimi danni di guerra, però almeno il commercio con l'Oriente poteva riprendere e, con questo, la risalita economica della città lagunare. Ma questa è altra storia. A noi qui preme ora verificare quali parti dell'opera rispecchino la verità storica e quali invece siano creazioni di fantasia.

Anzitutto è necessario sottolineare che l'opera napoletana di Rossini appare tragicamente aderente all'andamento generale della vicenda storica. Il problema si pone a proposito della versione veneziana che, come s'è già accennato, è inaspettatamente a lieto fine. Nell'*Avvertimento* del libretto veneziano si legge: «Onde togliere l'orrore della storica catastrofe venne condotto il Melodramma a lieto fine, appoggiandosi a' primi luminosi successi de' Veneti». Certamente i primi assalti alle mura di Calcide si ri-

solsero con pesantissime perdite per gli ottomani, tuttavia queste erano pur sempre ben lungi da rappresentare delle vittorie veneziane. L'arte militare turca, fino a tempi recenti, persino durante la prima guerra mondiale, fu quella di mandare al massacro contro il nemico le truppe più impreparate e peggio armate, spesso composte da sudditi di recente data e di diversa etnia, e quindi poco fidate. Queste schiere erano usate in senso letterale come «carne da cannone», e la loro funzione era quella di far sprecare energie e munizioni al nemico. Solamente quando l'avversario, convinto d'aver già la vittoria dalla sua, dava segni evidenti di spossatezza, entravano in battaglia le truppe d'*élite* turche. Questo è leggibile anche nella quantità d'armati che le armate sultanali muovevano, e che diversi storici considerano esagerate «per quei tempi». In realtà grandi masse di cristiani di confessioni diverse, curdi, greci, slavi di recente conversione all'Islām e altri ancora, armati e istruiti scarsamente, erano spinti contro gli eserciti nemici da retroguardie agguerrite, pronte ad abbattere chi avesse tentato di ritrarsi. I luminosi successi dei veneti, dunque, furono una crudele illusione, e ciò Gaetano Rosi, responsabile degli aggiustamenti al libretto, non poteva non saperlo.

La ragione della redazione ottimistica per il carnevale veneziano va dunque cercata altrove, oltre che nella tendenza comune a quel tempo di evitare – per quanto possibile – i finali tragici nelle piazze teatrali dell'Italia settentrionale. In ciò può aver giocato una funzione importante l'opportunità politica del momento, ossia la volontà di incitare i veneziani del 1823 a prendere di nuovo una posizione patriottica contro i turchi-austriaci, senza agitare davanti i loro occhi il fantasma della sconfitta. La versione napoletana conteneva esortazioni più accentuate d'italianità e l'opera tuttavia fu un insuccesso. Probabilmente lo stesso Rossini attribuì il fiasco di Napoli al fatto che in quel libretto la lotta dei veneti-italiani contro lo straniero finisse in una strage. Da ciò la probabile decisione di cambiare il finale. Anche il tradimento perpetrato nelle fila degli eroi veneti, nell'opera è ridotto a un accenno di passaggio, e la volontà che vi si evince è con ogni probabilità la stessa ragione patriottica a cui abbiamo alluso.

Piuttosto che alle circostanze storiche, è ai personaggi che si deve prestare un'attenzione maggiore, soprattutto nella complessità psicologica dei due rivali principali, Maometto ed Erisso. Anna e Calbo, infatti, non hanno uno spessore molto profondo. Nell'opera, il capitano è un innamorato piatto e conformista, prudente e audace esclusivamente per la parte scenica che gli è assegnata, controfigura acritica del comandante della piazzaforte Erisso. Solamente all'inizio dell'atto primo, male interpretando le parole di Erisso, dimostra un temperamento pugnace e pronto al sacrificio; in tutte le altre occasioni Calbo appare piuttosto come un luogotenente che esegue e obbedisce al capo con indiscussa fedeltà. Al contrario l'Alvise Calbo della storia era stato un soldato esperto, mandato dalla Signoria in ricalzo dell'anziano Paolo Erizzo, che, come bailo, era piuttosto un amministratore che un soldato. Il bailo storico, come quello dell'opera, nel corso della battaglia di Negroponte, diede prova di qualità militari inaspettate, ma ciò nondimeno gli esperti militari furono fuori d'ogni dubbio lo stesso Calbo e Giovanni Badoer. Quest'ultimo nel *Maometto II* scompare, sostituito da Condulmer, che, nella realtà, fu invece solamente un ufficiale subalterno.



Il martirio di Paolo Erizzo. Incisione di Antonio Zucchi (1726-1795), dal quadro di Pietro Longhi (1702-1785).

Il personaggio di Anna è forse un po' meno stereotipato di quello di Calbo. Chi fosse costei non è affatto chiaro: Anthony Dolphin Alderson nel suo *The Structure of the Ottoman Dynasty* (Oxford, Clarendon Press, 1956) ci informa che nello *haram* di Mehmet II era presente una Anna Erizzo da Negroponte, ma senza specificare che fosse figlia del bailo Paolo; e non è nemmeno certo che appartenesse alla stessa famiglia, considerato che famigli e gondolieri a Venezia usavano assumere il cognome della casata patrizia cui rendevano servizio. Certo la misteriosa presenza di quella veneziana tra le concubine del Sultano sarebbe intrigante, sebbene in ogni caso in contrasto con lo svolgimento dell'opera. Probabilmente Cesare della Valle trasse ispirazione dalla narrazione di Giovanni Sagredo, che descrive il martirio di Anna (come il lettore avrà appreso dalla cronaca riportata in questo volume, a p. 65). L'Anna del libretto è instabilmente pencolante tra l'amore per il falso Uberto di Mitilene e l'avversione per Maometto che l'ha ingannata. Quanto a questo tale Uberto, pare trattarsi di un personaggio di fantasia, poiché tra i componenti della dinastia dei Gattilusio di Mitilene (Lesbo) non compare nessuno di tale nome. Tuttavia il sentimento combattuto di Anna può essere considerato autentico. Cullata dal ricordo di un amore ardente, scopre all'improvviso che il suo amante in realtà è il tiranno degli infedeli che, oltretutto in quella circostanza, minaccia di sterminio i suoi compatrioti, gli amici, il carissimo padre e lei stessa. Com'è ve-



Bottega di Gentile Bellini, *Giannizzero* (fine Quattrocento). Londra, British Museum.

ro e femminile un sentimento tradito, la repulsa per la menzogna, una delusione inattesa. Ciò che è meno realistica è l'obbedienza di Anna al padre, che giunge fino al punto dell'accettazione di Calbo come promesso sposo. Un Calbo che è intimidito al punto da non rivelare i suoi sentimenti se non quando Erisso convince la figlia ad acconsentire al suo amore. Senza alcun trasporto, senza alcuna dichiarazione, alla fine del dramma il capitano prende tra le sue la mano di Anna con gesto maritale. Poco credibile Anna. Per nulla credibile Calbo.



L'Erisso invece è un personaggio convincente e coinvolgente, anche nella forma, talora dolcissima, talora paternalistica, con cui tratta Anna e il destino di lei. Uomo posato, prudente fino al punto da apparire a tratti imbelite ai più giovani, usa questa sua saggezza a maggiore gloria della Signoria. Lo si nota quando afferma che ogni vita risparmiata nelle battaglie senza speranza, è una vita in più da spendere in imprese realisticamente vincenti. Autorevole in mezzo ai capi della rocca circondata, non si perita di chiederne il consiglio e il parere. Erisso è il capo che sacrifica tutto per la patria, ma si strugge e si macera perché in questo modo condanna l'unica sua gioia, Anna. Poco sappiamo del Paolo Erizzo della storia. Sappiamo che Venezia lo considerò un martire e un eroe, e gli si dimostrò grata con prebende e benefici alla famiglia; come, di converso, condannò il vile *capitano de mar* Niccolò Canal al confino con ignominia a Portogruaro.

Tralasciando Selimo (Selīm), ch'è un altro personaggio di finzione, la figura che s'impone come il più importante dell'opera, come d'altronde nella storia, è proprio Maometto II. Nell'opera il protagonista eponimo è descritto a fosche tinte, in cui la crudeltà si mescola alla doppiezza e all'inciviltà. Tuttavia il tiranno inciampa nei suoi sentimenti più affettuosi e, riconosciuta Anna, la sua antica amata, s'intenerisce. Si dichiara pronto a impalmare la fanciulla veneziana e onorarne il padre con cariche importanti alla sua corte; ingannato sulla figura di Calbo – per evitargli pronta morte è fatto passare per un fratello di Anna – che con la sua insipida presenza certamente non appare come un potenziale rivale, Maometto coinvolge anche quest'ultimo capitano nel suo generoso riscatto. E la guarnigione avrà salva la vita, purché Anna receda dall'artificiosa ostilità e si lasci andare alla dolcezza dei sentimenti condivisi in un passato recente.

Non è affatto un odioso ricatto, quello del Sultano. Egli è disposto a coinvolgere anche i nemici nella sua felicità, dimostrando di non capire che cosa induca Anna a tanta ritrosia. Quando si erano conosciuti e amati, infatti, egli si trovava in una missione di spionaggio, per ordine del Sultano suo padre, e perciò s'era presentato sotto la falsa identità di Uberto di Mitilene. Amore sincero e clandestino, alle spalle del padre. Ora che si manifestava non come un piccolo feudatario dell'isola di Lesbo, ma nella sua magnificenza di signore dell'Oriente e dell'Occidente, il Conquistatore di Costantinopoli non si capacitava dell'improvviso rifiuto da parte dell'amante. Maometto aveva combattuto con tenacia e con furore gli odiati veneziani, ma la scoperta dell'identità del rivale, padre del suo amore, lo induceva a nuovi miti propositi. La fiera reazione dell'Erisso ai suoi intenti, comprensibile in un padre, lo feriscono e lo inducono a minacciare, ma non gli fanno ritirare la sua offerta di accordo. In questo momento Maometto II è grande, nobile nei suoi sentimenti, sincero e irritato per l'assurdità della situazione. In quest'opera colui che è descritto come il mostro, il tiranno, il barbaro, induce l'animo dello spettatore a una sottile simpatia, a una non dichiarata ammirazione. Non poco, in questo rovesciamento di sentimenti, ha giocato lo spirito romantico che negli anni Venti dell'Ottocento soffiava potente. L'illuminismo, infatti, con il suo culto dell'ordine e della razionalità, aveva prediletto le grandi civiltà, gli imperi organizzati, la certezza del diritto: Roma, l'Egitto e, nell'orientalismo, il Celeste Impero. Il romanticismo, al contrario, aveva imboccato il sentiero

della rivolta contro questi valori, in favore del disordine creativo, dell'intuizione, del sentimento, della spontaneità. La preferenza andava ai barbari oppressi dalle grandi civiltà: i Celti, i Germani, i Mongoli. Anche nel patriottismo romantico l'eroe appariva barbuto, scarmigliato, scravattato, in contrasto con la composta eleganza e flemmatica efficienza dei dominatori dell'Impero austriaco. Dipingendo il 'cattivo' come un barbaro, come una forza della natura, si era ottenuto l'effetto opposto, quello di renderlo gradito e affine. E, come in tutti i drammi sentimentali, l'amato respinto attira maggior simpatia di chi lo scaccia. Anche dal punto di vista musicale le parti di Maometto erano state studiate per renderlo aspro, cacofonico, avverso. Tuttavia, e soprattutto verso il finale, sono proprio quelli i brani più innovativi e solenni, nonostante l'impegno contrario di Rossini.

Ci sono parecchie cose che separano la verità storica dal racconto del *Maometto II*. È un fatto storico che Mehmet sia spesso andato sotto false spoglie al di là delle linee nemiche a reperire informazioni, in vere e proprie missioni di spionaggio, soprattutto quand'era agli ordini di suo padre, il sultano Murād II. Alla morte del genitore, nel febbraio del 1451, egli diradò le occasioni per simili audaci imprese; pare che l'ultima volta egli si mescolasse alla popolazione di Costantinopoli, appena conquistata, per sondare gli umori dei suoi nuovi sudditi. Correva l'anno 1453 ed egli era un ventunenne robusto e spericolato. Se dunque fosse vera la versione del *Maometto II*, Anna avrebbe incontrato ed amato Uberto-Maometto prima del 1451, quando Murād II era ancora vivo, per poi ritrovarlo vent'anni dopo a Nicosia e scoprire che si trattava del nemico della sua patria. Piegata alle esigenze della fredda cronologia il dramma d'amore dell'opera si riduce a una banale storia di una coppia di mezz'età. Inoltre il trentottenne Mehmet II, all'apice della sua potenza, non era certamente più il bel tenebroso descritto nel libretto. Appena superata la trentina il Sultano s'ammalò per una forma molto grave di obesità, al punto tale da rendergli difficoltosa la deambulazione. Assieme all'obesità, egli patì una gotta a entrambi gli arti inferiori a cui si aggiunse, nel 1465, una complicazione idropica che, nei momenti più critici, gli gonfiava le gambe, ciascuna delle quali poteva diventare grossa quanto la circonferenza del busto di un uomo, impedendogli persino di cavalcare. Una malattia così deformante e mostruosa, che lo colse ancora nel fiore dell'età, lo costrinse a una vita appartata sia per sottoporsi a cure massicce, sia, e innanzitutto, per nascondersi alla vista altrui. Il trentottenne – per quell'epoca sulla soglia dell'anzianità – e idropico sovrano ottomano, che condusse dalla sua portantina l'attacco a Nicosia non ha evidentemente nulla in comune con il Maometto II di Rossini, fortunatamente figura di fantasia, che rimane preservato nella giovinezza immarcescibile dell'*epos*.

Per avere un ritratto della personalità storica di Mehmet bisogna sfrondate le fonti di tutte le esagerazioni con cui fu descritto: e certamente pochi personaggi sono stati più oggetto di odio e amore, maledetti e adorati, calunniati ed adulati. Sfrondando la sua immagine dai giudizi estremi si ha l'impressione di rimanere con un vuoto totale, come se nessuno avesse mai conosciuto l'uomo che si nascondeva dietro al riverbero della ferocia e della gloria. Una individualità così ingombrante nella storia dell'Asia e



Costanzo da Ferrara (attribuito), *Maometto II*, miniatura del 1470. Istanbul, Topkapi.

dell'Europa non ha lasciato una traccia quotidiana della sua esistenza. Terzogenito di Murād II, non si sa nemmeno chi fosse la donna che lo mise al mondo. Certamente non fu una delle mogli del Sultano, ma una concubina; nemmeno fu una turca, né probabilmente fu musulmana. Tanti indizi ci fanno pensare a una schiava italiana o francese, cristiana, oppure, con maggiore probabilità, un'ebrea. Questo potrebbe spiegare la fiducia che Mehmet al-Fātih ripose per gli israeliti, siano essi stati sudditi della Porta, siano stati di provenienza occidentale. In analoga misura, il riserbo e il mistero avvolgono tutta la vita del Conquistatore. La sua azione, nel quadro della civiltà ottomana, fu tuttavia diretta verso un radicale rinnovamento della mentalità e dei costumi. Suo padre Murād fu un grande sovrano, più propenso alla pace che alla guerra, generoso e caritatevole con i deboli, giusto verso i sudditi, cavalleresco nel combattimento, mu-

sulmano pio e osservante, dedito alla vita meditativa del *sufi*, privo di fantasie e superstizioni, frugale nelle sue esigenze, anche se indulgeva di tanto in tanto alla crapula e al vino. Un uomo del Medioevo, insomma, del Medioevo reale, non nella sua versione calunniosa illuminista.

Mehmet, al contrario, recepì tutte le inquietudini di quell'epoca che stavano per scatenarsi nel fenomeno dell'Umanesimo. Egli sentì fin da bambino l'esigenza di conoscere il mondo al di là dell'orizzonte protettivo e limitante del *dār al-Islām*, la terra dell'Islām. Volle conoscere la geografia e la storia degli esploratori del presente e del passato. Fu cultore degli studi della classicità, e da questa trasse particolare interesse per Alessandro. Oltre al turco, all'arabo e una lingua slava – probabilmente il serbo –, volle apprendere il greco, lingue che gli servirono non solamente per le sue arrischiate missioni di spionaggio, ma anche per le letture amate: Curzio Rufo e Flavio Arriano, che gli trasmisero la smania d'imitare Alessandro il Grande, e la *Cosmografia* di Tolomeo per evocare la visione dell'intero globo terracqueo da conquistare. Non conosceva il latino, ma a corte ebbe sempre dei sapienti in grado di leggerlo, traducendo direttamente in greco. Amava Livio, Virgilio, Cesare e le sue imprese e si appassionava nell'udire la lettura del *De bello gallico* e l'opera perduta di Polibio *Commentarii de bello punico*. Al tempo stesso provava una profonda ammirazione per la pittura e la scultura occidentale, particolarmente per quella italiana. Rimaneva sbigottito nella contemplazione delle opere che riusciva a procurarsi, e non c'è dubbio che egli interpretasse le tecniche rinascimentali come una sorta di potente magia da cui si sentiva attratto. Era infastidito dall'avversione islamica per la riproduzione del corpo umano e animale, che dall'epoca abbaside aveva ossessionato i musulmani. Dopotutto solamente una *hadīth* – detto tradizionale del Profeta – stigmatizzava la produzione d'immagini che emettessero ombra, troppo poco, a suo avviso, per la scomparsa totale della pittura e scultura dal novero delle arti. Per questa ragione egli promosse la collezione di opere d'arte e manoscritti nel Serraglio. Per questo stesso motivo non fece distruggere i mosaici bizantini, ma diede ordine di coprirli con calce. Per questo promosse la produzione delle meravigliose maioliche che rivestirono i tetti della capitale di blu cobalto e di verde, che da ciò è conosciuto come turchese. Per questa ragione invitò Gentile Bellini da Venezia a Istanbul – εἰς τὴν πόλιν (is tin polin), nella città – nel 1480 a ritrarlo secondo gli stili della rivoluzione umanistica italiana. Il pittore per la verità li produsse varie opere, in seguito andate perdute. Anche Costanzo da Ferrara accettò l'invito di ritrarlo nel bronzo affinché in effigie il Sultano comparisse sul conio delle monete ottomane forgiate dalla *sikke*, da cui la parola zecca. Il progetto non ebbe seguito, ma dal modello di Costanzo più tardi Bertoldo di Giovanni trasse la medaglia che è l'unico altro ritratto rinascimentale di Mehmet che ci rimanga. Anche alcuni letterati furono attratti dal mecenatismo del Sultano, come Ciriaco de' Pizzicolli e l'ambiguo Francesco Filelfo, sebbene egli preferisse sempre l'arte poetica persianeggiante, ed egli stesso fosse poeta non dappoco. Studiò e discusse la filosofia classica, in particolare Platone, Aristotele, Plotino, Gemisto Pletone e Seneca con Giorgio da Trebisonda (detto Trapezunzio) e la teologia cristiana con Giorgio Scholarios e lo stesso Ciriaco. La sua conoscenza



1. Edoardo Viganò (attribuito), figurino di Maometto. Torino, Biblioteca Musicale «Andrea della Corte».
2. *Il Turco*, marionetta settecentesca. Venezia, Ca' Rezzonico.

del cattolicesimo latino e dell'ortodossia greca fu tale che a più riprese corse la voce di una sua conversione al cristianesimo. Ebbe costante curiosità verso la scienza, non solamente araba, ma anche e soprattutto quella dei «Franchi» come allora erano denominati i cristiani. Matematica e astronomia, medicina, soprattutto quella della scuola amalfitana. Non a caso, rimase sempre al suo fianco il fedelissimo Jacopo da Amalfi, medico ebreo, poi tesoriere sultanale. Ancor più della scienza egli studiò quella che con linguaggio moderno denominiamo tecnologia, attirando a sé artigiani ebrei, greci, sassoni, boemi, a lavorare i metalli, il vetro e a produrre armi moderne.

Fu dunque uomo colto, curioso e intelligente, amante delle arti, delle lettere e della filosofia. Un vero umanista. E da vero umanista ebbe una visione magico-alchemica del mondo; evocò lo spirito di eroi del passato classico affinché rivivessero in lui; ebbe una malsana predilezione per la metafora e l'allegoria, fino a un uso superstizioso di questi strumenti. Fu uno spirito laico in apparenza solamente, perché si situò in una posizione critica verso la religione ufficiale islamica, di cui non condivideva la dogmatica e le regole severe di comportamento. In realtà Maometto II lascia trasparire una religiosità na-



turalistica, fors'anche meccanicistica, in cui l'astrologia svolge una funzione di motore universale. Lo spazio e il tempo appaiono in guisa di vettori da cui scaturisce il movimento del divenire, che si abbatte come un destino inarrestabile sull'umanità comune. Solamente condottieri eccezionali sarebbero in grado di interpretarne il movimento, a inserirsi in esso e a dominarlo. Costoro sono appunto Serse, Alessandro, Annibale, Cesare e lo stesso Mehmet. Personaggi che diventano in questo modo dominatori e demiurghi del mondo, al di sopra delle regole ordinarie, per cui non c'è limite possibile da stabilire alla loro volontà. Questa tipologia d'uomo come misura del cosmo, travalica le leggi della morale e della misericordia per raggiungere gli obiettivi quasi escatologici della sua missione. Così si spiega la terribilità e la ferocia del Sultano. Ferocia non minore di quella di Ferrante di Napoli, Sigismondo Malatesta, Cesare Borgia.

Mehmet l'umanista, dunque. Nell'ambito islamico egli s'erge come un caso raro che precorre i tempi e brilla per originalità. Solimano il Magnifico, che verrà a traino dell'esperienza secolare del Rinascimento italiano, non rappresenta una novità. Mehmet è invece contemporaneo ai primi fermenti umanistici, e, talvolta, appare persino in anticipo sulle tendenze dell'Italia. E il Sultano conosceva bene la nostra penisola. La studiava nella storia, nella geografia, nella politica, nella cultura. Era a conoscenza degli intrighi, delle rivalità, delle faide tra stati, ordini religiosi, famiglie principesche. L'Italia era piena di spie prezzolate dalla Porta, scelte tra mercanti, ebrei, marinai, e persino tra i frati. L'Italia era la terra ch'egli sognava di conquistare: l'Ungheria e la Germania erano solamente delle potenze che potevano ostacolare l'utopia della sovranità universale, per cui bisognava abatterle. Ma il vero sogno consisteva nella volontà di impadronirsi dell'altra capitale dell'Impero romano, dopo quella di Bisanzio. Il Sultano aveva assunto il titolo di *Basileus* e desiderava affiancarlo a quello d'*Imperator*. Utopia rinascimentale, paragonabile solamente a quelli cinquecenteschi di dominio planetario di Carlo v d'Asburgo ed Elisabetta d'Inghilterra. Il resto dell'Europa non lo interessava. Francia, Spagna, isole britanniche, pianure sarmatiche non avevano un valore emblematico ai suoi occhi.

Ci si potrà chiedere quale funzione abbia svolto l'Islām in questa vicenda. Nessuna. La religione coranica con Mehmet si trovò in una situazione di asservimento al potere politico, alla ferrea volontà di un sovrano musulmano. Formalmente egli osservò i precetti obbligatori della sua religione di nascita, riservandosi ogni tanto la libertà di decapitare il dottore della legge che gli desse ombra. Detestò l'ordine *sufi khelveti*, simpatizzò per i dervisci *mevlevi*. La sua guerra all'Europa non fu il frutto di una *jihad* islamica; fu piuttosto il prodotto di una profonda, ideologica assimilazione della cultura europea. Il mostro feroce dell'opera rossiniana, tutto sommato, non ispira l'antipatia che ci si aspetta, forse anche per la malcelata consonanza con la nostra civiltà.

# MAOMETTO SECONDO

Libretto originale di Cesare della Valle.  
Versione veneziana con aggiunte  
e integrazioni di Gaetano Rossi

Edizione a cura di Stefano Piana,  
con guida musicale all'opera

# MAOMETTO SECONDO

MELO-DRAMMA EROICO



---

VENEZIA

DALLA TIPOGRAFIA CASALI, EDIT.

Frontespizio del libretto per la ripresa al Teatro La Fenice di Venezia, 1822; i dati sulla rappresentazione (stagione di carnevale e quaresima 1822-1823) figurano nella seconda carta. Cantavano Giovanni Sinclair (Paolo Erizzo), Isabella Colbran (Anna), Rosa Mariani (Calbo), Luciano Mariani (Condulmiero), Filippo Galli (Maometto), Gaetano Rambaldi (Selimo). L'aria finale di Anna «Tanti affetti in un momento» (dalla *Donna del lago*) è spesso attestata fuori della sua collocazione originaria, per esempio come aria finale della ripresa fiorentina (1823) di *Aureliano in Palmira*, o nella ripresa torinese (1831) della *Pastorella feudataria* (t.7) di Vaccai. Archivio storico del Teatro La Fenice.

## *Maometto II*, libretto e guida all'opera

a cura di Stefano Piana

Uno dei motivi d'interesse di questa rappresentazione di *Maometto II* sta certamente nel fatto che non si udrà la versione preparata da Rossini per la prima esecuzione napoletana (Teatro San Carlo, 3 dicembre 1820), che di solito si ascolta nelle riprese moderne dell'opera, bensì la partitura che lo stesso autore approntò per la ripresa al Teatro La Fenice, il 26 dicembre 1822, nella stagione di carnevale e quaresima 1822-23. Nell'edizione del libretto e nella guida all'ascolto, oltre a cercare di fornire allo spettatore un ausilio per la comprensione dell'opera, si è tenuto conto di questa specificità, cercando di mettere in evidenza i cambiamenti che l'opera subì nell'allestimento veneziano sia dal punto di vista del libretto sia della musica.

Saranno utili alcune avvertenze sulla presente edizione, che si basa sul libretto stampato per l'allestimento veneziano del 1822.<sup>1</sup> Le lettere in apice rimandano all'appendice dedicata alle parti variate, dove sono riportati i passi della prima versione napoletana espunti o modificati nella ripresa veneziana (sono presenti solamente gli scorcì dove effettivamente vi è una divergenza di senso, tralasciando perciò tutte le varianti grafiche, di punteggiatura, etc.). Né il libretto napoletano né quello veneziano riportano il nome dell'autore, generalmente identificato con quel Cesare della Valle che scrisse la tragedia *Anna Erizo* da cui è tratto l'argomento (v'è anche chi ha messo in dubbio, tuttavia, tale attribuzione).<sup>2</sup> La revisione veneziana è invece di solito assegnata a Gaetano Rossi, librettista del Teatro La Fenice, il quale scriverà per Rossini anche *Semiramide*, che andrà in scena poco più di un mese dopo.

Nella revisione del testo ci si è limitati a modernizzare la punteggiatura e l'uso delle maiuscole, generalmente conservando le grafie desuete delle parole, laddove l'uso sia attestato (ad esempio «soffà» nella didascalia della scena seconda dell'atto primo); si è invece preferito modernizzare in *-i* l'uso della *-j* finale (ad esempio «varj» è stato modernizzato con «vari»). Si è uniformato il nome di Condulmiero, che talvolta viene scritto «Condulmer»; si è infine utilizzata la dieresi per meglio chiarire la scansio-

---

<sup>1</sup> MAOMETTO / SECONDO / MELO-DRAMMA EROICO / DA RAPPRESENTARSI / NEL GRAN TEATRO / LA FENICE / NEL CARNOVALE 1822-23 / MUSICA DI ROSSINI, Venezia, dalla Tipografia Casali, [1822].

<sup>2</sup> Cfr. PAOLO PINAMONTI, *Il Maometto da Napoli a Venezia*, in «L'aere è fosco, il ciel s'imbruna». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 631-639.

ne del verso (ad esempio «trionfar»), con l'eccezione della parola «Maometto» che, in ossequio ad una lunga tradizione letteraria (da Dante in poi), è quasi sempre scandita in quattro sillabe.<sup>3</sup>

I numeri arabi posti in apice nel testo del libretto rimandano alla guida all'ascolto, dove sono descritte le caratteristiche drammatiche e musicali delle varie parti, ed evidenziate le differenze che intercorrono tra la versione veneziana e quella napoletana. Si è utilizzata l'edizione critica dell'opera curata da Claudio Scimone, presentata in queste recite. Per descrivere le varie sezioni all'interno di un numero verrà usata la nomenclatura prevista dalla cosiddetta «solita forma»:<sup>4</sup> essa prevede la divisione di un duetto o di un concertato in una «scena», seguita da un «tempo d'attacco», tonalmente aperto, dove l'azione scenica procede per arrivare ad un culmine che innescherà la successiva sezione, il «cantabile» o «largo concertato», tonalmente chiuso e in tempo lento o moderato, dove i personaggi meditano sull'accaduto. Analogamente al «tempo d'attacco», il successivo «tempo di mezzo» farà procedere ulteriormente l'azione e condurrà alla «stretta», in tempo veloce e tonalmente chiusa, dove i personaggi traggono ciascuno le proprie conclusioni.

In chiusura, come di consueto, l'appendice dedicata alle voci e all'orchestra.

ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 73
	<i>Scena seconda</i>	p. 78
	<i>Scene terza-sesta</i>	p. 82
ATTO SECONDO	<i>Scene prima-terza</i>	p. 95
	<i>Scene quarta-sesta</i>	p. 99
	<i>Scene settima-ottava</i>	p. 103
APPENDICI:	<i>Passi della versione napoletana</i>	p. 107
	<i>espunti o modificati</i>	
	<i>L'orchestra</i>	p. 117
	<i>Le voci</i>	p. 118

<sup>3</sup> Fanno eccezione tre attestazioni: scene terza e sesta dell'atto secondo della versione veneziana, e scena quinta dell'atto secondo della versione napoletana.

<sup>4</sup> Cfr. HAROLD S. POWERS, «*La solita forma*» and «*The Uses of Convention*», «*Acta musicologica*», LIX, 1987, pp. 65-90.



# MAOMETTO SECONDO

melodramma eroico in due atti

di Cesare della Valle

Versione veneziana con aggiunte  
e integrazioni di Gaetano Rossi

da rappresentarsi

nel Gran Teatro La Fenice  
nel Carnevale 1822-23

musica di Gioachino Rossini

## PERSONAGGI

PAOLO ERIZZO, <i>provveditore de' veneziani in Negroponte</i>	Tenore
ANNA, <i>sua figlia</i>	Soprano
CALBO, <i>generale veneziano</i>	Contralto
CONDULMIERO, <i>altro generale</i>	Tenore
MAOMETTO II	Basso
SELIMO, <i>suo confidente</i>	Tenore

Coro di dame di Negroponte, guerrieri musulmani,  
donzelle musulmane, soldati veneziani, soldati musulmani. Banda.

*La scena è in Negroponte.*

## AVVERTIMENTO

Onde togliere l'orrore della scenica catastrofe, venne condotto il melo-dramma a lieto fine, appoggiandosi a' primi luminosi successi de' veneti da Lauger riferiti. Tomo 7 lib. 26 della Storia di Venezia.\*

Pel verso venne usato *Erisso* in luogo d'*Erizzo*.

---

\* Gaetano Rossi, che aggiustò il libretto per le recite veneziane del 1822-23 del *Maometto II*, intende riferirsi alla *Storia della repubblica di Venezia dalla sua Fondazione fino al presente del Sig. Abate Lauger* [ma Laugier]. Tradotta dal francese, Venezia, presso Carlo Palese e Gasparo Storti, con privilegio, 1767-1769, 12 voll. (edizione originale: MARC ANTOINE LAUGIER, *Histoire de la République de Venise depuis sa fondation jusqu'à present par Monsieur l'Abbé L\*\**, à Paris, chez N. B. Duchesne, 1758-1768, 12 voll.). Ben altra, com'è noto, fu la conclusione della storica vicenda il 12 luglio 1470, dopo la disfatta dei veneziani a Negroponte: Paolo Erizzo, al quale Maometto aveva promesso di salvare la testa, fu per questo segato a metà, mentre sua figlia Anna venne decapitata (l'esistenza reale di questo personaggio, tuttavia, non è attestata in modo incontrovertibile).

## ATTO PRIMO<sup>1</sup>

SCENA PRIMA

*Sala nel palazzo, illuminata da varie lampade.*

*Il provveditore PAOLO ERISSO siede taciturno presso una tavola. Altri capitani gli siedono intorno: CALBO e CONDULMIERO chiudono il circolo, sedendo l'uno incontro all'altro. Breve silenzio.*

<sup>1</sup> Sinfonia. *Maestoso-Allegro* – 4/4, Do minore-maggiore

La prima delle novità che Rossini introdusse nella versione veneziana dell'opera è una sinfonia d'apertura, totalmente assente nella versione napoletana. Se a Napoli Rossini utilizzò raramente brani simili (solo le prime tre opere napoletane, *Elisabetta*, *Otello* e *La gazetta*, sono provviste di una sinfonia 'classica'), al ritorno a Venezia, città dei suoi esordi, il compositore decise di dotare *Maometto II* di una sinfonia che formalmente è identica a quelle che compose per tutte le altre opere che videro la luce in questa città. Si tratta di un brano che corrisponde al modello delle prime sinfonie, anche se di fatto se ne distacca per l'ampiezza delle sezioni e del materiale musicale utilizzato, e costituisce una sorta di 'prova generale' della sinfonia che pochissimo tempo dopo Rossini compose per *Semiramide*.

La forma è quella che ha descritto Philip Gossett nel suo classico studio sulle sinfonie di Rossini («Bollettino del Centro rossiniano di studi», 1979/1-3), ossia una sorta di forma-sonata con introduzione lenta e senza sviluppo. Nella prima sezione Rossini colloca il tetro e austero preludio orchestrale che precede, in entrambe le versioni, la scena del sotterraneo dell'atto secondo.

ESEMPIO 1



Tale inciso di apertura, suonato a piena orchestra, viene ripetuto più volte su vari gradi tonali, per poi sfociare in un'intensa melodia affidata inizialmente all'oboe e in seguito, nel punto della modulazione a Mi bemolle maggiore, al clarinetto. I tremoli degli archi *sottovoce* che seguono riconducono il discorso tonale nell'area di Do minore, per poi arrestarsi alla dominante che prepara l'*Allegro* successivo.

La sezione principale della sinfonia in Do maggiore è, come si diceva, una sorta di forma-sonata ridotta. Il primo tema, esposto dai primi violini, è basato quasi per intero su terzine:

ESEMPIO 2



A ciò segue un ponte modulante che porta il discorso alla tonalità della dominante, Sol maggiore, nella quale verrà enunciato il secondo tema, che altro non è se non il motivo della cabaletta dell'aria di Calbo dell'atto secondo (cfr. es. 27). Segue un *crescendo* costruito, come i classici *crescendo* rossiniani, sull'iterazione di uno schema melodico e armonico:

ESEMPIO 3



Tale *crescendo* porta al *forte* che chiude l'esposizione. Segue poi una ripresa che, come di consueto, presenta entrambi i temi nella tonalità di base di Do maggiore, seguiti ancora una volta dal *crescendo* che conduce alla coda conclusiva.

CORO DE' DUCI

Al tuo cenno, Erisso, accolti<sup>2</sup>  
 qui già vedi i tuoi guerrieri.  
 Ma... tu taci, e non ascolti?...

(Mille torbidi pensieri  
 gli vegg'io scolpiti in fronte.  
 Giusto Ciel! di Negroponte  
 il destin qual mai sarà?)

<sup>2</sup> n. 1. Introduzione. *Maestoso* – 3/4, Mi bemolle maggiore

È notte. Il provveditore di Negroponte Paolo Erisso convoca i comandanti dell'esercito veneziano impegnati nella difesa della città dagli attacchi sempre più intensi di Maometto. Il silenzio e l'incertezza per le sorti della comunità regnano tra gli astanti, che attendono con ansia le parole di Erisso, il quale siede taciturno. Tale clima è ben descritto dalla musica del coro di apertura dell'introduzione, che non subisce cambiamenti musicali rispetto alla versione precedente, anzi, ne rappresenta validamente la carica sperimentale. Dal punto di vista formale infatti costituisce un *unicum* nella produzione rossiniana: a questo coro d'introduzione segue un recitativo, un brano d'assieme, poi di nuovo un recitativo, un coro, ed infine un ultimo recitativo, formando una singolare struttura drammatico-musicale tenuta assieme da simmetrie e da richiami motivici. Uno dei richiami è l'inciso di ritmo giambico che apre l'opera:

ESEMPIO 4 (n. 1, bb. 1-4)



Dopo un passaggio armonicamente piuttosto elaborato, l'inciso si trasforma nel tema principale del coro, caratterizzato, oltre che dal ritmo giambico, dal sesto grado abbassato (Do<sup>b</sup>, terza misura completa dell'esempio seguente):

ESEMPIO 5 (n. 1, bb. 22-34)



Si tratta di una melodia composta da tre frasi di quattro battute ciascuna, l'ultima delle quali riporta alla tonica dopo la momentanea modulazione alla dominante avvenuta nella seconda frase, e lo fa con una sorta di discesa che tocca anche la tonalità di Sol minore. Tale distribuzione musicale fotografa l'insolita struttura del testo, in cui i primi tre versi sono legati ai successivi quattro cantati *a parte* con la rima tra il secondo e il quarto verso. La collocazione di queste tre frasi proprio in corrispondenza dei primi tre versi fa sì che la 'discesa' della terza frase corrisponda proprio al verso «ma... tu taci, e non ascolti?», dandone un'adeguata veste musicale.

È su questi elementi che si sviluppa il brano: il frequente ricorso al *pianissimo* o al *piano sottovoce* (vi è un unico episodio in *forte*), la linea del coro, frammentata da pause soprattutto verso la fine («il destin... qual mai sarà...»), e la stessa condotta armonica generale, servono a descrivere il clima di dubbio e attesa che si è creato. Sempre verso la fine emerge, nell'elaborata tessitura armonica, l'inciso di apertura (es. 4). Si noti infine nel testo la citazione (volontaria?) del finale primo del *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte («Mille torbidi pensieri»).

ERISSO

Volgon due lune or già, veneti eroi,<sup>3</sup>  
 che di Bisanzio il vincitor superbo  
 d'oste infinita e fera  
 queste mura circonda.  
 Noi noverar co' giorni  
 i cimenti e i trionfi ancor possiamo.  
 Ma... l'avvenir qual fia?  
 Spento de' nostri il più bel fior già cadde;  
 crollan le mura al tempestar de' bronzi;  
 il morbo struggitor, la dira fame  
 mietono a gara il popolo innocente;  
 e Maometto minaccia incendio e morte,  
 se schiuse al novo dì non fien le porte.  
 Io veggio in sì rio stato egual periglio  
 se all'onor chieggo, o alla pietà consiglio.  
 Risolversi che deggia  
 ognun libero esponga, ed il pensiero  
 del numero maggior per me fia legge.

CORO

Risponda a te primiero<sup>4</sup>  
 il prode Condulmiero,  
 che pari ha nel periglio  
 il braccio ed il consiglio.

CONDULMIERO

Quando ogni speme è tolta,  
 allor l'audacia è stolta,  
 ed il men reo consiglio  
 sta nel minor periglio.  
 Il folle e non il forte  
 va cieco incontro a morte.  
 Cedasi in tal momento.  
 A più feral cimento  
 serbiam le spade e il sangue:  
 io primo allora esangue,  
 io primo allor cadrò...

CALBO (*sorgendo*)

Guerrier, che parli?

<sup>3</sup> Nelle opere napoletane Rossini introduce al posto del recitativo secco con l'accompagnamento del solo basso continuo un tipo di recitativo strumentato accompagnato dall'intera sezione degli archi. Tale uso viene poi esportato a Venezia con questa ripresa del *Maometto* e soprattutto con la successiva *Semiramide*. I recitativi posti all'interno dell'introduzione non rientrano però in questa categoria, non solo per la presenza nell'accompagnamento dell'orchestra a pieno organico, ma anche per la maggiore accuratezza del dettato musicale. In questo primo recitativo si noti in particolare la concitata descrizione della battaglia, delle piaghe che colpiscono «il popolo innocente» quando intanto Maometto «minaccia incendio e morte». La descrizione poetico-musicale della situazione è completa: ciò che chiede ora Erisso ai suoi generali è l'individuazione di una via di uscita.

<sup>4</sup> n. 1: *Andante maestoso* – 2/4, Sol minore-maggiore

I generali rispondono a Erisso invitando Condulmiero a proporre una soluzione e dando il via al «concertato centrale» dell'introduzione. Condulmiero formula la sua proposta, permeata più da saggezza che da eroismo, con una melodia in Sol minore, la stessa del coro che lo ha introdotto, che in tal maniera sembra anticipare, partecipare e anche sperare nei detti di Condulmiero:

ESEMPIO 6 (n. 1, bb. 146-149)

Condulmiero viene bruscamente interrotto da Calbo, un altro generale, verosimilmente più giovane e più impulsivo, che ha un'opinione sul da farsi completamente diversa e la esprime con mezzi musicali differenti per quanto riguarda tonalità (Sol maggiore anziché minore), formula di accompagnamento (le più decise terzine ribattute anziché le terzine arpeggiate) e profilo melodico, caratterizzato da spettacolari ed 'eroici' salti di registro:



Estremo consiglio  
del forte è la spada.  
Non temo il periglio:  
si pugni, si cada  
nell'arduo cimento;  
e covran mia fossa  
de' barbari a cento  
le ceneri e l'ossa.<sup>3</sup>

ERISSO  
A tanta costanza,  
ai forti suoi detti,  
ribolle ne' petti  
l'antica baldanza.

CALBO  
Si pugni, si cada,  
ruotando la spada,

*segue nota 4*

ESEMPIO 7 (n. 1, bb. 168-174)

Calbo

E - stre - mo con - si - glio del for - te è la  
spa - da. Non te - mo il pe - ri - glio:

Siamo a circa metà dell'introduzione, ed è qui che Rossini e il librettista collocano la svolta decisiva dell'intero brano: l'eroismo e il coraggio di Calbo finiscono per convincere i generali ed Erisso. Il compositore dipinge questo cambiamento d'animo sviluppando un concertato che prende le mosse dalla melodia dell'es. 6, trasformandola però verso la fine in un tema in maggiore dal carattere assai più eroico, dove fa tra l'altro capolino ancora una volta il ritmo già osservato nel coro d'apertura:

ESEMPIO 8 (n. 1, bb. 203-207)

Voci, orchestra

Si pu - gni, si ca - da nel - l'ar - duo, nel - l'ar - duo ci men - to.

Dal punto di vista musicale, la trasformazione è avvenuta nel passaggio dall'es. 6 (dubbio sulla sorte incerta e conseguente ricerca di una via di uscita saggia ma non eroica) alla sua variante dell'es. 8 (coraggio ed eroismo nonostante la situazione incerta). Il brano dunque presenta all'interno di una struttura musicale simmetrica A' (Coro e Condulmiero) B (Calbo) A'' (concertato) una struttura drammatica in sviluppo che passa dall'incertezza (A') alla determinazione eroica (B e A'').

Nel breve recitativo che segue Erisso chiede a tutti di confermare con un giuramento la disponibilità espressa di difendersi sino alla morte.

nell'arduo cimento.  
Poi covran mia fossa  
de' barbari a cento  
le ceneri e l'ossa.

CORO

A tanta costanza,  
ai forti suoi detti,  
ribolle ne' petti  
l'antica baldanza.

CONDULMIERO

Si pugni, si cada  
nell'arduo cimento.  
Poi covran mia fossa  
de' barbari a cento  
le ceneri e l'ossa.

CORO

Si pugni, si cada.  
Poi covran mia fossa  
de' barbari a cento  
le ceneri e l'ossa.

ERISSO

Basta, non più. V'intesi, o prodi, o veri  
cittadini e guerrieri.  
Udir da labri vostri il generoso  
consiglio io sol bramava, e tanto ottenni.  
Dunque giuriam su' brandi  
per la patria, per l'are  
pugnar fin che di sangue

stilla ci avanza in petto;  
ché nel bivio crudel, d'infamia o morte,  
dubbio non è qual via trascoglie il forte.  
*(Snuda la spada e la presenta ai duci, che lo imitano e giurano, toccando con le loro spade quella di Erisso)*

TUTTI

Si, giuriamo sugl'itali brandi,<sup>5</sup>  
degl'infidi nel sangue già tinti,  
che trafitti, non supplici o vinti,  
Maometto al suo piè ci vedrà.  
Sì, giuriamo su' veneti brandi,  
se non cangia la sorte severa,  
Negroponte alla veneta schiera  
monumento e sepolcro sarà.

ERISSO

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

*(Tutti partono, fuorché Calbo e Condulmiero,<sup>b</sup> trattenuti da Erisso.)*

<sup>5</sup> n. 1: *Moderato* – 4/4, Mi bemolle maggiore

Il «giuramento» che segue non condivide col coro di apertura solo la tonalità (Mi bemolle maggiore): la melodia su cui è basato, che viene cantata da tutti all'unisono, è di fatto quella dell'es. 5 (incluso il caratteristico sesto grado abbassato), a cui il cambio del tempo (da 3/4 a 4/4) conferisce un andamento più deciso e affermativo:

ESEMPIO 9 (n. 1, bb. 248-252)



Di più: verso la conclusione compare in evidenza l'inciso di apertura nella stessa posizione e in maniera simile a ciò che era successo nel coro d'apertura. Si propone dunque a livello macrostrutturale la stessa morfologia utilizzata nel concertato centrale: ad una situazione scenica che si sviluppa dall'iniziale dubbio e timore per le sorti future alla conclusiva affermazione eroica di difendersi sino alla morte Rossini fa corrispondere una struttura musicale A' (coro iniziale) B (concertato) A'' (giuramento) assolutamente simmetrica. Il seguente recitativo, nel quale Erisso impartisce le ultime istruzioni, è chiuso dall'inciso iniziale dell'es. 4, a ribadire ancora una volta la perfetta simmetria di questa mirabile introduzione.

Restate, amici. Il mio dover compiuto<sup>6</sup>  
di duce e cittadin, dover diverso,  
né men sacro, or si compia. Ahimè!.. Son padre  
(a Calbo)  
di tenera, leggiadra unica figlia.  
Appien tu la conosci,  
e al par di me tu l'ami.  
Or pensa il suo periglio  
come tremar, come agghiacciar mi faccia.

CALBO

Com'io pur tremo e agghiaccio.

ERISSO

Or seguitemi dunque.

CONDULMIERO

E che far vuoi?

ERISSO

Presso alla figlia mia  
del padre il voto udrete allor qual sia.

SCENA II<sup>c</sup>

*Gabinetto. Alcova mezzo chiusa da coltrinaggio; ANNA seduta su d'un soffà: una lampada rischiara la scena debolmente, e si scorge la prima luce del giorno.*

*Compagne, damigelle d'Anna, ch'entrano e s'accostano a lei in vari gruppi, e cantando il seguente*

CORO DI DONZELLE

In Oriente<sup>7</sup>

la bell'aurora  
il ciel colora,  
precede il sol:  
forse di pace  
nunzia vivace  
a questo suol.  
Lieta speranza  
ti dia costanza;  
respira omai:  
brillar vedrai  
dopo il tormento  
dolce momento  
d'ilarità.

ANNA (con sospiro, e marcata)

Ilarità!... per me?... speranza!... ah, mai!...<sup>8</sup>

Fide compagne mie, se voi sapeste!...

Ah, mi compiangereste!...

ERISSO (entrando con Calbo e Condulmiero)

Figlia?...

ANNA

Che veggio!... Oh padre!

Quale grave cura a me, su' primi albori,  
sollecito ti guida?

<sup>6</sup> Erisso ha compiuto il suo dovere pubblico: nel recitativo che segue, accompagnato dai soli archi (cfr. n. 3), invita Calbo e Condulmiero a seguirlo nell'adempimento dei doveri privati di padre. La presenza di Condulmiero in questa e nella successiva scena costituisce una novità della versione veneziana.

<sup>7</sup> n. 2. Coro di donne. *Allegro vivace* – 3/4, Do maggiore

All'inizio della seconda mutazione di scena ci si imbatte in un importante cambiamento che la versione veneziana presenta rispetto alla napoletana: la cavatina originale di Anna «Ah! che invan sul mesto ciglio» è sostituita da un coro delle sue damigelle che Rossini preleva, senza sostanziali mutamenti, dall'*Ermione*. Si tratta di una soluzione aderente alla consuetudine che prevedeva un coro di donne ad accompagnare l'uscita in scena della prima donna: questo stesso coro in *Ermione* aveva tale funzione. Si introduce però un mutamento drammatico degno di nota: se l'originaria cavatina prolungava in qualche modo l'angoscioso clima di dubbio che pervadeva l'inizio dell'introduzione, il nuovo coro, che annuncia l'alba apportatrice di pace, proietta una luce di serenità sull'inizio della scena, contribuendo ad alleggerire il clima fosco, forse anche in previsione del nuovo finale lieto della vicenda. Si noti che tale luce non è solo metaforica: la didascalia di scena del libretto napoletano dice del gabinetto in cui ci troviamo semplicemente che «una lampada lo rischiara»; a Venezia si corregge tale didascalia in «una lampada rischiara la scena debolmente, e si scorge la prima luce del giorno».

Il brano si apre con un inciso che ricorda un richiamo di caccia (se nell'*Ermione* serviva ad introdurre le donzelle che, armate di arco e freccia, invitavano la protagonista alla caccia, in questo contesto tale richiamo suona ingustificato), prosegue poi su un vivace motivo, da prassi prima esposto dall'orchestra e poi dal coro, che si alterna di tanto in tanto con l'inciso iniziale, giungendo alla conclusione senza particolari increspamenti armonici.

<sup>8</sup> n. 3. Scena e quartetto.

Nonostante gl'inviti delle damigelle, l'animo di Anna è oppresso, così come oppresso è l'animo di Ermione nell'analoga scena dell'opera omonima. Entra Erisso con Calbo e Condulmiero: preoccupato per le sorti della figlia, decide di darle un difensore concedendo la sua mano a Calbo. La figlia è di conseguenza costretta a rivelare il suo

ERISSO  
Il tuo periglio.

ANNA  
Il mio periglio!... Ahimè!

ERISSO  
M'abbraccia, e ascolta...  
Or che ad estremo, disperato assalto  
il nemico s'appresta, io pe' tuoi giorni,  
Anna, pavento. Io sol finora, io fui  
di tua virtù, dell'innocenza tua  
il consiglio e lo scudo.  
Or più non basto io solo, or che un istante,  
un trar di spada può troncar mia vita.

ANNA  
Misera me!... che dici?

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

ANNA  
Ahi, padre!

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

ANNA  
(Lassa!)

ERISSO  
E più degno consorte aver giammai,  
no, non potresti, o figlia. Or vieni al tempio,  
là dove il sacro cenere riposa  
della spenta tua madre,  
stringer mi lascia un sì bel nodo, o cara,  
e il mio timor sia spento appiè dell'ara.

CALBO  
(Che sento!)

ANNA  
(Io son perduta.)

ERISSO  
A che t'arresti?

CALBO  
Anna... tu taci? Alto stupor ti leggo  
sul volto espresso. Il tuo bel cor dischiudi  
al padre ed all'amico; e se pur fia  
che tal nodo tu abborri, il tuo pensiero  
libera esponi, e me primiero udrai  
a tua difesa ragionar.

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

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

ERISSO  
Oh, mio rossor! Prosegui...

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

ERISSO  
E chi è costui?... Favella.

ANNA  
Il sir di Mitilene, il prode Uberto.

ERISSO  
Uberto!... E quando il conoscesti?

ANNA  
Allora  
che tu in Venezia, per due lune e due,  
ed oro ed armi a dimandar restavi,  
me lasciando in Corinto.

ERISSO  
Allor?... Che ascolto!...

---

*segue nota 8*

amore per colui che riteneva Uberto di Mitilene, ma il padre la contraddice: chi fu dunque il «mentitor» che ingannò Anna? Il quesito resta per il momento privo di risposta, ma il «fiero atroce inganno» permette di passare dal recitativo al cantabile del successivo quartetto, i cui motivi portanti sono la vergogna di Anna e l'orrore per l'«empio». Questo recitativo proviene immutato dalla versione napoletana, dove però Condulmiero non era in scena. Qui egli non proferisce parola: è da supporre che la principale ragione di tale presenza sia l'aver a disposizione una quarta voce per poter inserire il successivo quartetto, la cui musica proviene da *Bianca e Falliero*.

ANNA		<i>a 4</i>
Prosegui!... ahimè!...		ANNA <sup>d</sup>
ERISSO	Meco in Vinegia Uberto	Oh, come l'alma oppresse <sup>9</sup>
	venìa sul legno istesso; e vi rimase	il fiero atroce inganno!
	quando a te fei ritorno.	Langue il mio cor d'affanno,
		non reggo al mio rossor.
ANNA		ERISSO, CALBO, CONDULMIERO
Misera! il ver tu dici?		Oh, come l'alma oppresse
Chi dunque, ah! meco il nome		il fiero atroce inganno!
volle mentir d'Uberto?		Gemo per lei d'affanno,
ERISSO		l'empio mi desta orror.
Chi sia non so, ma un mentitor fu certo.		

<sup>9</sup> n. 3. Quartetto. *Andante grazioso* – 6/8, Mi bemolle maggiore

La scoperta dell'inganno subito da Anna e la conseguente reazione da parte dei personaggi in scena era la molla che nell'originaria versione napoletana faceva scattare il cosiddetto *Terzettone*, un numero musicale di ampiezza davvero inusitata che era così composto:

- un primo terzetto nel quale Anna, Calbo ed Erisso esprimono i loro sentimenti riguardo la situazione creatasi;
- tale terzetto viene improvvisamente interrotto da un colpo di cannone, segnale dell'assalto finale di Maometto alla città; Calbo ed Erisso partono precipitosamente lasciando Anna sola in scena;
- cambio di scena: Anna e il coro di donne pregano implorando la pietà divina;
- entrano in scena Erisso e Calbo dando inizio, con Anna, ad un nuovo terzetto, il cui contenuto riflette il precipitare della situazione.

Se si considera che tale numero sfocia senza soluzione di continuità nel successivo coro che prelude all'aria di Maometto, si crea un blocco musicale di quasi quarantacinque minuti, che occupa circa la metà dell'atto primo.

La scelta di Rossini per la revisione veneziana fu di scindere tale blocco: mentre le parti b), c) e d) rimangono sostanzialmente immutate, la parte a) viene sostituita da questo ampio quartetto. Con tale soluzione si perde certamente qualcosa sul piano dell'unitarietà, e soprattutto si perde lo splendido colpo di scena dello sparo di cannone, la cui deflagrazione tronca di netto un terzetto lasciando ammutoliti personaggi e spettatori (il colpo di cannone rimane a Venezia, ma ha il buon gusto di attendere la fine del quartetto per esplodere). Si guadagna però qualcosa sul piano della sostanza musicale: la parte a), a cui ora è dedicato un intero numero autonomo, acquistata in ampiezza e in autonomia drammatico-musicale rispetto alle altre sezioni.

Come si accennava, la musica di questo numero proviene dal quartetto di *Bianca e Falliero*, che all'epoca fu il brano più fortunato di quell'opera: Rossini stesso lo riutilizzò, accorciandone drasticamente il tempo di mezzo e modificandone la stretta, per le recite viennesi di *Elisabetta* del 1822 (lo stesso anno del *Maometto* veneziano); il brano modificato passò dapprima nella cantata *Il vero omaggio*, eseguita per il Congresso di Verona, per poi approdare, a poco meno di un mese di distanza, a questo *Maometto*.

Il quartetto si apre con un ampio «cantabile» che inizia con un inciso del quale probabilmente Rossini si ricorderà nella composizione del tema del giuramento della successiva *Semiramide*. Ciò serve ad introdurre l'attacco di Calbo, che espone un motivo assai elaborato, il quale viene ripetuto identico nelle entrate successive di Anna, Erisso e Condulmiero, che man mano si vanno ad aggiungere mediante stratificazioni successive alle voci che già cantano.

ESEMPIO 10 (n. 3, bb. 14-17)

Calbo

Oh! co - me l'al - ma op - pres - se il fie - ro a - tro - ce in - gan - no.

Ciascuna esposizione del tema è caratterizzata dall'introduzione di alcune varianti nell'accompagnamento orchestrale. Nessuna modulazione si riscontra per l'intera durata del cantabile, nemmeno quella usuale alla dominante, utile per far in modo che tutti i cantanti riescano ad eseguire la stessa melodia nel registro a loro più comodo.



CORO (*entrando*)

Vieni, o duce: minaccia il nemico;<sup>10</sup>  
nera insidia temere ci fa.

ANNA

Ah, tu vedi l'acerba mia pena:  
deh, placate a me volgi le ciglia.  
Sacro onore quest'alma consiglia,  
trionfar di se stessa saprà.

ERISSO

Ah, non vedi l'acerba mia pena:  
ti compiangio, sì, misera figlia.  
Se l'onore il tuo core consiglia  
trionfar di se stesso saprà.

CALBO, CONDULMIERO

Ah, tu vedi l'acerba sua pena:

deh, placate a lei volgi le ciglia.  
Sacro onore quell'alma consiglia,  
trionfar di se stessa saprà.

CORO (*ripete*)

(Partono. Colpo di cannone)

CONDULMIERO

Che sento! Oh Dio!... Lo strepito<sup>11</sup>  
d'una battaglia ascoltasi:

ah, forse il tradimento...

Nel notturno cimento...

Ah!... forse!... Andiam. Fra l'armi

il patrio onore a sostener si vada,  
e almen da eroe, se ho da cader, si cada.

(Parte)

segue nota 9

Il colpo provocato dalla scoperta del mentitore provoca una stasi musicale e drammatica assoluta: i personaggi, bloccati nella ripetizione della medesima melodia, restano in attesa che un qualsiasi evento, interno o esterno, sblocchi la situazione e faccia ripartire il tempo drammatico. È da notare come il frammento di terzetto dell'originaria versione napoletana sostituito da questo quartetto è costruito con una tecnica del tutto simile; del resto lo stesso clima di stupore e attesa è riscontrabile in *Bianca e Falliero*, dove l'improvvisa entrata di Bianca nel bel mezzo del processo a Falliero scatena il medesimo quartetto. Di più: nella successiva *Semiramide* Rossini utilizzerà ancora questa tecnica nel quartetto dell'introduzione, a rimarcare ancora una volta la situazione di attesa per la scelta di un successore al trono che Semiramide deve compiere.

<sup>10</sup> n. 3: *Allegro* – 2/2, Mi bemolle maggiore.

Entra il coro che richiama Erisso al suo dovere pubblico di condottiero, e sblocca la stasi musicale precedente conducendo il quartetto all'ultima sezione, la «stretta», la cui melodia principale viene esposta in prima battuta da Anna a cui si intreccia nella seconda parte del tema la voce di Erisso, indi viene ripetuta identica, nella tonalità della dominante (Si bemolle maggiore) da Calbo e Condulmiero.

ESEMPIO 11 (n. 3, bb. 246-253)

A un breve ponte in cui interviene anche il coro segue la ripetizione di rito, che conduce alle cadenze finali, durante le quali viene riservato ad Anna un breve assolo (ripetuto due volte) che conduce la sua voce a toccare il Si<sup>b</sup> acuto, suggello virtuosistico che chiude questo ampio quartetto.

<sup>11</sup> n. 4. Scena, coro e terzetto. *Allegro* – 4/4, Do maggiore → La maggiore

Nel quarto numero dell'opera sono raccolti i brani superstiti del *Terzettone* napoletano poc'anzi descritto, ossia quelli elencati nei punti b), c) e d). Si tratta di un numero di fatto 'acefalo', ciò spiega la mancanza di chiusura armonica (a un'apertura in Do maggiore segue, dopo varie peregrinazioni, una chiusura in Mi maggiore: manca l'originario punto a), in Mi maggiore).

La scena che costituisce la prima parte di questo pur ampio numero è originata dal colpo di cannone che segue la fine del quartetto precedente ed è basata su materiale musicale che sarà ripreso subito dopo la preghiera. Curiosamente questo brano, che nella versione di Napoli era cantato da Anna, è ora affidato, con qualche modifica testuale, a Condulmiero. Varie ipotesi si possono formulare sulla ragione di questo cambiamento: può essere un ossequio alla tradizione che vuole che i recitativi che seguono un numero importante e che concludono una mutazione scenica siano generalmente riservati a personaggi secondari, ma assai interessante è la proposta, avan-

## SCENA III

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

*La musica da questo momento, finché non giunge ERISSO sulla scena, deve sempre indicare il lontano tumulto della battaglia. Di tratto in tratto si odono de' colpi di cannone: alcune donne accorrono allo strepito, incerte ed atterrite, aggirandosi per la scena.*

## CORO

Misere!... or dove... ahimè,<sup>12</sup>  
volger l'incerto piè?  
Dell'armi il rimbombar,

de' bronzi il fulminar,  
tutto tremar ci fa...  
Che mai... che mai sarà!

ANNA (*accorrendo anche essa tremante e sbigottita*)

Donne, che sì piangete,  
che avvenne? Rispondete.

## CORO

Al musulman le porte  
dischiuso un traditor:  
tutto già intorno è orror,  
incendio, e morte.

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

## ANNA

Giusto Cielo, in tal periglio<sup>13</sup>  
più consiglio,

## segue nota 11

zata da Reto Müller nelle note accompagnatorie alla recente incisione del *Maometto II* della Naxos, secondo la quale la presenza di Condulmiero in questo punto fuga il dubbio (legittimo, visto il comportamento tenuto nell'introduzione e l'argomentazione simile che userà Maometto nel recitativo che precede il finale primo) che sia stato proprio lui il traditore che ha spalancato le porte di Negroponte a Maometto, salvandolo così da una macchia indelebile (ricordiamo che quest'esecuzione fu preparata per Venezia e i Condulmer sono un'antica famiglia di nobili veneziani...).

<sup>12</sup> n. 4: coro. *Allegro* – 4/4, Re minore → Re maggiore

Il coro di donne che apre la mutazione scenica successiva esprime bene l'agitazione che si respira all'interno della città di Negroponte: un traditore nella notte ha dischiuso le porte della città a Maometto che avanza inesorabilmente; solo una misura prudenziale ha evitato che l'invasore potesse già avere in mano l'intera città. Questo l'inizio dell'introduzione orchestrale:

ESEMPIO 12 (n. 4, bb. 265-269)



Tali battute vengono ripetute varie volte su varie tonalità differenti e danno inizio ad un brano dalla struttura armonica mobilissima, a descrivere il disorientamento che regna tra le donne impaurite e che si impossessa anche di Anna la quale, spaventata, interroga le altre sull'accaduto. Solo verso la fine la musica sembra trovare un riposo sul pedale di Re che chiude questa sezione: le donne si inginocchiano davanti al tempio e intravedono nella preghiera l'unica via di uscita alla situazione creatasi.

<sup>13</sup> n. 4: preghiera. *Andantino* – 3/4, Fa diesis minore

La conclusione in Re maggiore del frammento precedente farebbe supporre che la tonalità del successivo brano sia Re o Sol (sua sottodominante), com'è successo sinora, mentre questa preghiera è invece, abbastanza inaspettatamente, in Fa diesis minore, tecnicamente vicina a Re maggiore per il rapporto di terza, come usavano i compositori italiani soprattutto di musica sacra. Si tratta comunque, dal punto di vista tonale, di una rottura rispetto al flusso precedente, giustificata dalla situazione scenica: questa preghiera è un'implorazione di pietà al «giusto Cielo» che momentaneamente interrompe il flusso inesorabile degli eventi, una sorta di oasi all'interno di una situazione scenica di costante alta drammaticità.

più speranza non avanza che piangendo, che gemendo implorar la tua pietà.	ERISSO (Oh vista!)
( <i>Le donne, inginocchiandosi pur esse</i> )	ANNA Ad abbracciarti io torno. <sup>14</sup>
CORO Giusto Cielo, in tal periglio più speranza non avanza che implorar la tua pietà.	Narra... ERISSO Fuorché l'onor, tutto è perduto. Ogni speranza un traditor c'invola. Sulle mura è il nemico, e grazie al Cielo or io sol porgo, che d'occulti inganni temendo Maometto, il corso arresta di sua vittoria e attender vuole il giorno. Or, miei fidi, alla rocca.
( <i>Sul finire di questa breve preghiera si sente un tamburo che si accosta. Incomincia a sfilare una parte della guarnigione, attraversando la scena sollecitamente da dritta a manca. Anna ed il coro, vedendo i soldati, sospendono la loro preghiera ed accorrono verso di quelli. Erisso<sup>c</sup> sopraggiunge con la spada ignuda</i> )	ANNA Oh, padre mio, Fermati... ascolta.
ANNA Ahi, padre!	ERISSO Udir non posso. Addio. Figlia... mi lascia. Io volo <sup>15</sup> ove il dover m'invita...

*segue nota 13*

La strofa immaginata dal librettista racchiude un'unica frase grammaticale, e Rossini sembra cogliere il suggerimento: la melodia di grande bellezza che intona Anna accompagnata dall'arpa sul palco è tra le più ampie che egli abbia immaginato; sembra infatti composta da un'unica lunga campata di diciotto battute durante le quali Rossini evita sapientemente la cadenza perfetta, ritardandone costantemente la comparsa sino al termine. Il coro ripete, assieme ad Anna, la stessa melodia e porta a conclusione questa breve ma intensa parentesi lirica.

<sup>14</sup> n. 4: *Allegro* – Re maggiore → dominante di Si maggiore

Questa sezione riprende il discorso tonale laddove era rimasto prima della preghiera (Re maggiore), accentuando quindi l'idea di quest'ultima come parentesi del flusso musicale. Sullo stesso materiale musicale udito nella scena di Condulmiero (cfr. n. 11) entra precipitoso Erisso con un drappello di soldati. La situazione è priva di speranza: «fuor che l'onor tutto è perduto» canta Erisso, che sta salendo alla rocca con i soldati superstiti per l'ultima disperata difesa. Anna cerca inutilmente di trattenerlo.

<sup>15</sup> n. 4: terzetto. *Allegro giusto* – 4/4, Si maggiore → dominante di Sol maggiore.

Il contrasto tra Anna ed il padre Erisso è la molla da cui scaturisce il terzetto, ultima e più ampia parte di questo articolatissimo numero. Erisso sta per asserragliarsi sulla rocca ad estrema difesa, andando incontro a morte pressoché certa, ed esorta la figlia a lasciarlo andare «a far le prove estreme / d'intrepido valor». Anna da parte sua vuole seguire il padre e lo scongiura di non abbandonarla. Tale dualismo è l'oggetto drammatico di questo «tempo d'attacco», che rispetto all'originale è evidenziato nel libretto veneziano, dove l'entrata di Calbo è opportunamente ritardata (a Napoli tale personaggio, pur non cantando, entrava con Erisso all'inizio della scena) per dar modo di focalizzare maggiormente l'attenzione sul padre e sulla figlia. Non è perciò un caso che si sviluppi musicalmente come un duetto, secondo una tecnica drammatico-musicale non certo estranea a Rossini: sia nell'*Elisabetta* sia nell'*Otello* (per fare due esempi) sono presenti terzetti che iniziano come un duetto (scontro tra Elisabetta e Matilde nella prima opera e tra Otello e Rodrigo nella seconda) e che si complicano dal punto di vista drammatico e musicale con la successiva entrata di un terzo personaggio (rispettivamente Leicester e Desdemona). Lo stesso espediente verrà peraltro utilizzato in questa stessa opera nel terzetto dell'atto secondo (composto *ex novo* da Rossini per la ripresa veneziana).

Il primo intervento di Erisso può essere preso a modello per illustrare la tecnica con cui Rossini spesso costruisce le due strofe (una per ciascun personaggio) che aprono un duetto. Tali strofe sono composte da una prima parte quasi declamata su una formula d'accompagnamento dell'orchestra:

Dal pianto tuo tradita  
la patria non sarà.

ANNA

E in tal periglio e duolo  
lasciar tu puoi la figlia?...  
Qual nume a te consiglia  
cotanta crudeltà?  
Teco venir...

ERISSO

T'arresta:  
seguir non dèi tu il padre.

ANNA e CORO

Qual dura legge è questa!

ERISSO

Sol le raccolte squadre  
sull'alta rocca andranno  
a far le prove estreme  
d'intrepido valor.

(Calbo arriva con un drappello di soldati)

ANNA e CORO

E noi qui fuor di speme  
lascia un dover tiranno  
dell'onta al nuovo orror?

*segue nota 15*

ESEMPIO 13 (n. 4, bb. 462-465)

A questa segue una parte più cantabile, dove Erisso riprende un accenno melodico esposto dall'orchestra:

ESEMPIO 14 (n. 4, bb. 476-480)

Una sezione di marca più spiccatamente virtuosistica conclude l'intervento. A tale strofa segue, come si diceva, un'analogo strofa affidata ad Anna, costruita sul medesimo materiale musicale: all'argomentazione del padre risponde parallelamente la figlia completando la descrizione drammatica e musicale della situazione.

Una situazione che dapprima investe solamente la sfera privata (rapporto padre-figlia) si estende, nel prosiegue del «tempo d'attacco», alla sfera pubblica: anche le spose, le madri e le figlie dei soldati superstiti si uniscono ad Anna nel chiedere di seguirli. Se all'inizio dell'atto dunque il pubblico (introduzione) ed il privato (quartetto) erano rigorosamente distinti, ora i conflitti privati tra padre e figlia rappresentano di fatto i conflitti dell'intera comunità: pubblico e privato ora si intrecciano in maniera inestricabile. L'entrata di Calbo, che avviene sull'ultima perorazione delle donne, conclude il tempo d'attacco: egli, abbastanza sorprendentemente visto il carattere eroico e guerriero che lo contraddistingueva nell'introduzione, sosterrà la parte di Anna e delle donne, provocando il piccolo colpo di scena che dà l'avvio al cantabile successivo.

CALBO

Mira, signor, quel pianto<sup>16</sup>  
e cangia il tuo consiglio:  
le invola a tal periglio,  
parli al tuo cor pietà.

ANNA

Vedrai su quelle mura  
pur noi pugar da forti,  
vibrar pur noi le morti,  
far siepe i nostri petti

<sup>16</sup> n. 4: *Andantino* – 3/4, Sol maggiore

Il «cantabile» inquadra musicalmente la situazione che si è venuta a creare: Calbo con una bella melodia non scevra da preziosi ornamenti belcantistici perora davanti ad Erisso la causa di Anna e delle donne:

ESEMPIO 15 (n. 4, bb. 583-586)

Calbo

Mi - ra, si - gnor, quel pian - to, mi - ra, si - gnor, quel pian - to

Anna, dal canto suo, cerca di convincere il padre del valore guerriero suo e delle altre donne, e lo fa su una melodia di carattere assai diverso, più sillabico e con accompagnamento dell'orchestra più deciso:

ESEMPIO 16 (n. 4, bb. 595-597)

Anna

Ve - drai su quel - le mu - ra per noi pu - gnar da for - ti

Nell'ultima lunga sezione da una parte Anna e Calbo riprendono a canone la melodia dell'es. 15, indi si dilungano assieme in passaggi virtuosistici di semicrome procedendo per terze o seste parallele, mentre dall'altra parte Erisso si 'chiude' dietro un somnesso sillabato:

ESEMPIO 17 (n. 4, bb. 605-608)

Anna

Pa - dre, ti muo - va il pian - to, pa - dre, ti muo - va il pian - to

Calbo

Mi - ra, si - gnor, quel pian - to e can - gia il tuo

Erisso

In - dar - no voi pian - ge - te al rio de - stin ce - de - te

La situazione drammatica è dunque perfettamente delineata dal discorso musicale: da una parte Anna e Calbo compartecipi nel domandare ad Erisso la possibilità per le donne di seguirli sulla rocca, dall'altra Erisso che invece un po' sommessamente, sotto il fluire delle melodie e degli arabeschi dei primi due personaggi, rimane fermo nel proprio proposito.



a tuoi guerrieri eletti,  
e in essi il nostro esempio  
valore accrescerà.

ERISSO

Le voci di natura  
tutte nel cor già sento,  
ma in sì crudel momento  
delitto è la pietà.  
Indarno or voi piangete:  
donne, al destin cedete.  
se i voti vostri ascolta  
la cieca mia pietà,  
con voi la fama accolta  
da miei guerrier sarà.  
Pietà sì dura e stolta  
chi a me consiglierà?  
Partiam, guerrieri... Addio.

CALBO

Mira, signor, quel pianto  
e cangia il tuo consiglio:  
le invola a tal periglio,  
parli al tuo cor pietà.

CORO

C'involà al rio periglio,  
parli al tuo cor pietà.

ANNA

Ahi, padre! Ahi padre mio,<sup>17</sup>  
de' barbari all'oltraggio  
così lasciarmi?...

ERISSO

O cara,  
prendi il pugnàl. Retaggio  
paterno a te fia questo  
in giorno sì funesto.  
Va: corri appiè dell'ara;  
e pria che in te la mano  
distenda il musulmano...  
Figlia...

ANNA

Prosegui...

ERISSO

Addio.

ANNA

Dicesti assai. T'intendo.<sup>18</sup>  
Vedrai che appien somiglia

<sup>17</sup> n. 4: *Allegro* – 4/4, Sol maggiore → dominante di Mi maggiore

Sulla stessa formula orchestrale già ascoltata (es. 13) Erisso decide definitivamente di partire con i suoi guerrieri (ed è il «tempo di mezzo» del n. 4). Su disperata sollecitazione di Anna, lascia alla figlia un'eredità che è anche una disperata via di uscita: «prendi il pugnàl», le canta due volte su un'improvvisa interruzione del flusso orchestrale.

<sup>18</sup> n. 4: *Più mosso* – 4/4, Mi maggiore

Non serve che Erisso spieghi completamente alla figlia cosa deve farsene del pugnale: al termine di un *crescendo* basato sul motivo dell'es. 13 e su una successione armonica su pedale di Si, Anna attacca la «stretta» con una melodia che pone nella salita cromatica conclusiva il suo apice drammatico e musicale:

ESEMPIO 18 (n. 4, bb. 694-702)

È dunque necessariamente Anna, con la decisione di togliersi la vita piuttosto che finire in mano dei nemici, la protagonista di questa stretta; agli altri personaggi, nel *crescendo* che segue, non rimane altro che commentare, tra ammirazione, «meraviglia e pena», la scena a cui stanno assistendo. Dopo la ripetizione di rito si giunge alla coda: qui il solito clangore che caratterizza le cadenze finali cessa ad un tratto (Rossini rispetta alla lettera l'indicazione della didascalia) per lasciare spazio ad un ultimo breve, intenso e commovente «Addio!». I personaggi si separano per sempre andando incontro, chi difendendosi nella rocca, chi pregando nel tempio, a sicura morte.

al genitor la figlia,  
e pria che in me la mano  
distenda il musulmano,  
questo pugnàl da forte  
nel cor m'immergerò.

ERISSO

(In sì crudel momento  
squarciarmi a brano a brano,  
misero, il cor mi sento...  
O patria, a te qual figlia  
vittima immolerò!)

CALBO

(In sì crudel momento  
squarciarmi a brano a brano  
in petto il cor mi sento.  
Misero, ahì, qual consorte  
il fato m'involò!)

CORO

(A sì funesta scena,  
attonita, gemente,  
fra meraviglia e pena  
mancarmi il cor mi sento.  
Ahi, per qual empia sorte  
dal figlio, dal consorte  
dividermi dovrò!)

*(La musica ed il canto cesseranno ad un tratto. Erisso ed Anna si abbracciano teneramente. Calbo cade appiè di Anna, che gli porge la mano. Intanto alcu-*

*ne delle donne del coro corrono ad abbracciare taluni fra soldati in attitudine di madri o di spose. Ricominciando la musica tutti si separeranno, dandosi a vicenda l'ultimo doloroso addio. Erisso e Calbo partono per la rocca. Anna, seguita dalle donne, si ritira nel tempio)<sup>f</sup>*

SCENA IV

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

CORO

Dal ferro, dal foco<sup>19</sup>  
nel sangue sommersa  
l'avversa città.  
Al mondo suo scempio  
esempio sarà  
che all'urto invincibile  
del nostro valor  
periglio è resistere  
con cieco furor.

<sup>19</sup> n. 5. Coro e cavatina Maometto. *Allegro vivace* – 2/4, Do maggiore

Gli eventi continuano a precipitare e Rossini non concede allo spettatore un attimo di tregua: le battute orchestrali che concludono il terzetto precedente non conoscono il riposo di una cadenza perfetta conclusiva, ma modulano il discorso musicale, senza soluzione di continuità, dal Mi maggiore della conclusione del terzetto al Sol maggiore, dominante del successivo coro in Do maggiore. È ormai giorno (anche se quest'indicazione sparisce nel libretto veneziano, è presente nell'originale napoletano) e l'esercito musulmano, non temendo più inganni, fa il suo ingresso in città. Le avanguardie entrano in scena inseguendo i fuggiaschi su un inciso orchestrale di carattere decisamente 'turchesco':

ESEMPIO 19 (n. 5, bb. 1-5)



S'ode poi la banda sul palco (le «bande turche» della didascalìa) che, da lontano e in avvicinamento, annuncia l'arrivo del grosso dell'esercito. La temutissima invasione del musulmano è ormai cosa fatta: a poco a poco la scena si riempie dei soldati di Maometto che arrivando alla rinfusa cantano un coro basato sui frammenti già esposti dall'orchestra, che giunge ad una fragorosa coda costruita su una variante dell'esempio 19. Tutto è pronto per accogliere l'entrata trionfante di Maometto, il vincitore.

*(Verso la fine del coro sopraggiunge Maometto alla testa delle sue truppe, e circondato da tutta la pompa militare ed asiatica. Alcuni de' suoi soldati fanno sembante di voler appiccare il fuoco agli edifizii ed al tempio. Maometto con un cenno gli arresta. Egli è seguito dal suo visir Selimo e dagli altri ufficiali. Tutti si prostrano, attendendo i suoi ordini)*

MAOMETTO

Sorgete: in sì bel giorno,<sup>20</sup>  
o prodi miei guerrieri,  
a Maometto intorno

venite ad esultar.  
Duce di tanti eroi<sup>21</sup>  
crollar farò gl'imperi,  
e volerò con voi  
del mondo a trionfar.

CORO

Del mondo al vincitor  
eterno plauso e onor.

MAOMETTO

Compiuta ancor del tutto<sup>22</sup>  
la vittoria non è. La tua falange,

<sup>20</sup> n. 5: *Maestoso* – 4/4, Fa maggiore.

Una tendenza che si riscontra nell'impianto drammatico-musicale delle opere rossiniane dell'ultimo periodo è lo spazio sempre maggiore che viene affidato ai pezzi d'assieme a discapito delle arie solistiche. Nella versione veneziana di *Maometto II* questa tendenza è addirittura estremizzata: se a Napoli erano presenti cinque arie su dodici numeri, nella presente versione rimangono solo tre arie su tredici numeri; questa di Maometto è l'unica aria completa presente in tutto l'atto primo.

Sino a questo punto dell'opera lo spettatore ha assistito a scene notturne, appena rischiarate da una debolissima alba, nelle quali i sentimenti prevalenti erano la dubbiosa attesa di eventi che d'un tratto precipitano inesorabilmente verso una sconfitta certa, nonché l'eroica risoluzione di tener testa disperatamente a quegli stessi eventi. Ora con la luce del giorno, il cambiamento del clima drammatico-musicale è nettissimo e la parola passa al vincitore: l'entrata di Maometto (non a caso l'unico personaggio a cui Rossini concede in questa versione veneziana un'aria d'esordio) è un'entrata da trionfatore, resa musicalmente spettacolare dagli alti virtuosismi vocali, da vero dominatore degli eserciti e della voce. L'aria prosegue poi in maniera più cantabile, anche se non scevra da ornamenti vocali, sino a giungere alle cadenze virtuosistiche che chiudono questa prima parte («cantabile»).

<sup>21</sup> n. 5: *Allegro marziale* – 4/4, Fa maggiore

Un coro, che con bell'effetto armonico parte da Re minore (relativa minore del Fa maggiore di chiusura della parte precedente) per giungere di nuovo dopo varie modulazioni alla dominante di Fa maggiore, segue il cantabile e prepara il lancio della vocalmente spericolatissima «cabaletta», insolitamente costruita su periodi di cinque battute:

ESEMPIO 20 (n. 5, bb. 269-273)

Maometto

Du - ce di tan - ti, di tan - ti e - ro - i crol -  
lar fa - rò gl'im - pe - ri,

Su questo stile prosegue, con la ripetizione di rito, sino alle cadenze finali, che concludono una delle più spettacolari e virtuosistiche entrate che Rossini abbia mai dedicato alla voce di basso.

<sup>22</sup> n. 6. Scena e finale primo

Ai tre lunghi numeri musicali che si sono succeduti praticamente senza soluzione di continuità, segue un lungo recitativo accompagnato solo dagli archi, la tensione musicale si allenta in attesa del successivo finale primo. Questo recitativo, parte di una lunga scena preparatoria al numero conclusivo, non è però scevra da motivi d'interesse musicali e drammatici: interessante è la continua ripresa in orchestra dell'inciso 'turchesco' che ha caratterizzato il coro d'ingresso dei musulmani (es. 19), inoltre il breve coro dei guerrieri incastonato nel recitativo aiuta a ren-

Acmet, conduci ad assalir la rocca  
dall'oriental pendice, ov'è men forte.  
Con l'altre schiere intanto  
starommi io qui della città nel centro  
ad ogni uopo ed evento.

*(Acmet parte con alcuni soldati)*

De' fuggenti nemici Omar sull'orme,  
per obliqui sentieri,  
corse già ratto co' suoi mille arcieri,  
ed ampia strage egli faranne al certo.

SELIMO

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

MAOMETTO

La conquista di Grecia, è a te ben noto  
che il mio gran padre ei pur rivolse in mente.  
Quindi in mentite spoglie  
ad esplorarne i lidi  
i più scaltri inviò fra suoi più fidi,  
e me fra quelli; ed Argo e Negroponte  
e... Corinto percorsi... Ah!

SELIMO

Tu sospiri!

MAOMETTO

Sospiro io, sì, nel rammentar Corinto.

SELIMO

Forse...

MAOMETTO

Non più. Ma qual tumulto è questo?

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

CORO

Signor, di liete nuove  
nunzi noi siamo a te.  
I nemici fuggenti,  
sorpresi, avviluppati,  
caddero in parte estinti;  
e in duri ceppi avvinti  
or fieno a te guidati  
i duci invan frementi.  
Il prode Omar già muove  
ad incontrarti il piè.

MAOMETTO

Oh gioia!... Alfin vi tengo,  
veneti alteri, audaci e sempre infidi,  
vi tengo alfin. Compiuto è il mio trionfo.  
Come in Bisanzio, il mio destrier qui ancora  
nuotar nel sangue cristiano io vidi.  
Or colle fronti nella polve immerse  
vedrò pur voi, duci orgogliosi... e vinti.  
Ciò fia più grato che il mirarvi estinti.

CORO

Il prode Omar già muove  
ad incontrarti il piè.

SCENA V

*Omar, seguito da suoi soldati, conduce incatenati  
CALBO ed ERISSE, i quali si presentano con dignitoso  
contegno.*

MAOMETTO *(con ironia)*

Appressatevi, o prodi.  
Ammirarvi d'appresso alfin m'è dato.  
Del veneto valor la fama antica

*segue nota 22*

derlo musicalmente più interessante. Da notare il piccolo particolare costituito dal gruppetto che Rossini pone nella linea di canto di Maometto nel momento in cui accoglie Erisso e Calbo, ad evidenziare l'ironia con la quale saluta gli eroi veneti.

Dal punto di vista drammatico poi è motivo d'interesse come all'interno di un tono pubblico ed eroico dominante si insinuino significativi accenni a sentimenti privati: Maometto sospira al ricordo di Corinto (presto si scoprirà il perché), così come Erisso si turba al pensiero dell'amata figlia. Lo scontro pubblico che divide il generale veneto dal condottiero musulmano si estende, in maniera inconsapevole ai due personaggi, anche sulla sfera privata: non sanno ancora di sospirare entrambi per la stessa persona. Si pongono dunque le premesse drammatiche che sorreggeranno l'intera conclusione d'atto. Da notare anche che lo scontro è tra Maometto ed Erisso; Calbo, pur presente in scena, ancora una volta tace.

per voi s'accrebbe, e a queste mura intorno  
 ne fan tacita fede  
 de' miei guerrier ben dieci mille uccisi.  
 Compiuto è il dover vostro... il mio comincia.  
 Un esempio tremendo in voi dar voglio  
 a chi, senza sperar soccorso o scampo,  
 ogni patto ricusa  
 per sol diletto di versar più sangue.  
 Atroce, inaudito  
 supplizio fia mercé del vostro ardire.

ERISSO

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

MAOMETTO

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

ERISSO

Io son quel desso,  
 ed in Corinto e in Negroponte, e ovunque  
 il tuo furor ti tragga, infin ch'io viva,  
 mi scorgerai tu sempre  
 starti intrepido a fronte  
 con la morte sul brando:  
 e se convien ch'io pera,  
 fra più fieri tormenti,  
 intrepido del pari  
 a veneti pur sempre  
 porger di fede e di forza esempio.

MAOMETTO

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

ERISSO

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

MAOMETTO

Se'l chieggo.

ERISSO

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

MAOMETTO

Benché nemico, Erisso,  
 d'assai miglior destino  
 degno tu sei; lo veggo... ed io te l'offro.  
 Un accento e sei salvo, e teco il prode  
 che stringi or fra le braccia. Odi, e risolvi.  
 Riedi appiè della rocca,  
 parla a guerrieri che son chiusi in quella,  
 la stoltezza e il periglio  
 d'inutile difesa ad essi esponi,  
 e che mi schiudan quelle porte imponi.  
 Tutti fien salvi, il giuro. E, se a te piace,  
 la patria riveder potrai con essi,  
 e rieder lieto a filiali amplessi.

ERISSO

Giusto Ciel, che strazio è questo!<sup>23</sup>  
 Nel propormi un tradimento  
 sempre i figli a me rammenta...  
 trafiggendomi nel cor.  
 Ah! in momento sì funesto,  
 Calbo, or, deh, per me rispondi,  
 ed a lui quel pianto ascondi  
 che or tradisce il genitor.

CALBO

Alla rocca andrem, se il vuoi:  
 parlerem con quegli eroi,  
 ma direm che presso a morte  
 noi serbiam pur l'alma forte.  
 La risposta, intendi, è questa:  
 se or ti piace, il rogo appresta  
 ed appaga il tuo furor.

<sup>23</sup> n. 6: terzetto. *Maestoso* – 4/4, Do maggiore

Maometto, con un atto di clemenza motivato probabilmente più dal fatto che Erisso è padre dell'amata Anna che non dall'eroismo dei guerrieri, concede ai due generali veneti la grazia, a patto che vadano ad ordinare ai pochi soldati asserragliati sulla rocca di arrendersi all'invasore. Nel continuo alternarsi fra sfera pubblica e privata, Erisso risponde, nella bella melodia che apre il terzetto nel finale primo, pensando alla figlia, che potrebbe riabbracciare assecondando il tradimento proposto da Maometto. Lascia poi la risposta 'ufficiale' a Calbo, il suo *alter ego*, il quale riprende la medesima melodia, dietro la quale Erisso 'nasconde' il tenerissimo ricordo dell'amata figlia:

ERISSO

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

MAOMETTO

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

ERISSO

Già tacendo a te risposi  
co' suoi detti generosi.

CALBO ed ERISSO

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

MAOMETTO

Io mi sento dal dispetto

lacerato il cor nel petto.  
De' supplizi al fero aspetto  
forse un tanto ardir cadrà.

(Ad Erisso)

Decidesti?

ERISSO

Io già risposi.

MAOMETTO

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

ERISSO

No, non v'ha che un sol linguaggio  
per il forte e per il saggio,  
e tal sempre il mio sarà.

[CALBO

È lo stesso in ogni core  
il consiglio dell'onore;  
e tal sempre il mio sarà.]<sup>25</sup>

MAOMETTO

De' supplizi al fero aspetto  
forse un tanto ardir cadrà.  
Guardie, olà, costor si traggano<sup>24</sup>  
a supplizio infame, atroce.  
Obbedite...

*segue nota 23*

ESEMPIO 21 (n. 6, bb. 259-263)

Calbo  
Al - la - roc - ca an - drem se vuo - i, par - le - rem con que - gli e - ro - i.

Erisso  
Dol - ce fi - glia, o - ve t'ag - gi - ri? Ah, chi sa se an - cor re - spi - ri.

*pp* *f*

Sembra dunque avviarsi un classico concertato fatto ad entrate successive, così come è stato il cantabile del quartetto e in parte sarà il largo concertato di questo finale; Rossini anzi, come si è visto, sfrutta assai abilmente questa convenzione per mostrare il dualismo pubblico/privato che tormenta Erisso. Maometto però non sta al gioco, e col suo intervento, basato su un declamato accompagnato da perentorie scale ascendenti dell'orchestra, interrompe bruscamente il tessuto musicale che andavano ordendo i due: solo sui versi «questa fu la volta estrema / che parlommi al cor pietà» riprenderà una versione variata della melodia cantata da Calbo nell'es. 21 (e prima di lui da Erisso). Dopo una parte dialogica ancora conflittuale, il brano si chiude con un assieme dove Erisso e Calbo parlano musicalmente «un sol linguaggio», mentre Maometto dipana un controcanto.

<sup>24</sup> n. 6: *Allegro* – 4/4, Sol maggiore → La bemolle maggiore

Nel «tempo d'attacco» l'improvvisa entrata di Anna, nascostamente cercata nelle scene precedenti da Maometto e da Erisso, fa esplodere la situazione: basta la vista di Maometto, che ella chiama col nome fatale di Uberto, per



SCENA VI

*Le guardie circondano ERISSO e CALBO e li trasci-  
no. ANNA si precipita dal tempio, su passi loro, dan-  
do un grido di dolore. Le altre donne la sieguono.*

ANNA (*accorrendo verso Maometto*)

Al tuo piede... oh Ciel, vaneggio!

MAOMETTO

Anna!...

ANNA

Uberto!... Oh rissor!...

ANNA

Ah no!

ERISSO

Che colpo è  
[questo!

MAOMETTO

Qual voce!

ANNA

Padre mio!...

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

ERISSO

Figlia...

ANNA

(Ritrovo l'amante<sup>25</sup>  
nel crudo nemico...

MAOMETTO

Chi veggio!

---

*segue nota 24*

far capire ad Erisso che dietro il traditore amato dalla figlia si celava proprio l'acerrimo nemico. È un punto chia-  
ve dell'opera: sul conflitto di Anna tra Uberto/Maometto, che ella ancora ama, e l'amore per il padre e della pa-  
tria e, in seconda battuta, il conflitto di Erisso tra i doveri di condottiero e l'amore per la figlia, pur 'traditrice', si  
reggerà drammaticamente l'opera sino alla conclusione, con un intreccio pressoché inestricabile tra dovere pub-  
blico ed affetti privati.

<sup>25</sup> n. 6: *Allegro* – 2/4, La bemolle maggiore

Lo stupore e l'imbarazzo provocati dal precedente colpo di scena danno l'avvio al «largo concertato», un brano  
assai elaborato dal punto di vista musicale, costruito inizialmente, con la stessa tecnica ad entrate successive già  
incontrata nel cantabile del quartetto (cfr. n. 9). Diversissima però è la maniera con cui è costruita la melodia por-  
tante:

ESEMPIO 22, (n. 6, bb. 387-394)

Se nel quartetto (cfr. es. 10) il giro armonico e la costruzione seguivano criteri abbastanza consueti, qui il rag-  
gruppamento della melodia in frammenti di due battute spezzate da pause, le continue modulazioni, il succedersi  
repentino di *pianissimo* e *forte*, il ritmo armonico dove un accordo consonante sul tempo debole della seconda  
battuta di ogni frammento 'risolve' in un accordo di settima nel tempo forte della battuta successiva e porta il dis-  
corso armonico altrove, tutto contribuisce a creare musicalmente il clima di smarrimento generale che il brano de-  
scrive. Nelle successive entrate la tessitura armonica è resa ancor più stridente dalle appoggiature della seconda  
battuta che si sovrappongono. Degno di nota è anche il fatto che Anna, Erisso e Calbo cantano la propria sezio-  
ne in La bemolle maggiore, mentre la sola entrata di Maometto porta il discorso musicale in Si bemolle maggio-  
re; un modo per sottolineare la 'diversità' del condottiero musulmano rispetto agli altri personaggi.

Al termine delle entrate dei quattro personaggi, dopo una breve parentesi corale, una variazione di questa stessa  
melodia, in forma assai più distesa, è base per la sezione conclusiva, costruita in una maniera che diventerà ca-

Qual barbaro istante!...  
 Che penso? Che dico?  
 Oh morte, te imploro  
 rimedio, ristoro  
 a tanto dolor.)

ERISSE

(Amante la figlia  
 del crudo tiranno!  
 Deh! chi mi consiglia!  
 Qual barbaro affanno!...  
 Oh morte, te imploro  
 rimedio, ristoro  
 a tanto dolor!)

MAOMETTO

(Risento nel petto  
 all'alma sembianza  
 d'un tenero affetto  
 l'antica possanza...  
 Qual magico incanto

quel ciglio, quel pianto,  
 quel muto dolor!)

CALBO e CORO DI DONNE

(Il padre fra l'ira  
 ondeggia e l'affanno;  
 la figlia delira  
 pel barbaro inganno...  
 Oh Cielo, te imploro:  
 tu porgi ristoro  
 a tanto dolor.)

CORO DI MUSULMANI

(Il duce all'aspetto  
 d'inerte beltà  
 risente nel petto  
 la spenta pietà!  
 Qual magico incanto,  
 quel ciglio, quel pianto  
 ha sul vincitor!)

*segue nota 25*

ratteristica nell'opera italiana degli anni successivi (si riportano solo le parti di Anna e Calbo oltre all'accompanimento):

ESEMPIO 23 (n. 6, bb. 468-476)

Anna  
 Qual bar - ba - ro i - stan - te... Che pen - so? Che di - co? Mor - te im -  
 Calbo  
 Tu por - gi ri - sto - ro a tan - to do - lo - re, a  
 plo - ro ri - me - dio, ri - - - sto - ro a tan - - - to do - lor.  
 tan - - - to do - lor. a tan - - - to do - lor.

ANNA (*a Maometto*)

Rendimi il padre, o barbaro...<sup>26</sup>  
 il mio... fratel, deh rendimi...  
 o ch'io saprò trafiggermi  
 con questo ferro il cor.  
 (*Cavando fuori il pugnale*)

CALBO

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

ANNA (*a Maometto*)

E tacito  
 ancor mi guati?  
 (*Fa cenno di uccidersi*)

MAOMETTO

Arrestati:  
 dilegua il tuo timor.  
 (*Scioglie egli stesso le catene d'Erisso e di Calbo*)  
 Padre e fratel ti rendo.  
 Comprendi a sì gran dono  
 che un barbaro non sono,  
 ma fido amante ognor.

ERISSO

Que' ceppi a me rendete,  
 la morte io solo attendo:  
 pietosi mi togliete  
 a tanto mio rossor.

ANNA

Padre...

ERISSO

Da me t'invola.

ANNA

M'ascolta...

CALBO

Ti consola:  
 misera ella è, non rea.

ANNA e CALBO

Chi preveder potea  
 inganno sì crudel!

MAOMETTO (*ad Anna*)

Fra l'armi in campo io torno,  
 cara, ma al mio ritorno  
 altera e lieta omai,  
 al fianco mio vivrai,  
 se ancor mi sei fedel.

ANNA<sup>h</sup>

Ah, la morte fra nemici<sup>27</sup>  
 a cercar perché non corsi?  
 Fra gli affanni, fra i rimorsi  
 quanto il cor penar dovrà?

ERISSO e CALBO

Ah, la morte fra nemici  
 e perché non ritrovai?  
 Or da eroe si vinca omai  
 del destin la crudeltà.

MAOMETTO

Ah, confusa non risponde:  
 qual sospetto, o Ciel! qual lampo!  
 Se infedel!... Già d'ira avvampo...  
 Ma già il ver si scoprirà.

SELIMO e CORO

Agitata non risponde,  
 e fissarlo più non osa:  
 fra l'amante dubbiosa  
 ed il padre incerta sta.

*Fine dell'atto primo.*

<sup>26</sup> n. 6: *Allegro* – 4/4, Fa maggiore → dominante di Do maggiore

Nel «tempo di mezzo» le posizioni di Anna, Maometto ed Erisso si chiariscono in tre quartine che vengono musicate con materiale simile, con un procedimento non estraneo ai tempi di mezzo rossiniani (si veda ad esempio *Tancredi*). Nella prima (Fa maggiore) Anna minaccia davanti a Maometto di togliersi la vita col pugnale datole dal padre se non vengono immediatamente liberati Erisso e Calbo (che opportunamente fa passare per suo fratello); nella seconda (Do maggiore) è Maometto che le risponde dichiarandosi di lei innamorato e perciò disposto a liberare padre e fratello. Erisso, con un brusco passaggio tonale a Mi bemolle maggiore interrompe il dialogo tra quelli che ai suoi occhi sono due amanti: preferisce la morte al rossore di veder la figlia a fianco del disprezzato nemico. Solo Calbo, il cui intervento è relegato ancora una volta in una posizione marginale, sembra ancora credere alla fedeltà di Anna.

<sup>27</sup> n. 6: *Allegro* – 2/2, Do maggiore

La versione veneziana del finale primo, che fin qui segue senza mutamenti l'originale napoletano, se ne distacca

## ATTO SECONDO

### SCENA PRIMA

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

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

### CORO

È follia sul fior degli anni<sup>28</sup>  
chiuder l'alma a molli affetti,  
e penar fra tanti affanni  
d'una rigida virtù.  
Finché April ci ride in viso  
sol d'amor sien caldi i petti,  
ché l'amar fra gioja riso  
è una dolce servitù.

Quando poi fia bianco il crine  
cangerem, cangiando aspetto:  
posto il Cielo ha quel confine  
fra 'l diletto – e la virtù.

ANNA (*sorgendo sdegnata*)

Tacete. – Ahimè! quai detti iniqui ascolto!<sup>29</sup>

(*Aggirandosi sbigottita per la scena*)

Anna infelice! Ahi dove,  
ove gli empi m'han tratta?... ove! – Involarmi  
a forza io vuo da questo infame albergo.  
Liberò il varco, olà...

### SCENA II

MAOMETTO *e detta*

MAOMETTO

T'arresta, e ascolta...

(*Ad un cenno di Maometto si ritirano tutte le donzelle*)

Donna, fra l'armi il mio parlar fia breve. –  
Uberto amasti: ed or cangiato il vedi  
in Maometto, nel crudel nemico

*segue nota 27*

in parte nella «stretta»: Rossini infatti cambia completamente la melodia iniziale, ora basata su versi ottonari che sostituiscono gli originari decasillabi. Si tratta di una stretta che, in maniera simile all'originale napoletano, procede formalmente senza grossi scossoni su binari piuttosto consolidati: ad una prima esposizione della melodia da parte di Anna ed Erisso rispondono, con la medesima melodia ma su diversa tonalità (Sol maggiore) Calbo e Maometto. Segue un *crescendo* (identico tra le due versioni) che porta ad un primo culmine in *fortissimo*. La ripetizione di prassi di tale materiale conduce alle cadenze finali che chiudono l'atto primo.

<sup>28</sup> n. 7. Coro di donne. *Vivace* – 3/8, La maggiore

Dopo un atto intero dominato da scuri ambienti e da clangori guerreschi, l'apertura dell'atto secondo ci porta, con bel contrasto, nella lussuosa tenda di Maometto, dove donne «magnificamente abbigliate» circondano Anna e la invitano a godere sino in fondo della sua bella età, e quindi ad un atteggiamento meno rigidamente arroccato su quei valori patriottici e familiari dei quali si è fatta paladina nell'atto precedente. Il presente coro ha qualche affinità musicale e drammatica col coro n. 2: entrambi, difatti, sono in ritmo ternario e hanno una formula d'accompagnamento simile, nonché una melodia costruita su una struttura a due battute. Entrambi, poi, sono in stretta correlazione col personaggio di Anna, al quale servono da introduzione 'per contrasto': Anna infatti rifiuterà sdegnosamente gli inviti delle donzelle musulmane, così come non condivideva la speranza espressa nel coro n. 2. Questo coro ha però dalla sua una struttura musicale più ampia, distribuita nel classico schema A B A, una condotta armonica più ricca (con una sezione centrale modulante) e una veste orchestrale arricchita dalle percussioni 'turchesche' (gran cassa, piatti, triangolo e gli inconsueti campanelli) che fanno bella mostra di sé.

<sup>29</sup> n. 8. Scena e duetto

Nel recitativo che segue («scena») si incontrano finalmente soli Maometto ed Anna. È un momento chiave dell'opera: Maometto, innamorato di lei, le propone il soglio da regina ed una vita felice e agiata al suo fianco per lei, per il padre e per Calbo (che crede ancora essere suo fratello). Anna gli risponde, come prevedibile, con uno sdegnato rifiuto, che però si muta a poco a poco in un pianto rivelatore del conflitto che la turba in profondità. È su tale pianto che si innesta il grande duetto seguente.

di Vinegia e de' tuoi. Fero contrasto  
quindi in te sorge fra discordi affetti:  
né in ciò ti biasmo, anzi laudarti io voglio.  
Or di cangiar consiglio il tempo è giunto.  
Io t'amo ancor, t'offro la destra... e il soglio:  
farti regina, e insiem felice io voglio.  
Sì, d'Italia regina  
tu meco sederai: ché tanto acquisto  
già nella mente, e non indarno, io volgo.  
Germano e genitor teco felici  
vivran pur essi, e al fianco mio possenti.  
Or tu del tuo, del mio destin decidi:  
pensa però che sei già mia conquista,  
e ch'io non trovo ancor chi a me resista.

ANNA  
Oggi il ritrovi alfin... quella son io.  
Amava Uberto... un mentitor... detesto:  
ricuso il soglio... la tua destra... abborro.  
Teco felice!... Io?... Regina io teco?  
Della mia patria a danno?... Ad onta eterna  
del padre e mia?... Ma a consecrar tal nodo

qual nume invocherai, se siam nemici  
anco appiè degli altari?  
(*Alquanto commossa*)  
A separarci... l'universo... insorge...  
(*Prorompe in pianto*)

MAOMETTO  
E Maometto adunque  
dell'universo a trionfar già sorge.  
Anna... tu piangi? Il pianto<sup>30</sup>  
pur non è d'odio un segno:  
non di superbo sdegno,  
ma di pena... o d'amor.

ANNA (*con l'accento della disperazione*)  
Sì: non t'inganni... Ah, tanto  
la pena mia s'addoppia,  
che in petto or or mi scoppia  
pel fero strazio il cor.  
(*Poi, vaneggiando*)  
(Lieta, innocente, un giorno<sup>31</sup>  
del padre accanto io vissi:  
ma poi mi venne intorno,

<sup>30</sup> n. 8: *Allegro giusto* – 4/4, Do maggiore

Un Do in *piano* scandito in sincope dagli archi segnala, quasi senza distinzione dal recitativo precedente, l'inizio di questo duetto: Maometto appare commosso dal pianto di Anna e le rivolge la parola con una sorta di dolce declamato sull'inciso sincopato che ora prende forma. Solo dopo qualche battuta si innesta, riconoscibile, la classica forma della strofa del «tempo d'attacco» (cfr. nota 15), con la melodia dei legni che ne introduce la seconda sezione di marca più schiettamente virtuosistica e tutto sommato più convenzionale. Maometto ha capito perfettamente il contrasto insito nel cuore di Anna e le si vuole avvicinare con una pennellata di umana comprensione che pareva sino ad ora estranea al fero condottiero; Anna, nella sua strofa basata sul medesimo materiale musicale, ammette la sua debolezza e si prepara al lungo sfogo del cantabile successivo.

<sup>31</sup> n. 8: duetto. *Larghetto* – 6/8, La bemolle maggiore

Un tremolo degli archi introduce il «cantabile», cuore pulsante di questo duetto. Anna, «vaneggiando» come recita la didascalia (probabilmente nel significato attestato di «presentandosi alla sua fantasia, al suo ricordo»), ricostruisce tra sé la sua storia: un tempo la sua vita trascorreva serena al fianco del padre; Rossini la dipinge con una fiorita melodia dall'andamento regolare, accompagnata dalle classiche terzine arpeggiate degli archi:

ESEMPIO 24 (n. 8, bb. 177-180)

Ma il destino la fece incontrare con Maometto nei falsi panni di Uberto: il fatale amore per l'acerrimo nemico del padre e della patria sconvolge il suo cuore. I tremoli e le martellanti sestine ribattute accompagnano il canto di Anna, ora quasi declamato, che non riesce più a comporsi in una melodia distesa e regolare:

forse da cupi abissi,  
 in lusinghiero aspetto  
 un più tenero affetto.  
 L'accolsi, incauta, in seno  
 contra il voler eterno...  
 era feral veleno  
 che a me porgea l'inferno...  
 solo or morir mi resta...  
 la mia speranza è questa.)

MAOMETTO (*osservandola*)  
 (A vaneggiar la misera  
 dal suo dolore è spinta;  
 e da suoi mesti gemiti  
 la mia fierezza è vinta.  
 Quel pianto ignoro io solo  
 se è duolo – o infedeltà.)  
 Anna, rispondi almeno:<sup>32</sup>  
 se Uberto avessi accanto,  
 lo stringeresti al seno?

ANNA  
 Per me risponde il pianto.

MAOMETTO  
 Basta.

ANNA  
 Che dissi!...

MAOMETTO  
 Assai.  
 Tu m'ami, e mia sarai.

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

MAOMETTO  
 Vieni.  
 (*Vuole stringerla fra le braccia*)

ANNA  
 Ti scosta... (Oh, Cielo!  
 Non tanta crudeltà.)  
 Gli estremi sensi ascolta<sup>33</sup>  
 d'un lacerato cor:  
 amo... ma pria sepolta  
 che cedere all'amor.  
 Trionfa questa volta  
 il Cielo e il genitor.  
 La voce estrema è questa  
 d'un lacerato cor.

MAOMETTO  
 Gli accenti estremi ascolta  
 d'un disperato amor:

segue nota 31

ESEMPIO 25 (n. 8, bb. 184-188)

Anna  
 Ma poi mi ven - - - ne in - tor - no. mi ven - ne in - tor - no

Maometto, di fronte a ciò, non può far altro che osservare in un angolo: i fioriti e delicati melismi con cui egli riempie gli interstizi melodici sono in contrasto col canto quasi spoglio di Anna, che continua a condurre il discorso melodico; sono una sorta di commento di chi non vuole (o non osa) prendere parte alle lacerazioni della fanciulla veneziana. Solo nelle ultimissime battute le voci dei due si uniscono in una cadenza finale.

<sup>32</sup> n. 8: *Allegro* – 4/4, Do maggiore

Il pianto con cui Anna risponde alla domanda di Maometto («Se Uberto avessi accanto, lo stringeresti al seno?»), «tempo di mezzo») convince definitivamente quest'ultimo e gli spettatori dell'amore sincero che Anna nutre pur sempre per il condottiero musulmano, anche se le barriere insormontabili che la dividono da lui la portano a preferire la morte piuttosto che cedergli.

<sup>33</sup> n. 8: *Allegro* – 2/2, Do maggiore

Rossini dipinge ciò nella melodia su cui è basata la «cabaletta»:



tu non sarai più tolta  
del mondo al vincitor;  
o pur cadrai tu, o stolta,  
vittima al mio furor.  
La voce estrema è questa  
d'un disperato amor.

*(Tumulto lontano crescente. Tamburi, trombe, soldati in movimento dietro il padiglione che s'apre)<sup>i</sup>*

a 2

ANNA

Ma qual segnal d'allarmi...  
Oh! come trema il core!  
Dèi, prima di lasciarmi,  
il padre mio salvar;  
si voli al genitore:  
si salvi, e poi... spirar.  
Non mi parlar d'amore:  
amor non dèi sperar.

MAOMETTO

Ma qual segnal d'allarmi:  
chi sfida il mio valore?

Io sento già avvamparmi,  
vo gli empi a fulminar.  
Tien: salva il genitore.  
*(Le porge un anello)*  
Già meco dèi regnar;  
l'amante vincitore  
t'appresta a coronar.  
Guardami...

ANNA

Parti...

MAOMETTO

Ingrata!

a 2

Gli estremi accenti ascolta...  
*(Come sopra)*

CORO

Vieni a pugnar, signore:  
ci guida a trionfar.

*(Maometto brandisce il vessillo dell'impero, e parte seguito dal coro)*

*segue nota 33*

ESEMPIO 26 (n. 8, bb. 268-278)

Anna  
Gli e - stre - mi ac - cen - ti a - scol - ta d'un la - ce - ra - to cor: a - mo...

a - mo... ma pria ma pria se - pol - ta che ce - de - re al - l'a - mor,

La duplice invocazione «amo, amo» (di cui si ode un'eco poco più avanti nell'orchestra) balza in primo piano per poi venir letteralmente 'sepolta' da una grandinata di note. Maometto ripete la medesima melodia (al duplice «amo» sostituisce un duplice «no»); il discorso sembra andare verso un ponte che porta alla ripetizione di prassi; è in effetti così che succedeva nell'originale versione napoletana: le divergenze tra le due versioni, identiche sino a questo punto dell'atto, si faranno, da qui alla fine, sempre più consistenti. Nella prima versione, alla chiusa del duetto seguiva una scena nella quale Selimo annunciava a Maometto un'inaspettata controffensiva dell'esercito veneziano. Maometto, in segno di fiducia, donava ad Anna il suo sigillo con il quale ella avrebbe potuto ordinare qualsiasi cosa ai comandanti musulmani, poi partiva per la battaglia dopo aver cantato un'aria conclusa al suono della banda militare turca. A Venezia tale aria scompare totalmente: il duetto, con un efficace colpo di scena, viene improvvisamente interrotto a questo punto dal suono della banda militare turca sul palco e dai richiami dei soldati musulmani, segnale dell'attacco dei veneti. La sfera privata è così travolta da quella pubblica in maniera diretta, senza mediazioni. Rossini ha trovato un modo efficace per alleggerire l'atto secondo eliminando l'aria di Maometto: la lunga descrizione di Selimo dell'attacco cristiano e tutto ciò che ne seguiva sono condensati, in maniera più 'musicale', in quel suono di banda che improvviso irrompe. Maometto consegna il sigillo ad Anna: la ripetizione di prassi della «cabaletta», punteggiata dagli interventi del coro di soldati e della banda, conduce al termine questo cruciale duetto.

SCENA III

SELIMO

Oh, come un cieco affetto  
a vaneggiar riduce  
l'indomito Maometto,  
e forse alla sua perdita il conduce!  
Dell'Asia il domatore,  
dell'Europa il terrore  
d'amor delira, le sue glorie oblia!  
Ah, questo giorno a lui fatal non sia!  
(Parte)

SCENA IV

Parte remota in Negroponte, vicino alle mura.<sup>34</sup>

ERISSO, CALBO *con abito musulmano, con turbante, avanzano guardinghi, osservano, e poi:*

CALBO

Eccoci in salvo omai. Del tempio agosto<sup>35</sup>  
dalle segrete sotterranee soglie  
queste infedeli spoglie  
ci aprir libero il passo.

ERISSO (*gettando l'abito ed il turbante*)

E da noi lunge,  
spoglie della perfidia, itene omai:  
io fremo nel pensar che vi portai.

CALBO

Sacra è la nostra vita  
alla patria, alla fede. – Alla vendetta

serbar noi ci dobbiamo,  
e d'Anna alla salvezza. Ella è al furore  
di Maometto esposta. Quest'anello,  
ch'Anna ci porse, ci salvò...

ERISSO

Quel nome,

Calbo, non proferir. Perfida! –

CALBO

E come?

Lasso! che dici! e di qual colpa è rea  
la misera tua figlia?

Uberto amar credea: né mai fu colpa  
l'esser credula troppo.

ERISSO

Ed or non siede

di Maometto al fianco?

CALBO

Tratta a forza vi fu. La vidi io stesso  
divincolarsi dai feroci schiavi  
per ben tre volte: e vinta alfin, le palme  
ergere al Cielo, quasi fuor di senno,  
e mille volte proferir tuo nome;  
e pur da lunge ripeteami... addio!

ERISSO

Vedesti! udisti? – Ma chi sa se poi  
non cangiò di consiglio  
all'aspetto del trono e del periglio?

CALBO

Anna è tua figlia: – a lei  
l'esempio tuo, la fé l'onor son guida.

<sup>34</sup> n. 9. Scena e aria di Calbo

Questa mutazione scenica è concepita *ex novo* per la versione veneziana; in essa vengono però incastrati passi dell'originale napoletano (l'aria di Calbo e un frammento del recitativo che la precede). Costituisce una sorta di preparazione drammatica propedeutica all'inserimento del lieto fine: l'espedito drammatico del duello tra i due rivali amorosi (Maometto e Calbo), comune anche a tante altre opere rossiniane, 'ruba' lo spazio alla successiva scena del sotterraneo, drasticamente ridotta (nell'originale napoletano occupava da sola circa i due terzi dell'intero atto secondo) con conseguente perdita di peso specifico. Lo scioglimento felice diventa più plausibile: il coro dei veneti che interromperà improvvisamente le cupe meditazioni di Anna sarà, come nelle tante opere con situazioni analoghe, quello che annuncerà la vittoria del pretendente 'buono' su quello 'cattivo', ossia, in questo caso, di Calbo nella sfida contro Maometto, con la conseguente liberazione della città dall'invasore. La strada è aperta al finale lieto.

<sup>35</sup> Calbo ed Erisso sono riusciti a fuggire dalla prigionia grazie ad un travestimento ed al sigillo fatto loro avere da Anna. Nella parte di recitativo riciclata dalla versione napoletana, Calbo tenta di convincere Erisso dell'innocenza della figlia. Tale opera di persuasione sarà l'oggetto dell'aria successiva.

Nella virtù del suo gran cuor t'affida.  
 Non temer: d'un basso affetto<sup>36</sup>  
 non fu mai quel cor capace.  
 Non saprebbe la sua pace  
 mai comprar con la viltà.  
 Del periglio al fiero aspetto  
 ella intrepida già parmi  
 impugnar lo scudo e l'armi  
 d'una bella fedeltà.  
 E d'un trono alla speranza  
 dir, con placida sembianza,  
 basso affetto nel mio petto  
 nido aver mai non potrà.  
 (Si ritira in osservazione)

## SCENA V

ERISSO  
 Oh, come al cor soavi<sup>37</sup>  
 mi giungono i suoi detti! –  
 Voglia propizio il Ciel che sian veraci!

O figlia! – Oh dolce figlia! – e a me per sempre  
 i barbari l'han tolta! –  
 (Resta pensoso)

## SCENA VI

MAOMETTO *con guardie, e detto*

MAOMETTO  
 D'ogni intorno  
 Vegliate, o prodi miei.  
 ERISSO (*veggendo Maometto*)  
 Cielo! Maometto!  
 MAOMETTO (*volgendosi*)  
 Che veggio? Erisso!  
 ERISSO (*dignitoso*)  
 Tremi forse?

MAOMETTO  
 Ed osi  
 tu d'insultarmi, cimentarmi ancora?

<sup>36</sup> n. 9. Aria di Calbo. *Andante maestoso-Allegro* – 4/4, Mi maggiore  
 Personaggio fino ad ora rimasto dal punto di vista drammatico piuttosto in ombra, quasi seppellito dall'autorità e dalla complessità di Erisso, a Calbo è data ora la possibilità di emergere in grande evidenza, se non altro dal punto di vista musicale. Tale aria infatti, che proviene con mutamenti di lieve entità dall'originale napoletano, è di grande difficoltà tecnica e dà la possibilità all'interprete di sfoderare una lussureggiante vocalità. Già nell'*Andante maestoso* iniziale la voce corre nell'ambito di quasi due ottave e mezzo (dal Sol<sup>♯</sup><sub>2</sub> al Si<sub>4</sub>) tra scale cromatiche e ampi salti di decima e undicesima. La cabaletta, nella quale tali virtuosismi raggiungono l'apice (un esempio per tutti: i quattro Si<sub>4</sub> che l'interprete deve infilare di seguito verso la conclusione), è caratterizzata da alcune perle musicali. Si veda la somiglianza della melodia principale, già utilizzata nella sinfonia, con il tema del coro del giuramento nell'introduzione (cfr. esempio 9):

ESEMPIO 27 (n. 9, bb. 226-230)



Si noti, poi, anche il piccolo 'madrigalismo' in corrispondenza delle parole «basso affetto», che dà modo all'interprete di far sfoggio del registro grave della propria voce:

ESEMPIO 28 (n. 9, bb. 243-246)



<sup>37</sup> n. 10. Scena e terzetto

Nel recitativo seguente Erisso, rimasto solo, ripensa nuovamente alla figlia. Improvvisamente entra Maometto con alcuni seguaci: lo scontro tra i due ha come oggetto non tanto la rivalità militare ma Anna, ed è proprio il contrasto su di lei a innescare il terzetto successivo.

ERISSO

In Maometto ognora  
spregierò un traditor.

MAOMETTO (*amaramente*)

T'intendo... Amore  
mentir mi fece il nome un dì... Tua figlia...

ERISSO

Ardisci tu nomarla?

MAOMETTO (*con foco*)

Oso adorarla, il sai;  
l'adoro or più che mai.

ERISSO

Perfido!...

MAOMETTO

Ed oso  
mano offrirle di sposo... Un trono... e questa  
prova d'amor, di lealtà...

ERISSO (*con indignazione*)

T'arresta.

Pria svenar con ferme ciglia<sup>38</sup>  
di mia man saprei la figlia,  
che la patria fé tradire,  
che soffrire un tale orror.

MAOMETTO

Di furore orgoglio insano  
meco omai fai pompa invano:

chi resiste al mio desire  
dee tremar del mio furor.

ERISSO

Speri invan...

MAOMETTO

Dov'è, chi mai  
di contender fia capace  
Anna al braccio, al valor mio!...  
(*Comparisce Calbo, e avanzandosi con fierezza e  
dignitoso:*)

CALBO

Io, tiranno, e trema.

MAOMETTO

Audace!...

Ma al fratel d'Anna perdonò.

ERISSO

È suo sposo...

MAOMETTO (*colpito, fremente*)

Che dicesti?

CALBO

Fremi, sì: suo sposo io sono:  
n'ebbi già la fede, il cor.

MAOMETTO

(Ei suo sposo!... e vive ancor!...)

a 3

All'empio in braccio<sup>39</sup>

<sup>38</sup> n. 10. Terzetto. *Allegro* – 4/4, Do maggiore → La bemolle maggiore.

Si tratta dell'unico numero della partitura scritto da Rossini integralmente *ex novo* per la rappresentazione veneziana, senza riutilizzare materiale da opere precedenti. Così come era successo nel terzetto dell'atto primo (cfr. n. 15), anche qui il numero prende l'avvio come se si trattasse di un duetto, con le classiche strofe parallele qui affidate prima ad Erisso in Do maggiore (preferirebbe svenare la figlia piuttosto che vederla sposa del musulmano) poi a Maometto in Sol maggiore (che minaccia Erisso qualora non si piegasse ai suoi voleri); queste presentano la solita struttura bipartita già illustrata, dove l'inizio della seconda sezione è segnalato da un motivo dell'orchestra poi ripreso dal canto. A far progredire l'azione pensa ancora una volta (come nell'atto primo) Calbo, che entra «con fierezza e dignitoso» proprio quando Maometto, retoricamente, si chiede chi mai sia sufficientemente valoroso da essere in grado di strappare Anna al suo amore. Per la prima volta dall'introduzione Calbo finalmente esce allo scoperto e acquista una rilevanza drammatica che lo differenzia in qualche modo da Erisso senza che funga da semplice amplificatore degli stati d'animo altrui (come era successo con Anna nel terzetto dell'atto primo). A volto scoperto, anche se assecondando pur sempre un cenno di Erisso, rivela di fronte a Maometto di non essere il fratello di Anna, ma il suo promesso sposo (nel libretto il termine «sposo» è usato nell'accezione ottocentesca di «fidanzato»), e lo fa su un tremolo dell'orchestra che rompe la formula d'accompagnamento sin qui adottata per reggere il precedente dialogo e porta il discorso armonico verso il La bemolle maggiore del cantabile.

<sup>39</sup> n. 10. *Andante* – 4/4, La bemolle maggiore

Il furore e la rabbia che racchiudono i personaggi sono condensati nel «cantabile», costruito ancora una volta (come spesso è accaduto sin qui in quest'opera) su una melodia esposta ad entrate successive dai tre, che ha come metro caratteristico quel giambo già tante volte udito.

come potrei  
veder colei  
che amai sinor?  
A quell'aspetto  
d'averno in petto  
seno le furie,  
provo l'orror.

MAOMETTO

Tu, che tanto orgoglio ostenti,<sup>40</sup>

(*ad Erisso*)

vil rival che mi cimenti...

[*a Calbo*]

Al rigor di mie vendette  
v'abbandono, o traditor.

(*Fa un cenno, le guardie s'avanzano*)

CALBO

Se onor senti, vieni in campo.

Là il rival, se hai cor, ti sfida;

là il valor di noi decida,

premi amore il vincitor.

MAOMETTO (*a Calbo*)

Si, verrò; ti vincerò.

Vil rival, ti svenerò.

ERISSO (*a Calbo*)

E quel nume che t'ispira,  
che ti guida all'alta impresa,  
veglierà per tua difesa,  
vincitor ti renderà.

CALBO (*a Maometto*)

Vien...

MAOMETTO

M'attendi...

ERISSO (*abbraccia Calbo*)

Va, trionfa.

*a 3*

Anna premio a me/te sarà.

Di generoso<sup>41</sup>

nobile ardore

in petto il core

seno avvampar:

alla vendetta

*segue nota 39*

ESEMPIO 29 (n. 10, bb. 160-164)

Calbo  
Al-Tem-pio in-brac-cio co-me po-tre- i ve-der co-le - i che a-mai fi-nor.

Dopo le entrate di Calbo e Maometto in La bemolle maggiore e di Erisso in Mi bemolle maggiore, il discorso armonico viene riportato alla tonalità di base da una bella melodia dal carattere più disteso che domina la parte conclusiva del «cantabile» e che è esposta per seste parallele da Calbo ed Erisso, con Maometto che ancora una volta si tiene in disparte rispetto all'andamento melodico (a onor del vero c'è da aggiungere che a tratti saranno Erisso e Maometto a procedere parallelamente lasciando in disparte Calbo: per una volta le ragioni musicali hanno il sopravvento su quelle drammatiche).

<sup>40</sup> n. 10: *Allegro* – 4/4, Fa maggiore → dominante di Do maggiore

Il «tempo di mezzo» utilizza ancora una struttura drammatica e musicale già vista, in specifico nell'analoga sezione del finale primo (cfr. n. 26; il continuo riutilizzo in questo numero, da parte di Rossini, di soluzioni già udite in quest'opera sta forse ad indicare la volontà di amalgamare, per quanto possibile, tale brano nella struttura preesistente, anche se, in verità, si tratta di soluzioni piuttosto comuni nella prassi operistica dell'epoca). Maometto, Calbo ed Erisso esprimono in tre strofe musicalmente simili le loro posizioni: se Maometto e Calbo cantano le loro strofe contigue sulla stessa tonalità di Fa maggiore, Erisso, dopo un breve inserto dialogico, canta la sua nella tonalità completamente diversa di Mi bemolle maggiore. Il fuoco drammatico e musicale è ora definitivamente spostato sui due amanti rivali.

<sup>41</sup> n. 10: *Allegro* – 4/4, Do maggiore

A Erisso non rimane che esortare alla vittoria il giovane Calbo, e lo fa dando il via alla «stretta»:

ti/mi guida amore:  
ti/mi chiama amore  
a trionfar.

## SCENA VII

*Ampio sotterraneo del tempio, tutto sparso di sepolcri, fra quali rimarcabile quello della moglie di Erisso.*

ANNA *costernata e taciturna, sui gradini del sepolcro*<sup>42</sup>

ANNA  
Alfin compiuta è una metà dell'opra.  
L'altra a compier ne resta:  
un sacrificio è questa,  
e la vittima... io son. L'ultimo sfogo

t'abbi or nel pianto, o debole natura.  
Ora verrà, che fia viltade il pianto.  
Ecco del mondo che mi resta! Un muto,  
un gelido sepolcro... e oh me felice  
se chiusa in questo con la madre io fossi!  
O patria mia, forse avverrà che un giorno  
quanto io feci per te saprai tu alfine,  
e il mio cenere allor, dovunque ei giaccia,  
spontaneo esulterà di esserti sacro.  
(*Sorge e spinge alcuni passi per la scena*)  
Or da me lungi ogni terreno affetto:  
o morte, il giunger tuo tranquilla aspetto.  
(*Ascoltasi ad un tratto su nel tempio il seguente:*)

CORO DI DONNE  
Nume, cui 'l sole è trono,<sup>43</sup>  
nume, cui brando è il tuono,

*segue nota 41*

## ESEMPIO 30 (n. 10, bb. 295-299)

Tale tema è ripetuto simile prima da Calbo e poi da Maometto in una «stretta» che dal punto di vista formale procede secondo la prassi. Due piccoli particolari sono degni di nota. Il primo è costituito dalla formula di accompagnamento orchestrale, che Rossini spesso utilizza in contesti guerreschi o di sfida: uno per tutti nel *Tancredi*, quando in una situazione assai simile a questa l'eroe eponimo parte per la sfida ad Orbazzano, il rivale in amore 'cattivo'. Il secondo è un espediente di tipo armonico: Erisso canta la sua melodia in Do maggiore, ma 'vira' verso la fine in Sol maggiore per preparare la strada al successivo intervento di Calbo in quella tonalità. Calbo però non compie la stessa cortesia nei confronti del rivale Maometto, che è costretto, dopo la chiusa di Calbo, rigidamente in Sol maggiore, a riprendere tutto da solo il Do maggiore iniziale. All'interno di un brano dalla struttura tutto sommato convenzionale, Rossini riesce dunque a trovare l'espediente per rimarcare le prese di posizione dei personaggi in scena.

<sup>42</sup> n. 11. Scena e coro di donne. *Maestoso* – 4/4, Do minore

In questo breve numero sono radunati alcuni lacerti della lunga scena conclusiva dell'originale napoletano. Dopo il prelude orchestrale, che è la riproposizione della prima sezione lenta della Sinfonia (cfr. n. 1), la scena si apre su Anna che si rifugia nel sotterraneo del tempio di Negroponte, dove è seppellita la madre (i cenni all'urna che racchiude le spoglie materne non sono che alcune tracce di un tema ben più sviluppato nella versione napoletana) attendendo la sua ora estrema. Il motivo per il quale ella aspetta la morte non appare evidente in questo libretto veneziano: probabilmente attende la vendetta di Maometto per aver tradito la sua fiducia favorendo la fuga di Calbo ed Erisso (lo si deduce però dalla lettura del libretto napoletano). A quanto è dato di capire nulla ella sa della sfida tra il promesso sposo e il condottiero musulmano.

<sup>43</sup> n. 11: coro di donne – 3/4, Re minore

S'ode intanto provenire da fuori scena un coro di donne che, accompagnato dall'arpa e da alcuni fiati collocati 'sul palco', prega nel tempio. Nella versione veneziana rimane solo una delle due originarie strofe di questa pre-



a noi rivolgi il ciglio  
nell'ultimo periglio.

ANNA

Pregan nel tempio le mie dolci amiche.

CORO

Il fulmine, deh! accendi,  
i figli tuoi difendi:  
rivolgi ad essi il ciglio  
nell'ultimo periglio.

ANNA

I puri voti accogli...<sup>44</sup>

*(Colpi di cannone, fragor di battaglia al di fuori)*

Pietoso Ciel... ma, qual fragor!... d'intorno  
questo feral soggiorno  
scosso rimbomba al fulminar dei bronzi  
sterminatori... Ferve già, vicina  
è la pugna... e chi sa!... là il padre mio...

*(Agitata)*

E Calbo... forse!... in qual periglio!... Oh Dio!...

*(Le donne spaventate discendono e accorrono ad Anna)*

Che angustia! – Amiche, ah! mi reggete. Il core  
è oppresso!... qual terrore!...

*(Qualche sasso in prospetto va crollando)*

Il tempio crolla... chi mai vinse! – Un ferro  
*(Deliberata)*

in ogni evento mi rimane ancora:  
pria che ceder – a un perfido – si mora –

*(Si mette in mezzo alle donne. Il tempio va crollando a colpi di cannone e lascia vedere parte di Negroponte)*

SCENA ULTIMA

*Soldati veneti con bandiere che si precipitano nel sotterraneo esultanti, preceduti da ufficiali; CALBO, ERISSO fra loro.*

CORO

Vittoria! Vittoria!  
Il veneto valore  
trionfò.  
Di gioja, di gloria  
torni a brillare il core  
in sì bel dì.  
De' barbari il signore  
fremente in suo rossore  
già fuggì.  
Il veneto valore  
trionfò.  
Di gioja, di gloria

*(Erisso corre ad Anna che si getta fra le di lui braccia: Calbo le prende la mano; gruppo analogo)*

torni a brillare il core  
in sì bel dì.

ANNA

Oh padre mio!

ERISSO

Mia cara figlia!

ANNA

Calbo!...

CALBO

Anna diletta!

ANNA

Io vi riveggo: al seno  
vi stringo ancora... e vincitori! –

*segue nota 43*

ghiera, che se certo non può vantare una gittata melodica simile alla preghiera dell'atto primo, nondimeno crea un effetto assai suggestivo, anche grazie ad una raffinata condotta armonica che spazia tra l'iniziale Re minore e la relativa Fa maggiore, non disdegnando altre tonalità vicine.

<sup>44</sup> n. 12 – Scena

Un altro breve numero completamente nuovo, composto in realtà per la gran parte da recitativo, conduce l'opera verso il lieto fine. Un colpo di cannone (in certo senso speculare a quello che nell'atto primo annunciava l'invasione musulmana) è seguito da un'agitata figurazione dell'orchestra che interrompe il recitativo di Anna: sopraggiungono le donne e, sotto i colpi di cannone, crolla il tempio e il sotterraneo si scoperchia. Il muro che cade è segno però non della caduta definitiva della città (come Anna immaginava) ma della sua liberazione dall'invasore; un breve coro annuncia la vittoria dei veneti e precede l'entrata di Erisso e Calbo vincitori.

ERISSO

Il Cielo

coronò l'opra tua: – di Calbo adesso  
tu corona il valor, premia la fede:  
fia la tua man dell'amor suo mercede.

ANNA

Eccola! – Oh me felice! – In petto il core  
cedeva or or da suoi tormenti oppresso...  
del suo piacer soccombe ora all'eccesso.  
Tanti affetti in un momento<sup>45</sup>

<sup>45</sup> n. 13. Finale secondo. Rondò di Anna. *Maestoso-Allegro* – 4/4, Mi bemolle maggiore.

Come numero conclusivo di questa versione veneziana, a suggello del lieto fine, Rossini pone in bocca ad Anna il rondò finale di Elena tratto dalla *Donna del lago*, effettuando solo alcuni marginalissimi aggiustamenti al testo. Si può forse obiettare che si giunge a questo finale lieto con una certa frettolosità, sebbene, come si è visto, librettista e compositore si siano dati da fare per prepararlo aggiungendo una nuova scena. Sta di fatto che l'ascoltatore moderno rimane un po' stordito dal passaggio di registro da un atto primo pieno di angosce e di battaglie a un atto secondo che se per certi versi continua sullo stesso registro, per altri finisce per proporre quelle vie d'uscita che parevano prima impensabili, sino a raggiungere un finale lieto reputato da tutti impossibile (tale passaggio repentino, oltre ad una costruzione musicale e drammatica più compatta, porta i commentatori di oggi a preferire la prima versione napoletana a questa veneziana). La scelta del rondò della *Donna del lago* probabilmente non è, dal punto di vista drammatico, casuale: anche nella sua collocazione originale giunge a concludere, con un'improvvisa sterzata, una scena nella quale ormai i personaggi disperavano del lieto fine, e lo fa, qui come là, con un canto che porta il virtuosismo vocale a livelli siderali. In tal modo la musica quasi si astrae dal dramma rendendo, per assurdo, questo finale più plausibile.

Nel *Maestoso* iniziale, dopo i tre accordi di apertura, l'orchestra si limita ad accompagnare con una figura di ostinato il canto di Anna, che, protagonista assoluto, è lasciato libero di fluire in ampie e rapide colorature:

ESEMPIO 31 (n. 13, bb. 12-14)

Anna  
il si - len - zio sia lo - qua ce...

Un coro funge da ponte tra il «cantabile» e la successiva sezione, permettendo all'interprete di riprendere fiato per lanciarsi nella «cabaletta», costruita su tre variazioni del medesimo materiale musicale separate da brevi interventi del coro, che diventano mano a mano vocalmente più ardue. Degno di nota è il modo con cui Rossini spezza la melodia tra orchestra e canto:

ESEMPIO 32 (n. 13, bb. 80-82)

Anna  
Ah! chi spe - rar po - te - - a.

La coda dà modo all'interprete di esibirsi nei fuochi d'artificio finali, che chiudono uno dei brani vocalmente più spettacolari del repertorio rossiniano.

mi si fanno al core intorno,  
che l'immenso mio contento  
io non posso a voi spiegar.  
Il silenzio fia loquace,  
tutto esprima un tronco accento;  
giusto Ciel, la bella pace  
tu sapesti a noi donar.

CORO

Giusto Ciel, la bella pace  
tu sapesti a noi donar.

ANNA

Fra il padre, e fra l'amante  
oh qual felice istante!  
Chi mai sperar potea  
sì gran felicità.

CORO

Cessò di sorte rea  
la fiera avversità.

FINE

## Passi della versione napoletana espunti o modificati

<sup>a</sup> Nella versione napoletana del libretto appaiono due quartine in più affidate a Calbo, mai musicate da Rossini:

Impari il superbo  
che duro, che acerbo  
è il vincer pugnando  
contro italo brando.  
E a tanta costanza,  
depressa, avvilita  
del barbaro scita  
sia l'empia baldanza.

<sup>b</sup> Nella versione napoletana Condulmiero a questo punto esce di scena. Il verso successivo alla didascalia è «Calbo, tu m'odi. Il mio dover compiuto». Similmente più avanti la versione veneziana sostituisce l'originario «Seguimi or dunque» con «Or seguitemi dunque» e affida a Condulmiero la battuta «E che far vuoi?», prima assegnata a Calbo.

<sup>c</sup> L'inizio della scena seconda viene modificato nel libretto veneziano. La didascalia napoletana, più breve, così recitava: «Gabinetto di Anna Erisso; una lampada lo rischiara». Si sostituisce poi con un coro la cavatina di Anna della quale di seguito si fornisce il testo:

ANNA

Ah! che invan sul mesto ciglio  
chiamo il dolce oblio de' mali.  
Non ho pace al rio periglio  
in cui veggio il genitor.  
E il timor se tace appena,  
son d'amor gli occulti strali...  
onde ognor di pena in pena  
palpitante ondeggia il cor.

Dall'entrata di Erisso in poi le due versioni tornano a combaciare in tutto tranne che nella presenza in scena di Condulmiero, assente nella versione napoletana.

<sup>d</sup> Nella versione napoletana il quartetto che segue è sostituito dal seguente terzetto:

ANNA, CALBO ed ERISSO

(Ohimè! qual fulmine  
per me fu questo!  
Ahi, qual terribile  
colpo funesto!)

ANNA

(Conquisa l'anima  
dal vile inganno,  
prorompe in lagrime  
l'interno affanno;

e il guardo, ah, misera,  
nel mio rossor  
non so più volgere  
al genitor.)

ERISSO

(Conquisa l'anima  
dal vile inganno,  
il cor mi squarciano  
ira ed affanno.  
Ma pur la misera  
col suo dolor  
raffrena gl'impeti  
del mio furor.)

CALBO

(Conquisa l'anima  
dal tristo inganno,  
il cor mi squarciano  
ira ed affanno.  
Non sa la misera  
nel suo rossor  
più il guardo volgere  
al genitor.)

ERISSO

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

ANNA

Figlia mi chiami ancor?...  
Sì, sveltermi dal petto  
il cor saprò se...

*(Un lontano colpo di cannone interrompe il colloquio. – Tutti restano immobili e sorpresi. Breve silenzio. – Un grido di allarme si sente poco dopo. Erisso e Calbo pongono mano alle spade e partono precipitosamente senza far motto. Anna li siegue per pochi passi, indi ritorna indietro agitatissima.)*

ANNA

Che avvenne?... oh Dio!... Lo strepito  
della battaglia ascoltasi.  
Ahi, forse un tradimento  
nel notturno cimento...  
Io gelo... oh, duol!... Nel tempio  
del Ciel si vada ad implorar l'aita,  
che salvi almen del padre mio la vita.  
*(Parte precipitosamente)*

Dopo il cambio di scena le versioni tornano a coincidere.

<sup>e</sup> Nella versione napoletana a questo punto entrano in scena sia Erisso sia Calbo.

<sup>f</sup> La versione napoletana reca a questo punto la didascalia «Giorno».

<sup>g</sup> I versi posti tra parentesi quadra mancano nel libretto veneziano; sono però presenti nell'originale napoletano e non vi è evidenza che siano stati espunti da Rossini dalla partitura approntata per le recite veneziane.

<sup>h</sup> Da qui sino alla fine dell'atto nel libretto veneziano vengono sostituiti i seguenti versi:

ANNA

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

ERISSO e CALBO

(Ah! perché fra le spade nemiche  
non mi trassi a perir disperato;  
trionfando del barbaro fato,  
involandomi a tanta viltà.)

MAOMETTO

(Agitata, confusa, tremante,  
non risponde... qual dubbio! Qual lampo!

Forse infida... Di sdegno già avvampo...  
Ma svelato l'arcano sarà.)

CORO DELLE DONNE

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

CORO DI MUSULMANI

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

<sup>i</sup> Da questo punto in poi le due versioni divergono in maniera consistente: il libretto veneziano riutilizza ancora alcune parti dell'originale napoletano, ma spesso ne cambia il contesto. È per questo motivo che di seguito si riporta integralmente la versione napoletana sino alla conclusione dell'opera.

MAOMETTO

Ma... qual tumulto ascolto? Olà!

*(Entrano alcune guardie con Selimo.)*

Che avvenne?

SELIMO

Signor, non liete nuove io reco.

MAOMETTO

Oh rabbia!

Parla: che fu?

SELIMO

Dalla rocca respinto  
Acmet si vide, e in fuga vil rivolta  
la sua falange. Un veneto drappello  
s'inoltra audace, e all'apparir suo primo,  
al primo grido, da ben cento ignoti  
asili balzan fuor, rotando il ferro  
con disperato ardir, gli ascosi avanzi  
de' già vinti nemici. I lor compagni  
raggiungono veloci, ed alla rocca  
si traggono salvi; lungo stuol de' nostri  
lasciando sul sentier morti, o mal vivi.  
Al triste evento con feroci strida  
corre all'armi l'esercito, e si sparge  
per le vie furibondo; ed ogni ostello  
esplorano col ferro...

ANNA

(Ahi padre!)

SELIMO

Indarno  
si frappongono i duci: ampia è la strage,  
il disordine estremo; ognun dimanda  
d'Erizzo il sangue, quasi autor primiero  
dell'improvviso assalto, e ingiurie acerbe  
scaglian pur contra te per la tua troppa  
ed incauta pietà...

ANNA *(prostrandosi a Maometto)*

Signor!...

MAOMETTO

T'accheta.  
*(Snuda furiosamente il ferro)*  
Schiudansi quelle tende.

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

Fermate, indegni.

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

Se desio di sangue  
anco in voi ferve, negl'inermi petti  
ad appagarlo qual viltà vi tragge?  
Dalla rocca fuggiste... e qui pugnate?  
Il mondo conquistar così sperate?  
Alla rocca, codardi ed io primiero  
indicarne saprò l'arduo sentiero.  
All'armi.

CORO DI FUORI

All'armi...

CORO DI DENTRO

All'armi...

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

MAOMETTO

E tu donna, fa' cor. – Finché m'avanza  
di possederti ancor l'alta speranza,  
il padre tuo sicuro  
ognor vivrà, lo giuro.

ANNA

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

MAOMETTO

Bastò finora a Maometto... un cenno...  
Pur... farti paga io voglio.  
L'imperial suggello, ecco, t'affido.  
Del mio poter con questo ad altri io soglio  
commetter parte; e non indarno... mai,  
arbitra or tu del genitor sarai  
e del fratel pur anco: e obbedienti  
guerrieri e duci ad ogni cenno avrai.  
D'amor l'ultima prova;



Anna, il vedi, io ti porgo.  
Trema però se al rieder mio non cangi  
il disperato tuo consiglio:... trema...  
Non io più allor... ma parlerebbe il brando.

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

CORO

A che più tardi ancor?  
Fremanti,  
impazienti,  
le schiere or solo attendono  
il cenno tuo, signor.

MAOMETTO

All'invito generoso  
riconosco i miei guerrieri  
che si sdegnan del riposo  
e lo chiamano viltà.  
Dunque il piè volgiamo al campo  
della gloria su sentieri.  
Delle nostre spade il lampo  
la vittoria desterà.  
Dell'onta  
l'impronta  
fugace  
nel veneto sangue  
impavido, audace,  
appien laverò.  
O esangue  
sul brando,  
sfidando  
la morte,  
da forte  
cadrò.

*(Incomincia il suono delle musiche militari e l'esercito s'incamina)*

MAOMETTO *(al guerriero che tiene lo stendardo)*

L'invitto vessillo  
mi porgi guerriero.

*(Stringendo lo stendardo e mostrandolo a soldati)*

Slanciarmi fra l'armi  
io primo saprò.

*(L'esercito prosiegue a sfilare fra canti guerrieri e lo strepito delle musiche militari)*

CORO

Dell'araba tromba

già intorno rimbomba  
lo squillo  
foriero  
di stragi e d'orror.

ANNA *(a parte)*

Qual voce celeste  
al cor mi ragiona?  
Qual foco m'investe,  
e a compier mi sprona  
bell'opra d'onor.

*(Parte sollecitamente)*

SCENA III

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

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

ERISSO

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

CALBO

Io taccio, e fremo.

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

Ahimè!... qual tomba io veggo!  
Della mia sposa il cenere s'asconde  
in quella, o Calbo. Ahi, duol!  
*(S'inginocchia innanzi la tomba)*

Tenera sposa!

In Ciel riposi or tu. Così seguito  
pur io t'avessi!... D'una iniqua figlia  
or non vedrei gli scelerati ardori...

CALBO

Lasso! che dici! E di qual colpa è rea  
la misera tua figlia?

Uberto amar credea: né fu mai colpa  
l'esser credulo troppo.

ERISSO

Ed or non siede  
di Maometto al fianco?

CALBO

Tratta a forza vi fu. La vidi io stesso  
divincolarsi da feroci sgherri  
per ben tre fiata: e vinta alfin, le palme  
ergere al Cielo quasi fuor di senno;  
e mille volte profferia tuo nome;  
e pur da lunge ripeteami... addio!

ERISSO

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

CALBO

Non temer: d'un basso affetto  
non fu mai quel cor capace.  
Né saprebbe la sua pace  
mai comprar con la viltà.  
Del periglio al fiero aspetto  
ella intrepida già parmi  
impugnar lo scudo e l'armi  
d'una bella fedeltà.  
E d'un trono alla speranza  
dir, con placida sembianza,  
basso affetto nel mio petto  
nido aver non mai potrà.

ERISSO

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

CALBO

Ah! ti conforta.

ERISSO

Confortarmi potrò quando fia morta.

SCENA IV

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

ANNA

Padre...

ERISSO

Qual voce!...

CALBO

Chi vegg'io!

ANNA *(correndo al padre)*

M'abbraccia.

ERISSO

Scostati.

ANNA

Ahimè!

ERISSO

Tu sei?... sogno o son desto!

ANNA

Mi discacci! E perché?

ERISSO

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

ANNA

Questa impavida fronte a te lo dica.

ERISSO

Di quella tomba appiè dunque lo giura.

ANNA *(prostrandosi alla tomba)*

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

ERISSO *(intenerito corre ad abbracciare la figlia)*

Crederti io voglio.

ANNA

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

Al fuggir vostro  
non fia chi opporsi ardisca.  
ERISSO

Intendo: oh figlia!  
Oh immensa gioia! Porgi.  
(Prende l'anello)

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

CALBO  
E tu a perir qui resti? Oh duol!

ANNA  
Costanza,  
o Calbo. Il suo dover compia ciascuno.

CALBO  
Seguirci è forza.

ANNA  
Ahimè! no'l posso.

CALBO  
E come?

ANNA  
Havvi lassù nel tempio alcun che veglia  
su miei passi severo. Ignoto è ad esso  
che ambi qui siate; e in quelle spoglie ascosi  
ingannarlo fia lieve.

Ma noto il mio sembante,  
oh ciel! già troppo a musulmani è fatto.  
La patria io servo con salvar due prodi;  
se me salvar procuro, io la tradisco.  
Morir m'è forza: ed io morirò... Ma tua.  
(A Calbo)

CALBO  
Che parli?

ANNA  
Odimi, o padre:  
a lui consorte or dianzi  
me destinavi, e, lassa!  
la prima volta il voler tuo m'incerebbe.  
Or chieggo, e prego, e imploro  
che il tuo desio pria di partir tu compia.  
Ara non v'ha, né sacerdote in questo  
muto albergo di morte;  
ma sacro è un genitor d'innanzi al Cielo:  
ara pe' figli è la materna tomba  
e i decreti d'un padre Iddio conferma.  
Vieni, non più dimore:

dega almeno di te morir vogl'io.  
(Spingendo dolcemente verso la tomba)

ERISSO  
(Parlar... non posso... ché m'affoga... il pianto.)

ANNA  
Calbo, ti stringi al genitor d'accanto.

(Erisso immerso nel pianto, né potendo profferire  
parola per la commozione, stringe insieme le destre  
di Anna e di Calbo, poi le accosta al suo cuore, ap-  
poggiandosi sulla tomba ed ergendo gli sguardi al  
Cielo. Durante questa breve azione, la musica darà  
principio al ritornello del seguente:)

ANNA, CALBO ed ERISSO  
In questi estremi istanti  
è tanto acerbo e nuovo  
l'affanno, il duol ch'io provo,  
ch'esprimerlo non so.

ANNA (facendo cenno che partano al padre ed allo  
sposo)

Coraggio.

ERISSO  
Io tremo.

CALBO  
(Io gelo.)

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

ERISSO  
Ahi figlia!

CALBO  
Oh sposa!

ANNA, CALBO ed ERISSO  
A rivederci... in Cielo.

SCENA V

ANNA, costernata e taciturna, va a sedere sulla tom-  
ba materna. Breve silenzio.

ANNA  
Alfin compiuta è una metà dell'opra.  
L'altra a compier ne resta:  
un sacrificio è questa,  
e la vittima... io son. L'ultimo sfogo  
t'abbi or nel pianto, o debole natura.  
Ora verrà, che fia viltade il pianto.  
Ecco del mondo che mi resta! Un muto,  
un gelido sepolcro... e oh me felice

se chiusa in questo con la madre io fossi!  
 O patria mia, forse avverrà che un giorno  
 quanto io feci per te saprai tu alfine,  
 e il mio cenere allor, dovunque ei giaccia,  
 spontaneo esulterà di esserti sacro.  
*(Sorge e spinge alcuni passi per la scena)*  
 Or da me lungi ogni terreno affetto:  
 o morte, il giugner tuo tranquilla aspetto.  
*(Ascoltasi ad un tratto su nel tempio il seguente:)*

CORO DI DONNE

Nume, cui 'l sole è trono,  
 nume, cui brando è il tuono,  
 a noi rivolgi il ciglio  
 nell'ultimo periglio.

ANNA

Pregan nel tempio le mie dolci amiche.

CORO

Il fulmine, deh! accendi,  
 i figli tuoi difendi:  
 rivolgi ad essi il ciglio  
 nell'ultimo periglio.

ANNA

Ferve dunque la pugna... Ah! vinca il padre,  
 e lieta allor raggiugnerotti, o madre.  
 Volar nel tempio io pur... No: qui s'attenda  
 l'ultima ora tremenda.  
 Mi sento assai più forte  
 qui fralle tombe ad affrontar la morte.

CORO

Nume, cui 'l sole è trono,  
 nume, cui brando è il tuono,  
 il fulmine, deh! accendi:  
 i figli tuoi difendi,  
 rivolgi ad essi il ciglio  
 nell'ultimo periglio,  
 e un soffio struggitor  
 disperda il vincitor.

ANNA

Taccion le preci omai. Chi sa che avvenne?  
 Chi sa se vinse il genitor?... Che parlo,  
 stolta! Chi sa s'ei prima in salvo  
 col mio sposo non giunse?...  
 Ahi penosa incertezza, i miei tormenti  
 tu sol mancavi a render più possenti!  
 CORO *(dal tempio)*  
 Anna, ove sei?

ANNA

Quai grida?

CORO

Anna, rispondi.

ANNA

Chieggon di me!... Che fia?

*(Alcune del coro appaiono sull'alto della scala discendo:)*

CORO

Dove t'ascondi?

*(Il coro delle donne discende nel sotterraneo)*

Sventurata! fuggir sol ti resta  
 il furor di vicina tempesta.  
 Già sul punto di vincer la giostra  
 sulla rocca Maometto si slancia.  
 Ecco Erisso improvviso si mostra:  
 ecco splende di Calbo la lancia.  
 Odi un grido di gioia fra vinti:  
 cadon mille de' barbari estinti,  
 e al fuggir del superbo signor,  
 tutto è strage sconfitta ed orror.  
 Sventurata! fuggir sol ti resta  
 il furor di vicina tempesta;  
 ognun chiede, fremendo, tua morte:  
 a supplicio crudel ti destina,  
 che per te sol cangiata è la sorte,  
 per te avvenne cotanta rovina.  
 Or deh! cedi al pietoso consiglio:  
 deh! ci siegui, t'invola al periglio;  
 in noi fida; la nostra pietà  
 coronata dal Cielo sarà.

ANNA

Vinto i veneti han dunque?  
 Trionfa il genitor?... lo sposo?... Oh gioja!  
 E ch'io fugga chiedete?  
 Io che la prima gloria  
 ho di tanta vittoria?  
 Fuggir? Ma dove? E per salvar me sola  
 espor voi tutte all'ultimo periglio?  
 A codardi serbate un tal consiglio.  
 Quella morte che s'avanza  
 io sospiro e non pavento,  
 ché l'uscire di speranza  
 è il più barbaro tormento,  
 e dell'unica mia speme

non mi resta che il rossor,  
onde in queste angosce estreme  
la mia vita è nel dolor.  
Il dover compiuto omai  
ho di figlia e cittadina;  
la mia fronte, o Ciel, piegai  
alla voce tua divina;  
ma l'iniquo e dolce affetto  
non è spento nel mio cor.  
Nella morte il fine aspetto  
degli affanni e dell'amor.

CORO DI DONNE

Sarai dunque, ahimè! reciso  
vago fior di gioventù?  
Vago fior che il Paradiso  
adornò di sue virtù.  
Quai strida orribili!  
Le ascolti o misera?  
Già qui s'appressano  
furenti i barbari.

CORO DI MUSULMANI (*dal tempio*)

Invan la perfida  
invano ascondesi:  
sia pur nell'Erebo  
la nostra rabbia,  
il suo supplizio  
schivar non può.

ANNA

Ed io non pavida  
gli affronterò.

CORO DI MUSULMANI (*che discende nel sotterraneo*)

Ecco la perfida...  
su via, trascinisi  
fra mille strazi  
a spirar l'anima.

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

ANNA (*presentando ad essi il petto*)

Ferite...

CORO DELLE DONNE

Ahimè!

(*I musulmani si arrestano quasi sbigottiti dal di lei contegno*)

CORO DI MUSULMANI

Qual forza incognita

ci arresta il piè?  
E pur quest'empia  
diva non è.

ANNA

Sì, ferite: il chieggo, il merto;  
quelle spade in me volgete,  
ché di gloria il più bel serto  
già m'appresta amico il Ciel.  
Madre, a te che sull'Empiro  
siedi in placida quiete,  
sacro è l'ultimo sospiro  
di quest'anima fedel.

Su, ferite: il chieggo, il merto;  
quelle spade in me volgete,  
ché di gloria il più bel serto  
già m'appresta amico il Ciel.

CORO DELLE DONNE

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

CORO DI MUSULMANI

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

SCENA ULTIMA

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

MAOMETTO

Già fralle tombe?... E presto ancor: di vita  
assai ti resta... per la mia vendetta.

ANNA

(E a prevenirla un ferro a me pur resta.)

MAOMETTO

Or rendimi tu pria ciò che a te porsi.

ANNA

E non te'l rese il padre, o il mio consorte?

MAOMETTO

Consorte?... oh rabbia! E chi è questi?

ANNA

È Calbo.

CORO DELLE DONNE

Oh Ciel!...

MAOMETTO

Egli tuo sposo... e non german?

CORO DI MUSULMANI

T'arresta.

ANNA (*mostrando il sepolcro della madre*)ANNA (*appoggiandosi al sepolcro della madre*)

Quest'ara,

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

mentre pugnavi, i nostri voti accolse:

impara or tu... da un'itala donzella

ora accoglie il mio sangue.

che ancora degli eroi la patria è quella.

*(Si ferisce col pugnale che teneva celato)**(Cade morta appiè del sepolcro)*





La sala del Teatro San Carlo (c. 1817, quindi poco dopo la ricostruzione, seguita in tempi brevissimi all'incendio del 1816). Chantilly, Museo Condé. Il maggior teatro napoletano ospitò le prime rossiniane di *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, *Armida*, *Mosè in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *La donna del lago*, *Maometto II*, *Zelmira*.

## L'orchestra

---

2 Flauti (anche Ottavini)	4 Corni
2 Oboi	2 Trombe
2 Clarinetti	3 Tromboni
2 Fagotti	Serpentone
Violini I	Timpani
Violini II	Triangolo
Viole	Sistri
Violoncelli	Piatti
Contrabbassi	Campanelli

Sul palco

Banda
Tamburo
Arpa

---

L'orchestra adoperata da Rossini per il *Maometto II* è di fatto quella *standard* che il compositore utilizzava per le opere scritte per il Teatro San Carlo di Napoli, il quale vantava una delle migliori orchestre italiane del tempo. Nella sezione degli ottoni è aggiunto il serpentone, una sorta di cornetto basso dalla forma stravagante: ricoperto di cuoio dal timbro ruvido e potente. Tale strumento, oggi desueto, è spesso sostituito dal trombone basso. Particolarmente nutrita è poi la sezione delle percussioni, con una serie di strumenti utilizzati, qui come in tante altre composizioni (gli appassionati mozartiani ricorderanno *Il ratto dal serraglio*), per disegnare un clima turchesco: non è infatti un caso che soprattutto piatti, triangolo, campanelli e sistri vengano impiegati nelle scene dei musulmani. Consistente anche la presenza di strumenti sul palco, funzionali alla vicenda: si va dall'arpa che accompagna entrambe le preghiere, al tamburo militare che annuncia l'arrivo del drappello cristiano, alla banda sul palco, che prepara l'arrivo dell'esercito musulmano e, nell'atto secondo, interrompe bruscamente il duetto tra Maometto ed Anna.

Dai documenti d'archivio, l'orchestra ingaggiata per la stagione di carnevale e quaresima 1822-23 al Teatro La Fenice disponeva del seguente organico: 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 3 Corni, 2 Trombe, 2 Tromboni, Timpani, Gran cassa, Arpa, Archi (40).

## Le voci

The image shows a musical score for the vocal parts of Rossini's *Maometto II*. It consists of six staves, each representing a different character: Erisso, Anna, Calbo, Condulmiero, Maometto, and Selimo. Each staff contains a single note with a fermata, connected by a diagonal line, illustrating the dramatic triangle structure.

Indice della particolarità e dello 'sperimentalismo' di *Maometto II* è anche il fatto che il classico triangolo che sta alla base della definizione drammatica e vocale dei personaggi operistici assuma qui una declinazione particolare e più complessa. Tale triangolo, nelle opere del tempo e in molte opere rossiniane, era costituito di solito da una prima donna (generalmente soprano), dal suo amante corrisposto (quello che nella terminologia dell'epoca era chiamato *musico*, tipicamente un contralto *en travesti*, che aveva soppiantato l'evirato cantore) e da un antagonista che cerca di turbare l'idillio (sia esso rivale amoroso, padre severo o quant'altro; solitamente era interpretato da un tenore). Nelle opere napoletane di Rossini questi tipi drammatici vengono spostati e calibrati sugli interpreti che il compositore aveva a disposizione in quella città, ossia su Isabella Colbran, prima donna, su Giovanni David (tenore acuto, interprete del ruolo dell'amante corrisposto) e su Andrea Nozzari («baritenore», ossia tenore con tessitura grave, che interpretava le parti da antagonista).

Come si diceva, in *Maometto II* tale configurazione acquista veste insolita: al vertice del triangolo sta sempre la prima donna, Anna, interpretata a Napoli come a Venezia da Isabella Colbran, soprano con una particolare predilezione per il registro centrale e senza un'eccezionale estensione in acuto (in quest'opera arriva solo al  $\text{Si}\flat_4$ ), dotato però di una strepitosa agilità, come testimonia il rondò finale (anche *La donna del lago*, opera da cui proviene questo brano, fu scritta per la Colbran). Nel 1822, all'epoca del *Maometto* veneziano, ella era però in piena decadenza vocale (lo testimoniano le recensioni coeve); forse per questo Rossini, così come aveva fatto per la ripresa viennese di *Elisabetta* dello stesso anno, la grazia dell'aria di sortita, sostituita qui, come si è visto, da un coro di donne.

Anna è attratta da due poli antitetici: da una parte il padre Erisso (tenore) e il promesso sposo Calbo (contralto) rappresentano gli affetti familiari e i doveri verso l'amata patria, dall'altra Maometto, amante corrisposto ma allo stesso tempo mentitore ed acerrimo nemico della patria. Le cose dunque si complicano: la costellazione dei personaggi rimane sempre nettamente a forma di triangolo, ma questa volta da una parte vi sono, alleati, tenore e contralto (ossia quelli che nei *clichés* operistici dell'epoca erano il padre severo e l'amante 'buono', solitamente contrapposti) e dall'altra il basso 'cattivo', mentitore e nemico, di cui però è sinceramente innamorata la prima donna.

La parte di Erisso fu interpretata a Napoli dal tenore Andrea Nozzari che, come si è visto, possedeva una voce più portata per la tessitura grave ed era solito sostenere le parti di antagonista. Rossini spesso scrive per lui parti sì da 'cattivo', ma che posseggono una rilevanza psicologica maggiore rispetto agli altri personaggi (un esempio per tutti: per lui il compositore scrisse la parte di Otello nell'opera omonima); anche nel *Maometto* la parte di Erisso, benché priva di arie, possiede una profondità che va al di là dello stereotipo del generale che vede solo la patria e l'eroismo come beni supremi; lo stanno a dimostrare i dubbi che lo assalgono nell'introduzione e, ancor più, l'amore forte ed intenso verso la figlia, che giunge addirittura a mettere in dubbio, nel terzetto del finale primo, la sua abnegazione verso la patria. Tale parte a Venezia ebbe un interprete che non era certo al livello di Nozzari: John Sinclair non ebbe infatti una carriera così luminosa come quella del collega (nessuna traccia di lui appare nelle recensioni, scarsissimi i riferimenti a lui in occasione della successiva *Semiramide*, nella quale interpretò la pur impegnativa parte di Idreno).

Calbo, come si è cercato di evidenziare nella guida all'ascolto, non è altro che un *alter ego* di Erisso che però, essendo quasi del tutto privo di quei legami affettivi che lo tormentano (il suo amore verso Anna, che alla fine sposerà, è quasi l'adempiere ad un dovere di difesa verso la figlia del suo generale); può volgersi completamente all'eroismo verso la patria: è lui ad esempio che sprona Erisso e gli altri generali nell'introduzione. Alla scarsa evidenza drammatica di tale personaggio (che la versione veneziana cerca in qualche modo di mitigare con l'introduzione del nuovo terzetto) corrisponde per contrasto una scrittura vocale lussureggiante: l'ampia estensione viene esplorata per intero nella difficilissima aria, dove ad affondi nelle parti più gravi del registro fanno seguito vette che giungono ai quattro Si<sub>4</sub> conclusivi (addirittura un semitono al di sopra del limite acuto d'estensione di Anna). Tale parte, scritta a Napoli per Adelaide Comelli, fu sostenuta a Venezia da Rosa Mariani, l'Arsace nella successiva *Semiramide*.

Se da una parte l'abnegazione eroica di Erisso è scalfita dall'amore per la figlia, dall'altra Maometto sembra più volte tentare un'impossibile conciliazione tra l'amore che nutre verso Anna ed il fatto che ella sia la figlia del suo nemico: il suo disegno infatti sarebbe quello di sposare Anna e farla regina, preparando per Erisso e Calbo un posto importante all'interno della sua corte musulmana. Così, dal punto di vista musicale, le fioriture belcantistiche di cui la parte è ricca descrivono da un lato l'inarrestabile condottiero vincitore (aria nell'atto primo), dall'altro sono impiegate per disegnare la compassione e l'amore che porta ad Anna (duetto dell'atto secondo). Interprete del ruolo

sia a Napoli sia a Venezia fu il grande basso Filippo Galli, che Rossini conosceva bene poiché aveva già tenuto a battesimo diverse sue opere.

La parte di Condulmiero presenta un problema filologico: a Napoli fu interpretata dal tenore Giuseppe Ciccimarra mentre a Venezia fu sostenuta dal basso Luciano Mariani, primo interprete di Oroè nella successiva *Semiramide*. Nelle fonti manoscritte della versione veneziana tutte le parti nuove affidate a Condulmiero (il quartetto e la scena seguente) sono in effetti scritte in chiave di basso; il problema è che nelle medesime fonti la parte dell'introduzione continua, come nell'originale napoletano, ad essere scritta in chiave di tenore e in una tessitura che sarebbe assai problematica per qualsiasi basso (entra toccando immediatamente un Sol<sub>3</sub> – si veda l'es. 6 nella guida all'ascolto – per poi toccare anche un La<sub>3</sub>). Siccome invece le parti nuove non richiedono un'estensione particolarmente profonda, la scelta più semplice è di impiegare un tenore a sostenere il ruolo.

Più marginale è la parte di Selimo, tenore, che partecipa solo a due recitativi e, come comprimario, al finale primo.

## *Maometto II* in breve

a cura di Gianni Ruffin

Al 1820 risalgono sia il dramma per musica *Maometto II* sia la tragedia da cui è stato tratto (anche se fu terminata dopo), dello stesso autore – il nobile letterato Cesare della Valle, duca di Ventignano –: *Anna Erizo*. Della Valle operò dunque rielaborando un testo già proprio (non, come s'è talora sostenuto, traendolo dal *Mahomet* di Voltaire). Va segnalato che quello di *Maometto II* ci appare un caso più unico che raro, in cui la riduzione da una *pièce* è dunque avvenuta per mano del medesimo autore, ed in pochissimo tempo.

L'opera era stata commissionata a Rossini da Domenico Barbaja, lo spregiudicato impresario attivo a Napoli alla guida del Teatro San Carlo. Non meno che stellare era il *cast* a disposizione per la prima rappresentazione (3 dicembre 1820): comprendente fra gli altri il tenore Andrea Nozzari (già impegnato sulla piazza napoletana in titoli rossiniani quali *Otello*, *Mosè*, *Ricciardo e Zoraide*) per il ruolo di Paolo Erisso, la divina Isabella Colbran (interprete che per un decennio dominò la scena napoletana ed italiana grazie alla memorabile bravura nella recitazione, oltre che naturalmente nel canto) nel ruolo sopranile di Anna, la francese Adèle Chaumel (italianizzata come Adelaide Comelli) nelle vesti di Calbo. Nel ruolo di Maometto brillò Filippo Galli: cantante fortemente legato nella carriera artistica a Rossini, che seppe valorizzarne le doti vocali di potenza e flessibilità creando per lui le parti di basso in opere quali *L'inganno felice*, *Il turco in Italia*, *L'italiana in Algeri*, *La gazza ladra*, *Semiramide*.

La prima rappresentazione di *Maometto II* non godette d'un travolgente successo presso il pubblico, ma incontrò in compenso l'immediato favore della stampa: «Il giornale delle Due Sicilie» elesse Cesare della Valle a erede, insieme, di Metastasio e di Alfieri: «cercando di camminare sulle loro tracce, ha egli saputo indicare il sentiero che seguir si dee per unire insieme la melodia e l'eleganza, le quali ne' drammi del poeta cesareo [Metastasio] abbelliscono il naturale senza giammai caricarlo, e la verità e la forza con che l'Astigiano [Alfieri] sembra fatto per essere l'ammirazione di tutti i secoli e di tutti i popoli». La lode si estese anche al musicista: «si direbbe che questa poesia abbia animato Rossini ad allontanarsi dalle tracce da esso finora calcate, e lo abbia spinto alla semplicità ed alla purità dello stile de' nostri grandi compositori: in modo che, se continua egli a seguire questo novello sentiero, il *Maometto* segnerà nella storia delle sue opere un secondo periodo d'assai più glorioso del primo».

Probabilmente furono proprio le numerose novità della composizione che non ne favorirono l'immediato successo presso il pubblico, ancora certo non abituato a tale linguaggio innovativo; lo stesso attaccamento di Rossini verso quest'opera ne rivela tuttavia la considerazione, come di un lavoro ben più che occasionale: considerazione peraltro testimoniata dalla ripresa veneziana del dicembre 1822 – nella quale un nuovo finale, con la vittoria dei veneti, sarebbe stato concepito «per evitare l'orrore della catastrofe storica» – nonché dalla profonda revisione operata in vista della rappresentazione (col titolo *Le siège de Corinthe*) all'Opéra di Parigi nel 1826.

*Maometto II* è opera che il musicologo Philip Gossett ha avuto occasione di definire «la più ambiziosa di Rossini»: in essa il compositore pesarese sviluppa ed approfondisce quello che è stato chiamato il suo «sperimentalismo napoletano», evitando molte fra le convenzioni del teatro d'opera italiano del proprio tempo. Esemplare è la ricchezza dell'orchestrazione per Napoli: con un organico complessivo comprendente, oltre alle consuete sezioni degli archi e dei legni, due trombe, tre tromboni, quattro corni ed un serpentone. Nonostante le ragguardevoli proporzioni di tale compagine, Rossini rinuncia alla tentazione 'facile' dei grandi clangori a favore di una magistrale trasparenza dell'ordito sonoro. Fra gli altri aspetti di rilievo è la tendenza ad una libera gestione delle strutture, felicemente esemplificata dal *Terzettone* dell'atto primo: un brano originale fin dal titolo (per il quale non è da escludere un intento autoironico), la cui flessibilità formale consente di parlare d'una vera e propria invenzione della forma e non conosce paragoni in alcuna opera coeva.



# Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

## Argomento

### ATTO PRIMO

Nella colonia veneziana di Negroponte, in Grecia, verso la metà del secolo xv, il consiglio di guerra è riunito nel palazzo del governatore, Paolo Erisso: le truppe del Sultano Maometto II, che ha intimato la resa incondizionata entro la mattina seguente, sono alle porte della città. Il prudente generale Condulmiero propone la resa, ma prevale l'eroismo del giovane generale Calbo, che eccita tutti alla più strenua difesa. Erisso, rimasto solo con Calbo, gli confida la propria angoscia per la sorte della figlia Anna.

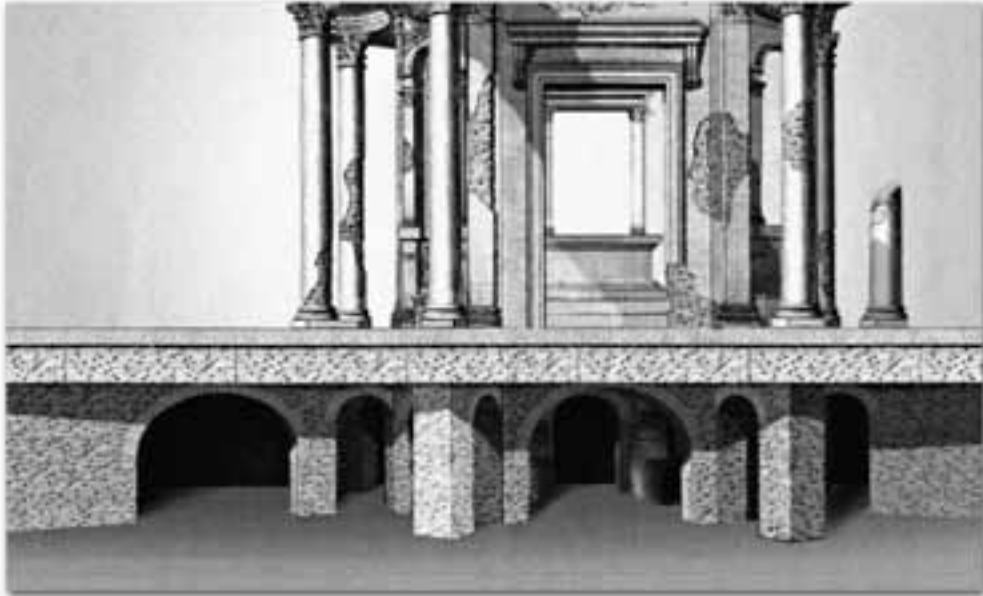
In piena notte, nella sua stanza, Anna non dorme, preoccupata per il padre; questi entra insieme a Calbo, che propone alla figlia come sposo. Ma Anna, pur esitante, confessa d'amare Uberto, Signore di Mitilene, conosciuto a Corinto mentre il padre era a Venezia. Erisso ricorda bene d'aver avuto Uberto al proprio fianco per tutto il viaggio: qualcuno dunque si è spacciato per lui. Anna è sconcertata, ma un colpo di cannone richiama i due uomini alla battaglia, mentre la giovane si dirige al tempio.

Le donne raccontano ad Anna che un traditore ha aperto le porte della città ai Turchi. Tutte si riuniscono in preghiera. Erisso e Calbo sono consci di avere solo la notte per tentare un'ultima sortita, ed il governatore invia delle truppe alla rocca, quindi consegna alla figlia un pugnale. All'alba irrompono i Turchi, pronti alla carneficina; Maometto in persona predispone l'attacco istruendo il proprio confidente Selimo. Questi è stupito dalla precisa conoscenza del luogo del Sultano, che gli spiega come egli l'avesse già perlustrata in incognito.

Erisso e Calbo vengono introdotti, in catene: nell'udirne il nome Maometto comprende che Erisso è il padre della donna che aveva amato a Corinto, e gli offre salva la vita a patto della resa incondizionata. Dopo qualche esitazione, Erisso rifiuta, e Maometto ordina allora che i due siano sottoposti a tortura. Anna si precipita davanti a Maometto per ottenerne la pietà, ma riconosce in lui l'amante che aveva conosciuto sotto falso nome: alla sua minaccia di trafiggersi, Maometto concede la grazia a Erisso e al «fratello» Calbo – con questa qualifica Anna lo aveva presentato – poi si precipita a combattere.

### ATTO SECONDO

Nella lussuosa tenda di Maometto una schiera di donzelle musulmane cerca invano di distogliere la disperata Anna dai suoi tormenti. Sopraggiunge Maometto, che le dichiara il proprio amore e manifesta il desiderio di farla regina; Anna rifiuta e si scioglie in amare lagrime. Fuori, nella piazza, i soldati turchi sfogano la loro sete di vendetta. Maometto li esorta a seguirlo alla conquista dell'ultimo baluardo: la rocca. Come estremo pegno d'amore e come garanzia di rispetto da parte dei musulmani, egli le consegna il sigillo dell'autorità imperiale.



Pier Luigi Pizzi, bozzetto scenico (1) per *Maometto II* al Teatro La Fenice di Venezia, 2005.

Erisso e Calbo, travestiti da musulmani, sono fuggiti dalle galere, grazie al sigillo porto loro da Anna, e si apprestano a combattere nuovamente. Giunge Maometto, e sfida Erisso che sprezza il suo amore per la figlia, ma è Calbo a farsi avanti, dichiarando con orgoglio di essere marito, e non fratello, di Anna: in battaglia i due lotteranno anche per coronare il rispettivo sogno d'amore.

Nelle cappelle sepolcrali della chiesa, ov'è sepolta la moglie di Erisso, Anna ascolta le preghiere delle donne e si accinge al suicidio nel caso la battaglia avesse esito negativo. Ma, tra il fragore delle armi, sopraggiungono Erisso e Calbo, che hanno respinto l'attacco alla rocca, costringendo Maometto alla fuga. Il matrimonio tra Anna e il valoroso Calbo corona la vicenda.

## Argument

### PREMIER ACTE

Dans la colonie vénitienne de Negroponte, en Grèce, vers le milieu du xv siècle, le conseil de guerre est réuni au palais du gouverneur Paolo Erisso: les troupes du sultan Mahomet II, qui a sommé la reddition sans conditions dans le matin suivant, sont aux portes de la ville. Le prudent général Condulmiero suggère de se rendre, mais ce qui l'emporte est l'héroïsme du jeune général Calbo, qui incite tous à se défendre vaillamment. Erisso, une fois resté seul avec Calbo, lui confie son inquiétude pour le sort de sa fille Anna.

Dans sa chambre, en pleine nuit, Anna ne dort pas, préoccupée à son tour pour son père. Celui-ci entre avec Calbo et le propose à sa fille comme époux, mais Anna, tout en hésitant, avoue aimer Uberto, seigneur de Mytilène, qu'elle a connu à Corinthe lorsque son père était à Venise.



Pier Luigi Pizzi, bozzetto scenico (II) per *Maometto II* al Teatro La Fenice di Venezia, 2005.

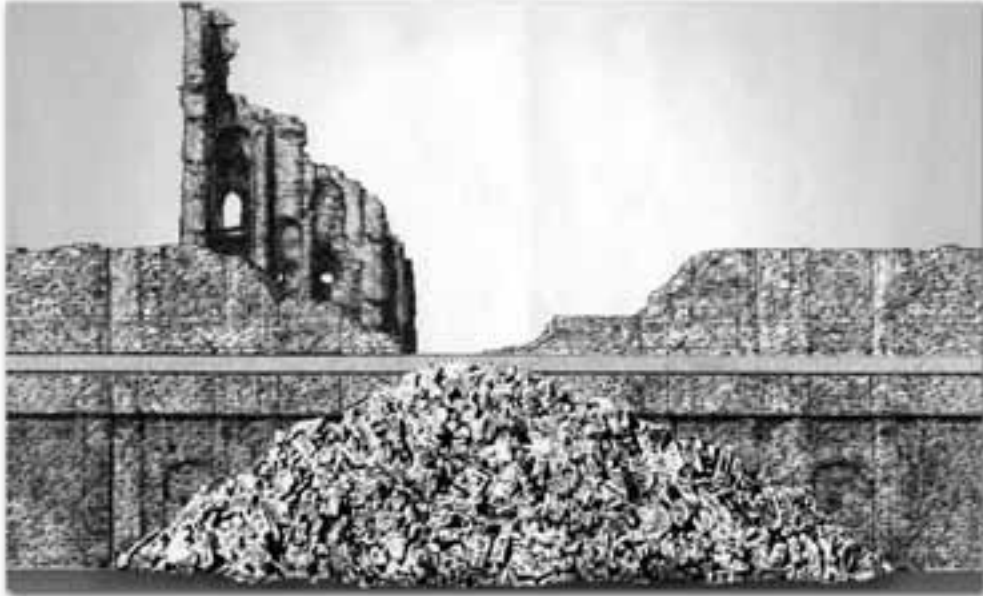
Pourtant, Erisso se souvient bien que cet Uberto est resté à ses côtés tout au long du voyage: quelqu'un s'est donc fait passer pour lui. Anna en est troublée, mais un coup de canon rappelle les deux hommes au combat, tandis que la jeune fille se rend au temple.

Les autres femmes racontent à Anna qu'un traître a ouvert les portes de la ville aux Turcs. Toutes les femmes se réunissent et prient. Erisso et Calbo savent qu'ils n'ont que cette nuit pour tenter une dernière sortie; le gouverneur envoie des troupes à la citadelle, puis il tend un poignard à sa fille. Les Turcs font irruption à l'aube, prêts au carnage. Mahomet en personne prépare l'assaut, en instruisant Selimo, son confident, qui s'étonne de sa connaissance précise des lieux; le sultan lui explique alors qu'il y avait déjà été incognito auparavant.

Erisso et Calbo sont amenés en chaînes; lorsque Mahomet entend le nom d'Erisso, il comprend qu'il s'agit du père de la femme qu'il avait aimée à Corinthe et lui offre d'avoir la vie sauve en échange de la reddition sans conditions. Après quelques hésitations, Erisso refuse; Mahomet ordonne alors de soumettre les deux hommes à la torture. Lorsqu'Anna se jette aux pieds du sultan en implorant sa pitié, elle reconnaît en lui l'amant qu'elle avait connu sous un faux nom; à sa menace de se suicider, Mahomet accorde la grâce à Erisso et Calbo, qu'Anna avait présenté comme son frère, puis il se lance dans la bataille.

#### DEUXIÈME ACTE

Dans la tente somptueuse de Mahomet, un groupe de jeunes filles musulmanes cherche en vain de distraire la malheureuse Anna de ses peines. Mahomet arrive, lui déclare son amour et son désir de faire d'elle sa reine; Anna refuse et fond en larmes amères. Dehors, dans la place de la ville, les soldats turcs déversent toute leur soif de vengeance. Mahomet les incite à le suivre à la conquête



Pier Luigi Pizzi, bozzetto scenico (III) per *Maometto II* al Teatro La Fenice di Venezia, 2005.

du dernier bastion: la citadelle. En partant, il confie à Anna le sceau de son autorité impériale, en gage d'amour suprême et pour lui assurer le respect des musulmans.

Erisso et Calbo, déguisés en musulmans, s'évadent des prisons grâce au sceau qu'Anna leur a donné et se préparent à reprendre les armes. Mahomet arrive et provoque Erisso, qui dédaigne l'amour du sultan pour sa fille, mais c'est Calbo qui avance et déclare avec fierté qu'il est le mari, pas le frère, d'Anna: sur le champ de bataille, les deux hommes lutteront aussi pour couronner leur rêve d'amour respectif.

Dans les caveaux de l'église, auprès de la tombe de l'épouse d'Erisso, Anna écoute les prières des femmes et se prépare à se suicider, au cas où l'issue de la bataille serait négative. Mais dans le vacarme des armes arrivent Erisso et Calbo, qui ont refoulé l'assaut à la citadelle et forcé Mahomet à s'enfuir. Les noces d'Anna et du vaillant Calbo couronnent l'histoire.

## Synopsis

### ACT ONE

In the Venetian colony of Negroponte in Greece, around the middle of the XV century, the council of war is meeting in the palace of the governor, Paolo Erisso: the troops of Sultan Maometto II are at the city gates, demanding unconditional surrender by the following morning. General Condulmiero prudently proposes surrender, but the heroism of the young General Calbo prevails, while he urges everyone to resist as best they can. Erisso is left alone with Calbo and tells him how worried he is about the fate of his daughter.

Deepest night, in her room Anna is worrying about her father and cannot sleep. The latter enters together with Calbo, whom her father proposes as her future husband. However Anna confesses her love for Uberto, the Lord of Mytiline whom she met in Corinth while her father was in Venice. Erisso clearly remembers having had Uberto at his side during the entire journey, so someone was obviously pretending to be him. Anna is perplexed but a cannon shot summons the two men to battle and the young girl heads towards the temple.

The women are telling Anna that a traitor has opened the city gates to the Turks. They all join together in prayer. Erisso and Calbo realise they only have that night to make a foray and the governor sends his troops to the fortress, then giving his daughter a dagger. At dawn the Turks invade the city, intent on bloodshed. Maometto himself is leading the attack, together with his vizier Selimo. The latter is impressed by the Sultan's knowledge of the city and he reveals that he has visited it in disguise.

Erisso and Calbo are brought in chains: hearing the name, Maometto realises that Erisso is the father of the woman he fell in love with in Corinth. He offers to spare their lives if he surrenders unconditionally. After hesitating briefly, Erisso refuses and Maometto orders them to be taken away and tortured. Anna rushes to Maometto begging for mercy, but recognises him as the lover she met under a different name: when she threatens to kill herself, Maometto frees Erisso and the «brother» Calbo – this is how Anna introduced him – and then he heads off to the fighting.

#### ACT TWO

In Maometto's luxurious tent, a multitude of maidens are trying to make Anna forget her worries. Maometto arrives, declaring his love for her and offering her the throne; Anna refuses and sheds bitter tears. Outside in the square, the Turkish soldiers are bent on vengeance. Maometto urges them to follow him to the last stronghold – the fortress. As a token of his love and a token of her security against the Muslims, he gives her his imperial seal of authority.

Dressed as Muslims, Erisso and Calbo have escaped from prison thanks to the seal Anna brought them, and they are soon ready to fight once more. Maometto arrives and challenges Erisso whom he despises for his love for his daughter, but it is Calbo who comes forward, proudly declaring he is Anna's husband, not brother. In battle the two will not just fight for the crown, but for love.

In the church burial chapel where Erisso's wife is buried, Anna is listening to the women's prayers and is ready to commit suicide should the battle end unsuccessfully. However, Erisso and Calbo arrive amidst the roars of battle, having repelled the attack on the fortress, forcing Maometto to flee. The wedding between Anna and the valiant Calbo crowns the event.

## Handlung

#### ERSTER AKT

Mitte des 15. Jahrhunderts. In der venezianischen Kolonie Negroponte in Griechenland tagt der Kriegsrat im Palast des Statthalters Paolo Erisso: Die Truppen des Sultans Mohammeds II. stehen vor den Toren der Stadt; der Sultan hat den Belagerten bis zum folgenden Morgen Zeit zur bedingungslosen Kapitulation eingeräumt. Der umsichtige General Condulmiero rät zur Kapitulation, doch es überwiegt das heroische Auftreten des jungen Generals Calbo, der zur Verteidigung bis zum letzten Mann aufruft. Als Erisso und Calbo allein zurückbleiben, vertraut Erisso dem jungen General an, daß er sich um das Schicksal seiner Tochter Anna ängstigt.

Mitten in der Nacht. Anna kann in ihrem Schlafgemach keine Ruhe finden, da sie sich um ihren Vater sorgt; der Vater tritt ein und stellt ihr den General Calbo als ihren künftigen Gatten vor. Zögerlich gesteht Anna, daß sie Uberto liebt, den Herrn von Mitilene, den sie in Korinth kennen gelernt hat, während ihr Vater sich in Venedig aufhielt. Aber Erisso entsinnt sich ganz deutlich, daß Uberto während der gesamten Reise nicht von seiner Seite gewichen ist: irgendjemand muß sich also für Uberto ausgegeben haben. Anna ist erschüttert. Kanonendonner reißt die drei aus ihrem Gespräch: die Männer kehren auf ihre Posten zurück, während das Mädchen sich zum Tempel begibt.

Die Frauen berichten Anna, daß ein Verräter den Türken das Stadttor geöffnet hat. Alle versammeln sich zum Gebet. Erisso und Calbo wissen, daß ihnen nur noch die Nacht bleibt, um das Kriegsglück doch noch zu wenden. Der Statthalter schickt einige Truppen zur Festung und übergibt seiner Tochter darauf einen Dolch. Im Morgengrauen greifen die Türken an: sie sind zum Gemetzel bereit. Mohammed leitet den Angriff persönlich ein, wozu er seinem Vertrauten Selim seinen Plan unterbreitet. Da Selim tief erstaunt ist, wie genau sein Herr den Schauplatz zu kennen scheint, erklärt Mohammed, er habe die Stadt vor einiger Zeit inkognito erkundet.

Erisso und Calbo werden in Ketten hereingeführt: als Mohammed Erisso's Namen vernimmt, wird ihm klar, daß dies der Vater der Frau sein muß, in die er sich in Korinth verliebt hat. Er erklärt sich bereit, ihn im Falle der bedingungslosen Kapitulation zu verschonen. Nach anfänglichem Zögern lehnt der Statthalter das Angebot jedoch ab; darauf befiehlt Mohammed, die beiden Gefangenen zu foltern. Als Anna bis zum Sultan vordringt, um Gnade für ihren Vater zu erwirken, erkennt sie den Geliebten wieder, der sich für Uberto ausgegeben hatte: Anna droht, sich eigenhändig zu erdolchen, worauf Mohammed ihrem Vater und ihrem «Bruder» Calbo – als solchen hat ihm Anna den General vorgestellt – das Leben schenkt. Dann stürzt er sich in die Schlacht.

#### ZWEITER AKT

Im luxuriösen Zelt pavillon des Sultans versucht eine Gruppe muslimischer Zofen vergebens, die verzweifelte Anna von ihren quälenden Gedanken abzulenken. Mohammed tritt auf und gesteht ihr seine Liebe: er möchte, daß sie an seiner Seite Königin wird; Anna lehnt entschieden ab und bricht in bittere Tränen aus. Draußen auf dem Platz stillen die türkischen Soldaten ihre Rachege-lüste. Mohammed befiehlt ihnen, ihm zu folgen, um das letzte Bollwerk der Venezianer einzunehmen: die Festung. Als Liebespfand und zum Beweis dafür, daß Anna von den Moslems respektiert würde, überreicht Mohammed ihr ein kaiserliches Siegel.

Als Moslems verkleidet ist Erisso und Calbo mithilfe des Siegels die Flucht aus dem Verlies ge-glückt; nun schicken sie sich an, erneut in die Schlacht zu ziehen. Mohammed tritt auf und for-dert Erisso zum Duell heraus, da er seine Gefühle für Anna nicht ernst nimmt. Aber an Erisso's Stelle stürzt sich Calbo auf den Sultan, wobei er stolz verkündet, er sei nicht der Bruder Annas, sondern ihr Gemahl: der Kampf zwischen den beiden entbrennt nun also auch um die Hand des Mädchens.

In der Gruft bei der Kirche, wo die Gemahlin des Statthalters beigesetzt ist, hört Anna den Ge-beten der Frauen zu. Falls die Türken endgültig die Oberhand gewinnen sollten, ist sie zum Selbst-mord bereit. Doch im wildesten Schlachtgetöse erreichen sie ihr Vater und Calbo: sie haben den Angriff auf die Festung abgewehrt und Mohammed in die Flucht geschlagen. Die Hochzeit Annas mit dem tapferen Calbo ist der krönende Abschluß der Ereignisse.

Michela Niccolai  
Bibliografia

Condensare in poche pagine l'enorme quantità di bibliografia rossiniana è un'impresa ardua, soprattutto alla luce dei numerosi contributi che sono apparsi nell'ultimo decennio, sui quali concentreremo di preferenza la nostra attenzione.

Punto di partenza per qualunque ricerca sulla figura di Rossini, oltre alla voce del DEUMM,<sup>1</sup> ormai datata, rimane il profilo realizzato da Philip Gossett nell'ultima versione del *New Grove*.<sup>2</sup> Oltre alla biografia e alla presentazione commentata delle opere viene lasciato ampio spazio al catalogo delle composizioni e alle loro fonti, riassumendo quindi le principali scoperte musicologiche degli ultimi anni. Si possono utilmente scorrere anche le pagine che Giovanni Carli Ballola ha dedicato a Rossini nella storia dello spettacolo musicale diretta da Alberto Basso.<sup>3</sup>

Nuovi impulsi agli studi rossiniani sono stati forniti *in primis* dall'instancabile attività editoriale della Fondazione Rossini di Pesaro che, con il Rossini Opera Festival, da molti anni attua una ricerca sistematica e scientifica sull'opera del compositore, contribuendo a restituire la produzione rossiniana alla normale vita musicale. Alla pubblicazione, ormai ventennale, degli *opera omnia* del compositore pesarese insieme a Casa Ricordi,<sup>4</sup> si affiancano infatti le diverse attività dei quaderni rossiniani, dell'epistolario, arricchito recentemente del quarto volume dedicato alle lettere ai genitori,<sup>5</sup> il «Bollettino del Centro rossiniano di studi» – creato da Alfredo Bonaccorsi durante la *Rossini renaissance* degli anni Cinquanta-Sessanta – le collane «Saggi e fonti», «I libretti di Rossini» e un'ultima sezione dedicata all'iconografia rossiniana.

---

<sup>1</sup> *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* [DEUMM], diretto da Alberto Basso, 13 voll., Torino, UTET, 1983-1990.

<sup>2</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001. Si veda inoltre la traduzione italiana della voce del dizionario (ma dell'edizione precedente, pubblicata nel 1980) in PHILIP GOSSETT - JULIAN BUDDEN-FRIEDRICH LIPPMANN, *Rossini. Donizetti. Bellini*, Milano, Ricordi, 1995.

<sup>3</sup> *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, 1996, vol. II, pp. 273 e segg.

<sup>4</sup> I criteri di edizione degli *opera omnia* rossiniani sono stati pubblicati sul primo numero del «Bollettino del Centro rossiniano di studi», nel 1974. Ad oggi sono comparse circa diciotto opere teatrali, oltre a musica di scena e cantate, musica strumentale e ai *Péchés de vieillesse*.

<sup>5</sup> *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992-; I: 29 febbraio 1792 - 17 marzo 1822; II: 21 marzo 1822 - 11 ottobre 1826; III: 17 ottobre 1826 - 31 dicembre 1830; IV: *Lettere ai genitori*. 18 febbraio 1812 - 22 giugno 1830.





1. Adele Comelli (Adèle Chomel; m. 1874), il primo Calbo. Fu Melania nella cantata di Rossini *La riconoscenza*, e per Donizetti la prima Metilde (*Gianni da Calais*). Partecipò alle prime di *Argene e Alsindo* di Generali, di *Ines di Almeida* di Pavesi (Fernando di Abrados) e del rimaneggiamento del *Saul* di Vaccai (Micol) al Teatro alla Scala di Milano (1829). Per lo più nota come Comelli Rubini (era moglie del grande tenore).

2. Medaglia con Rosa Mariani (1799-dopo il 1832), Calbo al Teatro La Fenice di Venezia il 26 dicembre 1822, e di lì a poco (3 febbraio 1823) Arsace nella prima assoluta di *Semiramide*. Nel dritto si legge: «Rosa Mariani alunna delle Grazie»; nel rovescio la data: MDCCCXXVIII. Partecipò alla prima rappresentazione del *Corsaro* di Pacini (Corrado). Milano, Museo Teatrale alla Scala.

Tra le pubblicazioni di maggior spicco vi è senz'altro il volume curato da Paolo Fabbri in occasione del bicentenario della nascita di Rossini dedicato al testo e alla scena, in cui il teatro musicale è visto come «nesso tra ricerca musicologica, filologia musicale e restituzione scenica». <sup>6</sup> Il centro di riflessione è la filologia musicale, da cui si irradiano i diversi campi d'azione: l'epoca, la scena, il testo, il contesto, fino ad arrivare alla produzione parigina. In questa pubblicazione, oltre allo studio paradigmatico di Lorenzo Bianconi sulla funzione drammaturgica e musicale dei concertati – «*Confusi e stupidi*»: di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico, pp. 129-161 –, merita particolare attenzione anche il contributo di Luca Zoppelli (*Intorno a Rossini: sondaggi sulla percezione della centralità del compositore*, pp. 13-24).

<sup>6</sup> *Gioachino Rossini. 1792-1992. Il testo e la scena*, atti del convegno internazionale di studi (Pesaro, 25-28 giugno 1992), a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994.



1. Andrea Nozzari, raffigurato nel costume di Poliflegonte (*Il sogno di Partenope* di Mayr). L'esordio di Nozzari (1775-1832) ebbe probabilmente luogo a Padova (fiera 1795) ne *Le gelosie villane* di Sarti (Marchese Roberto) e ne *Il padre alla moda ossia Lo sbarco di Mustanzir bassà* di Cimarosa (Mustanzir). Partecipò alle prime rossiniane di *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Leicester), *Otello* (ruolo eponimo), *Mosè in Egitto* (Osiride), *Armida* (Rinaldo), *Ricciardo e Zoraide* (Agorante), *Ermione* (Pirro), *La donna del lago* (Rodrigo), *Zelmira* (Antenore), *Maometto II* (Paolo Erisso). Fu un celebre Paolino (*Matrimonio segreto*).

2. Louis Nourrit (1780-1831). Esordì all'Opéra (1803) nell'*Armide* di Gluck (Renaud). Insieme con il figlio Adolphe (Néoclès) partecipò alla prima rappresentazione di *Le siège de Corinthe* (Cléomène). Fu il primo Almanzor per Cherubini (*Les Abencerages*) e il primo Cassandre per Spontini (*Olympie*).

Nella stessa collana e ad opera del medesimo curatore, a ridosso del volume con la riproduzione anastatica dell'*Almanacco drammatico*,<sup>7</sup> compare anche una accattivante raccolta di saggi dedicati alla danza e al ballo teatrale in Italia, considerando con questi termini non solo l'anticipazione coreografica di soggetti che saranno poi trattati da Rossini nell'ambito del teatro in musica, ma anche l'impiego di materiale operistico per l'esigenza della danza di sala – in una prospettiva di consumo minuto – e le componenti 'basse' della danza che compaiono nell'opera rossiniana.<sup>8</sup>

Merita segnalazione anche l'interesse suscitato dall'aspetto visivo dello spettacolo rossiniano, stimolato da un articolo di Elena Povoledo nel 1969 che non è rimasto pri-

<sup>7</sup> *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli. 1764-1823*, a cura di Roberto Verti, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.

<sup>8</sup> «*Di sì felice innesto*». *Rossini, la danza e il ballo teatrale in Italia*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.



Dérivis nel costume di Mahomet, di cui fu il primo interprete. Henri-Etienne Dérivis (1780-1856) esordì all'Opéra (1803) nei *Mystères d'Isis* (Sarastro), rimaneggiamento della *Zauberflöte* ad opera di Ludwig Wenzel Lachnith. Oltre che alla prima rappresentazione di *Le siège de Corinthe*, partecipò alle prime di *Fernand Cortez* (Montézuma), *La Vestale* (Grand Pontife) e *Olympie* (Antigone) di Spontini, di *Les Abencerages* di Cherubini (Alemar) e di *Le Amazones* di Méhul (Zéthus). Padre di Prosper (il primo Nabucco).

vo di eco.<sup>9</sup> Dopo l'intervento di Mercedes Viale Ferrero, in cui la studiosa si proponeva di «identificare e riunire la documentazione [...] esistente, in particolare la documentazione iconografica, degli allestimenti di opere di Rossini dagli inizi fino all'anno della morte del compositore (o quelli immediatamente successivi)»,<sup>10</sup> Maria Ida Biggi ha analizzato i bozzetti di opere rossiniane realizzati da Giuseppe Borsato per il Teatro La Fenice di Venezia conservati a Parigi (Bibliothèque-Musée de l'Opéra).<sup>11</sup>

Un'ulteriore ricognizione di figurini e bozzetti presenti sulle scene italiane è stata poi recentemente effettuata dalla stessa Biggi insieme a Carla Ferraro.<sup>12</sup> Oltre alla preziosa riproduzione delle immagini, risultano di grande interesse le schede critiche che le corredano, poiché forniscono il titolo del bozzetto o figurino, la data e il luogo di rappresentazione, l'autore e la didascalia scenica. Le due curatrici mettono inoltre ben in evidenza come il discorso relativo all'allestimento scenico delle opere rossiniane sia paradigmatico dell'epoca, e possa valere per qualunque compositore coevo a Rossini, come specchio della prassi organizzativa dei teatri ottocenteschi. Questi materiali infatti risultano ulteriormente interessanti se si considera che alla fine dell'Ottocento si arriverà ad una vera e propria rivoluzione scenica con l'avvento di fonti di illuminazione e nuovi mezzi tecnici.

Nel campo delle guide generiche dedicate al compositore, oltre a quella in chiave divulgativa di Piero Mioli,<sup>13</sup> si segnala il volume di Richard Osborne che, partendo dallo schema ormai collaudato della struttura ripartita in vita e opere, allarga la sua narrazione, inserendo l'opera rossiniana nella prospettiva della sua epoca, e comparando l'attività del pesarese con quella di altri compositori coevi.<sup>14</sup> Al 1992, anno del bicentenario della nascita, risalgono altre tre pubblicazioni: quella di Adriano Bassi (di livello assai scadente),<sup>15</sup> il testo riccamente illustrato di Giovanni Carli Ballola,<sup>16</sup> ma soprattutto la riedizione degli scritti sul teatro di Rossini di Fedele d'Amico.<sup>17</sup> Tuttavia,

<sup>9</sup> ELENA POVOLEDO, *Les premières représentations des opéras de Rossini et la tradition scénographique italienne de l'époque*, in *Anatomy of an Illusion. Studies in nineteenth-century scene design*, Amsterdam, Skelthema & Holkema, 1969, pp. 31-34.

<sup>10</sup> MERCEDES VIALE FERRERO, *Per Rossini: un primo tentativo di iconografia scenografica*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XXII/1, 1982, pp. 5-28.

<sup>11</sup> MARIA IDA BIGGI, *Scenografie rossiniane di Giuseppe Borsato*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XXXV, 1995, pp. 61-84.

<sup>12</sup> *Rossini sulla scena dell'Ottocento. Bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*, a cura di Maria Ida Biggi, Carla Ferraro, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000. Tra le istituzioni dedicate a Rossini non si scordi la Deutsche Rossini Gesellschaft, che pubblica i suoi titoli presso la Leipziger Universitätverlag, tra essi spicca *Rossini in Paris*, a cura di Bernd-Rüdiger Kern e Reto Müller (vol. 4, 2002).

<sup>13</sup> PIERO MIOLI, *Invito all'ascolto di Rossini*, Milano, Mursia, 1986. Tra le monografie oramai storicamente datate, sebbene ricca di documenti riprodotti, figurano i volumi di GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Tivoli, Arti Grafiche Maiella di Aldo Chicca, 1927-29. Per quanto riguarda le monografie di taglio più 'moderno' si ricordi almeno quella di LUIGI ROGNONI, *Gioacchino Rossini. Nuova edizione riveduta e aggiornata*, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>14</sup> RICHARD OSBORNE, *Rossini*, London-Melbourne, Dent & Sons, 1986, rist. Oxford-New York, Oxford University Press, 2001 («Master Musicians»).

<sup>15</sup> ADRIANO BASSI, *Gioacchino Rossini*, Padova, Muzzio, 1992.

<sup>16</sup> GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Rossini*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

<sup>17</sup> FEDELE D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il Mulino, 1992.

come ha già fatto notare Carlida Steffan, manca ancora per Rossini una «monografia sistematica del genere *life-and-works*, come invece è avvenuto per Verdi (Julian Budden) e per Donizetti (William Ashbrook)». <sup>18</sup>

A partire dalla seconda metà degli anni Novanta del Novecento si sono susseguite una serie di pubblicazioni eterogenee, che spaziano da studi sull'opera seria rossiniana, come quello di Marco Grondona, <sup>19</sup> alla bibliografia dei libretti d'opera, realizzata da Giorgio Fanan, <sup>20</sup> a vari cataloghi di mostre. Tra questi merita menzione il volume realizzato da Paolo Fabbri a seguito dell'esposizione che la città di Lugo ha dedicato al compositore, in cui viene presentato il ricco fondo della raccolta Piancastelli di Forlì, contenente lettere, autografi musicali e documenti vari. <sup>21</sup>

Tra i titoli più recenti si segnalano la puntuale guida della Routledge dedicata a Rossini, ottimo strumento di ricerca in linea con la migliore tradizione anglosassone, a cura di Denise P. Gallo e, fresco di stampa, il *Cambridge Companion to Rossini*, curato da Emanuele Senici. <sup>22</sup>

Per inquadrare Rossini all'interno della propria epoca e valutare i cambiamenti del sistema produttivo teatrale all'inizio dell'Ottocento, oltre alle pagine dedicate all'età rossiniana da Fabrizio Della Seta nel suo volume della *Storia della musica* EDT, <sup>23</sup> si devono tenere presenti i numerosi contributi di John Rosselli, dedicati sia alla figura dell'impresario <sup>24</sup> che a quella dei cantanti, <sup>25</sup> fino al più vasto panorama musicale italiano dell'Ottocento. <sup>26</sup> Per tenere d'occhio i cambiamenti che si susseguono nel sistema

<sup>18</sup> Cfr. CARLIDA STEFFAN, *Bibliografia*, in *La scala di seta*, «Programmi di sala del Teatro La Fenice», 2002-2003/3, a cura di Michele Girardi, pp. 101-108: 106. A cura della stessa Steffan va ricordato il prezioso volume *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Pordenone, Studio Tesi, 1992.

<sup>19</sup> MARCO GRONDONA, *La perfetta illusione: «Erminione» e l'opera seria rossiniana*, Lucca, Akademos, 1996; lo stesso autore si è occupato di un altro titolo importante del Rossini partenopeo: MARCO GRONDONA, «*Otello*», *una tragedia napoletana: commento a Rossini*, Lucca, LIM, 1997.

<sup>20</sup> *Drammaturgia rossiniana: bibliografia dei libretti d'opera, di oratori, cantate ecc. posti in musica da Gioachino Rossini*, a cura di Giorgio Fanan, Roma, Istituto di bibliografia musicale, 1997. Per una facile consultazione dei libretti delle opere di Rossini si veda invece *Tutti i libretti di Rossini*, a cura di Marco Beghelli e Nicola Galino, Milano, Garzanti, 2001<sup>2</sup>.

<sup>21</sup> PAOLO FABBRI, *Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì*, Lucca, LIM, 2001. A proposito della ricezione veneziana dell'opera del compositore si veda *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentata*, a cura di Mauro Bucarelli, Perugia, Electa, 1992; mentre di recente pubblicazione è il catalogo *La quadreria di Gioachino Rossini: il ritorno della collezione Hercolani a Bologna*, a cura di Daniele Benati e Massimo Medica, Milano, Silvana, 2002.

<sup>22</sup> DENISE P. GALLO, *Gioachino Rossini. A Guide to Research*, New York, Routledge, 2002; *The Cambridge companion to Rossini*, a cura di Emanuele Senici, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2004 contiene saggi di studiosi di prim'ordine, quali Beghelli, Brauner, Colas, Gossett, Fabbri, Johnson, Viale Ferrero, oltre allo stesso Senici e altri ancora.

<sup>23</sup> FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993, («Storia della musica, 9»); in particolare il capitolo *L'età rossiniana e Rossini* alle pp. 59-88.

<sup>24</sup> JOHN ROSSELLI, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1984 (trad. it.: *L'impresario d'opera*, Torino, EDT/Musica, 1985).

<sup>25</sup> ID., *Singers in Italian opera: the history of a profession*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1992 (vers. it.: *Il cantante d'opera*, Bologna, Il Mulino, 1993).

<sup>26</sup> ID., *Sull'ali dorate: il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992. Sul problema dell'eredità rossiniana nell'Ottocento si veda anche *Messa per Rossini. La storia, il testo, la musica*, a cura di Michele





1. Laure Cinti-Damoreau (Cinthie Montalant; 1801-1863). Esordì al Théâtre Italien (1816) in *Una cosa rara* di Martín y Soler (Lilla), e all'Opéra (1826) nel *Fernand Cortez* di Spontini (Amazily). Per Rossini partecipò alle prime del *Viaggio a Reims* (Contessa di Folleville), di *Moïse et Pharaon* (Anai), di *Le siège de Corinthe* (Pamyra) e di *Guillaume Tell* (Mathilde). Tra le altre importanti prime rappresentazioni: *La muette de Portici* (Elvire), *Le domino noir* (Angèle), *Robert le Diable* (Isabelle).

2. Zulmé Dabadie (Leroux; 1804-1877). Sostituì con vivo successo la Cinti-Damoreau nel corso delle recite (a partire dalla nona) de *Le siège de Corinthe*. Per Rossini partecipò inoltre alle prime del *Moïse* (Sinaïde) e di *Guillaume Tell* (Jenny). Moglie di Henri Dabadie.

produttivo teatrale non si deve poi perdere di vista il volume quarto della *Storia dell'opera italiana*, interamente dedicato a questo tema.<sup>27</sup>

Stringendo adesso più da vicino l'obiettivo sull'opera qui presa in esame si nota che la bibliografia inerente il *Maometto II* è veramente esigua. A partire dall'articolo di Bruno Cagli dedicato alle fonti letterarie dell'opera pubblicato nel 1972,<sup>28</sup> si deve lasciar passare circa un decennio perché questo soggetto attiri la produzione di singoli studi,

le Girardi e Pierluigi Petrobelli, Parma-Milano, Istituto di studi verdiani-Ricordi, 1988 («Quaderni dell'Istituto di studi verdiani, 5»), e in particolare il saggio di PHILIP GOSSETT, *Omaggio a (liberazione da) Rossini*, alle pp. 7-10.

<sup>27</sup> *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT/Musica, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, iv, 1987, in particolare il saggio di JOHN ROSSELLI, *Il sistema produttivo 1780-1880*, alle pp. 77-165.

<sup>28</sup> BRUNO CAGLI, *Le fonti letterarie delle opere di Rossini: «Maometto II»*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XII/2, 1972, pp. 10-32.



Marie-Cornélie Falcon (con il costume di Rachel) in una litografia di Cattier da un disegno di Achille Déveria (1800-1857). La Falcon (1812-1897) esordì all'Opéra (1832) in *Robert le Diable* (Alice). Cantò Pamyra nella ripresa all'Opéra (1835) de *Le siège de Corinthe*. Partecipò alle cruciali prime rappresentazioni de *Les Huguenots* (Valentine) e de *La juive* (Rachel). Ad onta della brevissima carriera (interrotta nel 1837 una recita di *Stradella* di Niedermeyer per l'improvvisa perdita della voce, lasciò le scene poco dopo), la qualità drammatica delle sue incarnazioni rimase leggendaria, determinando, nella tipologia vocale francese, l'identificazione di un profilo vocale noto appunto come «soprano falcon».



al di fuori, naturalmente, delle biografie generali sul compositore. Per inquadrare il problema delle strutture drammaturgiche e dello stile tragico rossiniano vanno tenuti presenti, anzitutto, i volumi di Daniela Tortora, specie per l'interesse delle proposte analitiche, e di Marco Emanuele.<sup>29</sup>

I principali commenti critici, dedicati all'autografo musicale e al 'sentir tragico' dell'opera figurano nei programmi di sala redatti rispettivamente dal Rossini Opera Festival (1985)<sup>30</sup> e dal Teatro alla Scala (1993-94),<sup>31</sup> oltre all'importante volume monografico dell'«Avant-Scène Opéra»<sup>32</sup> che, sebbene dedicato alla versione francese dell'opera, *Le siège de Corinthe*, prende in esame anche il *Maometto II*, alla luce della ripresa italiana, a Pesaro, e a Parigi (Théâtre du Châtelet), delle due opere a distanza di poco tempo. Nonostante il carattere divulgativo della pubblicazione si deve sottolineare un *cast* veramente d'eccezione: Philip Gossett, il cui saggio verte sulla genesi dell'opera, Jacques Gheusi che si è occupato della prima, e Anselm Gerhard, che ha inquadrato il successo e le ripercussioni che quest'opera ebbe sul panorama musicale dell'epoca.<sup>33</sup>

Ai testi di quest'ultimo studioso si rimanda poi sia per una panoramica sul *grand-opéra* in relazione a *Le siège de Corinthe*, sia per l'importanza della *couleur* turca nel *Maometto II*, saggio ospitato nel presente volume. Sui cambiamenti intercorsi tra la rappresentazione napoletana e quella veneziana dell'opera tornano invece sia Paolo Pinamonti,<sup>34</sup> che Marco Beghelli (in queste pagine). A quest'ultimo spetta inoltre il merito di aver chiarito, oltre alle peculiarità delle due 'versioni' – napoletana e veneziana –, anche l'importanza della scena, pensata in funzione di un organico svolgimento spettacolare.

Per quanto riguarda la partitura, oltre all'edizione in *facsimile* edita da Garland nella collana «Early Romantic Opera», diretta da Philip Gossett e Charles Rosen,<sup>35</sup> è stata realizzata un'edizione critica del *Maometto II* a cura di Claudio Scimone, per conto della Fondazione Rossini di Pesaro, ma ancora in edizione provvisoria.<sup>36</sup>

<sup>29</sup> DANIELA TORTORA, *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità da «Tancredi» a «Semiramide»*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996; MARCO EMANUELE, *L'ultima stagione italiana. Le forme dell'opera seria di Rossini da Napoli a Venezia*, Firenze, Passigli, 1997.

<sup>30</sup> ALBERTO ZEDDA, *L'autografo musicale del «Maometto II»*, in *Maometto II*, Rossini Opera Festival, Pesaro 1985, p. 24 (programma di sala).

<sup>31</sup> BRUNO CAGLI, *Maometto o del «Sentir tragico»*, in *Maometto II*, Milano, Teatro alla Scala, stagione lirica 1993-94, pp. 29-52 (programma di sala).

<sup>32</sup> *Le siège de Corinthe*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 81, 1985.

<sup>33</sup> ANSELM GERHARD, «*Fernand Cortez*» und «*Le Siège de Corinthe*». *Spontini und die Anfänge der «Grand Opéra»*, in *Atti del terzo congresso internazionale di studi spontiniani. Maiolati Spontini – Jesi 6-7-8-9 ottobre 1983*, Maiolati Spontini, Comitato comunale permanente di studi spontiniani, 1985, pp. 93-111. Si segnala anche la breve voce *Maometto II* a cura di Richard Osborne contenuta in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, 4 voll., London, Macmillan, 1992, III, p. 198.

<sup>34</sup> PAOLO PINAMONTI, *Il «Maometto II» da Napoli a Venezia*, in «*L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 631-639.

<sup>35</sup> GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II: drama in two acts*, a facsimile edition of a manuscript with an introduction by Philip Gossett, New York, Garland, 1981 («Early Romantic Opera, 11/1-2»), a cura di Philip Gossett e Charles Rosen).

<sup>36</sup> GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II*, edizione critica della Fondazione Rossini, in collaborazione con G. Ricordi & C. a cura di Claudio Scimone, edizione provvisoria, Pesaro, Fondazione Rossini, 1985.



1. Filippo Galli nel costume di Maometto. Litografia pubblicata a Roma (1830) da Dell'Armi in occasione di una ripresa de *L'assedio di Corinto* al Teatro Apollo. Galli (1783-1853), che era stato tenore prima di passare alla corda di basso, partecipò alle prime rossiniane dell'*Inganno felice* (Tarabotto), della *Pietra del paragone* (Conte Asdrubale), de *L'italiana in Algeri* (Mustafà), del *Turco in Italia* (Selim), di *Torvaldo e Dorliska* (Duca d'Ordo-wo), de *La gazza ladra* (Fernando), del *Maometto II* e di *Semiramide* (Assur). Fu per Donizetti il primo Enrico VIII (*Anna Bolena*).

2. Louis Mélihan (1780-1839), *Adolphe Nourrit* (1802-1839). Parigi, Musée-Bibliothèque de l'Opéra. Figlio di Louis, esordì all'Opéra di Parigi (1821) nell'*Iphigénie en Tauride* di Gluck (Pylade). Partecipò alle prime rossiniane di *Le siège de Corinthe* (Néoclès), *Moïse et Pharaon* (Aménophis), *Le comte Ory* (il Conte), *Guillaume Tell* (Arnold). Fu inoltre per Meyerbeer il primo Robert (*Robert le Diable*) e il primo Raoul (*Les Huguenots*), e per Halévy il primo Eléazar (*La Juive*). Morì suicida.

Per collocare l'opera in ambito veneziano non si può prescindere dal *Contributo per una cronologia delle rappresentazioni di opere di Gioachino Rossini*, a cura di Marcello Conati,<sup>37</sup> e dall'utile cronologia degli spettacoli del Teatro La Fenice di Michele Girardi e Franco Rossi,<sup>38</sup> cui si affianca il volume fresco di stampa *La Fenice: 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, a cura di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, arricchito dalla ricerca iconografica di Maria Ida Biggi.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> *Contributo per una cronologia delle rappresentazioni di opere di Gioachino Rossini*, a cura di Marcello Conati, in *La ricezione di Rossini ieri e oggi*, Atti del Convegno dell'Accademia Nazionale dei Lincei (Roma, febbraio 1993), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1994, pp. 231-250.

<sup>38</sup> MICHELE GIRARDI – FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli, 1792-1936*, Venezia, Marsilio-Albrizzi, 1989.

<sup>39</sup> ANNA LAURA BELLINA – MICHELE GIRARDI, *La Fenice: 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venezia, Marsilio, 2003.

# Online

a cura di Roberto Campanella

## Ricettario ‘alla Rossini’

La fortuna di Rossini, vero gigante della musica che si meritò l’ammirazione incondizionata di molti suoi illustri contemporanei, è dovuta certamente alla sua straordinaria produzione operistica e strumentale; ma anche il suo spiccato senso dell’umorismo, unito alla passione per la buona tavola – che sembra fosse almeno pari a quella per la composizione – contribuì a farne un mito vivente paragonabile, secondo Stendhal, solo a quello creatosi intorno alla figura carismatica di Napoleone.<sup>1</sup> Del resto non ne fu immune, pur con qualche distinguo, neanche Giuseppe Mazzini, che nella *Filosofia della musica*, individua lo stesso parallelismo tra il compositore e il grande stratega.<sup>2</sup> Non si può negare che qualche traccia della *verve* sprizzante dalle più osannate *ouvertures* del Maestro<sup>3</sup> sia in qualche modo racchiusa anche nelle sue migliori battute spiritose, citate in tanti aneddoti, così come nei piatti ideati dalla sua fantasia di *grand gourmet*: ancora oggi i celebrati *macaroni* o gli scenografici *tournedos à la Rossini* (golose minacce alla colesterolemia) compaiono nei *menus* dei più raffinati ristoranti internazionali.<sup>4</sup>

Genio precoce ed assoluto con una straripante capacità d’invenzione e un’eccezionale memoria musicale, che gli consentiva di trascrivere con precisione un’opera dopo un solo ascolto, il Pesarese possedeva anche una rara, quanto da lui stesso dissimulata, padronanza delle discipline musicali, cosicché poté permettersi di bruciare le tappe e concludere appena trentasettenne la sua produzione operistica, non prima di aver consegnato alle scene un capolavoro del livello di *Guillaume Tell*. Inizia di lì a poco la sua lunga ‘vecchiaia’, fatta di incontri conviviali e ozi beati, fortunatamente interrotti da

---

<sup>1</sup> Vedi STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, Le divan, 1927, vol. I, p. 1. Il testo è consultabile *online* (vai alla nota 32).

<sup>2</sup> Si legga a questo riguardo il saggio offerto dal sito della *Domus mazziniana*: [http://www.domusmazziniana.it/vecchi/1992/92\\_2/Ragni.htm](http://www.domusmazziniana.it/vecchi/1992/92_2/Ragni.htm).

<sup>3</sup> Una bella analisi è presente su *The Porzy's Web*: <http://digilander.libero.it/porzy/lessons/rossini.htm>.

<sup>4</sup> Tra i siti che si occupano del Rossini *gourmet*, proponendo ricette e qualche gustoso aneddoto, segnaliamo: *Marche.net* (<http://www.marchenet.it/galeazzi/gioachinorossini.htm>), *Mangiare bene* ([http://www.mangiarebene.com/accademia/storico/tournedos\\_rossini.html](http://www.mangiarebene.com/accademia/storico/tournedos_rossini.html)) e [http://www.mangiarebene.com/cuochi/symposium/bigne\\_rossini.html](http://www.mangiarebene.com/cuochi/symposium/bigne_rossini.html), in italiano; *Culture Kiosque* (<http://www.culturekiosque.com/opera/features/ra1feat1.htm>) e *Opera online* (<http://opera.prohosting.com/sarit/rossini.html>), in inglese; *Zapardiel*, in spagnolo (<http://www.terra.es/personal/aiolozil/revista/revzap2/art001.htm>) e *Gargantua*, in tedesco (<http://gargantua.de/buch/rossini.htm>).



Francesco Hayez (1781-1881), *Gioachino Rossini*. Olio su tela. Milano, Accademia di Brera.

qualche ‘trasgressione’, compiuta per assecondare il suo geniaccio impenitente e regalare, con la sua proverbiale *nonchalance*, ad affezionati amici ed ammiratori qualche bazzecola, scritta ‘così’ per passare il tempo: nascono in questo periodo piccoli capolavori come i *Péchés de vieillesse* o le *Soirées musicales*, ma anche la *Petite messe solennelle*, che basterebbe da sola a configurare una personalità di spicco nella storia della musica, imprescindibile per i futuri sviluppi del genere vocale non solo sacro. In realtà Rossini è una sorta di Giano bifronte, che con una faccia guarda alla tradizione, di cui rappresenta una sintesi sublime ed originale, mentre con l’altra scruta nuovi orizzonti espressivi con sguardo acuto e lungimirante.

A far conoscere e amare questo compositore in tutta la sua complessità ha contribuito non poco la cosiddetta *Rossini renaissance*, che ce ne ha restituito un’immagine molto più completa ed attendibile, prendendo in considerazione la globalità della sua produzione teatrale e individuando una prassi esecutiva più fedele alla scrittura e ai moduli stilistici originali, con benefici effetti sulla qualità e la quantità delle rappresentazioni, prima limitate a pochi titoli e, soprattutto, troppo spesso sfigurate da tagli sconsiderati e interpretazioni fuorvianti.<sup>5</sup> L’allargamento del repertorio operistico ha messo in evidenza l’importanza del Rossini serio, che ebbe a Napoli la sua stagione più intensa ed innovativa, preannunciando il *Guillaume Tell*, che sarà il punto d’arrivo d’una ricerca di mezzi espressivi più aderenti alle esigenze del dramma, compiuta proprio in quegli anni. Infatti nelle opere napoletane, apparse tra il 1815 e il 1822, rompe la rigida struttura a pezzi chiusi in favore di più articolate scene d’insieme ed assegna all’orchestra un ruolo ben più rilevante che in passato, grazie anche ad un’orchestrazione più accurata e ricca di colori, non priva di qualche arditezza strumentale: per un compositore solitamente considerato un conservatore basta e avanza! In base a questa ‘ricetta’ tutt’altro che tradizionale nacquero, dunque, opere straordinarie che, dopo aver conosciuto fama e fortuna presso il pubblico del loro tempo, vengono oggi sempre più spesso eseguite, sebbene alcune tra esse siano in prevalenza apprezzate da un gruppo piuttosto selezionato di estimatori: l’occasione offerta dal Teatro La Fenice con il *Maometto II* è, perciò, giustamente diretta al coinvolgimento di un pubblico più variegato di quello che generalmente frequenta i luoghi deputati a questo genere di rappresentazioni, *in primis* il Rossini Opera Festival.

L’importanza del *Maometto II* e delle altre opere composte per il San Carlo è l’argomento del fascicolo della rivista francese *Forum Opéra*, curato da Catherine Scholler. Esso si compone di tre articoli: *Un peu d’histoire*, *Typologies vocales* e *Rossini napolitain* (scritto in collaborazione con Jérôme Royer). Nel primo l’autrice analizza quella sorta di congiuntura favorevole – dai mezzi eccezionali messi a disposizione del compositore dal Barbaja ai già ricordati caratteri innovativi delle opere prodotte – che rese irripetibili gli anni napoletani; nel secondo prende in considerazione con competenza e chiarezza terminologica i tratti distintivi della vocalità rossiniana rispetto alle

---

<sup>5</sup> Sull’argomento cfr. *MC-link*: <http://www.mclink.it/mclink/classica/ROSSINI/rossini-ren.htm>.

convenzioni del passato; l'ultimo contiene l'analisi di ciascuna delle nove opere napoletane con notizie sulla prima, il libretto e la fonte letteraria, un breve commento critico e il riassunto della vicenda.<sup>6</sup> Per quanto riguarda il *Maometto*, dopo aver messo in evidenza la grande considerazione che l'autore nutriva per questo suo lavoro, uno dei vertici della produzione seria, in cui tra l'altro – diavolo d'un conservatore! – anticipa la tematica patriottica, si passa a qualche informazione sulle voci e gli interpreti e ad una sintetica illustrazione del famoso *Terzettone*, per concludere con il problema del finale, modificato in vista dell'edizione della Fenice per non spiacciare ai Veneziani.<sup>7</sup> Pregevole la discografia comparata, disponibile in formato Word.<sup>8</sup> Altre pagine della rivista propongono un articolo ancora della Scholler in polemica amabile con Pierre Breiner, che su *Altamusica* aveva ritenuto *Le siège de Corinthe* (rielaborazione per le scene parigine del *Maometto II*) un'opera più riuscita rispetto all'originale, e lo fa con la solita padronanza della materia;<sup>9</sup> la stessa con cui in un ulteriore suo scritto prende in esame le opere del *Rossini parisien*, nate nel periodo in cui il musicista rivestiva il ruolo di direttore musicale del Théâtre Italien.<sup>10</sup> Su questo argomento vedasi anche la promettente tesi di laurea di Giuseppe Ierolli (curatore del sito *Incipit*, in cui è consultabile) *Mosè e Maometto: da Napoli a Parigi*, divisa in cinque capitoli, in cui l'allora dottorando (Università di Bologna, anno accademico 1989/90) confronta i rifacimenti parigini con gli originali napoletani: di particolare interesse l'analisi del *Maometto II* corredata da esempi musicali (per quanto nel non esaltante formato MIDI).<sup>11</sup> Un più adeguato ascolto (con Real Player) di qualche frammento dall'opera è possibile sul sito della DECCA, che presenta un CD, *Rossini Heroïnes* (1992), con arie da varie opere, interpretate da Cecilia Bartoli, accompagnata dall'orchestra del Teatro La Fenice, diretta da Ion Marin: il *Maometto* è rappresentato da «Giusto Cielo, in tal periglio» e «Ah! che invan su questo ciglio».<sup>12</sup>

Il testo, realizzato dal drammaturgo napoletano Cesare della Valle sulla base di una sua tragedia, si trova anche su *Libretti d'opera*, che propone, altresì, una tabella indicante le scene in cui appare ogni personaggio, nonché una sorta di istogramma che misura proporzionalmente l'utilizzo dei vari registri vocali (denominati stranamente «tonalità»)<sup>13</sup>. Una buona sintesi della vicenda in italiano è, invece, disponibile sul *Dizionario dell'Opera* (versione digitale del volume cartaceo edito da Baldini & Ca-

<sup>6</sup> <http://www.forumopera.com/dossiers/2ross.htm>.

<sup>7</sup> <http://www.forumopera.com/rossini-napolitain/maometto.html>.

<sup>8</sup> <http://www.forumopera.com/rossini-napolitain/ROSSINI%20discographie.rtf>. Per il *Maometto II* si consulti anche *Music Web*, che offre il CD con la versione veneziana del 1822, nell'edizione di Brad Cohen, che l'ha diretta nel festival rossiniano di Bad Wildbad nel 2002: <http://www.musicweb.uk.net/classrev/2004/Oct04/Maometto.htm>.

<sup>9</sup> <http://www.forumopera.com/actu/maometto.htm>.

<sup>10</sup> <http://www.forumopera.com/opera%20no10/go/04.htm>.

<sup>11</sup> <http://www.incipitario.com/rossini2.html>.

<sup>12</sup> <http://catalogue.deccaclassics.com/catalogue/prodshow.jsp?searchstr=436075>.

<sup>13</sup> <http://www.librettidopera.it/maomet2/maomet2.html>.





Georg Ferdinand Waldmüller (1793-1865), *Isabella Colbran nella villa di Castenaso*. Olio su tela (1830 c). Monaco, Neue Pinakothek. Isabella Colbran (Isabel; 1785-1845) esordì sulle scene italiane alla Scala (1808) nella prima rappresentazione del *Coriolano* di Niccolini (Volunnia). Prima interprete di diversi ruoli rossiniani: Elisabetta, Armida, Elcia (*Mosè in Egitto*), Zoraide, Ermione, Elena (*La donna del lago*), Anna (*Maometto II*), Zelmira, Semiramide. Partecipò inoltre alla prima rappresentazione di *Medea* di Mayr (ruolo eponimo) e alla prima italiana di *Fernando Cortez* di Spontini (Amazilia). Sposò Rossini nel 1822.



stoldi), oltre a ragguagli sulla prima, la fonte letteraria, la genesi e i rifacimenti, per concludere con un'incisiva analisi critica.<sup>14</sup>

Questo è quanto offre il *web* sull'opera che da più parti viene indicata come uno dei capolavori seri del grande Pesarese: tutto sommato non molto, soprattutto se si considerano i materiali in italiano. Lo stesso si può dire riguardo alla scarsa presenza di monografie che traccino un profilo sufficientemente articolato del geniale musicista. Non si può non constatare che l'unico sito di qualche rilievo è quello di un'associazione d'oltralpe, la Deutsche Rossini Gesellschaft, che, in tedesco<sup>15</sup> e teoricamente anche in italiano<sup>16</sup> (ma questa versione è ancora in fase di aggiornamento), contiene varie pagine sull'autore – rappresentato da «Leben» (vita), «Werke» (opere), «Bilder» (immagini), «Links» –, sulla sua musica – «Aufführungen» (prime assolute), «Festivals», «Interpreten», «Media» –, sulla Società – «Ziele» (scopi), «Publikationen», «Aktivitäten», «Mitglieder» (soci), «Ehrenpräsident» (presidente onorario) – e sul «Feuilleton» – «Forschung» (ricerca), «Kulinaria», «Debatte» (*forum*). Per il momento le pagine tradotte in italiano sono davvero poche, ma è, tuttavia, ancora consentito accedere a quelle del sito originario.<sup>17</sup>

Tra le italiane istituzioni, la Fondazione Rossini di Pesaro può vantare un sito *web* molto aggiornato su manifestazioni, spettacoli ed attività varie, ma chi si aspettasse di trovarvi notizie biografiche, saggi critici o documenti rossiniani *online*, e quindi a disposizione anche dei non 'addetti ai lavori' – come avviene nei siti istituzionali dedicati ad altri musicisti – rimarrebbe deluso; ciò non toglie che la sua consultazione sia sempre consigliabile. Vi si trovano, infatti (anche in inglese), notizie riguardanti le finalità dell'istituzione, il consiglio d'amministrazione, le numerose attività editoriali, tra cui la monumentale edizione critica delle opere, e, infine, il *Tempietto* rossiniano, che custodisce i preziosi autografi dei melodrammi napoletani, mentre tra le *News* si può trovare il programma degli appuntamenti previsti a Pesaro per il duecentodicesimo compleanno dell'illustre concittadino (febbraio-marzo 2004).<sup>18</sup> Sull'edizione critica è d'obbligo consultare anche il *Center for Italian Opera Studies* dell'Università di Chicago, diretto da Philip Gossett, che offre l'elenco dei volumi sinora usciti e in preparazione, oltre a un catalogo delle opere teatrali con le rispettive fonti.<sup>19</sup>

Le pagine di un'altra istituzione pesarese collegata alla precedente, il Rossini Opera Festival, contengono il programma della manifestazione svoltasi quest'anno e di quella prevista per il 2005, oltre a indicazioni utili per la prenotazione («Contatti», «Calendario», «Box Office»), informazioni sull'Accademia rossiniana (che organizza seminari di studio dell'interpretazione), l'associazione Amici del Festival («Tanti affetti»), le pubblicazioni (dischi e libri). Completano il sito alcune esaurienti pagine con elementi biogra-

<sup>14</sup> [http://www.delteatro.it/hdoc/result\\_opera.asp?idopera=1539](http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1539).

<sup>15</sup> <http://www.rossinigesellschaft.de/index.html>.

<sup>16</sup> [http://www.rossinigesellschaft.de/index\\_i.htm](http://www.rossinigesellschaft.de/index_i.htm).

<sup>17</sup> <http://www.rossinigesellschaft.de/indexi.html>.

<sup>18</sup> <http://www.fondazionerossini.org/ita/set.htm>.

<sup>19</sup> <http://humanities.uchicago.edu/orgs/ciao/index.html#rossinimenu>.



Etienne Carjat (1828-1906; disegnatore)-Pothey (m. 1877; incisore), Caricatura di Rossini. Pubblicata in «Diogène», verso il 1860.

fici e la cronologia delle opere («Argomenti»), un *forum*, un'area per il *download* (moduli, bandi ecc.), una serie di link, nonché un'interessante galleria di immagini relativa a manifesti, programmi di sala e spettacoli.<sup>20</sup>

Altre pagine dedicate al compositore sono quelle offerte dal dizionario multilingue della *Karadar Classical Music* che, oltre ad una fulminea biografia e a qualche spoezzante *file* MIDI, propone l'analisi di alcune composizioni da camera, tra cui le giovanili sonate a quattro, capolavori di freschezza ed inventiva, mai troppo valorizzati.<sup>21</sup> Seguono l'elenco delle opere teatrali (con ragguagli sulla prima e libretto),<sup>22</sup> nonché una piccola *Photo Gallery*.<sup>23</sup> L'elenco completo delle composizioni è presente

<sup>20</sup> [http://www.rossinioperafestival.it/modules.php?op=modload&name=Web\\_Links&file=index](http://www.rossinioperafestival.it/modules.php?op=modload&name=Web_Links&file=index).

<sup>21</sup> <http://www.karadar.it/Dizionario/rossini.html#liric>.

<sup>22</sup> <http://www.karadar.it/Operas/rossini.html>.

su *Klassika*,<sup>24</sup> mentre su *Hispeed.ch* troviamo i titoli di alcuni *pastiches* di musiche operistiche rossiniane.<sup>25</sup>

Una ben più ricca galleria di immagini – centoventi tra ritratti e documenti – è, invece, disponibile su *Gallica*, la grande biblioteca digitale, derivata dal materiale ospitato dalla Bibliothèque nationale de France, la cui consultazione *online* è assolutamente gratuita.<sup>26</sup> Vi si troveranno, altresì, varie raccolte di ritratti di famosi cantanti legati al Maestro: Adolphe Nourrit,<sup>27</sup> Geneviève Mathieu-Lutz,<sup>28</sup> Gilbert Duprez,<sup>29</sup> Giorgio Ronconi,<sup>30</sup> Isabella Colbran,<sup>31</sup> Joseph Lucchesi,<sup>32</sup> Laure Cinti-Damoreau,<sup>33</sup> Lucien Fugère,<sup>34</sup> Luigi Lablache,<sup>35</sup> Manuel Garcia,<sup>36</sup> Maria-Felicia Malibran<sup>37</sup> e Pierre-François Villaret.<sup>38</sup> Sempre su *Gallica* è possibile acquisire uno dei testi sacri dell'esegesi rossiniana: quella già citata stendhaliana *Vie de Rossini*, che, come si è accennato, testimonia della venerazione di cui il portentoso Gioachino era oggetto presso i contemporanei, seppur ancora in giovane età;<sup>39</sup> così come si possono ottenere i *Mémoires de Hector Berlioz*, che riportano uno sferzante giudizio, fuori dal coro, dell'eccentrico quanto atrabiliare musicista francese.<sup>40</sup> Di tutt'altro tono il racconto di *Un dîner chez Rossini*, uscito dalla penna di Alexandre Dumas *père*, offerto dal sito ufficiale dello scrittore, che fornisce della sua visita al compositore nel suo palazzo a Bologna un resoconto divertito.<sup>41</sup>

A proposito della presenza di Rossini nel capoluogo emiliano, il sito dell'Istituto Cavazza passa in rassegna i luoghi da lui frequentati,<sup>42</sup> mentre il sito di Luigi Verdi propone testi e documenti multimediali sulla mostra *Rossini a Bologna*, tenuta presso l'Accademia filarmonica e l'Archiginnasio dal 29 febbraio al 1° aprile 2000.<sup>43</sup> Riguardo ai luoghi pesaresi, se alcune pagine della SIBMAS (Société Internationale des Bibliothèques

<sup>23</sup> <http://www.karadar.it/PhotoGallery/rossini.html>.

<sup>24</sup> <http://www.klassika.info/Komponisten/Rossini/>.

<sup>25</sup> <http://homepage.hispeed.ch/Music-Fournier/comp/R/gioachino%20rossini.htm>.

<sup>26</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07722116>.

<sup>27</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721805>.

<sup>28</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721600>.

<sup>29</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720696>.

<sup>30</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07722099>.

<sup>31</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720470>.

<sup>32</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721488>.

<sup>33</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720558>.

<sup>34</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720854>.

<sup>35</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721316>.

<sup>36</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720900>.

<sup>37</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721522>.

<sup>38</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07722481>.

<sup>39</sup> <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-6948> (vol. I) e <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-6949> (Vol. II).

<sup>40</sup> HECTOR BERLIOZ, *Mémoires de Hector Berlioz*, Paris, Calmann-Lévy, 1870, vol. I, pp. 70 e 71 (<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-36210>).

<sup>41</sup> <http://www.dumaspere.com/pages/biblio/chapitre.php?lid=r33&cid=1>.

<sup>42</sup> <http://www.cavazza.it/vedereoltre/2001-2/rossini.htm>?Cavazza\_Session=4c86ee1eeb7d22d9e0930654b401ccde.

<sup>43</sup> [http://www.luigiverdi.it/rossini\\_a\\_bologna-mostra.htm](http://www.luigiverdi.it/rossini_a_bologna-mostra.htm).

et des Musées des Arts du Spectacle) danno solo scarse informazioni su indirizzi ed orari d’apertura,<sup>44</sup> un sito di promozione turistica ne offre un’adeguata descrizione con foto.<sup>45</sup> In particolare, sulle iniziative e le collezioni del museo presso la casa natale, un esauriente resoconto (con foto) è offerto dalla Fondazione Scavolini<sup>46</sup> e dalla Provincia di Pesaro,<sup>47</sup> mentre il monumento in onore dell’ineffabile Pesarese che campeggia nel cortile della storica sede del Conservatorio fa bella mostra di sé nel sito dell’istituto.<sup>48</sup> Quello del Teatro Rossini di Lugo illustra, invece, anche con l’ausilio di immagini, le più importanti testimonianze del soggiorno nella cittadina del piccolo Gioachino con la famiglia.<sup>49</sup>

Tra le numerose biografie rossiniane alcune in italiano sono reperibili su: *Biografieonline.it* (arricchita da tre *link* interni: «Gioachino Rossini nelle opere letterarie», «Visita i film di Gioachino Rossini» e «Visita la discografia di Gioachino Rossini»),<sup>50</sup> *Il Paese dei bambini che sorridono*,<sup>51</sup> *Giroscopio.com* e *Università cattolica*.<sup>52</sup> Tra le biografie in inglese segnaliamo quelle offerte da: *Opera Italiana*, che propone anche immagini e curiosità, nonché (a pagamento) una scelta di ascolti alcuni dei quali di valore storico, *Casa Ricordi*, con il corredo anche in questo caso di pregevoli immagini, *Fact index*, con dovizia di rimandi ipertestuali,<sup>53</sup> *Discordia Music*, che riporta due famose battute sul *Lohengrin* e su Wagner,<sup>54</sup> *Classical Music Pages*, tratta dal *Grove Concise Dictionary of Music*<sup>55</sup> e *The Literary Encyclopedia*.<sup>56</sup> Per qualche notizia biografica in francese, infine, si consultino: *Le coin du musicien*<sup>57</sup> e *Wikipédia*.<sup>58</sup>

Quanto ai saggi, l’unico d’un certo rilievo è quello sui rapporti tra la musica di Rossini e la letteratura, che si trova sul sito del CRLC (Centre de Recherche en Littérature Comparée), in cui Liliane Lascoux mette a confronto la visione estetica di Rossini con la concezione del «bello ideale» nello Stendhal delle opere critiche e della *Chartreuse*, per poi passare ai rapporti con Balzac, autore di alcune novelle legate al mondo musicale.<sup>59</sup>

Nulla si trova su Cesare della Valle, sicché la nostra rassegna è conclusa.

Buon appetito!

<sup>44</sup> <http://www.theatrelibrary.org/sibmas/idpac/europe/itp008.html#1>.

<sup>45</sup> [http://www.ips.it/turismo/regioni/marche\\_4.html](http://www.ips.it/turismo/regioni/marche_4.html).

<sup>46</sup> [http://www.fondazione.scavolini.com/iniziative/casa\\_rossini/](http://www.fondazione.scavolini.com/iniziative/casa_rossini/).

<sup>47</sup> <http://www.provincia.ps.it/cultura/musei/pesarorossini.htm#Descrizione>.

<sup>48</sup> <http://www.conservatoriorossini.it/default1.aspx>.

<sup>49</sup> [http://www.teatrorossini.it/rossini\\_HTML/storia/Rossini.html](http://www.teatrorossini.it/rossini_HTML/storia/Rossini.html).

<sup>50</sup> <http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=802&biografia=Gioacchino+Rossini>.

<sup>51</sup> [http://www.ilpaesedeibambinichesorridono.it/gioacchino\\_rossini.htm](http://www.ilpaesedeibambinichesorridono.it/gioacchino_rossini.htm).

<sup>52</sup> [http://www2.unicatt.it/pls/unicatt/mag\\_gestion\\_cattnews.vedi\\_notizia?id\\_cattnewsT=1189](http://www2.unicatt.it/pls/unicatt/mag_gestion_cattnews.vedi_notizia?id_cattnewsT=1189).

<sup>53</sup> [http://www.fact-index.com/g/gi/gioacchino\\_rossini.html](http://www.fact-index.com/g/gi/gioacchino_rossini.html).

<sup>54</sup> <http://www.discordia-music.com/Bios/rossini.htm>.

<sup>55</sup> <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/rossini.html>.

<sup>56</sup> <http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=5130>.

<sup>57</sup> <http://www.coindumusicien.com/Lecoin/rossini.html>.

<sup>58</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini](http://fr.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini).

<sup>59</sup> <http://www.crlc.paris4.sorbonne.fr/pages/conferences/conf-lascoux.html>.





Gustave Doré (1832-1883), *Gioachino Rossini sul letto di morte*. Olio su tela. Pesaro, Fondazione Rossini.

# Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

## *Maometto II*: avanti la regata...

Dopo i fasti di *Tancredi* (6 febbraio 1813, libretto di Gaetano Rossi) e di *Sigismondo* (26 dicembre 1814, libretto di Giuseppe Foppa), Gioachino Rossini torna alla Fenice per una nuova prima assoluta, la *Semiramide* su libretto, ancora una volta, di Gaetano Rossi. A introdurre la stagione di carnevale e quaresima del 1822-23 – pur tra le molte incertezze di un pubblico perplesso dalla decisione di voler aprire i lavori con una ripresa e non con una prima assoluta – e quasi a voler trascinare l'interesse del pubblico nei confronti del Pesarese, l'amministrazione del teatro propone la ripresa del *Maometto II*, composto due anni prima (3 dicembre 1820) per il teatro napoletano San Carlo e adattato per La Fenice con il rifacimento di buona parte dell'atto secondo e relativo inserimento del lieto fine.

In realtà però il vero esordio a Venezia del compositore e della moglie, la celebre cantante Isabella Colbran, data ad un prezioso anticipo alla stagione sopra descritta, con alcune recite straordinarie e un paio di avvenimenti organizzati per la visita delle massime autorità austriache e russe. Di ritorno dal Congresso di Verona,<sup>1</sup> l'imperatore d'Austria Francesco I e la moglie, gli ambasciatori di Francia ed Inghilterra, lo zar e il principe Metternich,<sup>2</sup> vero e proprio fautore del nuovo ordine da poco ricostituito e già messo ampiamente in discussione dai moti del 1820-21, si fermano a Venezia per

---

<sup>1</sup> Il congresso di Verona fu fortemente voluto da Metternich in seguito ai moti rivoluzionari del 1820-21; vi parteciparono praticamente tutti i sovrani, accettando anche di essere ampiamente criticati per le proprie posizioni, ritenute dal diplomatico austriaco spesso troppo morbide nei confronti delle nuove idee. Tra le altre, due punti di vista valgono ad illustrare i riflessi italiani: fu probabilmente nella città scaligera che si decise di mettere alla prova Carlo Alberto di Savoia, dandogli l'occasione di reprimere i moti spagnoli (il suo predecessore venne reputato troppo 'morbido') e fu in questa occasione che Francesco IV, duca di Modena, propose la propria memoria, dalla quale citiamo alcuni articoli per sottolinearne il taglio fortemente reazionario, ma anche la presa che poteva avere in una società fortemente legata alla nobiltà: «1. La mancanza di religione e l'avvilimento nel quale si è voluto gettarla, come la guerra costante che si è fatta ai suoi principii, alle sue pratiche e ai suoi ministri. 2. La diminuzione del Clero e l'avvilimento nel quale si è voluto gettarlo, come la sua indipendenza dal Capo della Chiesa, che si è voluto introdurre. 3. L'annientamento della Nobiltà, privandola di tutte le sue prerogative, volendola impoverire, avvilire ed eguagliare alle classi inferiori. 4. La limitazione dell'autorità paterna, di quell'autorità stabilita da Dio stesso, ed è voluta dalla natura. 5. La suddivisione delle fortune per mezzo di leggi e concessioni fatali, che dissolvono le famiglie e tutti i loro beni, e tendono a ridurre a poco a poco gli individui egualmente infelici».

<sup>2</sup> L'archivio del teatro custodisce una lettera di raccomandazione autografa del principe di Metternich a favore di Caterina Canzi («discepola del maestro di cappella Salieri»), e datata agosto 1821, poco più di un anno prima della visita veneziana.

una breve visita che sarà occasione per ampie celebrazioni. Un documento ufficiale dello stesso dicembre sollecita non solo la riapertura eccezionale del teatro ma anche una serie di lavori di riordino visti oramai come indispensabili:

Dovendo la commissione governativa alle Feste e Spettacoli in seguito agli ordini superiormente ricevuti disporre quanto occorre per la illuminazione del Teatro della Fenice, e per lo Spettacolo da darsi nel Teatro stesso in quella sera nella quale l'Augusto Nostro Sovrano vorrà onorarlo di Sua presenza, ed avendo riconosciuto che la pittura del Teatro, e le forniture delle Logge si trovano in uno stato poco decente per la loro sozzura e però meritevoli di accomodamento per questa fausta occasione, [...] la doratura delle cornici sarà ripulita, ridipinte le colonne che dividono i palchi ed il basamento nella platea; [...] resta convenuto che [...] la Commissione del Teatro s'impegna di por sulle scene un Dramma comico da destinarsi da S. E. il S.<sup>r</sup> Co: Govern:<sup>e</sup> eseguito dalla miglior Compagnia Comica che in quell'epoca si troverà in Venezia, ma decorato con grandiosità di vestiarij, cori, decorazioni, e comparse corrispondenti al Teatro ed alla circostanza, colla solita piena orchestra di quel Teatro che eseguirà dei concerti fra un Atto e l'altro, e tutto ciò che occorresse per lo Spettacolo.

E stabilisce l'entità della spesa che potrà essere affrontata per la realizzazione degli spettacoli in seimilacinquecento lire italiane qualora si volesse e si riuscisse a organizzare la rappresentazione di un'opera seria e di un ballo grande, oppure settemilacinquecento lire italiane per la rappresentazione di una commedia (oltre all'intero ricavo dei biglietti).<sup>3</sup>

In realtà le due proposte vennero entrambe accolte, fondendole in questa fulminea stagione d'autunno in un programma costituito principalmente da una serie di tre recite del *Matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa (16, 17 e 18 dicembre, senza però predisporre alcun ballo), che fungevano da preludio al piatto forte della recita alla presenza delle Loro Maestà: lo spettacolo del 21 dicembre prevedeva infatti l'allestimento della commedia *La regata* e de *Le convenienze teatrali*. La serata di gala, alla presenza della cittadinanza (ovviamente rappresentata solo dalla più alta nobiltà), venne preceduta da un concerto riservato alle teste coronate e a pochi altri intimi, eseguito presso gli appartamenti dello stesso Francesco I dal *cast* entrante della nuova stagione fenicea: con Isabella Colbran, Rosa Mariani e Filippo Galli (rispettivamente soprano, contralto e basso) partecipò alla serata anche il giovane ma oramai celebre compositore, quel Gioachino Rossini che dopo tanti e così sinceri successi veneziani aveva imposto ovunque la propria fama.

Per l'occasione il teatro aveva certamente fatto le cose in grande: oltre ad aver tirato a lucido le sale<sup>4</sup> si era provveduto a illuminare il teatro non solo all'interno bensì anche all'esterno: «Nota di spese fatte da me sotto: al Nobile Teatro della Fenice per la

<sup>3</sup> Dal contratto del dicembre 1822; tutti i documenti citati, nella grafia originale, sono tratti da *Amministrazione della No: Società / Introiti / Titolo XI Spettacoli Extraordinarij / Pezze giustificative Attivo dal n° 1 al 10 / Passivo dal n. 1 al 41*.

<sup>4</sup> «Il giorno 16. corrente nella di cui sera il Teatro la Fenice è stato onorato della presenza degli Augusti Sovrani ebbe luogo per ordine verbale di codesta Nobile Presidenza, la lavatura dei pavimenti a terrazzo degli anditi de' Palchi e dell' Atrio terreno [...]» (documento del 22 dicembre 1822).





Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetti scenici (i.5, finale) per *L'assedio di Corinto* al Teatro La Fenice di Venezia, stagione di carnevale 1828-1829. Matita, inchiostro seppia e acquerello. Venezia, Museo Correr.



1. L'ultimo allestimento di *Semiramide* al Teatro La Fenice di Venezia, 1992; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena: Luca Canonici (Idreno), Monica Valenti (Azema), Mariella Devia (Semiramide), Franco De Grandis (Oroe), Carlo Colombara (Assur). Foto Arici & Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

2. L'ultimo allestimento di *Semiramide* al Teatro La Fenice di Venezia, 1992; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena (in primo piano): Ewa Podles (Arsace). Foto Arici & Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

venuta di SS. MM. de Fuoghi fatti di notte n.° 20 la notte del 21 corrente». <sup>5</sup> Ma l'impegno più sincero del teatro è orientato alla realizzazione di una sfarzosa scenografia: eccezionalmente il palcoscenico è destinato ad ospitare una ricostruzione (e non una scena dipinta) del Canal Grande:

La Scena rappresentante il Canal Grande era composta da 9 così dette Zellette, da un fondale; dal Ponte di Rialto in quattro pezzi comprese le Fabbriche che lo avvincono; dalla Macchina [il palco galleggiante per le autorità, ormeggiato all'arrivo all'altezza di Ca' Foscari] formata di tre pezzi; da 10 accessori ossia parti staccate dalla Scena, da 6 Battelli; 2 Gondole; 4 Peate; 3 Barche da Baccanali; 10 Bissone; ed un Burchio di Verona [...] Le Barche inoltre avevano altre dei carretti a ruote, altri delle Slite per poterle tirare e far camminare. <sup>6</sup>

Le informazioni riguardanti il primo spettacolo di prosa ospitato al Teatro La Fenice vanno ben oltre: evidentemente il contributo offerto dalla parte musicale non doveva essere piccolo, se i registri di spesa annotano, oltre alla fornitura – ovvia – di remi e forcole anche la realizzazione di quarantacinque parti complessive per il coro, così come anche la parte strumentale viene ripetutamente citata: suonano nel *Matrimonio segreto* «e per l'altro spettacolo la *Regata* rappresentata nel Teatro stesso» ben sessanta orchestrali, attribuendo loro il compenso complessivo di ben «267,88 lire italiane per ciascuna delle 4 sere, 13 lire per Antonio Cammera, primo violino e capo orchestra, 13 lire e 60 centesimi per Campioni, 17 lire e 40 centesimi per Forlichi, 17 lire e 60 centesimi per Ziffra». L'annotazione più curiosa però, e allo stesso tempo assolutamente scontata per un veneziano, è la seguente:

Ho ricevuto io sottoscritto dalla Nobile Presidenza del Teatro della Fenice It:e L. 31 come qui sottoscritte, e queste per acquisto di un Majale servente per la Commedia della Regatta fatta nel Teatro suddetto, nella occasione di SS. AA. I. R. [trenta per il porco, una per il trasporto]. <sup>7</sup>

Sull'onda del successo conseguito principalmente dalla *Regata* si avvia la nuova stagione del 1822-23: questa volta vengono organizzate le rituali cinquanta recite, che prevedono un'integrale rossiniana (*Maometto II*, *Semiramide* e una breve apparizione di *Ricciardo e Zoraide* in sostituzione della prima) per le opere e un paio di balli, *Adelaide di Guesclino* e *La morte d'Ettore*, titolo ripreso dal Teatro alla Scala ma che risulterà assai gradito agli spettatori. Le compagnie di canto e di ballo sono di tutto rispetto, come si potrà constatare leggendo, in appendice, i dati relativi all'intera stagione di carnevale e quaresima.

Le presenze occasionali sembrano di buon auspicio solo se collegate alle presenze nei palchi: cinquanta recite totalizzano infatti 14.126 persone (con una media di 283 persone a sera); in realtà una visione statistica più corretta vorrebbe una distinzione tra cinque serate di assoluto rilievo, orientate sull'apertura di stagione (con 834 biglietti venduti), ben settecentosettantatré presenze alla prima di *Semiramide*, e settecentonove,

<sup>5</sup> Documento del 16 dicembre 1822.

<sup>6</sup> Documento del 4 [gennaio] 1823.

<sup>7</sup> Richiesta di pagamento di Francesco Molin, in data 21 dicembre 1822.

novacentotrentanove e ottocentotrentaquattro presenze alla prima, seconda e terza rappresentazione del ballo *La morte d'Ettore*, a questo punto lo spettacolo più ambito dell'intera stagione. Gli introiti del pari non sono male: gli scanni affittati sono duecentoquarantasette il 26 dicembre, duecentosettantuno il 3 febbraio (prima di *Semiramide*), duecentoquarantaquattro (prima de *La morte d'Ettore*), centoundici (seconda dello stesso), per un totale di 1.236 (lire 1.633) su cinquanta recite: quasi venticinque a sera in media; anche qui però emergono amare sorprese, se si escludono le quattro sere dianzi citate: otto noli scarsi a serata. Niente affatto negativi invece gli introiti generali: i biglietti d'ingresso assommano a lire 1.790 il 26 dicembre, lire 1.346 il 3 febbraio, lire 1.418 l'8 febbraio, lire 1.878 il 9, e lire 1.668 il 10 febbraio, per un totale nella stagione di lire 28.579 (alle quali vanno aggiunte lire 1.633 per gli scanni), lire 17.424,75 per altri introiti, oltre naturalmente alla dote di lire 44.000 e all'importo relativo all'affitto dei palchi sociali, di lire 2.319,70. Un buon contributo viene dato ancora una volta dal ballo mascherato (la cavalchina) che comporta introiti per lire 3.049 ma anche spese per lire 1.508,50 (ivi compresi gli orchestrali: con un netto di lire 1.540,50).

Uno sguardo alle cifre in uscita è altrettanto interessante: accanto a una somma abbastanza sensibile per gli allestimenti (allora enormemente meno costosi di oggi) è data dal calzolaio Matteo Loi: «a lui pagate 710 lire per *Maometto e Adelaide*, 735 + 25 lire per *Semiramide* e *La morte d'Ettore*». Di notevole interesse anche il contratto che lega la stamperia (La vedova Casali) e il teatro, in un periodo nel quale ancora manca un vero editore musicale:

Stampatore Casali vedova come da contratto verbale, e Conteggi per oggetti di Fornitura Stampe oltre il Contratto.

- Per Stampe di Manifesti, libretti, Carte, Scagni ec. Come dal Contratto verbale suddetto L. 200
- Per Bolli occorsi nelle Stampe in tutta la Stagione L. 36.85
- Per legatura di libri in seta, alla Parmigiana, Ricamo per la Corte, e per le Autorità L. 100.<sup>8</sup>

Di estremo interesse il libro paga, interamente conservatosi in archivio, che aiuta a definire con la massima esattezza la struttura dell'orchestra, del coro e del corpo di ballo, una compagine agguerrita (se ne legga la composizione tra i dati della stagione). Meno rilevanti sono invece i compensi per le prime parti, sia della compagnia di canto sia per il corpo di ballo, secondo la seguente tabella:

Isabella Colbrand	<i>prima donna</i>	26.000,
(e <i>Sig.re / Maestro e Compositore Rossini Giovacchino</i> )		+ 794,25 di spese
Rosa Marianni	<i>primo soprano</i>	8.000
Giovanni Sinclair	<i>primo tenore</i>	5.000

<sup>8</sup> Si noti come la stampa dei libretti spetti ancora al teatro: di lì a pochi anni lo stesso Ricordi si lamenterà a gran voce quando il teatro farà stampare in proprio i libretti di *Traviata*, ignorando o forse poco curando le prerogative dell'editore. I libretti legati in seta sono ancora conservati presso l'archivio, mentre è rilevante osservare il numero dei manifesti teatrali, che si aggira attorno alla dozzina di esemplari per serata.

Filippo Galli	<i>primo basso</i>	11.000
Luciano Marianni	<i>altro primo basso</i>	1.200
Giuseppina Marianni	<i>seconda donna e suppl.</i>	700
(sospeso il pagamento per malattia, effettivamente spesi		350)
Angela Riva	<i>suppl. alla prima donna</i>	1.000
Gaetano Rambaldi	<i>secondo tenore</i>	800
Elise Vaguemoulin	<i>prima ball. francese</i>	6.000
Jean Baptiste Hullin	<i>prima ball. francese</i>	6.000
Carolina Cosentini	<i>prima ball. italiana</i>	3.300
Giovanna Passera	<i>seconda ball.</i>	475
Angelo Lazzareschi	<i>prima ball. per le parti</i>	1.300
Carlo Nichli e moglie	<i>prima ball. per le parti</i>	1.700
Elisabetta Stefanini	<i>prima ball. per le parti</i>	1.000
Giuseppe Mangini	<i>altro ball. per le parti</i>	1.100
Adelaide e Federico Ghedini	<i>primi ball. di mezzi carattere</i>	1.900
fratelli Paris	<i>primi ball. di mezzi carattere</i>	1.750
Luigi Bracchini	<i>primi ball. di mezzi carattere</i>	750
Giuseppe Ponzoni	<i>secondo ball.</i>	900
Margarita Belani	<i>seconda ball.</i>	650
Annunziata Ravaglia	<i>seconda ball.</i>	650
sorelle Bellini	<i>seconda ball.</i>	900
sorelle Romanelli	<i>seconda ball.</i>	800

I dati si commentano da soli: la disparità tra la coppia prima donna / compositore<sup>9</sup> è tale da annichilire persino la rispettabile cifra di lire 11.000 attribuita al primo basso Filippo Galli. Anche il compenso del poeta di teatro non è però modesto, guadagnando come un onesto primo ballerino (Gaetano Rossi, poeta, lire 1.300, di cui 300 a titolo di gratifica per *Maometto* e *Ricciardo e Zoraide*), mentre risultano ancora piuttosto bassi i salari per le parti più legate all'esecuzione musicale: Luigi Carcano, direttore del coro percepisce 850 lire (più una gratifica di 102 lire da distribuirsi ai singoli coristi), Girolamo Capitano, primo violino dei balli, percepisce 480 lire, mentre il direttore d'orchestra Antonio Cammera guadagna qualcosina di più, 650 lire. L'unico a spiccare in tanta desolazione è Francesco Clerico, indicato tradizionalmente come «compositore dei balli» (il modo nel quale allora veniva indicato l'autore della coreografia), che riceve 5.500 lire, più per la propria contiguità con la compagnia di ballo che per la parte relativa agli allestimenti: sotto molti punti di vista, infatti, il ruolo è paragonabile – sul versante operistico – al compositore vero e proprio.

Il successo della stagione va considerato tutto sommato in linea con altre stagioni positive della Fenice, nonostante i pareri discordi apparsi su alcuni fogli locali: infatti

<sup>9</sup> Dalla tabella riportata e dai dati contenuti nel registro viene confermato l'uso di assumere spesso persone imparentate tra di loro: marito e moglie, fratello e sorella... Generalmente però l'assunzione provocava una decisa diminuzione dei compensi complessivi, ben lontani da quelli di quasi tutte le altre persone assunte ad analogo titolo ma senza vincoli di parentela.





1. L'ultimo allestimento di *Mosè (Moïse et Pharaon)* al Teatro La Fenice di Venezia, 1993; regia di Pier Luigi Pizzi, costumi di Giovanna Buzzi. In scena (a destra): Ruggero Raimondi (*Mosè*). Foto Maurizio Buscarino. Archivio storico del Teatro La Fenice.

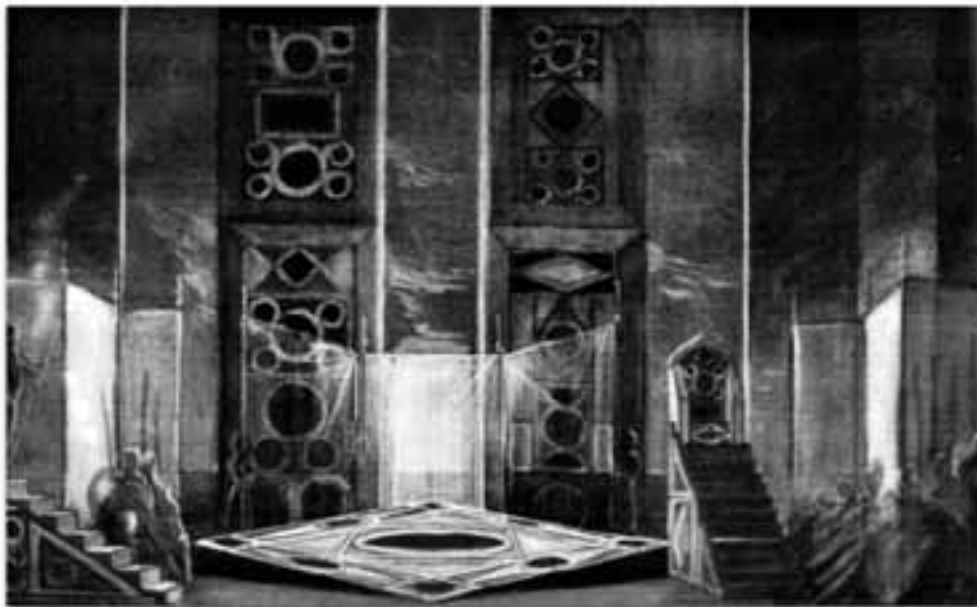
2. L'ultimo allestimento di *Mosè (Moïse et Pharaon)* al Teatro La Fenice di Venezia, 1993; regia di Pier Luigi Pizzi, costumi di Giovanna Buzzi. Foto Maurizio Buscarino. Archivio storico del Teatro La Fenice.



se è vero che il *Maometto II* venne visto dai veneziani come un ripiego (e lo fu, dal momento che la vantata intera riscrittura dell'atto secondo si concretizzò anche pescando largamente nel repertorio esistente del compositore...) è altrettanto vero che *Semiramide* contò su un schietto successo, e che Rossini poté aggiungere un altro importante titolo al proprio *palmarès*. Resta un dubbio, che riguarda se non il coinvolgimento rossiniano circa l'allestimento della musica della *Regata veneziana*<sup>10</sup> almeno una probabile eco nel titolo che il compositore Pesarese inserì tra i propri *Péchés de vieillesse* molti anni più tardi: si pensi solo alla prima delle tre canzonette in dialetto veneziano su versi di Francesco Maria Piave, dove *Anzoleta avanti la regata* inizia con le parole «Là su la machina», alludendo alla stessa macchina che – come abbiamo visto – appare anche con grande spicco, e in primo piano, proprio sulla scene della Fenice il 21 dicembre 1822.

---

<sup>10</sup> Il coinvolgimento di Rossini a qualsivoglia titolo sarebbe stato certamente sottolineato con enfasi dalla stampa; però è da sottolineare che le numerose esperienze del Pesarese a Venezia avvennero prevalentemente in periodi invernali (naturalmente con alcune importanti eccezioni, ad esempio *L'italiana in Algeri*); inoltre il tempo a disposizione per assistere a queste feste non doveva essere moltissimo nei giorni in cui veniva completato l'allestimento di una nuova opera.



Alessandro Ciammarughi, bozzetti scenici per l'ultimo allestimento veneziano di *Tancredi*, La Fenice al Malibran, 2001; regia di Stefano Vizioli. Archivio storico del Teatro La Fenice.



L'ultimo allestimento veneziano di *Tancredi* (ultima scena; si esegui il finale tragico approntato da Luigi Lechi), La Fenice al Malibran, 2001; regia di Stefano Vizioli; scene e costumi di Alessandro Ciammarughi. In scena: Patricia Bordon (*Tancredi*), Bruce Ford (*Argirio*), Patrizia Cigna (*Amenaide*). Foto Graziano Arici. Archivio storico del Teatro La Fenice.

## Teatro la Fenice: stagione di carnevale e quaresima 1822-1823

### *Cariche sociali*

Delegato provinciale: Giovanni Battista di Thurn; presidenti: Antonio Mulazzani, Camillo Vincenzo Gritti, Giuseppe Boldù; stagione in amministrazione alla Società proprietaria.

### *Ruoli musicali e di palcoscenico*

Primo violino e direttore d'orchestra: Antonio Cammerra; primo violino balli: Girolamo Capitanio; direttore del coro: Luigi Carcano; primo violino: Giacomo Latouche; rammentatore: Francesco Venturini; copisteria: Giacomo Zamboni; decorazioni sceniche: Giuseppe Borsato; macchinista e illuminatore: Antonio Zecchini; vestiaristi: Pietro Guariglia, Pietro Mondini; attrezzisti: Pietro Gallini, Agostini; parrucchiere: Giovanni Battista Ventura; coreografo: Francesco Clerico.

### *Compagnia di canto*

Prima donna: Isabella Colbran; supplemento: Giuseppa Marianni; seconde donne: Angela Riva, Matilde Spagna; soprano: Rosa Mariani; tenore: Giovanni Sinclair; secondo tenore: Gaetano Rambaldi; primo basso: Filippo Galli; secondo basso: Luciano Mariani; bassi: Natale Ciolli, Antonio Profondo.

### *Composizione dell'orchestra e del coro*

2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 3 Corni, 2 Trombe, 2 Tromboni, Timpani, Gran cassa, Arpa, 25 Violini, 10 Viole, 2 Violoncelli, 6 Contrabbassi; 8 coriste, 17 coristi.

*Corpo di ballo*

Coppia di ballerini francesi: Elisa Vague Moulin, Giovanni Battista Hullin; prima ballerina seria: Carolina Cosentini; primi ballerini per le parti: Angelo Lazzareschi, Carlo Nichli, Elisabetta Stefanini, Giuseppe Mangini; primi ballerini di mezzo carattere: Luigi Bracchini, Giuseppe Ponzoni, Vincenzo Paris, Federico Ghedini, Elide Bellini, Marianna Romanelli, Maria Nichli, Anna Paris, Margherita Bellani, Orsolina Romanelli, Adelaide Ghedini, Giovanna Passera, Enrichetta Bellini, Annunziata Ravaglia; 34 ballerini di concerto e 120 figuranti.

*Maometto secondo*, melodramma eroico in due atti di Cesare della Valle e Gaetano Rossi, musica di Gioachino Rossini – prima rappresentazione a Venezia, 26 dicembre 1822 (6 recite).

1. Paolo Erizzo: Giovanni Sinclair 2. Anna: Isabella Colbran 3. Calbo: Rosa Mariani 4. Condulmiero: Luciano Mariani 5. Maometto II: Filippo Galli 6. Selimo: Gaetano Rambaldi.

*Adelaide di Guesclino*, ballo eroico in cinque atti di Francesco Clerico, musica di Agostino Belloli – prima rappresentazione assoluta, 26 dicembre 1822 (26 recite).

1. Carlo VII re di Francia: Luigi Bracchini 2. Il duca di Vandomo: Luigi Bracchini 3. Il duca di Nemours: Giuseppe Mangini 4. Adelaide di Guesclino: Carolina Cosentini 5. Margherita di Guesclino: Elisa Stefanini 6. Il cavaliere di Coucy: Carlo Nichli 7. Briker: Luigi Bracchini 8. Sarban: Antonio Bianchini.

*Ricciardo e Zoraide*, dramma in due atti di Francesco Berio di Salsa, musica di Gioachino Rossini – 8 gennaio 1823 (9 recite).<sup>11</sup>

*Semiramide*, melodramma tragico in due atti di Gaetano Rossi, musica di Gioachino Rossini – prima rappresentazione assoluta, 3 febbraio 1823 (22 recite).

1. Semiramide: Isabella Colbran 2. Arsace: Rosa Mariani 3. Assur: Filippo Galli 4. Idreno: Giovanni Sinclair 5. Azema: Matilde Spagna 6. Oro: Luciano Mariani.

*La morte d'Ettore*, ballo tragico in sei atti di Francesco Clerico, musica di Agostino Belloli – prima rappresentazione a Venezia, 8 febbraio 1823 (11 recite).

1. Priamo: Carlo Nichli 2. Ecuba: Elisa Stefanini 3. Ettore: Giuseppe Mangini 4. Andromaca: Carolina Cosentini 5. Astianatte: n.n. 6. Eleno: Giuseppe Ponzoni 7. Polite: Federico Ghedini 8. Cassandra: Marianna Romanelli 9. Polissena: Adelaide Ghedini 10. Architolemo: Vincenzo Paris 11. Teano: Marietta Nichli 12. Damea: Giovanna Passera 13. Achille: Angelo Lazzareschi 14. Ulisse: Luigi Bracchini 15. Briseide: Margherita Bellani 16. Merione: Giuseppe Ponzoni 17. Alcimo: Vincenzo Paris 18. Epeo: Federico Ghedini 19. Teandro: Luigi Bracchini 20. Tetide: Anna Paris 21. Nereidi: Adelaide Bellini, Elide Bellini, Enrichetta Bellini 22. Apollo: Luigi Bracchini 23. Mercurio: Federico Ghedini 24. Iride: Anna Paris.

<sup>11</sup> In mancanza di documenti ufficiali (locandine e libretto) i dati sono stati ricavati dallo spoglio dei giornali veneziani del tempo.

Le riprese di *L'assedio di Corinto* al Teatro La Fenice<sup>12</sup>

1828-1829 – Stagione di carnevale e quaresima

*L'assedio di Corinto* (*Le siège de Corinthe*), tragedia lirica in tre atti di Giuseppe Luigi Balocchi e Alexandre Soumet (trad.: Calisto Bassi), musica di Gioachino Rossini – prima rappresentazione a Venezia, 17 gennaio 1829 (23 recite).

1. Maometto II: Arcangelo Berettoni 2. Cleomene: Giovanni Battista Vergè 3. Neocle: Clorinda Corradi Pantanelli 4. Omar: Rainieri Pocchini Cavalieri 5. Pamira: Giuditta Grisi 6. Ismene: Gaetana Gorini 7. Jero: Carlo Ottolini Porto 8. Adrasto: Antonio Cordella – M° conc.: Pietro Tonassi; scen.: Francesco Bagnara, Tranquillo Orsi; cost.: Giovanni e Antonio Ghelli.

1835-1836 – Stagione di carnevale e quaresima

*L'assedio di Corinto* – 12 gennaio 1836 (2 recite).

1. Maometto II: Celestino Salvatori 2. Cleomene: Ignazio Pasini 3. Neocle: Marco Gherardini 4. Omar: Giovanni Rizzi 5. Pamira: Antonietta Vial 6. Ismene: Amalia Badessi 7. Jero: Saverio Giorgi 8. Adrasto: n. n. – Primo violino e dir.: Gaetano Mares; scen.: Francesco Bagnara; cost.: Giovanni Guidetti.

1866-1867 – Stagione di carnevale e quaresima

*L'assedio di Corinto* – 27 marzo 1867 (1 recita).

1. Maometto II: Giuseppe Federico Beneventano 2. Cleomene: Mario Tiberini 3. Neocle: Laura Caracciolo 4. Omar: Antonio Galletti 5. Pamira: Angela Tiberini 6. Ismene: Elvira Stecchi 7. Jero: Enrico Gasparini 8. Adrasto: n. n. – M° conc.: Emanuele Muzio; scen.: Giuseppe Recanati; cost.: Davide Ascoli.

---

<sup>12</sup> Si tratta della versione italiana di *Le siège de Corinthe*, che rimpiazzò il *Maometto II*, da cui è tratta (si veda qui il saggio di Marco Beghelli, pp. 25-44). Si noti come in due delle tre edizioni (1828-29 e 1866-1867) il ruolo di Neocle (Calbo nel *Maometto*) sia affidato, come nell'originale napoletano, a un contralto: tale scelta fu fatta propria, ad esempio, dall'ultimo concertatore e direttore dell'opera, Emanuele Muzio, l'unico allievo di Verdi.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

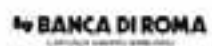
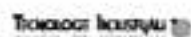
---



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



IL GAZZETTINO



---

ABBONATI SOSTENITORI



## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

---

### SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca  
Cristina Rubini

#### AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*  
Simonetta Bonato  
Lorenza Pianon

#### SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*  
Stefano Callegaro  
Giuseppina Cenedese  
*nnp\**  
Gianni Mejato  
Gilberto Paggiaro  
*nnp\**  
Daniela Serao  
Thomas Silvestri  
Roberto Urdich  
*nnp\**

### DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini *direttore artistico*

Marcello Viotti *direttore musicale*

Alberto Maria Giuri *segretario artistico*

#### UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti  
Susanne Schmidt

#### SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda  
Santino Malandra  
Andrea Rampin  
Francesca Tondelli

#### ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi  
Gianfranco Sozza

---

### DIREZIONE PRODUZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi  
*direttore*

#### AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto  
*responsabile allestimenti  
scenici*  
Paolo Cucchi  
*direttore di palcoscenico*  
Lucia Cecchelin  
*nnp\**  
Giovanni Pilon  
Francesca Piviotti  
Lorenzo Zanoni

### DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot  
*direttore*

Gianni Bacci  
Rossana Berti  
Nadia Buoso  
Laura Coppola  
Barbara Montagner  
Elisabetta Navarbi

### DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni  
*direttore*

Giovanna Casarin  
Antonella D'Este  
Lucio Gaiani  
Salvatore Guarino  
Alfredo Iazzoni  
Stefano Lanzi  
Renata Magliocco  
Fernanda Milan  
*nnp\**  
Lorenza Vianello

### DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Tito Menegazzo  
*direttore*

Elisabetta Bottoni  
Andrea Carollo  
*nnp\**  
Anna Trabuio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Artistica**

Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*

Stefano Gibellato *maestro di sala*

Jung Hun Yoo, Silvano Zabeo,

Maria Cristina Vavolo *maestri di palcoscenico*

Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*

Roberta Paroletti *maestro alle luci*

**ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE**

*Violini primi*

Roberto Baraldi <sup>3</sup>  
 Enrico Balboni • <sup>1</sup>  
 Gisella Curtolo •  
 Nicholas Myall •  
 Pierluigi Pulese  
 Mauro Chirico  
 Pierluigi Crisafulli  
 Loris Cristofoli  
 Andrea Crosara  
 Roberto Dall'Igna  
 Marcello Fiori  
 Elisabetta Merlo  
 Sara Michieletto  
 Annamaria Pellegrino  
 Daniela Santi  
 Mariana Stefan  
 Anna Tositti  
 Anna Trentin  
 Maria Grazia Zohar

*Violini secondi*

Alessandro Molin •  
 Gianaldo Tatone •  
 Enrico Enrichi  
 Mania Ninova  
 Luciano Crispilli  
 Alessio Dei Rossi  
 Maurizio Fagotto  
 Emanuele Fraschini  
 Maddalena Main  
 Luca Minardi  
 Marco Paladin  
 Rossella Savelli  
 Aldo Telesca  
 Johanna Verheijen  
*nnp\**  
 Roberto Zampieron

*Viole*

Daniel Formentelli •  
 Alberto Lattuada •  
 Antonio Bernardi  
 Paolo Pasoli  
 Elena Battistella  
 Ottone Cadamuro  
 Rony Creter  
 Anna Mencarelli

Stefano Pio  
 Katalin Szabó  
 Maurizio Trevisin  
 Roberto Volpato

*Violoncelli*

Emanuele Silvestri •  
 Alessandro Zanardi •  
 Nicola Boscaro  
 Marco Trentin  
 Bruno Frizzarin  
 Paolo Mencarelli  
 Mauro Roveri  
 Renato Scapin  
 Maria Elisabetta Volpi  
 Antonino Puliafito <sup>1</sup>

*Contrabbassi*

Matteo Liuzzi •  
 Stefano Pratisoli •  
*nnp\**  
 Marco Petruzzi  
 Ennio Dalla Ricca  
 Walter Garosi  
 Giulio Parenzan  
 Denis Pozzan

*Ottavino*

Franco Massaglia

*Flauti*

Angelo Moretti •  
 Andrea Romani •  
 Luca Clementi  
 Fabrizio Mazzacua

*Oboi*

Rossana Calvi •  
 Marco Gironi •  
 Angela Cavallo  
 Walter De Franceschi

*Corno inglese*

Renato Nason •

*Clarinetti*

Alessandro Fantini •  
 Vincenzo Paci •

Federico Ranzato  
 Claudio Tassinari

*Clarinetto basso*

Renzo Bello

*Fagotti*

Dario Marchi •  
 Roberto Giaccaglia •  
 Roberto Fardin  
 Massimo Nalesso

*Controfagotto*

Fabio Grandesso

*Corni*

Konstantin Becker •  
 Andrea Corsini •  
 Loris Antiga  
 Adelia Colombo  
 Stefano Fabris  
 Guido Fuga  
 Massimo Capelli <sup>1</sup>  
 Giuseppe Smaldino <sup>1</sup>

*Trombe*

Fabiano Cudiz •  
 Fabiano Maniero •  
 Mirko Bellucco  
 Gianfranco Busetto

*Tromboni*

Giovanni Caratti •  
 Massimo La Rosa •  
 Athos Castellan  
 Federico Garato  
 Claudio Magnanini

*Tuba*

Alessandro Ballarin

*Timpani*

Roberto Pasqualato •  
 Dimitri Fiorin •

*Percussioni*

Claudio Cavallini  
 Attilio De Fanti

Gottardo Paganin  
 Barbara Tomasin <sup>1</sup>

*Arpa*

Brunilde Bonelli • <sup>1</sup>

*Pianoforte e tastiere*

Carlo Rebeschini •

BANDA IN SCENA

*Ottavini*

Franco Massaglia  
 Anna Calacioppo <sup>1</sup>

*Clarinetti*

Renzo Bello  
 Federico Ranzato

*Corni*

Adelia Colombo  
 Paola Sponti <sup>1</sup>

*Trombe*

Fabiano Maniero  
 ???

*Tromboni*

Massimo La Rosa  
 Federico Garato  
 Nicola Ferro <sup>1</sup>

*Percussioni*

Attilio De Fanti  
 Fabio Della Vedova <sup>1</sup>  
 Alberto Occhiena <sup>1</sup>

<sup>3</sup> primo violino di spalla

• prime parti

<sup>1</sup> a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Artistica**

---

Emanuela Di Pietro  
*direttore del Coro*

Ulisse Trabacchin  
*altro maestro del Coro*

---

**CORO DEL TEATRO LA FENICE**

---

*Soprani*

Nicoletta Andeliere  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Piera Ida Boano  
Egidia Boniolo  
Lucia Braga  
Mercedes Cerrato  
Emanuela Conti  
Anna Dal Fabbro  
Milena Ermacora  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
Maria Antonietta Lago  
Loriana Marin  
Antonella Meridda  
Alessia Pavan  
Lucia Raicevich  
Andrea Lia Rigotti  
Ester Salaro  
Elisa Savino  
Anna Maria Braconi <sup>1</sup>  
Tosca Bozzato <sup>1</sup>

---

*Alti*

Valeria Arrivo  
Mafalda Castaldo  
Claudia Clarich  
Marta Codognola  
Chiara Dal Bo'  
Elisabetta Gianese  
Lone Kirsten Loëll  
Manuela Marchetto  
Victoria Massey  
Misuzu Ozawa  
Gabriella Pellos  
Francesca Poropat  
Orietta Posocco  
Nausica Rossi  
Paola Rossi  
Rita Celanzi <sup>1</sup>

---

*Tenori*

Domenico Altobelli  
Ferruccio Basei  
Sergio Boschini  
Salvatore Bufaletti  
Cosimo D'Adamo  
Roberto De Biasio  
Luca Favaron  
Gionata Marton  
Enrico Masiero  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Ciro Passilongo  
Marco Rumori  
Bo Schunnesson  
Salvatore Scribano  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti  
Dionigi D'Ostuni <sup>1</sup>  
Dario Meneghetti <sup>1</sup>

---

*Bassi*

Giuseppe Accolla  
Carlo Agostini  
Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Roberto Bruna  
Antonio Casagrande  
A. Simone Dovigo  
Salvatore Giacalone  
Alessandro Giacon  
Umberto Imbrenda  
Massimiliano Liva  
Nicola Nalesso  
Emanuele Pedrini  
Mauro Rui  
Roberto Spanò  
Claudio Zancopè  
Franco Zanette

<sup>1</sup> a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Tecnica**

<i>Macchinisti,  falegnameria,  magazzini</i>	<i>Elettricisti  e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi  scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Rosalba Filieri <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto		Annamaria Canuto Elsa Frati
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin	Romeo Gava		Luigina Monaldini
<i>nnp*</i>	Alberto Bellemo	Vittorio Garbin		Sandra Tagliapietra
Roberto Cordella	Andrea Benetello			Nicola Zennaro
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Michele Benetello			<i>addetto calzoleria</i>
Dario De Bernardin	Marco Covelli			
Luciano Del Zotto	Cristiano Faè			
Paolo De Marchi	Stefano Faggian			
Bruno D'Este	Euro Michelazzi			
Roberto Gallo	Roberto Nardo			
Sergio Gaspari	Maurizio Nava			
Michele Gasparini	Marino Perini <i>nnp*</i>			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>			
Roberto Mazzon	Teodoro Valle			
Carlo Melchiori	Giancarlo Vianello			
Adamo Padovan	Massimo Vianello			
Pasquale Paulon <i>nnp*</i>	Roberto Vianello			
Arnold Righetti	Marco Zen			
Stefano Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegen				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Fabio Volpe				

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Edizioni della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

2002

2002-2003

Programmi di sala del Teatro La Fenice  
a cura di Michele Girardi

- WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 2002/1, 220 pp., ess. mus.: saggi di Daniel Hearz, Luca Fontana, Maria Giovanna Miggiani
- David Parsons Dance Company*, 2002/2, 40 pp.: saggi di Rita Zambon
- GIOACHINO ROSSINI, *La scala di seta*, 2002/3, 132 pp.: saggi di Marco Beghelli, Emilio Sala, Carlida Steffan
- GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 2002/4, 220 pp., ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica
- GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale*, 2002/5, 208 pp., ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Francesco Bellotto
- GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 2002/6, 184 pp.: saggi di John Rosselli, Gabriele Dotto, Andrea Chegai, Gabriella Biagi Ravenni, Massimo Acanfora Torrefranca
- RICHARD STRAUSS, *Capriccio*, 2002/7, 252 pp., ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti
- RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2002/8, 188 pp.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano
- LEON MINKUS, *Don Quichotte*, 2002/9, 55 pp.: saggi di Rita Zambon, Andrea Toschi
- ADRIANO GUARNIERI, *Medea* 2002/10, 184 pp.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Ettore Cingano, Giordano Ferrari

Rivista «La Fenice prima dell'Opera»  
a cura di Michele Girardi

- JULES MASSENET, *Thaïs*, 1, 146 pp., ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero
- GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 2, 124 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Fabrizio Della Seta, Guido Paduano
- LEOŠ JANÁČEK, *Kát'a Kabanová*, 3, 140 pp., ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Alessandro Roccatagliati, Paul Wingfield, David Pountney
- GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 4, 116 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Francesco Bellotto
- RICHARD STRAUSS, *Ariadne auf Naxos*, 5, 156 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Virgilio Bernardoni, Davide Daolmi, Giovanni Guanti
- UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, 6, 148 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Giovanni Guanti, Cecilia Palandri
- GILBERT Et SULLIVAN, *The Mikado*, 7, 124 pp. ess. mus.: saggi di Jesse Rosenberg, Carlo Majer, Andrea Chegai
- GAETANO DONIZETTI, *Marino Faliero*, 8, 172 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Paolo Fabbri, Francesco Bellotto, Guido Paduano, documenti inediti
- DANIEL AUBER, *Le domino noir*, 9, 236 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Hervé Lacombe

## Rivista «La Fenice prima dell'Opera»

a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 1, 186 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Marco Capra, Claudio Toscani, Guido Paduano, Giuliano Procacci

BENJAMIN BRITTEN, *A Midsummer Night's Dream*, 2, 222 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Julian Budden, Davide Daolmi, Guido Paduano, Benjamin Britten, Cecilia Palandri

GIUSEPPE VERDI, *Attila*, 3, 182 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Emanuele Senici, Guido Paduano, Lorenzo Bianconi, Stefano Castelvechi, John Rosselli

GEORGES BIZET, *Les pêcheurs de perles*, 4, 174 pp. ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Anselm Gerhard, Riccardo Pecci, Marco Gurrieri

CARL MARIA VON WEBER, *Der Freischütz*, 5, 198 pp. ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Michela Garda, Jürgen Maehder, Nicola Bizzaro

GIOVANNI PAISIELLO, *Il barbiere di Siviglia*, 6, 150 pp. ess. mus.: saggi di Massimiliano Locanto, Andrea Chegai, Marco Beghelli e Saverio Lamacchia

DOMENICO CIMAROSA, *Il matrimonio segreto*, 7, 168 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Di Profio, Anna Laura Bellina, Giovanni Guanti, Vincenzina Ottomano

## Rivista «La Fenice prima dell'Opera»

a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 1, 180 pp. ess. mus.: saggi di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Guido Paduano, Marco Beghelli, Robert Carsen

GOFFREDO PETRASSI, *Morte dell'aria e Il cordovano*, 2, 142 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Daniela Tortora, Goffredo Petrassi, Daniele Carnini

JULES MASSENET, *Le roi de Lahore*, 3, 174 pp. ess. mus.: saggi di Jean-Christophe Branger, Steven Huebner, Gian Giuseppe Filippi, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Marco Beghelli, Gian Giuseppe Filippi, Stefano Piana, Michela Niccolai



## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia 2004-2005

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia  
a cura dell'Ufficio stampa*

---

### La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 4

Responsabile musicologico

**Michele Girardi**

---

Redazione

**Michele Girardi, Cecilia Palandri**

con la collaborazione di

**Pierangelo Conte**

Ricerche iconografiche

**Luigi Ferrara**

Progetto e realizzazione grafica

**Marco Riccucci**

*Supplemento a*

**La Fenice**

Notiziario di informazione musicale culturale  
e avvenimenti culturali  
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di gennaio 2005 da  
L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (Treviso)

€ 10,00