

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE DEL TESTO LETTERARIO E  
MUSICALE

XXXI CICLO



**PERCORSI NELLA STORIA DI *SEMIRAMIDE*:  
DAL PRIMO ALLESTIMENTO ALLA ROSSINI-  
*RENAISSANCE***

DISSERTAZIONE DOTTORALE DI  
Cecilia Nicolò

A. A. 2018/2019



# INDICE

PREMESSA	p. 5
CAPITOLO I – ALLESTIMENTI E RECENSIONI DI <i>SEMIRAMIDE</i>	p. 9
PARTE I: GLI ALLESTIMENTI	
1. – La diffusione dell’opera	p. 9
PARTE II: I PERIODICI	
2. – Tipologie di periodici	p. 20
3. – La prima fase: caccia al plagio	p. 25
4. – Verso la seconda fase: Rossini oltre Rossini	p. 32
5. – Confronto generazionale	p. 39
CAPITOLO II – I LIBRETTI DI <i>SEMIRAMIDE</i>	p. 43
1. – I libretti	p. 44
2. – Analisi dei libretti	p. 53
3. – Tagli e modifiche	p. 63
4. – Sostituzioni	p. 67
5. – I numeri chiusi nel corso del tempo: considerazioni	p. 79
CAPITOLO III – VARIANTI VOCALI	p. 85
1. – Le fonti	p. 87
2. – Descrizione delle fonti	p. 90
3. – Cenni sulle modalità di variazione	p. 108
4. – Un caso di studio: «Bel raggio lusinghier»	p. 112
5. – Brevi considerazioni conclusive	p. 127
CAPITOLO IV – LA <i>SÉMIRAMIS</i> DEL 1860	p. 129
1. – Rossini a Parigi trent’anni dopo il ritiro	p. 129
2. – Da <i>Semiramide</i> a <i>Sémiramis</i>	p. 131
3. – La partitura di <i>Sémiramis</i>	p. 139
4. – L’esibizione delle sorelle Marchisio	p. 141
5. – Documenti a testimonianza dell’evento	p. 146
6. – Le cause di un semi-fiasco	p. 148
CAPITOLO V – DUE EVENTI ROMANI	p. 151
PARTE I: <i>SAUL</i> , 1834	
1. – Da <i>Semiramide</i> a <i>Saul</i>	p. 151
2. – Fonti musicali	p. 155
3. – Cenni sulla rappresentazione di <i>Saul</i>	p. 158
PARTE II: TEATRO COSTANZI, 1880	
4. – Grandiosità scenografica	p. 160
5. – L’organizzazione della stagione	p. 163
6. – Gli interpreti di <i>Semiramide</i> al Costanzi	p. 169
7. – L’inaugurazione del teatro	p. 172
8. – La conclusione della stagione inaugurale	p. 179

APPENDICE I – ALLESTIMENTI DI <i>SEMIRAMIDE</i>	p. 183
APPENDICE II – VARIANTI VOCALI	p. 233
1. –Laure Cinti-Damoreau	p. 233
2. –Marcella Sembrich	p. 240
3. –Bidú Sayão	p. 243
APPENICE III – SOSTITUZIONI	p. 247
APPENDICE IV – LIBRETTO <i>SÉMIRAMIS</i>	p. 283
APPENDICE V – LIBRETTO <i>SAUL</i>	p. 307
BIBLIOGRAFIA	p. 325

## PREMESSA

Raccontare la storia della tradizione di un'opera è impresa complessa, specie per un lavoro celebre e fortunato come *Semiramide*; infatti, molti possono essere gli approcci e diversissime le strade percorribili. In un lavoro come una dissertazione dottorale non possono essere indagati tutti con eguale precisione e completezza; per questa ragione è sembrato opportuno operare una selezione delle tematiche da prendere in esame.

Innanzitutto, la prima limitazione ha riguardato il periodo storico indagato: si è scelto di non trattare la storia della Rossini-*renaissance* del secondo Novecento, ma di concentrare l'attenzione sul periodo ad essa precedente. L'arco temporale preso in considerazione parte dalla prima rappresentazione (Venezia, teatro La Fenice, 3 febbraio 1823) e arriva, come tappa simbolica, all'allestimento del teatro alla Scala di Milano nel 1962, uno dei momenti fondamentali della nascente Rossini-*renaissance*. In realtà gran parte delle energie si concentrano necessariamente sul XIX secolo, poiché nel primo Novecento *Semiramide*, come la quasi totalità della produzione rossiniana, era sparita dalle scene teatrali.

La tesi si articola in cinque capitoli; ad ogni capitolo è collegata un'appendice contenente documenti relativi all'argomento trattato nel capitolo corrispondente. Il primo capitolo è suddiviso in due sezioni; nella prima parte viene presa in esame la cronologia degli allestimenti di *Semiramide* (i cui dati dettagliati sono elencati nell'appendice I), grazie alla quale è possibile verificare la diffusione cronologica e geografica del titolo nel corso di tutto l'Ottocento e i cantanti che ne hanno favorito la circolazione. Nella seconda parte gli allestimenti dell'opera vengono letti alla luce delle recensioni apparse sui periodici; attraverso tale lettura è stato possibile individuare diverse fasi nella storia ottocentesca di *Semiramide*, che hanno mostrato come l'approccio del pubblico e della critica possa cambiare nel corso del tempo.

Nel secondo capitolo si propone una puntuale analisi dei libretti ad oggi disponibili; di essi viene innanzitutto offerta una classificazione in base alla tipologia, che permette una corretta valutazione del contenuto di ciascuno. In seguito l'esame si concentra sulle modifiche apportate nei libretti, ossia i tagli e le sostituzioni (quest'ultime trascritte nell'appendice II), con una serie di valutazioni sulla loro natura, sulla frequenza e sulla ricorrenza nel corso del tempo, al fine di comprendere in che forma *Semiramide* fosse normalmente eseguita durante il XIX secolo.

Se il secondo capitolo prevede uno studio delle modifiche apportate all'opera a livello macrostrutturale, il terzo è invece dedicato a quelle di livello microstrutturale, ossia le varianti vocali. Dopo una disamina delle fonti reperibili, vengono individuate alcune costanti nelle modalità di variazione riscontrabili nelle fonti ottocentesche che

attestano tale pratica. Lo studio, in questo caso, può estendersi anche al primo Novecento, quando l'opera non era più rappresentata nei teatri ma persisteva attraverso la registrazione discografiche di alcuni brani staccati.

Infine, gli ultimi due capitoli sono dedicati a tre allestimenti significativi di *Semiramide*: nel quarto capitolo si tratta dell'adattamento francese prodotto per il Théâtre de l'Opéra nel 1860. Rossini allora viveva a Parigi (seguì con molta discrezione i preparativi dell'allestimento), perciò esso costituì un doppio evento per i parigini che videro così rivisitata per loro un'opera composta diversi anni prima ma ancora molto amata. Vengono dunque presentate le modifiche apportate per l'occasione, l'esito ottenuto dagli esecutori e le discussioni che animarono la città in quei mesi.

L'ultimo capitolo è dedicato ad altri due eventi, legati entrambi alla città di Roma e distanti tra loro circa mezzo secolo: il primo è un adattamento di *Semiramide* in forma di oratorio, col titolo di *Saul*, rappresentato all'oratorio dei Filippini di Roma nella Quaresima del 1834. Si tratta di un'operazione particolarmente interessante in quanto questo *Saul* di derivazione operistica, anziché essere costituito da un *pastiche* di diversi brani provenienti da opere differenti, è invece un calco (seppure con tagli) di una singola opera; pertanto, data la peculiarità di quest'oratorio, viene proposto uno studio ad esso dedicato attraverso il libretto (trascritto nell'appendice V) e alcune fonti musicali manoscritte legate all'allestimento. Infine, la seconda parte del capitolo è dedicata a un altro evento romano: l'inaugurazione del teatro Costanzi, avvenuta nel novembre del 1880. Per l'occasione venne scelta *Semiramide*, sebbene l'opera contasse ormai diversi decenni di vita. Tale scelta però non venne ripagata dai favori del pubblico, il quale ormai era orientato verso altri gusti e altre aspettative. Nel capitolo dunque si tenta di ricostruire le motivazioni che portarono alla selezione del titolo inaugurale e l'esito riportato dai cronisti romani, che documentavano una inevitabile inadeguatezza dell'opera rossiniana rispetto al teatro tardo-ottocentesco; ciò permette di evidenziare e documentare alcune delle motivazioni che portarono alla progressiva sparizione di *Semiramide* dalle scene teatrali durante gli ultimi anni del XIX secolo, per essere poi recuperata solo diversi decenni dopo.

Desidero qui esprimere la mia gratitudine a coloro che mi hanno affiancato nel mio percorso durante questi anni. Il primo ringraziamento va al professor Fabrizio Della Seta, che ha seguito con pazienza e dedizione il mio lavoro; la sua disponibilità e il suo sostegno non sono mai mancati, nemmeno nei momenti più critici della preparazione di questo studio. Un pensiero di gratitudine va poi al personale delle biblioteche e degli archivi visitati in questi anni, particolarmente a quello della biblioteca del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia (sede di Cremona). Infine, un grazie speciale va a tutti i miei affetti più cari, dei quali preferisco non menzionare i nomi ma che sono senza dubbio

la parte più importante del mio percorso, di vita e di studio, e che mi hanno sempre dato la forza di andare avanti; tra essi, desidero solo offrire il mio ringraziamento più grande ai miei genitori, che mi hanno incoraggiato, seguito e amato incondizionatamente e senza i quali non avrei raggiunto i miei piccoli traguardi.





# CAPITOLO I

## ALLESTIMENTI E RECENSIONI DI *SEMIRAMIDE*

*Semiramide* è una delle opere rossiniane più rappresentate durante tutto l'arco dell'Ottocento. Solo alla fine di quel secolo il numero di allestimenti decrebbe sensibilmente, fino a sparire quasi del tutto dalle scene nella prima metà del Novecento: gli unici allestimenti noti furono quelli di Lisbona nel 1904 e di Firenze nel 1940. Successivamente l'opera venne ripresa al teatro alla Scala nel 1962; a partire da questo evento, tornò nei teatri con una certa regolarità, per cui è possibile senz'altro annoverare questo allestimento come una delle tappe fondamentali della *renaissance* di *Semiramide* e più in generale del teatro rossiniano nella seconda metà del secolo scorso. Nell'appendice I viene fornita una cronologia degli allestimenti dell'opera tra il 1823, anno della prima rappresentazione al teatro La Fenice di Venezia, fino al 1962. Le fonti consultate per recuperare le informazioni necessarie sono di diverse tipologie (cronologie dei singoli teatri, periodici, biografie di cantanti e quant'altro). È tuttavia doveroso avvertire che tale elenco non può che essere in difetto: mentre si garantisce una ragionevole completezza dei dati relativi agli allestimenti nei teatri più importanti d'Europa con alcuni tra i più grandi cantanti dell'epoca, non è possibile escludere che allestimenti in teatri minori e/o in località "eccentriche" siano sfuggiti alle cronache e dunque se ne sia perduta la memoria<sup>1</sup>. Nonostante ciò, il panorama che se ne deduce è senz'altro esaustivo della diffusione cronologica e geografica di una delle opere di Rossini più apprezzate nell'Ottocento, pertanto si tenterà di offrire una lettura dei dati raccolti.

Nelle statistiche che seguono non verranno considerati i due allestimenti di Firenze (1940) e Milano (1962): essi, infatti, rappresentano il tentativo di un recupero di una tradizione interrotta; verranno dunque prese in considerazione soltanto le esecuzioni che fanno parte di una linea continuativa lunga circa 80 anni, partendo dalla prima assoluta fino all'allestimento di Lisbona del 1904.

### PARTE I: GLI ALLESTIMENTI

#### 1. LA DIFFUSIONE DELL'OPERA

Sulla base dei dati rinvenuti, è possibile effettuare alcune considerazioni sulla diffusione del titolo nelle varie piazze teatrali. Prima di tutto, è evidente come l'ampia celebrità dell'opera sia stata favorita da un'immediata diffusione iniziale: circa un

---

<sup>1</sup> Si veda ad esempio il caso della diffusione delle opere di Rossini in alcune città del Sudamerica in Benjamin WALTON, *Rossini in Sudamerica*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», LI (2011), p. 111-136, in particolare le pp. 111-115.

quarto degli allestimenti ottocenteschi risale ai primi sette anni e circa la metà al periodo 1823-1839, come si evince dalla tabella seguente.

Tabella 1.1

Periodo	Numero rappresentazioni	Media allestimenti all'anno
1823-1829	122	17,4
1830-1839	129	12,9
1840-1849	52	5,2
1850-1859	67	6,7
1860-1869	45	4,5
1870-1879	29	2,9
1880-1889	31	3,1
1890-1904	8	0,5

*Semiramide* ebbe una media di 17,4 allestimenti all'anno nel periodo 1823-1829; se si tiene conto che nel 1823 ne ebbe solo tre (Venezia, Vienna e Napoli), si sale a una media di 19,8 l'anno tra il 1824 e il 1829. Negli anni Trenta, a seguito del ritiro di Rossini dalle scene teatrali, *Semiramide* era ancora una delle opere più rappresentate con una media di 12,6 allestimenti l'anno; pertanto ci fu un calo, anche se non così significativo, rispetto agli anni precedenti, ossia quando la fama di Rossini era al suo apice.

Se negli anni Quaranta il numero di allestimenti scemò sensibilmente, si nota una leggera inversione di tendenza negli anni Cinquanta: questo decennio vide un rinnovato interesse per l'opera, culminante con l'attività delle sorelle Marchisio, che iniziarono a esibirsi nei due ruoli femminili principali di *Semiramide* a partire dal 1858 e proseguirono per tutti gli anni Sessanta. Successivamente la presenza dell'opera sui palcoscenici diminuì progressivamente, fino a sparire del tutto nei primissimi anni del XX secolo.

Spostando l'attenzione sulla distribuzione geografica, risulta di notevole interesse risulta il numero degli allestimenti italiani in relazione a quello totale, come illustrato nella tabella seguente:

Tabella 1.2

Periodo	Numero	Percentuale
1823-1829	78 su 122	63,9 %
1830-1839	82 su 129	63,6 %
1840-1849	17 su 52	32,7 %
1850-1859	23 su 67	34,3 %
1860-1869	14 su 45	31,1 %
1870-1879	10 su 29	34,5 %
1880-1889	13 su 31	41,9 %
1890-1904	2 su 8	25 %

Dalla qui emerge che *Semiramide* fu un'opera assai gradita fuori dalla patria d'origine. Già nei primissimi anni circa un terzo degli allestimenti venne dato all'estero, raggiungendo subito Austria, Germania, Regno Unito, Francia, Russia, Stati Uniti, Spagna, Portogallo, Grecia. Tuttavia lo scarto maggiore si nota soprattutto a partire dagli anni Quaranta, quando la proporzione si inverte e la percentuale di allestimenti italiani diventa un terzo di quelli totali.

*Semiramide* fu rappresentata sui palcoscenici internazionali in fogge differenti. Nella maggior parte dei casi fu proposta in lingua italiana (il più delle volte in teatri specializzati nella produzione di opere italiane come il Théâtre-Italien di Parigi o il Covent Garden di Londra), in altre occasioni venne tradotta nelle più diverse lingue locali: a titolo di esempio, venne allestita in tedesco a Budapest nel 1826<sup>2</sup>; il libretto stampato ad Amsterdam nel 1827 è in olandese<sup>3</sup>; nel 1836 venne approntata una traduzione russa per il teatro di San Pietroburgo<sup>4</sup>; venne tradotta in francese per l'allestimento dell'Opéra del 1860, ma già nel 1844 venne eseguita in francese a Lione<sup>5</sup>; ancora, le rappresentazioni di Londra del 1842 vennero date in inglese e quelle di Praga del 1864 in ceco<sup>6</sup>. Insomma, il grado di resistenza dell'opera rispetto a una cultura altra variava di caso in caso. Anche se il testo venne tradotto in numerose lingue, le rappresentazioni in lingua originale e con cast tendenzialmente italiano o comunque specializzato nell'esecuzione di opere italiane furono prevalenti. *Semiramide* può essere dunque considerata uno dei prodotti di esportazione di maggior successo, uno degli esempi più noti e apprezzati del genere "opera italiana".

Scendendo più nel particolare, è possibile indagare la distribuzione geografica degli allestimenti nelle diverse città. Nella tabella che segue le località italiane sono su

<sup>2</sup> Cfr. Alfred LOEWENBERG, *Annals of Opera*, compiled from the original sources by Alfred Loewenberg with an introduction by Edward J. Dent, third edition, revised and corrected, London, John Calder, 1978, col. 687.

<sup>3</sup> Am<sup>1827</sup>, cfr. capitolo II. Non ci sono informazioni che ci consentano di stabilire l'effettiva esecuzione dell'opera.

<sup>4</sup> Herbert WEINSTOCK, *Rossini: a biography*, New York, Knopf, 1968, p. 505.

<sup>5</sup> BRU<sup>1850</sup> e WEINSTOCK, *Rossini*, cit., p. 505.

<sup>6</sup> WEINSTOCK, *Rossini*, cit., p. 505 e LOEWENBERG, *Annals*, cit., col. 687. Per i relativi cast, ove rinvenuti, si rimanda all'appendice I.

fondo bianco, quelle del resto d'Europa su fondo grigio chiaro, tutte le altre sono evidenziate dal colore grigio scuro. A parità di numero di allestimenti si è preferito elencare le città seguendo il criterio cronologico di apparizione del titolo sulla piazza.

Tabella 1.3

[parte 1]			[parte 2]		
n. allestimenti	città	Periodo	n. allestimenti	città	periodo
41	Londra	1824-1885	1	Monaco	1823
39	Parigi	1825-1874	1	Weimar	1825
18	Napoli	1823-1877	1	Budapest	1826
18	Milano	1824-1881	1	Palma	1826
18	Firenze	1826-1897	1	Rovigo	1826
15	New York	1825-1895	1	Perugia	1826
14	Vienna	1823-1877	1	Foligno	1827
14	Roma	1826-1880	1	Ascoli	1827
13	Venezia	1823-1873	1	Malta	1827
12	Madrid	1827-1866	1	San Giovanni in Persiceto	1828
11	Trieste	1825-1881	1	Graz	1829
9	Genova	1825-1881	1	Finale di Modena	1829
9	Torino	1827-1891	1	Fano	1829
8	Berlino	1824-1882	1	Lipsia	1830
7	Lisbona	1825-1904	1	Cuneo	1830
7	Bologna	1825-1880	1	Chiavari	1831
7	Barcellona	1826-1868	1	Spoletto	1831
6	Brescia	1825-1879	1	Città del Messico	1832
5	Padova	1824-1832	1	Forlì	1832
5	Palermo	1825-1878	1	Adria	1832
5	San Pietroburgo	1829-1857	1	Fermo	1832
5	Bruxelles	1841-1866	1	Viterbo	1832
5	Philadelphia	1856-1894	1	Fabriano	1833
4	Lodi	1825-1837	1	Bucarest	1834
4	Livorno	1825-1880	1	Reggio Emilia	1835
4	Parma	1826-1859	1	Ravenna	1835
4	Verona	1826-1871	1	Pistoia	1835
4	Siena	1826-1880	1	L'Avana	1835
4	Mantova	1827-1871	1	Algeri	1837
4	Treviso	1827-1882	1	Sassari	1837
4	Cremona	1827-1865	1	Nizza	1839
4	Novara	1828-1860	1	Schio	1839
4	Rio de Janeiro	1847-1859	1	Valencia	1839
4	Boston	1851-1876	1	Catania	1839
3	Vicenza	1826-1847	1	Bra	1840
3	Udine	1824-1830	1	Valparaiso	1844

3	Lucca	1825-1835	1	Copenaghen	1845
3	Dresda	1826-1829	1	Amsterdam	1845
3	Porto	1826-1856	1	Tolosa	1846
3	Bergamo	1826-1879	1	Voghera	1851
3	Odessa	1827-1830	1	Liverpool	1854
3	Dublino	1834-1871	1	Gerona	1856
3	Piacenza	1828-1835	1	Atene	1856
3	New Orleans	1835-1853	1	Rouen	1865
3	Lione	1838-1858	1	Sydney	1866
2	Modena	1825-1829	1	Melbourne	1866
2	Senigallia	1825-1842	1	Lemberg	1867
2	Ferrara	1826-1830	1	Il Cairo	1870
2	Pesaro	1827-1836	1	Brighton	1876
2	Rimini	1827-1831	1	Tbilisi	1878
2	Cesena	1827-1833	1	San Paolo	1884
2	Pavia	1828-1832			
2	Ancona	1828-1832			
2	Faenza	1828-1830			
2	Carpi	1828-1830			
2	Siviglia	1828-1853			
2	Cadice	1828-1829			
2	Corfù	1830-1839			
2	Amburgo	1830-1868			
2	Pisa	1830-1880			
2	Marsiglia	1830-1845			
2	Imola	1830-1840			
2	Alessandria	1830-1858			
2	Brno	1831-1845			
2	Vercelli	1831-1861			
2	Praga	1832-1864			
2	Cagliari	1832-1843			
2	Asti	1834-1889			
2	Costantinopoli	1845-1856			
2	Manchester	1854-1855			
2	Buenos Aires	1860-1872			
2	San Francisco	1885-1890			
2	Montevideo	1885-1888			

Il primo dato che colpisce è la predominanza assoluta di Londra e Parigi, rispettivamente con 41 e 39 allestimenti. La loro somma è pressoché equivalente al totale degli allestimenti dati nelle prime cinque città italiane: Napoli, Milano, Firenze, Roma e Venezia. La costanza con cui *Semiramide* fu allestita nell'arco di cinquanta/sessant'anni a Parigi e Londra (in particolare nei teatri Italien e Covent Garden) costituì certo una base solida al mantenimento in repertorio del titolo. In

Italia non esiste invece un teatro dove *Semiramide* si sia legata in maniera particolare; è però evidente una sua presenza diffusa non solo nelle città principali ma anche nei centri minori, soprattutto nel periodo 1823-1839. Pertanto si può parlare, per l'Italia, di una sorta di “teatro diffuso” che ha favorito la circolazione del titolo in tutta la penisola (soprattutto al centro e al nord), mentre all'estero esso si è legato soprattutto ad alcune grandi capitali: New York, Vienna e Madrid, oltre alle già ricordate Londra e Parigi.

La presenza costante di *Semiramide* lungo tutto l'Ottocento non poté prescindere dall'apporto dato da determinati esecutori, che la inserirono nel proprio repertorio d'elezione. Per comprendere questo fenomeno viene proposto un elenco dei cantanti che hanno eseguito le tre parti principali dell'opera (*Semiramide*, *Arsace* e *Assur*); per brevità vengono esclusi coloro che le hanno interpretate solo una o due volte. Nella colonna di destra si è cercato di riassumere i luoghi dove ciascun cantante si esibì più o meno regolarmente: a seconda della situazione, si indica un Paese (es.: Italia) nel caso di una presenza diffusa in un determinato territorio, oppure una singola città (es.: Londra) se tale esecutore di preferenza si esibiva in una città specifica.

Tabella 1.4

## SEMIRAMIDE

n. allestimenti	nome	periodo	luoghi di preferenza
29	Giulia Grisi	1830-1856	Londra, Parigi, altre città estere
21	Carlotta Marchisio	1858-1868	Italia, Spagna, Parigi
15	Adelina Patti	1868-1890	USA, Londra
13	Thérèse Tietjens	1860-1876	Londra
12	Giuditta Pasta	1824-1841	Londra, altre città estere
11	Marietta Albini	1824-1841	Italia, Spagna
8	Virginia Blasis	1824-1835	Parigi
8	Anna de La Grange	1855-1866	USA
7	Joséphine Mainvielle-Fodor	1823-1845	Napoli
7	Carolina Passerini	1825-1834	Italia
7	Giuseppina Ronzi de Begnis	1831-1842	Napoli
6	Henriette Méric-Lalande	1825-1830	Italia
6	Santina Ferlotti	1825-1832	Italia
6	Rosina Penco	1858-1865	Parigi
6	Sofia Ravogli	1879-1881	Italia
5	Emilia Bonini	1825-1829	Italia
5	Marianna Brighenti	1829-1835	Italia
5	Sabine Heinefetter	1830-1833	Germania, Vienna
5	Gaetanina Brambilla	1847-1857	Italia
4	Teresa Belloc-Giorgi	1824-1826	Italia
4	Clelia Pastori	1825-1827	Italia
4	Luigia Boccabadati	1826-1835	Italia
4	Giulia Micciarelli-Sbriscia	1827-1832	Italia
4	Marietta Cantarelli	1828-1831	Italia
4	Henriette Sontag	1829-1830	Parigi, altre città estere
4	Geltrude Berti	1830-1839	Italia
4	Teresa Parodi	1847-1854	Italia, città estere
4	Franceschina Tabacchi	1867-1883	Italia
3	Stefania Favelli	1824-1825	Milano
3 (+ 2 Arsace)	Elisa Sedlaceck	1825-1832	Italia
3 (+ 3 Arsace)	Maria Malibran	1826-1833	New York, Parigi, Napoli
3 (+ 1 Arsace)	Giuditta Grisi	1826-1828	Italia
3	Annetta Fischer-Maraffa	1826-1833	Italia
3	Cleofe Boyer	1827-1832	Italia
3	Matilde Palazzesi	1828-1833	Germania
3	Carolina Ungher	1831-1835	Italia
3	Sofia Schoberlechner	1838-1842	Vienna, Berlino
3	Clara Novello	1851-1854	Città estere
3	Maddalena Olivi-Vetturi	1853	Italia
3	Antonietta Montenegro	1856-1857	Italia
3	Antonietta Fricci	1858-1859	Italia
3	Giuditta Ronzi Checchi	1873-1882	Italia

## ARSACE

n. allestimenti	nome	periodo	luoghi di preferenza
21	Barbara Marchisio	1858-1868	Italia, Spagna, Parigi
18	Sofia Scalchi-Lolli	1875-1894	USA, Londra
16	Zelia Trebelli-Bettini	1860-1877	Londra, altre città estere
14	Rosmunda Pisaroni	1824-1830	Italia, Parigi
13	Rosa Mariani	1823-1832	Italia
11	Marietta Brambilla	1827-1846	Italia, Parigi, Londra
11	Marietta Alboni	1847-1862	Parigi, Londra
8	Teresa Cecconi	1825-1840	Italia
8	Carolina Dory	1858-1881	Italia
7	Brigida Lorenzani	1824-1835	Italia
7	Clorinda Corradi-Pantanelli	1829-1836	Italia
6	Marietta Carraro	1831-1848	Italia, Spagna
6	Carolina Vietti	1833-1856	Italia, città estere
6	Elena Angri	1845-1858	Città estere
6	Giulia Ravogli	1879-1881	Italia
5	Adelaide Schiassetti	1824-1830	Germania
5	Anna Alberti	1825-1830	Italia
3	Adele Cesari	1826-1832	Italia
5	Constance Nantier-Didiée	1855-1857	Città estere
4	Florinda Michelesi	1825-1845	Spagna
4	Fanny Eckerlin	1828-1832	Spagna
4	Lucrezia Fornaciari	1827-1832	Italia
4	Isabella Fabbrica	1827-1831	Italia
4	Amalie Hähnel	1829-1842	Germania
4	Serafina Tocchini	1830-1842	Italia
4	Dionilla Santolini	1830-1833	Napoli
4	Carolina Carrobbi	1831-1836	Italia
4	Annetta Fanti	1832-1834	Italia
4	Calisto Biscottini-Fiorio	1847-1854	Italia
3	Giuditta Bourgeois-Schiroli	1826-1829	Portogallo
3	Chiara Gualdi	1828-1839	Italia
3	Elena Otto	1826-1833	Italia
3	Carolina Morosi	1827-1831	Italia
3	Marianna Barca	1827-1828	Italia
3	Amalia Schütz-Oldosi	1828-1833	Città estere
3	Enrichetta Laroche	1828-1829	Italia
3 (+ 3 Semir.)	Maria Malibran	1829-1830	Parigi, Londra
3	Virginia Boschi	1829-1832	Italia
3	Clelia De Velo	1829-1831	Italia
3	Francesca Ratti	1829-1831	Italia
3	Maddalena Berti	1830	Italia
3	Rosa Cajani	1833-1835	Italia
3	Eloisa Buccini	1837-1842	Napoli
3	Mary Shaw	1840-1842	Italia, Londra
3	Anna Widemann	1846-1852	Francia
3	Emilia De Méric	1849-1853	Città estere
3	Rosina Stoltz	1851-1854	Città estere
3	Angela Borghi-Vietti	1853-1856	Città estere



## ASSUR

n. allestimenti	nome	periodo	luoghi di preferenza
17	Antonio Tamburini	1826-1851	Londra, Parigi, Italia
16	Luigi Fernando Agnesi	1862-1874	Città estere
15	Filippo Galli	1823-1833	Italia, Parigi
12	Domenico Cosselli	1825-1834	Italia
11	Luigi Lablache	1823-1833	Napoli
10	Filippo Coletti	1842-1867	Italia
7	Cesare Badiali	1828-1829 / 1854-1860	Italia / città estere
7	Camillo Everardi	1853-1860	Italia, città estere
7	Edouard Gassier	1854-1866	Città estere
6	Raffaele Benetti	1825-1832	Italia
6	Giovanni Battista Bottari	1825-1835	Italia
6	Carlo Zucchelli	1827-1831	Parigi
6	Celestino Salvatori	1828-1851	Italia
6	Luciano Fornasari	1843-1846	Londra
5	Luigi Maggiorotti	1827-1847	Italia, città estere
5	Annibale Biacchi	1857-1863	Italia
4	Rocco Santini	1824-1830	Parigi
4	Claudio Bonoldi, <u>TENOIRE</u>	1824-1830	Italia
4	Ranieri Remorini	1824-1826	Londra
4	Gaetano Crivelli, <u>TENOIRE</u>	1825-1830	Italia
4	Luciano Mariani	1826-1829	Italia
4	Pietro Giani	1826-1829	Italia
4	Giovanni Inchindi	1828-1831	Parigi, Spagna
4	Raffaele Scalse	1830-1833	Italia
4	Antonio Morelli	1841-1856	Città estere
4	Davide Squarcia	1858-1873	Italia
4	Luigi Merly	1858-1880	Italia
3	Luciano Bianchi	1824-1830	Italia
3	Nicola Tacchinardi, <u>TENOIRE</u>	1825-1826	Italia
3	Orazio Cartagenova	1825-1838	Città estere
3	Giuseppe Marini	1826-1834	Città estere
3	Giuseppe Tassoni	1827-1828	Italia
3	Domenico Reina, <u>TENOIRE</u>	1828-1830	Italia
3	Franz Hauser	1829	Vienna
3	Federico Crespi	1829-1830	Italia
3	Vincenzo Negrini	1830-1835	Italia
3	Attilio Valtellina	1831-1845	Città estere
3	Felice Bottelli	1833-1839	Italia
3	Giovanni Schober	1833-1835	Italia
3	Pietro Balzar	1838-1841	Italia
3	Luigi Corradi-Setti	1847-1850	Italia
3	Cesare Della Costa	1856-1867	Città estere
3	Giacomo Rota	1867-1876	Città estere
3	Domenico Del Negro	1871-1884	Città estere
3	Luigi Colonnese	1877-1894	Italia
3	Pierre Gailhard	1880-1883	Londra
3	Enrico Serbolini	1881-1891	Italia
3	Édouard De Reszke	1884-1894	USA

Ai primi posti di ogni elenco, notiamo diversi nomi di esecutrici ed esecutori italiani che hanno eseguito quest'opera soprattutto all'estero, come Giulia Grisi, Giuditta Pasta, Adelina Patti, Sofia Scalchi-Lolli, Marietta Alboni, Antonio Tamburini, tutti nomi che apparirono principalmente sui cartelloni parigini e londinesi. In effetti, il Théâtre-Italien e il Covent Garden si differenziano rispetto agli altri teatri perché qui non solo *Semiramide* veniva allestita con cadenza piuttosto regolare, ma molto spesso gli stessi interpreti, non di rado italiani, tornavano con altrettanta regolarità sullo stesso palcoscenico: in questo modo, l'opera diventava a tutti gli effetti di repertorio e allo stesso tempo il pubblico veniva abituato ad ascoltarla sempre con i medesimi interpreti.

Sulla base di questi primi dati, è possibile individuare tre forme di inserimento e mantenimento di *Semiramide* nel repertorio operistico:

- 1) ampia diffusione iniziale nei teatri italiani, sia di grandi città sia di centri medi e piccoli, e in contemporanea attestazioni nei principali teatri d'Europa e delle Americhe. Molti cantanti celebri dell'epoca (ad es. Giuditta Pasta, Rosmunda Pisaroni, Rosa Mariani, Filippo Galli, Antonio Tamburini) favorirono tale circolazione;
- 2) stabilizzazione in alcune grandi città (in particolare Londra e Parigi), dove di frequente era possibile riascoltare la stessa opera con uno o più interpreti già presenti nelle stagioni immediatamente precedenti;
- 3) da ultimo, nella seconda metà dell'800, frequente riproposizione dell'opera sui palcoscenici italiani e internazionali grazie all'attività di alcuni singoli esecutori (come le sorelle Marchisio, Adelina Patti, in misura minore le sorelle Ravogli).

I due punti focali principali sono dunque: la diffusione geografica e il legame tra una parte e un dato esecutore. Sul primo elemento è possibile notare uno scarto significativo a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta: se nel primo quindicennio la diffusione del titolo tocca un gran numero di teatri maggiori e minori con tempi assai rapidi, successivamente esso viene di preferenza riproposto in grandi città dove era già stato ascoltato in passato, mentre sparisce nelle città minori. Per quanto riguarda, invece, la circolazione di *Semiramide* per tramite di alcuni interpreti, il fenomeno fu costante lungo tutto l'arco del secolo: esso è dunque fondamentale per comprendere l'alto tasso di gradimento dell'opera anche in anni lontani dalla sua composizione; gradimento che spesso era indissolubile dall'apprezzamento nei confronti dell'esecutore stesso.

Il teatro rossiniano si inserì in un contesto che già prevedeva la circolazione dei titoli operistici più riusciti per un periodo di circa 15-20 anni; infatti, già a partire dagli ultimi decenni del Settecento, il pubblico era abituato ad ascoltare, da un lato,

le novità che di anno in anno venivano prodotte, e dall'altro a rivivere e riapprezzare titoli già noti ma particolarmente amati<sup>7</sup>. La diffusione di *Semiramide* (come di un buon numero di altri titoli rossiniani) durante gli anni Venti e Trenta, in effetti, rispecchia di fatto questa condizione, seppure le sue dimensioni superino quelle di un buon prodotto operistico pre-rossiniano. A cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta si nota uno scarto significativo: *Semiramide* cominciava a diventare “fuori moda”. Questo, qualche decennio prima, avrebbe portato alla semplice sparizione del titolo dai cartelloni teatrali; tuttavia ciò non accadde, pertanto ci fu un calo degli allestimenti, ma l'opera continuò comunque a circolare in varie piazze per molto tempo ancora. Si tratta di un dato significativo che fa comprendere come, con Rossini, sia successo qualcosa di diverso rispetto ai suoi predecessori: la chiave di lettura di questa differenza non sta tanto, o non solo, nell'immenso successo ottenuto da gran parte delle sue opere nell'immediato, ma nella loro permanenza in teatro per un arco temporale decisamente lungo.

## PARTE II: I PERIODICI

Un utile strumento per comprendere come la critica e il pubblico si relazionarono a *Semiramide* è offerto dai numerosi articoli apparsi sui periodici musicali e non nel corso del periodo preso in esame. Per quanto i giudizi espressi fossero talvolta faziosi o imprecisi, dettati da favoritismi personali o da prese di posizione *a priori*, essi sono comunque una fonte preziosa per ottenere informazioni sui cantanti e sulla fortuna di ogni singola rappresentazione; spesso permettono inoltre di stabilire con precisione le date di determinati accadimenti artistici e di conoscere le opinioni e le battaglie portate avanti dai critici più attivi dell'epoca<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Franco PIPERNO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo BIANCONI e Giorgio PESTELLI, Torino, EDT, 1987, vol. IV, pp. 3-75: 55 sgg.

<sup>8</sup> Per una disamina sui periodici italiani dell'Ottocento cfr. Marcello CONATI, *I periodici teatrali e musicali italiani a metà Ottocento. Una introduzione*, in *La musica come linguaggio universale: genesi e storia di un'idea*, a cura di Raffaele POZZI, Firenze, Olschki, 1990, pp. 89-100; sul periodo successivo si veda *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Marco CAPRA e Fiamma NICOLÒDI, Parma-Venezia, Casa della Musica-Marsilio, 2011; in particolare, per quanto ci riguarda, si veda il saggio di Marco CAPRA, *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento: dal «Censore universale dei teatri» alla «Rassegna musicale»*, pp. 13-30; si veda inoltre ID., *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in *La divulgazione musicale in Italia oggi*, atti della giornata di studi: Parma, 5-6 novembre 2004, a cura di Alessandro RIGOLLI, Parma-Torino, Istituzione Casa della Musica-EDT, pp. 63-85. Per un catalogo generale dei periodici musicali dal 1798 al 1918 si veda Imogen FELLINGER, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1968 (n. X degli *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*). Sui periodici esteri si vedano almeno Max GRAF, *Composer and critic: two hundred years of musical criticism*, New York, Norton & Company, 1946; Sanna PEDERSON, *Enlightened and Romantic German music criticism, 1800-1850*, Ph.D. dissertation, Ann Arbor, University of Pennsylvania, 1995; Kevin C. KARNES, *Music, criticism, and the challenge of history: shaping modern musical thought in late nineteenth-century Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2008; Katharine ELLIS, *Music criticism in nineteenth-century France: La Revue et gazette musical de Paris, 1834-1880*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; Christian GOUBAULT, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Ginevra-Parigi, Slatkine, 1984; Leanne LANGLEY, *Italian Opera and the English press, 1836-1856*, «Periodica musica», VI (1988), pp. 3-10; ID., *Music*, in *Victorian periodicals and Victorian society*, a cura di J. Don VANN e Rosemary T. VANARSDDEL, Toronto, University of Toronto Press, 1994, pp. 99-126; Stephen BANFIELD, *Aesthetics and criticism*, in *Music in Britain: the Romantic age, 1800-1914*, a cura di Nicholas TEMPERLEY, Londra, Athlone, 1981, pp. 455-473; Mark N. GRANT, *Maestros of the pen: a history of Classical music criticism in America*, Boston, Northeastern University Press, 1998.

## 2. TIPOLOGIE DI PERIODICI

Per comprendere meglio la funzione degli articoli pubblicati nei periodici specializzati, questi si possono suddividere a loro volta in diverse tipologie:

1. annuncio di una rappresentazione imminente;
2. trafiletto che informa dell'avvenuta andata in scena di una determinata opera in un dato teatro;
3. recensione di lunghezza media che contiene le informazioni di base sull'allestimento dato e la reazione del pubblico;
4. corrispondenza proveniente da una città o uno stato diversi dal luogo di pubblicazione del periodico;
5. articolo esteso che contiene sia un resoconto approfondito sull'allestimento, sia una più o meno breve analisi dell'opera.

Il testo delle prime due categorie è quasi sempre costituito da tre-quattro righe e contiene solo le informazioni di base: almeno l'opera e la città in cui è stata allestita, spesso corredate dai nomi di due o tre artisti principali. La seconda, in genere, riporta brevemente l'esito della serata. La terza e la quarta sono di lunghezza media, in genere metà o un'intera colonna; forniscono qualche informazione in più, contengono sempre i nomi degli interpreti principali e talvolta segnalano anche i comprimari; possono informare sull'esito non solo della serata in generale, ma anche sul maggiore o minore successo ottenuto dai singoli pezzi. La quinta categoria, la più rara, in genere è riservata a eventi di una certa importanza: normalmente si tratta di articoli di almeno due pagine e quasi sempre sono dedicati a novità operistiche assolute o a lavori mai ascoltati nella città sede del periodico, oppure ad allestimenti particolarmente rilevanti, per esempio, nel caso di *Semiramide*, l'adattamento in francese per l'Opéra di Parigi, l'arrivo in città di un cantante di grido o l'inaugurazione o la riapertura di un teatro a seguito di un restauro (in quest'ultimo caso l'articolo si sofferma anche sulla descrizione del luogo).

Tutte le cinque categorie sono utili per ottenere informazioni basilari sui vari allestimenti succedutisi nell'Ottocento, di cui si dà contezza nell'appendice I. Dalla terza in poi possiamo individuare con maggior precisione l'esito della serata e il parere personale del critico. Gli articoli dell'ultima categoria possono essere a loro volta di due tipi: in un caso il recensore analizza l'opera sulla base dell'ascolto a teatro, nell'altro coadiuva l'ascolto con la lettura dello spartito per canto e pianoforte, che nel caso di *Semiramide* era disponibile sul mercato editoriale già pochi mesi dopo la prima andata in scena<sup>9</sup>. Nel primo caso, quindi, la critica dell'opera sarà basata sull'effetto creato a teatro, nell'altro questo viene filtrato attraverso l'analisi della

---

<sup>9</sup> Cfr. ad esempio il capitolo III, paragrafo 2, sezione B.

musica<sup>10</sup>. In ogni caso, gli articoli sono spesso non firmati, nel qual caso possono essere attribuiti con buona probabilità all'estensore del periodico stesso. Poteva anche capitare che venisse riprodotto un testo proveniente da un altro periodico, talvolta dietro esplicita dichiarazione, talaltra senza alcuna indicazione: non sempre, infatti, il periodico aveva la possibilità di ottenere informazioni da teatri lontani, perciò poteva riciclare notizie già pubblicate altrove.

La struttura-tipo di un articolo prevede, in ordine sparso, uno o più dei seguenti elementi (la quantità di informazioni varia a seconda della categoria, tra quelle proposte poc'anzi):

- comunicazione della rappresentazione di una determinata opera, imminente o avvenuta, in un dato teatro;
- nomi degli interpreti;
- valutazione dell'esecuzione, di solito filtrata attraverso il giudizio del pubblico;
- valutazione delle scene e dei costumi;
- informazioni sul ballo eseguito insieme all'opera;
- elenco dei numeri principali, con la descrizione dell'esito ottenuto da ognuno di essi;
- cenni più o meno approfonditi sulla composizione musicale.

Per dare un esempio di cosa poteva essere offerto mediamente al lettore di un periodico, prendiamo un esempio della categoria 4:

GENOVA – *Semiramide* - «Nella sera del 24 [gennaio 1829], comparve finalmente questo capolavoro di Rossini, che, sebbene sia vecchio fra noi, pur novello piacere c'infuse. La Regina di Babilonia, signora *Lewis*, sostenne la sua parte col più imponente contegno, e fece vaga mostra della dilicata sua voce, giunta a moltissima grazia – Arsace (signora *Mariani*) esimia nell'arte del canto, riscosse vivi applausi, ad onta della fresca memoria, che cara serbiamo tuttora, dell'egregia *Pisaroni*, ed io, giudice imparziale fra i *Marianisti* e i *Pisaronisti*, dirò che questa piacque e fu applauditissima – Il fratello di lei, *Mariani* (Oroe) brillò anch'egli assai in una parte scritta espressamente nelle sue corde sonore – Idreno (sig. *Gentili*) fe' pompa del suo buon metodo e di nobile azione, ma la sterilità della parte impedì d'apprezzare il suo vero merito<sup>11</sup> – Assur (sig. *Badiali*) comparve desiderato, per la prima volta sulle nostre scene, e tutto fu a lui favorevole. Una voce forte, intonata ed estesa; espressione dolce al pari delle dolci qualità che lo distinguono anche fuor di Teatro, un nobile portamento, tutto insomma gli attrasse ripetuti ed unanimi gli applausi d'un Pubblico soddisfatto. Il nostro bravo *Canzio*, occupato ne' dipinti del nuovo Ballo, non ci fece gustare di nuovo che una sola scena mediocre.

---

<sup>10</sup> Un esempio di recensione basata sullo studio dello spartito affiancato all'ascolto a teatro è proposto più avanti, paragrafo 3.

<sup>11</sup> Stando al libretto dell'allestimento (GE<sup>1829</sup>), il N. 4 venne tagliato, mentre il N. 10 venne sostituito con un'aria tratta dal *Cesare in Egitto* di Pacini, cfr. appendice III, n. 18.

Scrivete tutto ciò sul mio onore, né potrete essere tacciato di non avere detta la verità»<sup>12</sup>.

L'articolo in questione, di lunghezza media (meno di una pagina di giornale), contiene le prime quattro informazioni tra quelle elencate poco sopra. In più, le corrispondenze da città o stati esteri talvolta contengono anche un commento del redattore della rivista, che può dissociarsi da quanto riportato nell'articolo oppure ne approva il contenuto, come in questo caso:

Posso anch'io accertar sul mio onore che chi mi scrive tal lettera è un Personaggio, certo incapace di professare questa parola, o d'impiegarla senza l'appoggio della sua più intima persuasione<sup>13</sup>.

Sulla base di quanto detto, è possibile stabilire una gerarchia di informazioni, dalle più alle meno rilevanti. Per esempio, è interessante innanzitutto verificare quanto fosse presente il nome del compositore all'interno di questi testi. Luca Zoppelli ha dimostrato come, nel corso della sua carriera, il nome di Rossini comparisse sempre più spesso nei periodici musicali, a scapito del nome del librettista, relegato a ruolo sempre meno rilevante<sup>14</sup>. Ci aspetteremmo qualcosa di simile negli anni seguenti il culmine della carriera del compositore. In realtà, nel momento in cui, dopo la composizione di *Semiramide*, il successo di Rossini era ormai consolidato, era divenuto superfluo indicare il suo nome. Per cui, in presenza di formule come «On Thursday the 10th, *La Semiramide* was performed»<sup>15</sup>, «Si attendeva intanto colà con impazienza la produzione della *Semiramides*»<sup>16</sup>, «Les anciens chefs-d'œuvre ne seront point pour cela mis en oubli. *Semiramide* nous offrira Dérivis en Assur»<sup>17</sup>, e via dicendo, il nome del compositore è sottinteso. Questo accade anche per altri titoli di autori contemporanei o successivi a Rossini: già dagli anni Venti il repertorio andava lentamente consolidandosi, per cui determinati titoli venivano automaticamente associati ai rispettivi compositori. Attraverso un calcolo effettuato sui periodici visionati, possiamo stabilire che circa nell'83% degli articoli relativi a *Semiramide* non compare il nome di Rossini. Di contro, nel caso delle altre due opere omonime saltuariamente eseguite durante gli anni Venti, ossia la *Sémiramis* di Catel (Parigi, 1802) e la *Semiramide riconosciuta* di Meyerbeer (Torino, 1819), veniva sempre specificato il nome del compositore. Perciò in questo caso l'indagine deve essere effettuata *e contrario*: più manca il nome di Rossini, più questo diventa segno della sua

---

<sup>12</sup> «I Teatri», 1 febbraio 1829, p. 722.

<sup>13</sup> *Ibidem*. Il periodico «I Teatri» era redatto da Gaetano Barbieri, perciò il commento è senz'altro attribuibile a lui.

<sup>14</sup> Luca ZOPPELLI, *Intorno a Rossini: sondaggi sulla percezione della centralità del compositore*, in *Gioachino Rossini 1792 1992. Il testo e la scena*, Convegno internazionale di studi, Pesaro 25-28 giugno 1992, a cura di Paolo FABBRI, Pesaro, Fondazione Rossini 1994, pp. 13-24.

<sup>15</sup> *The Drama – King's Theatre*, «The Harmonicon», giugno 1827, p. 124.

<sup>16</sup> *Livorno*, «Il Censore universale dei teatri», 4 agosto 1830, p. 247.

<sup>17</sup> *Théâtre Italien*, «Le Ménestrel», 5 ottobre 1845, p. 182.

consolidata fama; se si nomina *Semiramide* è ovvio che si tratti della sua e non è necessario specificarlo.

Subito dopo aver menzionato l'opera oggetto dell'allestimento seguono i nomi dei cantanti, che costituivano il fulcro dell'attenzione del pubblico e dei critici. Nel caso della categoria 1 (annuncio di una rappresentazione imminente) i loro nomi venivano usati per attirare l'interesse del lettore, invitandolo a recarsi a teatro; nelle altre quattro spesso a ciò si aggiungeva una valutazione della loro esecuzione, che poteva sfociare in vere e proprie fazioni tra chi apprezzava un tale cantante e chi un talaltro<sup>18</sup>. Più raramente, alla valutazione dell'esecuzione in sé poteva aggiungersi qualche considerazione su quanto la parte fosse adeguata o meno al cantante:

De tous les rôles que le Théâtre-Italien pouvait offrir à la débutante [Francilla Pixis], celui d'Arsace dans la *Semiramide* était peut-être celui qui lui convenait le moins. Son organe n'a pas les cordes graves que ce rôle exige ni la puissance de celui d'une cantatrice célèbre entre toutes les femmes qui ont coiffé le casque et endossé la tunique d'Arsace; nos lecteurs ont déjà nommé madame Pisaroni. Ce n'est pas que mademoiselle Francilla Pixis craigne d'aborder le genre héroïque: elle a souvent joué et chanté avec le plus brillant succès le Romeo de Vaccai, mais le rôle qu'elle aborde de préférence, c'est celui de la *Sonnambula*: et en effet, à la voir, à l'entendre, on conçoit que le personnage d'Amina s'accorde parfaitement avec la grâce touchante de sa physionomie et la douceur plus touchante encore de ses accents<sup>19</sup>.

Si noti che di una cantante non si consideravano solo le abilità vocali, ma anche la presenza e la gestualità scenica: a un determinato tipo di voce (qui il contralto profondo), era associato un tipo di personaggio (l'eroe *en travesti*). Stando al recensore, la Pixis non ha le necessarie note gravi previste da Rossini, ma a ciò consegue anche la mancata adeguatezza nei confronti di una parte virile: la voce delicata della cantante viene associata a una altrettanto delicata fisionomia, per cui si adatta meglio a un personaggio più «touchante», mentre è poco credibile nelle vesti di Arsace.

Viene poi il giudizio del pubblico, che veniva sempre tenuto nella massima considerazione. Dall'esito delle serate, infatti, dipendevano anche le casse dell'impresa, per cui era importante recensire fedelmente quale fosse il giudizio degli astanti:

NAPOLI – Nella sera del 22 la signora *Emilia Bonini* (*Semiramide*), la signora *Elisa Sedlaceck* (*Arsace*) e il signor *Celestino Salvatori* (*Assur*) ebbero su le scene del *Fondo* straordinari applausi. Quelli tributati alla *Bonini* confinarono col furore. L'esecuzione intera dello spartito eccitò tale entusiasmo, che l'Impresa credette soddisfar meglio ai contenti del Pubblico e all'interesse della sua cassa col trasportare nella sera successiva la *Semiramide* dal Teatro del *Fondo* a quel di *S. Carlo*. Gl'introiti le provarono che non si era ingannata per nessun conto<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Si veda ad esempio la recensione genovese sopra riportata.

<sup>19</sup> *Théâtre-Italien – Début de Mademoiselle Francilla Pixis*, «La Revue et gazette musicale de paris», 26 marzo 1837, p. 103.

<sup>20</sup> *Napoli*, «I Teatri», 8 maggio 1828, p. 86.

Normalmente i lettori venivano informati dell'esito ottenuto dalla serata e dai singoli esecutori principali. Talvolta il recensore si dilungava e informava anche degli applausi tributati ai singoli pezzi.

Sinfonia due volte applaudita durante la sua eccellente esecuzione da questa orchestra degnamente diretta dal sig. *Parisini*. Alzato il sipario applausi alla bella decorazione del sig. *Gianni*. Recitativo d'*Oroe* applaudito a due intervalli; crescenti segni d'approvazione all'ingresso d'*Assur*, al terzetto che segue, come pure ad una parte del resto dell'introduzione. Cavatina d'*Arsace* ascoltata con grande attenzione, accompagnata qua e là da acclamazioni di soddisfazione, e coronata alla fine d'una doppia salva [*sic*] di applausi, malgrado la presenza della Corte, che sopraggiunse durante questo pezzo. Duetto d'*Arsace* ed *Assur* portato alle stelle, ed i cantanti richiamati sul proscenio. Grandi onori alla cavatina di *Semiramide*, ed applauditissimo il giuramento. All'atto secondo il duetto di *Semiramide* ed *Assur* portato in trionfo, e seguito da due chiamate; lo stesso entusiasmo al rondò d'*Arsace*. Aria d'*Idreno* compatita. Duetto fra *Semiramide* ed *Arsace* approvato con grand'energia, durante la sua esecuzione, e due volte richiamati sul proscenio i suoi esecutori dopo di essa. Scena ed aria d'*Assur* agita, declamata e cantata fra l'attenzione più scrupolosa, interrotta però di tratto in tratto dalle acclamazioni più pronunziate, e da applausi accordati fra queste anche al coro. Anche *Assur* fu quindi due volte chiamato sul proscenio. Terzetto delle tombe applaudito<sup>21</sup>.

Purtroppo articoli di questo genere sono piuttosto rari, ma ci forniscono informazioni preziose. Intanto ci dicono quali erano i numeri più apprezzati: i Duetti NN. 3, 8 e 11, più tutte le arie dei tre protagonisti; notare gli aggettivi attribuiti a quella di *Assur*, N. 12: «agita, declamata e cantata», in un ordine di importanza che prevedeva l'azione prima, la declamazione della parola e infine il canto solo come conseguenza di una più completa *performance* del basso. L'aria di *Idreno* fu l'unica poco applaudita (venne «compatita» dal pubblico), ma in mancanza del libretto relativo a questo allestimento (dato al teatro Della Pergola nell'ottobre 1831) non sappiamo se il tenore Gallico eseguì il N. 10 o lo sostituì con un altro brano. La prova del successo della serata è data dalle acclamazioni del pubblico che proseguirono anche in presenza della corte, condizione che normalmente prevedeva un più rigoroso contegno. Indirettamente questo tipo di articolo ci aiuta anche a individuare i tagli effettuati in un dato allestimento: in questo caso è evidente che vennero eliminati i NN. 4 e 6 e probabilmente la preghiera «Al mio pregar t'arrendi», che non vengono nominati nello scrupoloso elenco del recensore<sup>22</sup>.

Le recensioni, per loro natura, prevedono una attenzione privilegiata all'esecuzione; sono piuttosto rare, invece, quelle che sviluppano anche un discorso

---

<sup>21</sup> *Firenze* [corrispondenza], «Il Censore universale dei teatri», 29 ottobre 1831, pp. 347-348: 347.

<sup>22</sup> Il taglio di questi due numeri e della preghiera conferma quanto già individuato attraverso l'analisi dei libretti rinvenuti, cfr. capitolo II, paragrafo 3.1.



più generale relativo al dramma di Rossi e Rossini (assimilabili alla categoria 5). Queste ultime però, nonostante il loro numero sia relativamente esiguo, forniscono a loro volta delle notizie preziose sulla percezione della musica di Rossini che si aveva a quel tempo, e possono aiutare a capire perché alcune sue opere siano rimaste in repertorio così a lungo. Tra gli scritti pervenuti, è possibile notare uno scarto non dissimile da quello individuato in relazione ai dati statistici sugli allestimenti, ossia una prima fase, quella dei primi anni, che assorbiva *Semiramide* come una novità da conoscere e apprezzare, e una seconda fase che invece la considerava come cosa già nota. Della prima fase, il più rilevante elemento che costituisce le recensioni è la ricerca del plagio e/o dell'autoimprestito, dettata dalla necessità di relazionarsi in qualche modo all'impatto con la novità del titolo; nella seconda fase, si fece sempre più viva invece l'impressione dell'opera come oggetto storicamente importante ma sempre più lontano dalla moda del melodramma dell'epoca.

### 3. LA PRIMA FASE: CACCIA AL PLAGIO

Molte recensioni lunghe ed articolate apparvero nei primi anni, quando *Semiramide* era un'opera nuova e necessitava quindi di una guida alla lettura fornita dal critico. Questo tipo di articolo tese a scemare col tempo, quando l'opera era divenuta ormai popolare e non c'era necessità di descriverla sempre in ogni sua parte. Negli articoli lunghi, comprensivi di qualche cenno di analisi musicale, spesso non si va oltre la descrizione dei singoli brani, unita a una valutazione personale del recensore. C'è però un particolare elemento ricorrente nelle primissime recensioni che merita la dovuta attenzione: la ricerca, all'interno della musica, di plagio o autoimprestiti.

Ogni primizia rossiniana era accompagnata da un misto di “furore” – nella sua accezione relativa al teatro ottocentesco – e di sospetto. Se il nome del compositore, ormai, non poteva non richiamare la curiosità degli spettatori, allo stesso tempo il frequentatore abituale cercava di giudicare con cautela quanto gli veniva proposto. Le recensioni dei primi allestimenti riflettono questa situazione: accanto al generale gradimento nei confronti dell'opera – eccetto che per la sua eccessiva lunghezza, riconosciuta fin da subito come il suo difetto principale – alcuni critici credettero di notare degli autoimprestiti. In realtà in *Semiramide* non c'è traccia di materiale musicale preesistente; tuttavia diversi recensori si impegnarono strenuamente alla ricerca di autoimprestiti, pur non individuandone di specifici.

La paranoia dell'autoimprestito si palesò soprattutto nei primi anni. Dopo la prima londinese del 1824, «The Harmonicon» professò la presenza di autoimprestiti con una certa veemenza, ma evitando di scendere nei dettagli:

*Semiramide* may be considered as approaching very nearly to that sort of compilation to which the Italians give the name of *pasticcio*; the greater part of it consists of repetitions, more or less disguised, of the author's own works. This is sometimes thought

allowable, and though it betrays either a want of industry, or an exhausted fund of ideas, yet it may be suffered to escape very severe criticism<sup>23</sup>.

È pur vero che lo stile di Rossini è assolutamente riconoscibile anche in *Semiramide*; l'ascoltatore abituale delle sue opere non faticava perciò a riconoscervi delle formule familiari. A questa sensazione di familiarità, però, si affiancava anche il preconconcetto secondo cui Rossini in ogni sua opera faceva uso (e abuso) di autoimprestiti. Il fenomeno non è nuovo: se è vero che Rossini era solito reimpiiegare alcuni brani propri, è altrettanto vero che spesso veniva accusato ingiustamente di tale pratica. Emanuele Senici ha dimostrato come la critica (il suo studio si focalizza su quella italiana) si sia comportata spesso in questo modo nei confronti di Rossini:

[...] i critici e gli spettatori che censurano l'autoimprestito sono chiaramente solo una parte, e una parte minoritaria, del pubblico. Leggendo le recensioni si ha l'impressione che alla maggioranza non importi granché se Rossini ricicla, anche perché non è in grado di accorgersene, oppure (e forse meglio) *esattamente* perché non è in grado di accorgersene. [...] La manovra retorica consiste di solito nel bollare questi ultimi [gli spettatori che non sanno cogliere gli autoimprestiti] come vittime di una strategia compositiva ben precisa messa a punto da Rossini e volta a sommergere e ottundere i sensi degli ascoltatori attraverso un bombardamento di suoni senza precedenti. [...] Coloro che segnalano e censurano l'autoimprestito, vero o presunto che sia, si caratterizzano quindi come coloro che non hanno (ancora) ceduto all'attacco rossiniano, che resistono davanti al dilagare di quella che più di un recensore definisce come una malattia e un contagio: essi sarebbero dunque i pochi ancora sani nel bel mezzo di un'epidemia<sup>24</sup>.

Il fastidio dell'autoimprestito, vero o presunto, era dovuto al fatto che il pubblico di una data città, all'arrivo di una novità operistica, pretendeva di ascoltare brani totalmente nuovi, e si sentiva in qualche modo defraudato nel caso fosse presente della musica già eseguita in città. Se gli ascoltatori non erano in grado di cogliere l'eventuale autoimprestito, il critico aveva il compito di informarlo della "frode".

Bisogna segnalare, però, che in alcuni casi al pubblico veniva effettivamente propinata musica già eseguita in precedenza nello stesso teatro, senza la volontà dell'autore. È il caso della prima scaligera di *Semiramide* nella primavera del 1824, accolta con qualche rimostranza poiché Ricordi, appena ebbe ottenuto copia della partitura, diede l'opportunità di inserire alcuni brani dell'opera in due balli, dati

---

<sup>23</sup> *Review of music – Semiramide*, «The Harmonicon», agosto 1824, pp. 162-164: 162.

<sup>24</sup> Emanuele SENICI, «*Ferrea e tenace memoria*» *La pratica rossiniana dell'autoimprestito nel discorso dei contemporanei*, «Philomusica on-line» IX/1 (2010), pp. 69-99: 78. Su questo argomento si vedano anche Marcello CONATI, «...una certa malattia, la quale può denominarsi contagio fantastico», in *La ricezione di Rossini ieri e oggi*, atti del convegno tenutosi a Roma, 18-20 febbraio 1993, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1994, pp. 101-119 e Arrigo QUATTROCCHI, *La logica degli autoimprestiti*: Eduardo e Cristina, in *Esercizi di memoria. Scritti su Rossini: un itinerario fra testo, musica e performance*, a cura di Daniela MACCHIONE e Alessandra QUATTROCCHI, Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 91-149.

proprio pochi mesi prima alla Scala, con la coreografia di Gaetano Gioja: *Cleopatra regina di Siria*<sup>25</sup> e *I Baccanali aboliti*<sup>26</sup>.

Della *Cleopatra* non abbiamo fonti musicali ma solo il libretto<sup>27</sup>, mentre de *I Baccanali* venne stampata una riduzione per pianoforte solo da Ricordi<sup>28</sup>, per cui è possibile verificare quali brani fossero stati selezionati per il ballo. In questa stampa, per ogni sezione viene indicato l'autore della musica; accanto a Rossini appaiono: Mirecki, Meyerbeer, Romani, Gallenberg, Raimondi. I brani tratti da *Semiramide* sono, in ordine: «Belo si celebri» nel Bacchanale dell'atto I<sup>29</sup>; «Giorno d'orrore» nell'atto II<sup>30</sup>; «L'usato ardir», sempre nell'atto II<sup>31</sup>, l'unico di cui viene indicato non solo l'autore ma anche l'opera e il titolo del brano<sup>32</sup>, e che ha una paginazione doppia: sia i numeri consequenziali del ballo (pp. 18-19), sia quelli del pezzo inteso come staccato (pp. 2-3), con indicazione del prezzo del brano singolo nella prima delle due pagine in alto a destra («C.<sup>mi</sup> 50»); difatti venne venduto contestualmente anche come pezzo a sé<sup>33</sup>.

«Il Corriere delle Dame», perciò, si lanciò in una filippica contro la pratica di inserire brani operistici nei balli, in cui si individuano alcuni spunti interessanti:

Lo scopo principale però a cui miriamo con questo nostro articolo si è di alzare, per quanto sta in noi, la voce contra l'uso, anzi l'abuso, che oggigiorno si permette la maggior parte de' coreografi in saccheggiare le più riputate composizioni vocali per secondare e vestire i gesti pantomimici a danno dei maestri di musica, dell'interesse del pubblico e delle imprese... – Qual effetto potea sperare il superbo finale dell'atto primo della *Semiramide* se testé ci è risuonato per un mese all'orecchio nel ballo *Cleopatra*?... Quale il potea quel vivacissimo coro che pure gustavamo or ora nella festa de' *Baccanali*?... e diciamo di questi soltanto per non tener dietro ai varj altri stralci e marcie impiegate or qua or là nelle mimiche recenti composizioni?... Oltre allo scemare quel magico effetto che seco porta la novità dei concerti musicali, e l'impressione ancora, che per essa può un cantante sperar di ottenere, nuoce assaissimo un tal metodo a que' compositori che corrono le seconde sfere, e che potrebbero guadagnare

---

<sup>25</sup> Ballo dato nella stagione di Carnevale 1823-24. Cfr. Pompeo CAMBIASI, *Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano 1778-1872*, Milano, Ricordi, 1872, p. 85. Rappresentato assieme alla *Zelmira* e all'*Otello* nel marzo del 1824, come risulta dalla *Gazzetta di Milano*, «Spettacoli d'oggi», 10 marzo 1824, p. 280 e 11 marzo 1824 p. 284.

<sup>26</sup> La prima rappresentazione del ballo risulta al 23 agosto 1823, cfr. CAMBIASI, *Rappresentazioni*, cit., p. 85. Sarebbe dunque stato dato assieme al *Ricciardo e Zoraide* (cfr. *ivi*, p. 30). In seguito venne dato anche assieme all'*Otello* di Rossini, rappresentato dal 3 settembre 1823, come risulta dal libretto dell'opera: *Otello ossia Il moro di Venezia. Dramma per musica da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala l'Autunno dell'anno 1823*, Milano, dalla tipografia di Giacomo Pirola, [1823].

<sup>27</sup> *Cleopatra regina di Siria: ballo tragico in cinque atti da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il carnevale dell'anno 1824, composto e diretto da Gaetano Gioja*, Milano, dalla tipografia di Giacomo Pirola, [1823-24].

<sup>28</sup> *I Baccanali aboliti: gran ballo composto e diretto all'I.R. Teatro alla Scala dal celebre coreografo sig. r Gaetano Gioja ridotto per forte piano*, Milano, Ricordi, 1823. I numeri di lastra sono dal 1873 al 1877 (ognuno si riferisce ad un singolo atto del ballo). La data della stampa risulta al 25 agosto 1823, dunque a ridosso della prima rappresentazione (cfr. sopra), stando al catalogo Ricordi disponibile online: <https://www.archivioricordi.com/it/catalog/detail/1800> (data ultima consultazione: 30 luglio 2018).

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 8-10.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 15-17. La didascalia sullo spartito riporta: «Fecenia presaga del tradimento che gli si ordisce da Baccanti si sforza co' più teneri modi di ritrarlo dalla presa».

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 18-19.

<sup>32</sup> «Terzettino/ L'Usato ardir/ Nell'Opera la SEMIRAMIDE del S.<sup>r</sup> M.<sup>o</sup> ROSSINI/ Ridotto per Forte Piano».

<sup>33</sup> Il pezzo venne stampato sempre nell'agosto del 1823, con numero di lastra 1814, cfr. <https://www.archivioricordi.com/it/catalog/detail/1742> (data ultima consultazione: 30 luglio 2018).

di che onestamente vivere impiegando il loro ingegno, se non atto ad eguagliare le sublimità poetiche, almeno atto a pareggiare i gesti e le capriole. – Lasciando gli scherzi, pare evidentissimo che molte volte si debba la freddezza e la poca accoglienza di buone composizioni vocali a questo biasimevole abuso, e sembra ancora evidente che vicendevole potria stimarsi un tal servizio da prestarsi dalle imprese e dalle direzioni teatrali, se è vero quel detto, che in troppe cose si verifica: *Hodie mihi, cras tibi*<sup>34</sup>.

Secondo il periodico milanese, è estremamente dannoso ascoltare in anteprima un brano d'opera all'interno di un ballo (o addirittura come musica di scena per il teatro di prosa), poiché si perde «quel magico effetto che seco porta la novità dei concerti musicali»: la novità crea dunque una atmosfera magica, ed è anche perciò che, in questo periodo storico, Rossini era tanto biasimato per la sua pratica dell'autoimprestito. Inoltre, si intuisce che la musica operistica, e segnatamente quella di Rossini, sarebbe sprecata per un ballo, considerato comunque come un genere inferiore rispetto all'opera, e che tra l'altro richiederebbe dei ritmi più adatti al movimento corporeo, per cui sarebbe auspicabile l'intervento di compositori specializzati, seppure di second'ordine.

Oltre alla ricerca di autoimprestiti da opere precedenti e alla critica verso l'esecuzione in anteprima di alcune parti dell'opera, con *Semiramide* accadde qualcosa di particolare: in mancanza di veri e propri autoimprestiti, vennero individuati altri brani non di Rossini copiati ed inseriti nell'opera. Anche questo fenomeno non è del tutto nuovo, ma probabilmente lo è nelle sue dimensioni.

Secondo «The Harmonicon», la cabaletta del N. 4 deriva dalla «favourite air» di Carafa, «Fra tante angoscie»<sup>35</sup>; in un altro numero, sempre «The Harmonicon» individua un plagio da Paisiello, e segnatamente viene notata una similitudine tra parte del Finale primo, «D'un semidio che adoro», e il duetto «Ne' giorni tuoi felici» dall'*Olimpiade* di Paisiello<sup>36</sup>. Ancora, in una lettera anonima indirizzata al «Censore universale dei teatri», relativa alla *Straniera* di Bellini, si dice: «il famoso duetto nel second'atto della *Semiramide*, è dolce al misero, non vi richiama in tempo più stretto la musica del Pulcinella?»<sup>37</sup>, facendo evidente riferimento ad una qualche melodia popolare associata al personaggio di Pulcinella, apparentemente molto nota all'epoca, su cui al momento non è stato possibile reperire informazioni.

Se questi autoimprestiti collocano Rossini nel contesto della musica italiana, che sia quella popolare (Pulcinella), operistica coeva (Carafa) o degli “anni d'oro” dell'opera italiana (Paisiello), in altri casi troviamo quelli che potrebbero essere dei tentativi di dimostrare una progressiva germanizzazione dello stile del compositore. Rossini era stato spesso identificato come un “tedeschino” fin dagli esordi, ma nel

---

<sup>34</sup> *Cenni teatrali*, «Il Corriere delle dame», 24 aprile 1824, pp. 130-132: 131-132.

<sup>35</sup> Cfr. la già citata recensione in «The Harmonicon», agosto 1824, p. 163. L'aria era inclusa nell'opera *Berenice in Siria* dello stesso Carafa, composta per Napoli nel 1818 ed interpretata per la prima volta da Giovanni David; successivamente circolò come aria favorita per tenore.

<sup>36</sup> *Paris*, «The Harmonicon» (recensione della prima parigina di *Semiramide*), gennaio 1826, pp. 19-20: 20.

<sup>37</sup> *Notizie interne*, «Il Censore universale dei teatri», 17 febbraio 1830, pp. 53-54: 53.

1823 il suo legame ideale col mondo germanico veniva sentito in maniera sempre più forte. Non bisogna dimenticare che egli, all'altezza della prima di *Semiramide*, era reduce da un viaggio a Vienna, dove aveva presentato alcuni suoi lavori, tra cui l'ultimo, *Zelmira*, con la compagnia di canto del teatro San Carlo di Napoli; le rappresentazioni avevano suscitato il più vivo entusiasmo nella città austriaca. Rossini, quindi, venne identificato da taluni come un autore filo-tedesco. Stendhal, nella sua prima valutazione su *Semiramide*, confermava tale giudizio, che non poteva essere altro che un pre-giudizio, stilato quando l'autore francese aveva solo ascoltato alcuni estratti dell'opera in riduzione per canto e pianoforte:

Il grado di germanesimo di *Zelmira* non è nulla al paragone della *Semiramide* che Rossini diede a Venezia nel 1823. Mi pare che Rossini abbia commesso un errore di geografia. Quest'opera, che, a Venezia ha evitato i fischi solo grazie al grande nome di Rossini, sarebbe forse sembrata sublime a Koenigsberg o a Berlino. Mi consolo facilmente di non averla veduta a teatro; quel che ne ho ascoltato al piano non mi ha dato alcun piacere<sup>38</sup>.

Ciò che ci dice Stendhal deve essere a sua volta basato su valutazioni altrui; dunque è possibile che egli riferisse nient'altro che un luogo comune, il quale traspare per via indiretta proprio dai presunti plagi individuati nell'opera all'interno di alcune recensioni.

Il primo plagio che dimostrerebbe un reimpiego di musica tedesca venne identificato all'indomani della rappresentazione viennese del 1823: l'«Allgemeine Musikalische Zeitung» propose una lunga recensione dell'opera, individuando nel tema dell'Andantino della Sinfonia una melodia popolare tedesca:

Schon vor Anfang der Oper hatte über die diesem Werke vorangehende Overture sich so manche Zunge vernehmen lassen, und es ging die Rede, dass sie Nichts anders sey, alle Variationen über das Thema: «Freut Euch des Lebens!» Allerdings findet sich diess Thema durch vier Tacte lang darin, und wird, wie das bey *Rossini*, oft der Fall ist, nicht etwa durchgeführt, sondern nur immer wieder nach Erscheinung eines Mittelsatzes aufgeführt.

Oder heisst das etwa durchführen, wenn der Satz nur wiederkehrt ohne alle neue Beziehung und Interesse? *Rossini* hat diess Thema als ein wichtiges Motiv in der Oper angebracht, und Zwar bey einer Scene, welche durch ihre Wichtigkeit hervorrägt. Er hat es ferner im Andantino gegeben, und in der Overture vier Waldhörnern in den Mund gelegt, man sieht also, dass er sich davon einen grossen dramatischen Effect versprochen hat<sup>39</sup>.

Il tono della recensione in realtà non è dispregiativo: al massimo viene criticato l'uso che Rossini fa dei suoi temi, che tende alla mera ripetizione del materiale musicale

---

<sup>38</sup> STENDHAL, *Vita di Rossini*, cit., pp. 237-238.

<sup>39</sup> *K.K Hof-Theater nächst dem Kärnthner-Thore*, «Allgemeine musikalische zeitung», 10 settembre 1823, coll. 577-583: 579.

piuttosto che al suo sviluppo<sup>40</sup>. Qui il tema di «Freut euch des Lebens» è semplicemente riconosciuto come tale e ne viene notata l'importanza drammatica – prima inserito nella Sinfonia, poi utilizzato nel Finale primo, nel momento che precede l'apparizione dell'ombra di Nino (per cui viene notata anche l'analogia col Finale secondo del *Don Giovanni*). Non si può escludere che in questo caso Rossini potesse effettivamente aver fatto riferimento volontario alla melodia popolare: Guido Johannes Joerg<sup>41</sup> ha dimostrato che uno dei solfeggi pubblicati da Rossini nella sua raccolta, stampata nel 1827 ma il cui autografo risale al 1822<sup>42</sup>, potrebbe costituire un passaggio intermedio tra la melodia popolare e il tema della Sinfonia<sup>43</sup>; in effetti Rossini era reduce dal viaggio a Vienna, perciò non è escluso che avesse volutamente inserito il tema di «Freut euch des Lebens».

Diverse altre recensioni individuano plagi derivanti dall'area tedesca. Un articolo particolarmente interessante è quello apparso su «The Harmonicon» all'indomani del primo allestimento londinese, in cui già sono segnalati tutti i plagi che verranno individuati dai critici nel corso di tutti gli anni Venti (ad eccezione di «Freut euch des Lebens»), perciò se ne propone qualche estratto significativo:

For the commencement of it the author is indebted to the Pastoral Symphony of Beethoven, and the first subject of the last movement is very like a popular melody of Mozart. [...] The ghost now [nel Finale primo] speaks, and the whole of this part is an imitation of the last incomparable scene in *Don Giovanni*: indeed at the words, *Rispetta le mie ceneri!* Mozart's notes are boldly copied, and his accompaniment, slightly altered, applied to them. This was unfair, and equally unwise, unless, – which is possible, – it was meant as a public and respectful homage to the unrivalled greatness of the musician of Salzburg [*sic*]. [...] The chorus, No. 17 [Finale secondo, «Un traditor, con empio ardir»], is singularly ill set to the words: the melody of it has long been admired, for it is that which we alluded to in speaking of the overture, – Mozart's German air, adapted to the English words, “Life let us cherish.”

No. 18 is the *Pregbiera* [...]: its great beauty and pathos are undeniable, and the sentiment is most judiciously expressed; but with all our admiration of it we must not conceal that an air in *Così fan tutte*, “È amore un ladroncello” and a cavatina in Winter's *Proserpina*, have mainly contributed to form the motive of it.

The *Terzettino*, No. 19, *L'usato ardir*, is altogether a studied imitation of *Di scrivermi ogni giorno*, a quartett in the above opera of Mozart; scarcely an attempt has been made to disguise the accompaniments<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Questa critica viene mossa anche nel prosieguo della recensione. La contrapposizione che qui si propone, ripetizione/sviluppo, è estremamente banalizzata e viene usata solo per amor di chiarezza. Il recensore non è così netto, tuttavia è evidente che le sue critiche muovono proprio in questa direzione.

<sup>41</sup> Guido Johannes JOERG, *Zur Verwendung des Volkslieds «Freut euch des Lebens» in den Werken Gioachino Rossinis*, «La Gazzetta», 1992, pp. 3-5.

<sup>42</sup> Si veda la tabella proposta da Paolo FABBRI alla voce *Rossini* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, B. (*Personenteil*), vol. XIV, 2005, coll. 475-490: 490.

<sup>43</sup> Gioachino ROSSINI, *Gorgheggi e solfeggi: per rendere la voce agile e imparare il bel canto*, Milano, Ricordi, [1827]. Solfeggio n. 2, pp. 9-12 dell'edizione consultata (Bruxelles, Lippens, 1827).

<sup>44</sup> *Review of music*, «The Harmonicon», agosto 1824, pp. 162-164.

L'autore dell'articolo, non firmato ma certamente attribuibile al curatore del periodico, William Ayrton<sup>45</sup>, si è cimentato in una prova di arguzia, individuando tutte le somiglianze tra l'opera di Rossini e altri lavori noti del passato. In questa operazione egli fu aiutato dalla versione a stampa dell'opera: oltre alle altre fonti ormai disponibili<sup>46</sup>, nello stesso «Harmonicon» erano già stati pubblicati alcuni estratti per canto e pianoforte (la marcia che apre il Finale primo, il giuramento dello stesso Finale, il Duetto «Giorno d'orrore» e la preghiera «Al mio pregar t'arrendi») e il Rondò op. 105 di Hieronymus (o Jérôme) Payer, pianista e compositore viennese, basato sul tema del coro iniziale («Belo si celebri») <sup>47</sup>. Ayrton ebbe quindi modo di studiare al pianoforte la musica di *Semiramide*, il che favorì l'individuazione di quelli che vengono identificati come plagii – ma che in realtà è difficile catalogare come tali: piuttosto possiamo parlare di assonanze melodiche, ritmiche e/o armoniche, probabilmente involontarie.

Le affinità individuate con la musica austro-tedesca, in particolare con quella di Mozart, favoriscono una lettura filo-tedesca di *Semiramide*, il che viene messo in evidenza dallo stesso Ayrton:

It has been said, and truly, that *Semiramide* is composed in the German style, but it is the German style exaggerated. Rossini is become a convert to this school, and his conversion does his judgment credit, though like all proselytes he passes into extremes: not satisfied with discarding the meagre accompaniments of the Italian composers, he even goes far beyond the *tramontain* masters in the multitude and use of instruments, and frequently smothers his concerted pieces and choruses by the overwhelming weight of his orchestra<sup>48</sup>.

Alla luce di questa lettura, è più semplice comprendere l'«errore di geografia» attribuito *en passant* da Stendhal all'opera. Lo stesso Ayrton riferisce un giudizio comune («it has been said») sullo stile germanico di *Semiramide*, dunque l'opera approdò a Londra già carica di questa valutazione, assolutamente vaga, perciò bisognosa di una dimostrazione per così dire “scientifica”, come tentò di fare appunto Ayrton nel suo articolo.

La spasmodica ricerca di autoimprestiti o plagii inseriti nell'opera portò ai limiti dell'inverosimile, come accadde in un altro articolo dell'«Harmonicon»:

A Venetian marquis, a great cognoscente, was lately heard to declare in company, that he had it from Rossini's own lips, that the music of the first brilliant chorus of the introduction was taken from a Hungarian ballet, entitled *Das Volkefest in Kisbar*, (the

---

<sup>45</sup> Su questo periodico e sulla sua storia si veda Leanne LANGLEY, *The Life and Death of “The Harmonicon”: An Analysis*, «Royal Musical Association Research Chronicle», XXII (1989), pp. 137-163.

<sup>46</sup> L'opera era disponibile per intero in riduzione per canto e pianoforte, edita da Artaria a Vienna nel 1823; alcuni brani erano stati pubblicati da Ricordi a Milano sempre nel 1823, mentre nel 1824 erano in uscita tre edizioni parigine, Carli e Janet et Cotelle e Schlesinger. Cfr. *Semiramide*, edizione critica, commento critico, pp. 33-39, 43, 45, 49-50.

<sup>47</sup> Si vedano i supplementi di «The Harmonicon» del 1824: pp. 66-68, 72-74, 189-196, 190-191, 192-196; pp. 222-226 per Payer.

<sup>48</sup> *Review of music*, «The Harmonicon», cit.

Rural Feast in Kisbar); it is also maintained that the Neapolitana, in the second act, is not Rossini's own<sup>49</sup>.

Il paradosso creato dalla paranoia del plagio viene evidenziato da Luigi Prividali nel suo «Censore universale dei teatri». Prividali era uno strenuo difensore di Rossini e usò il suo periodico per criticare senza mezzi termini i suoi detrattori, spesso facendo uso dell'ironia. Così, nel 1829, troviamo una critica nei confronti della «Gazzetta Musicale di Lipsia» (ossia l'«Allgemeine Musikalische Zeitung»):

Aggiunge poi ora lo stesso erudito ed imparziale corrispondente della *Gazzetta*, che anche nel finale della *Semiramide* s'incontra un furto fatto all'Atalia d'un mezzo periodo di due versi, che non potrebbe reggersi da sé solo; commenta egli poi questo fatto col dire, che punto non lo sorprese lo scoprirlo, perché già sapeva senz'altro, che quel mezzo periodo non poteva essere di Rossini, e conclude poi coll'apostrofe: *Sa il Cielo, quanto sarà stato preso di più dall'Atalia!* A me sembra però che potrebbe saperlo anche la terra, perché non essendo stati tagliati fuori dallo spartito dell'Atalia tutti questi plagj, vi si dovrebbero pur palesare<sup>50</sup>.

Ad ogni modo, la ricerca di autoimprestiti o plagii denota una sempre maggiore attenzione a un idealizzato concetto di originalità<sup>51</sup>, che cominciava a venire applicato anche nel mondo della musica teatrale, ma tutto sommato si esaurì negli anni Venti, ossia negli anni della massima circolazione dell'opera. Quando, a partire dai primi anni Trenta, *Semiramide* cominciò a perdere il suo carattere di novità e a divenire un "classico", scemò anche la necessità di individuare l'eventuale fonte delle singole sezioni e si accettò l'opera per quello che era.

#### 4. VERSO LA SECONDA FASE: ROSSINI OLTRE ROSSINI

Una volta accettata *Semiramide* come opera originale e ben costruita, essa poté consolidarsi quale una degli esempi più apprezzati della produzione rossiniana; esauritasi la "caccia al plagio", l'opera circolò pacificamente almeno per tutti gli anni Trenta. Come è stato detto precedentemente<sup>52</sup>, fino all'epoca immediatamente pre-rossiniana il ciclo di rappresentazioni di un'opera riuscita non superava in genere i due decenni; alcune delle opere di Rossini furono di fatto le prime a superare tale barriera. Certamente queste, fin dalla loro comparsa, suscitarono enormi successi, tanto che il nome dell'autore divenne ben presto celeberrimo in tutta Europa e oltre;

---

<sup>49</sup> *Milan*, «The Harmonicon», luglio 1825, pp. 114-115: 115.

<sup>50</sup> *Lipsia*, «Il Censore universale dei teatri», 6 maggio 1829, p. 144.

<sup>51</sup> Si vedano ad esempio le riflessioni proposte da Lydia GOEHR, *Il museo immaginario delle opere musicali. Saggio di filosofia della musica*, Milano-Udine, Mimesis, 2016 (ed. or. *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*, Oxford, Oxford University Press, 1992; edizione riveduta e ampliata: 2007). In particolare si veda il capitolo 8, *Dopo il 1800: il paradigma beethoveniano*, pp. 299-342.

<sup>52</sup> Cfr. paragrafo 1.



ma questo non basta a spiegare la continuità con cui il pubblico di diverse generazioni seguì a recarsi a teatro per ascoltare le sue opere.

È necessario sottolineare il fatto che il successo di Rossini venne favorito dalle nuove modalità di ascolto che si stavano affermando nel mondo operistico. La pubblicazione di pezzi staccati che seguì di poco la prima rappresentazione<sup>53</sup> fece sì che il pubblico di amatori, in qualsiasi città europea, avesse modo di conoscere in anteprima le melodie dell'opera, anche prima che venisse allestita nel teatro cittadino. Come già ricordato, lo stesso Stendhal, ad esempio, ci informa di aver ascoltato *Semiramide* al pianoforte, e solo successivamente ebbe la possibilità di vederla a teatro; l'impressione iniziale che ne ricavò fu piuttosto negativa<sup>54</sup>. In seguito, però, smorzò il suo giudizio, quando poté andare al Théâtre-Italien ad ascoltare l'opera e ne apprezzò *in toto* la costruzione drammatica e la musica, criticandone solo – ma insistentemente – l'eccessiva lunghezza<sup>55</sup>. Insomma, non solo chi accorreva a teatro per *Semiramide*, dalla fine degli anni Venti in poi, probabilmente aveva già ascoltato l'opera in passato, ma gli stessi appassionati avevano modo di riprodurre a piacimento alcuni brani all'interno delle mura domestiche, o addirittura, come nel caso di Stendhal, potevano andare a teatro al primo ascolto conoscendo già l'opera, in tutto o in parte.

Si tratta, quindi, di una modalità di fruizione nuova; è vero che il frequentatore di un teatro, fin dal XVII secolo, poteva assistere a una ventina di recite consecutive dello stesso lavoro<sup>56</sup>, perciò l'ascolto ripetuto era un fenomeno insito da secoli nella storia dell'opera. Ma nel periodo rossiniano le cose cambiarono: il pubblico per la prima volta, aveva la possibilità di riascoltare diverse volte nel corso degli anni una stessa opera nello stesso teatro, cosa che si affacciò in tutta la sua evidenza proprio con le opere di Rossini<sup>57</sup>, per poi proseguire e divenire sempre più preponderante nel corso del secolo. A ciò si aggiunga il nuovo fenomeno della fruibilità della musica operistica anche attraverso l'editoria, che consentì una conoscenza più diffusa e più approfondita da parte degli interessati<sup>58</sup>. Uniti questi due elementi, appare evidente che le modalità di ascolto si modificarono nel periodo storico in cui apparvero le opere di Rossini: da un lato cresceva il gusto per il già noto, perciò il pubblico godeva non più solo nel conoscere opere nuove, ma anche nel riascoltare cose già familiari; dall'altro questa stessa familiarità favoriva una maggiore concentrazione su interpreti,

---

<sup>53</sup> Cfr. *Semiramide*, edizione critica, commento critico, pp. 33 sgg.

<sup>54</sup> Cfr. sopra, paragrafo 2.2.

<sup>55</sup> Cfr. le sue *Note d'un dilettante* in STENDHAL, *Vita di Rossini*, cit., pp. 330-338.

<sup>56</sup> Cfr. Lorenzo BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991, pp. 200 sgg.

<sup>57</sup> Per un quadro generale di questo fenomeno si veda Luca ZOPPELLI, *Intorno a Rossini: sondaggi sulla percezione della centralità del compositore*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di Paolo FABBRI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994.

<sup>58</sup> Su questo si vedano Luca AVERSANO, *La produzione di musica a stampa nell'Ottocento*, in *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, a cura di Carlo FIORE, Palermo, L'epos, 2004, pp. 341-362; ID., *Il commercio di edizioni e manoscritti musicali tra Italia e Germania nel primo Ottocento (1800-1830)*, «Fonti musicali italiane», IV (1999), pp. 113-160.

scene e costumi, ossia su quelli che diventavano gli unici veri e propri elementi di novità di un allestimento<sup>59</sup>.

Queste nuove modalità di fruizione ebbero anche delle conseguenze nel modo in cui il pubblico valutava l'opera ascoltata a teatro. Col passare del tempo, sempre più frequentemente, gli interpreti rossiniani venivano accusati di eccedere nella variazione della propria parte, rendendo irriconoscibile la musica del compositore<sup>60</sup>. In realtà, critiche simili sono riscontrabili piuttosto precocemente. In particolare, si ritrovano con una certa frequenza nelle recensioni che descrivono le esibizioni di Rosa Mariani, la prima interprete della parte di Arsace. È noto che Rossini scrisse per lei delle varianti vocali<sup>61</sup>, ed è possibile che il contralto le abbia utilizzate anche negli allestimenti successivi cui partecipò. Rossini e la Mariani si conobbero proprio in occasione del primo allestimento di *Semiramide*, perciò il compositore non aveva una conoscenza diretta delle sue caratteristiche vocali quando cominciò a comporre l'opera; durante le prove, provvide dunque a operare le modifiche necessarie per venire incontro alle esigenze vocali del contralto. Ciò significa che il compositore scrisse l'opera riferendosi a un modello astratto di capacità vocali, per poi intervenire sul testo musicale in un secondo momento ove necessario. Di queste varianti vocali autografe, non ci è dato sapere quali venissero riutilizzate da Rosa Mariani nelle successive riprese, ma è comunque degno di nota che si disse di lei:

Ma la signora *Rosa Mariani* si permette già da qualche tempo nella sua parte d'Arsace tanti e sì scandalosi arbitri in discapito della musica, ch'essa deve perdere assolutamente tutta quella magica soavità onde seppe adornarla l'insigne compositore. Debito mi corre d'indicare una sì colpevol licenza, che deturpa le più belle ispirazioni musicali, e defrauda l'uditorio della compiacenza di ascoltarle e gustarle<sup>62</sup>.

Insomma, andava perdendosi l'abitudine di ascolto nei confronti di un elemento variabile come le ornamentazioni della linea vocale; al suo posto, veniva prediletto sempre più il ritrovare costantemente le stesse melodie riproposte nella medesima forma.

Accuse simili vennero mosse anche verso altri interpreti. L'allestimento parigino del 1829 vide Henriette Sontag, nella parte della protagonista, affiancata da Maria Malibran, che l'anno prima aveva tentato con scarso successo di interpretare *Semiramide*, e che ora si ripresentava nella stessa opera nelle vesti di Arsace. La parte del contralto le si adattava meglio rispetto a quella del soprano, ma comunque non riusciva a far dimenticare al pubblico le recenti esibizioni della Pisoni. In particolare,

---

<sup>59</sup> In realtà spesso anche gli interpreti tendevano ad essere gli stessi in una data città per un dato periodo di tempo, cfr. sopra, paragrafo 1.

<sup>60</sup> Si veda ad esempio il saggio di Bianca Maria ANTOLINI, *Rappresentazioni rossiniane e dibattito critico in Italia nel decennio 1860-1870*, in *La Ricezione di Rossini ieri e oggi*, cit., pp. 121-148. Sulle varianti vocali si veda il capitolo III.

<sup>61</sup> Cfr. capitolo III, paragrafo 2, sezione A.1.

<sup>62</sup> Recensione dell'allestimento di Vicenza, «Il Censore universale dei teatri», 22 agosto 1829.

ciò che non si può perdonarle, e che si deve anzi amaramente rimproverarle, è quella falsa mania di sostituire i propri ai pensieri del compositore, e di caricarne le frasi con un'infinità di ghiribizzi. La sua cavatina era appena riconoscibile, così anche il suo duetto con Assur. Il pezzo meglio eseguito fu il duetto dell'atto primo con Semiramide; qui solamente fu rispettato il pensiero, e reso, se non con un profondo sentimento drammatico, almeno con grazia e leggerezza, e con parità grande d'esecuzione. Non così quello del second'atto, con cui si terminò l'opera<sup>63</sup>. chi crederebbe, che in un pezzo dei più drammatici fra quanti esistono, queste due signore non trovarono che un'occasione di sfogarsi in una procella di vocalizzi e gorgheggi fino a rendere assolutamente nullo l'effetto di questa scena terribile? Sembrava invece di veder due amanti nel giubilo di trovarsi uniti<sup>64</sup>.

In questo caso, dunque, il vocalizzo acquisisce un significato semantico: se il testo rossiniano interpreta correttamente la situazione drammatica del Duetto N. 11, l'eccesso di variazioni modifica quest'ultima da tragica agnizione madre-figlio trasformandola in un vero e proprio duetto d'amore. Dato che Luigi Prividali, estensore del «Censore universale dei teatri», era un fervente e dichiarato fautore della musica di Rossini, egli confessava «la mia passione per quest'opera [...], che non vorrebbe sentirla alterata in nessuna delle sue parti, per il pregiudizio di credere le sue note intangibili e sacre»<sup>65</sup>. Anche in questo caso, dunque, la scrittura rossiniana è considerata come la forma più “corretta” per l'interpretazione del dramma, e dunque indirettamente se ne sconsiglia la variazione in favore di una esecuzione più fedele al testo scritto.

All'approccio verso il testo scritto fa da contrasto l'ascolto diretto a teatro. In quest'ultimo caso l'atteggiamento del pubblico, e talvolta dei critici stessi, è diametralmente opposto: se il testo scritto conferisce all'opera un certo carattere di fissità, la serie di allestimenti è strettamente connessa all'immediatezza dell'esecuzione musicale e, cosa più importante, sottostà in maniera pregnante al concetto di “moda”:

fenomeno sociale che consiste nell'affermarsi, in un determinato momento storico e in una data area geografica e culturale, di modelli estetici e comportamentali (nel gusto, nello stile, nelle forme espressive), e nel loro diffondersi via via che ad essi si conformano gruppi, più o meno vasti, per i quali tali modelli costituiscono, al tempo stesso, elemento di coesione interna e di riconoscibilità rispetto ad altri gruppi<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> L'allestimento era in realtà una beneficiata in favore del tenore Marco Bordogni; tale forma spiegherebbe i tagli effettuati, in particolare i NN. 12 e 13 necessari per concludere l'opera.

<sup>64</sup> *Notizie estere. Francia – Parigi*, «Il Censore universale dei teatri», 18 aprile 1829, p. 124.

<sup>65</sup> *Notizie interne – Teatro Carcano*, «Il Censore universale dei teatri», 25 aprile 1829, pp. 129-130: 130.

<sup>66</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/moda/> (data ultima consultazione: 22 marzo 2019)

La musica di Rossini, all'apice del suo successo, corrisponde a tale descrizione e, di contro, ne subisce le conseguenze poiché rischia rapidamente di divenire “fuori moda”, «non più conforme al gusto attuale, [...] superato»<sup>67</sup>.

L'impatto con le nuove opere di Bellini fu il primo elemento che permise ai frequentatori dei teatri di operare un confronto:

L'esito fortunatissimo di questa *Semiramide*, la sublimità di questa quasi divina musica e la sua non meno avventurosa esecuzione dovrebbero far supporre nel Pubblico il desiderio di veder con quest'Opera terminata la stagione, eppure chi può spiegare i fenomeni! Si applaude con strepito alla *Semiramide*, e si desidera e si vorrebbe anche per domani a sera il *Pirata*. Nessuno contende la primazia e la sovranità alla superba Regina di Babilonia, ma tutti amano meglio di dividere i pericoli e gli affanni con Imogene e col suo ardimentoso Gualtiero<sup>68</sup>.

Già pochi anni dopo la prima rappresentazione, dunque, *Semiramide* veniva avvertita come opera vecchia, ormai nota ai più; come si evince dalla recensione sopra riportata, proprio l'arrivo di Bellini sulle scene teatrali fu un evento decisivo che mise per la prima volta in discussione il primato della musica di Rossini. Anche se la critica, tendenzialmente, continuava a preferire ed ammirare un'opera come *Semiramide* (come nella recensione sopra citata), il pubblico cominciava col tempo a mostrare la sua preferenza verso le composizioni più recenti.

Si nota dunque una differenza sostanziale fra l'ascolto a teatro e l'approccio al testo scritto dell'opera, laddove quest'ultimo va a influire in qualche modo sul primo: il carattere di fissità del testo scritto va ad attribuirsi anche alla linea vocale, che diviene riconoscibile e non passibile di modifiche, e talvolta allo stesso cast di interpreti, che ripropone con regolarità la stessa opera nel corso del tempo. Ecco che dunque alcuni caratteri di fissità si sono col tempo attribuiti anche alla pratica della rappresentazione teatrale.

*Semiramide* rimase in repertorio nonostante contenga alcuni elementi che si discostano dal gusto teatrale che si diffuse a partire dagli anni Trenta in avanti: certi “anacronismi”, in effetti, vennero rilevati fin da pochissimi anni dopo il primo allestimento: la scarsa presenza del tenore, rafforzata dal frequente taglio di una o di entrambe le arie affidategli (questione di cui si discuterà in seguito<sup>69</sup>), talvolta compensata dall'affidamento della parte di Assur a un tenore, con conseguente taglio o trasposizione della scena di pazzia. Altro elemento che stava cadendo in disuso era l'uso del contralto *en travesti*<sup>70</sup>: per la verità si trovano poche testimonianze che

---

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Recensione dell'allestimento di Cremona, «I Teatri», tomo IV, fascicolo 37, 1830.

<sup>69</sup> Cfr. capitolo II, paragrafo 3.1.

<sup>70</sup> Sul quale si veda Marco BEGHELLI, *Il ruolo del musico, in Donizetti, Napoli, l'Europa*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 11-13 dicembre 1997), a cura di Franco Carmelo GRECO e Renato DI BENEDETTO, Napoli-Roma, ESI, 2000, pp. 323-335.

individuano la parte di Arsace come problematica, ma in alcuni articoli viene sollevata tale questione:

La parte d'Arsace è ordinariamente la pietra d'inciampo di questo spartito. Il guerriero tremendo, non meno nel campo, che nelle mura stesse di Babilonia, che dee portare in fronte l'orgoglio di tante vinte battaglie e le minacce che atterriscono niente meno che un Assur, non è sovente rappresentato che da una giovinetta piena di circospezione, e che invece di somigliare a un eroe bellicoso, sembra piuttosto uno di que' genii amorosi descritti sì felicemente dal *Metastasio*, i quali per vezzo ponevansi in testa il pesante elmo di Marte<sup>71</sup>.

Si notava, dunque, una disgiunzione tra l'elemento puramente canoro e l'effetto drammatico:

Time has little effect on Rossini's compositions, and his best melodies are as fresh and heart-stirring as ever: but his monstrous violations of scenic effect, are such as always shock the conscience. The last scenes in this opera are in every way startling; the whole *corps dramatique* turn their backs on the Ghost, troll forth a merry chorus, turn round to take a second look at the intruder, and again start off in a still merrier strain. The auditors are then introduced to the interior of the tomb [...]. Albertazzi [interprete di Arsace] suddenly puts an end to the affair, by slaughtering the rival *cantatrice*, – and down falls the curtain<sup>72</sup>.

Ma la stessa veste musicale, a partire dagli anni Quaranta, cominciava ad essere avvertita come fuori moda, soprattutto fuori dall'Italia: «die Oper selbst langweilte, ihrer melodischen Schönheiten ungeachtet, der vielen Wiederholungen und nichtssagenden musikalischen Phrasen wegen, die bereits aus der Mode gekommen sind»<sup>73</sup>. Le recensioni, dunque, dividevano nettamente la qualità dell'esecuzione canora in sé e le valutazioni sulla scelta del titolo da parte dell'impresa del teatro:

The attendance was the fullest of the season, and no wonder, with so unexampled a cast. The members of the opera company seem to have been brought into excellent subordination, since every part in the piece was represented by a first-rate artist. This is the only way to produce a work of art with anything like a spirit of justice to the composer. [...]

In the stupid duet, *Giorno d'orrore*, – so ridiculously out of all character with the words – the skill of the vocalists (Grisi and Brambilla) won every suffrage, and fairly carried the audience by storm, in spite of the intense absurdity of the composition. [...]

The opera was, altogether, the most complete treat of the season – albeit, we must confess that we can perceive but small merit in the *music*, spite of all the fuss and hubbub raised by its admirers<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> Recensione dell'allestimento di Napoli, «I Teatri», fascicolo 35, 1830, pp. 562-564: 563.

<sup>72</sup> *Italian Opera*, «The Musical World», 21 luglio 1837, p. 93.

<sup>73</sup> *Nachrichten – Berlin*, «Allgemeine musikalische Zeitung», 30 novembre 1842, coll. 962-966: 963.

<sup>74</sup> *Metropolitan – Italian Opera*, «The Musical World», 27 aprile 1843, p. 149.

Dunque il nodo cruciale a questo punto divenne il rapporto tra musica e parola: le eccellenti esecuzioni che venivano proposte nei migliori teatri d'Europa venivano universalmente apprezzate, ma finivano per essere percepiti come concerti canori dissociati dal dramma.

Questo costituisce senz'altro un punto di svolta definitivo. Precedentemente, durante gli anni Venti, l'opera ebbe una circolazione vastissima al pari di altri lavori rossiniani; in seguito, durante gli anni Trenta, tale diffusione continuò a essere di dimensioni simili, nonostante taluni cominciarono a fare confronti con altri compositori (per esempio Bellini) e a notare alcuni elementi non più affini al gusto dell'epoca, come la scarsa importanza drammatica del tenore e il contralto *en travesti*. Ma fu negli anni Quaranta che l'atteggiamento del pubblico divenne totalmente diverso: non si tolleravano più le caratteristiche intrinseche dell'opera e l'unico elemento che rimaneva degno di interesse era il puro godimento canoro.

*Sémiramide* est certainement un chef d'œuvre, mais un de ces chefs-d'œuvre qui ne souffrent pas la médiocrité d'exécution; de longs récitatifs, des chœurs et morceaux d'ensemble fréquemment répétés, et coup sur coup; enfin une action lente et souvent pénible dans le poème; tout contribue à l'ennui si les oreilles et le cœur ne sont fortement impressionnés par une belle exécution des airs, des magnifiques duos, trios, quartetti et quintetti que renferme cette partition<sup>75</sup>.

Tale situazione di fatto è assimilabile a quanto Franco Piperno individuava in merito alla fortuna delle opere pre-rossiniane, che potevano circolare per un massimo di 15-20 anni<sup>76</sup>: è lecito affermare che anche *Sémiramide* conobbe la sua "normale" circolazione lungo un arco temporale di circa vent'anni. La novità sta nel superamento di tale scoglio cronologico, ma questo passaggio comportò un nuovo atteggiamento nei confronti dell'opera stessa.

Rossini, infatti, continuava ad avere i suoi ammiratori, e questo favoriva la frequente riproposizione di alcuni suoi titoli. Sebbene ormai il pubblico fosse cosciente delle differenze che intercorrevano tra le sue opere e quelle degli autori più giovani, in alcuni casi tali differenze venivano viste come un punto di forza e non come un aspetto negativo. Gli esecutori di riferimento continuavano comunque a essere il punto focale che permetteva di apprezzare ancora la musica di Rossini, nonostante i difetti che venivano individuati nelle sue opere. Tuttavia proprio la distanza cronologica della sua musica diveniva talvolta un pregio, che la trasformava in una ideale "età dell'oro" del melodramma contro gli "abusi" dell'età contemporanea:

---

<sup>75</sup> *Salle Ventadour. Ouverture du Théâtre-Italien*, «Le Ménestrel», 10 ottobre 1841, p. 267.

<sup>76</sup> Cfr. sopra, paragrafo 1.

The inexplicable mystery in which the plot of *Semiramide* is involved, and its enormous length, which, in spite of the brilliancy of the music, is a heavy tax upon the attention of the theater, are lost sight of whenever Madame Grisi appears upon the stage. [...] Rossini is too old-fashioned, now-a-days, to be honored with the attention, which even Verdi obtains, by a preparatory trial. Never mind. His day will come again, or we are strangely in error, when the sway of the word-painters has ended<sup>77</sup>.

## 5. CONFRONTO GENERAZIONALE

Una volta superato l'arco cronologico di una generazione, durante gli anni Quaranta e Cinquanta la persistenza di alcuni titoli rossiniani sulle scene costrinse il pubblico a rapportarsi con un confronto generazionale: i giovani preferivano le opere più recenti, mentre i più anziani rimanevano affezionati ai lavori di Rossini. Così per esempio, a Roma, un confronto diretto tra *Rigoletto* e *Semiramide* portò a tali riflessioni:

Il *Viscardello* (*Rigoletto*) del Verdi, dopo le prime rappresentazioni, venne sempre più apprezzato ed applaudito: ai cantanti crebbero gli applausi in quasi ognuno dei loro pezzi, e spesso si volle la replica dell'aria del Boucardé, e della cabaletta del duetto fra Coletti e la donna.

La sera del 14 era destinata alla prima rappresentazione della *Semiramide* di Rossini; e l'annuncio di questo celeberrimo spartito, che da più anni non si era udito in Roma, attirò al teatro una folla di spettatori, non più usi da gran tempo a frequentarlo, decisi di festeggiare le care reminiscenze del passato nel modo il più solenne. Quindi, senza molto sofisticare, tutto e tutti ebbero applausi fragorosi dal principio alla fine. La gioventù peraltro che più assiduamente frequenta ora il teatro parve non ricevesse le stesse impressioni dei vecchi amici del gran maestro; e perciò la seconda sera in cui la sala era tornata alla quasi normalità de' suoi spettatori, scemarono d'assai gli applausi e tutto fu giudicato con maggior pacatezza, ed a dire il vero con miglior giudizio.

Nondimeno fu trovato grande il Coletti nella parte di Assur ed ebbe molti e meritati applausi: piacque la Fiorio nell'Arsace, e la Evers non dispiacque in alcune situazioni di *Semiramide*. Questa è la storia vera delle due prime rappresentazioni di tale spartito<sup>78</sup>.

A questo punto era completamente matura la problematica del confronto generazionale: secondo il recensore, gli applausi tributati dai «vecchi amici del gran maestro» risultarono eccessivamente faziosi, e solo quando si arrivò alla seconda rappresentazione, il pubblico più giovane valutò l'esecuzione «con miglior giudizio».

Rossini, dunque, continuava ad accendere vive discussioni. Durante gli anni della sua carriera egli venne spesso posto a confronto con la generazione di compositori precedenti; questa volta, nel sistema del confronto diacronico tra opere più antiche e opere recenti, risultava come principale rappresentante della prima fazione:

---

<sup>77</sup> *Royal Italian Opera*, «The Musical World», 27 luglio 1850, pp. 463-465: 463.

<sup>78</sup> G., *Carteggi particolari – Roma, 16 ottobre*, «Gazzetta musicale di Milano», 26 ottobre 1851, p. 199.

il rifugio nel passato idealizza Cimarosa e Paisiello, invoca la semplicità del dettato, inventa per amor di polemica. [...] Questo il primo, violento impatto. Che sarà seguito, mentre la rapida esperienza creativa del teatro rossiniano si avviava alla fine, dal progressivo rovesciamento dei termini della polemica iniziale per cui ben presto Rossini diviene il simbolo di quel bello che i suoi immediati contemporanei avevano identificato nei suoi predecessori<sup>79</sup>.

Tuttavia, mentre alla sua apparizione sulle scene gli allestimenti di opere di Paisiello, Sarti, Cimarosa ecc. erano scarsi o nulli, dagli anni Quaranta in poi il confronto tra Rossini e gli autori più giovani si poteva effettuare in maniera diretta, tramite il loro frequente affiancamento in una stessa stagione, come per l'appunto accadde in quella romana citata poco sopra. Qualche anno dopo, lo stesso confronto Rossini-Verdi fu oggetto di discussione al teatro Della Pergola di Firenze:

Solo vi dirò che la caduta della *Semiramide*, fu un trionfo per i Verdisti. Perocché è bene che sappiate a questo proposito (vi suppongo così all'oscuro da ignorarlo) che al giorno d'oggi si sono formati in musica dei partiti, che non sono né meno ostinati, né meno esclusivi dei partiti politici. *Io sono per Verdi* – ecco il motto che sta impresso sulla tendina dei *Verdeggianti* – *Io sono per il classicismo* – ecco il motto che si legge sulla tendina del partito contrario<sup>80</sup>.

Il problema del rapporto tra le diverse generazioni veniva però superato quando gli esecutori dell'opera erano artisti apprezzati che richiamavano un folto pubblico di qualsiasi età. L'aspetto canoro, a questo punto, divenne l'elemento chiave per la circolazione dell'opera nella seconda metà dell'Ottocento, ancor più che nei decenni precedenti, cosa che in effetti i dati analizzati relativi agli allestimenti sembrano confermare<sup>81</sup>. La buona esecuzione, dunque, faceva superare l'iniziale titubanza nei confronti di *Semiramide*, specie da parte del pubblico più giovane. Lo dimostra l'eccellente esito ottenuto dalle sorelle Marchisio, interpreti di riferimento dell'opera negli anni Sessanta, al loro debutto nel teatro S. Benedetto di Venezia:

Vedete voi quei palchetti gremiti, zeppi, di testoline bionde, brune, castane, cui servono di fondo i più maschi aspetti del sesso forte? Vedete voi fino all'ultima fila, tutta la sala stipata di gente? Vedete in platea non uno scanno vuoto, persino il corridoio e l'atrio che raccolgono i miseri, ai quali, per essere tardi arrivati, è interdetto l'ingresso nel consorzio dei gaudenti? – Or sapete che cosa si canta questa sera? – La *Semiramide*. – Sapete qual numero segna questa rappresentazione nel repertorio? – La terza. – Ebbene, la frequenza di spettatori che voi vedete principiò la prima sera (sabato 28 agosto) e continuò sempre e continuerà fino a domenica che si dice l'ultima. E quelle faccie pienotte e rosse, quei giovani volti non han l'aspetto certamente d'aver sentito

---

<sup>79</sup> Bruno CAGLI, *La perfezion del teatro*, in *Rossiniana: antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Pordenone, Studio Tesi, 1992, pp. IX-XVI: XIV-XV.

<sup>80</sup> *Corrispondenza da Firenze*, «L'Italia musicale», 10 febbraio 1855, p. 46.

<sup>81</sup> Cfr. sopra, paragrafo 1.



la *Semiramide* ai vostri, così detti, bei tempi. – Ecco la risposta che si può dare alle eterne lamentazioni di chi vorrebbe farci pentire di non aver anche noi gli occhiali sul naso e la tabacchiera tra mani.

Il merito di questo colpo di Stato è tutto delle sorelle Marchisio, venute apposta dal Piemonte per farci desiderare i trionfi passati; ma è altrettanto certo che la musica del *gran mago*, quando è cantata come va, piace sempre e molto anche a noi propugnatori delle fisime sentimentali della *Traviata*. – Ciò prova almeno a nostro vantaggio che la gioventù non è esclusiva ed intollerante come la vecchiaia<sup>82</sup>.

Se il confronto con Verdi era divenuto ormai abituale, esso veniva pienamente giustificato solo dalla considerazione delle opere di Rossini come fenomeno puramente canoro e sostanzialmente dissociato da «fisime sentimentali» o da qualsiasi altro elemento al di fuori dell'aspetto meramente musicale. Il distacco, nella percezione del pubblico, delle opere di Rossini dal concetto di teatro – inteso come compresenza e unione tra le diverse arti che vi concorrono – costituisce la chiave di lettura fondamentale per comprendere il progressivo allontanamento del pubblico stesso da questi lavori: la loro senescenza risulta evidente nel momento in cui l'unico polo d'attrazione diventa il puro e semplice virtuosismo canoro; se esso è sentito come dissociato dal dramma che si vuole rappresentare, allora il teatro non è più il luogo fisico adatto per eseguire Rossini. Buonissima parte della sua produzione, nel primo Novecento, diventa così una sorta di grande contenitore da cui trarre arie e brani staccati da eseguire in concerto o da immortalare in sala di registrazione, rimanendo però sempre al di fuori del contesto puramente teatrale.

---

<sup>82</sup> *Corrispondenze – Venezia*, 1° settembre, «Gazzetta musicale di Milano», 12 settembre 1858, pp. 297-298: 297.



## CAPITOLO II

### I LIBRETTI DI *SEMIRAMIDE*

Dopo aver presentato nelle pagine precedenti del presente lavoro un'aggiornata cronologia delle rappresentazioni note di *Semiramide* tra il 1823 e il 1962, seguita da un'analisi delle recensioni apparse in questo periodo sulla stampa periodica, il presente capitolo si concentrerà sullo studio dei libretti di *Semiramide* pubblicati nel corso del XIX secolo. Come è ben noto, i libretti costituiscono una fonte privilegiata per lo studio della tradizione di un'opera:

Almost every revival of an opera in Italy involved musical and textual alterations, even though the composer rarely supervised them. Changes affecting the poem, whether in the plot or only in specific arias, were set forth in librettos printed locally for each revival and preserving the words actually sung in performance<sup>1</sup>.

Attraverso il confronto tra il libretto della prima rappresentazione e quelli degli allestimenti successivi è dunque possibile comprendere la natura delle alterazioni apportate al testo originario, individuando così le varianti introdotte dalla tradizione.

Nel presente caso, l'unità di riferimento impiegata per effettuare questa analisi è il singolo numero chiuso, entità musicalmente autosufficiente e formalmente organizzata<sup>2</sup> e facilmente distinguibile rispetto ai numeri adiacenti per personaggi sulla scena (assai raro l'impiego della *liaison des scènes*), situazione drammatica, tonalità. In virtù di ciò, ogni numero può essere eliminato dall'opera, può essere sostituito o, ancora, un numero estraneo può essere interpolato all'interno dell'opera stessa; naturalmente tagli, sostituzioni e interpolazioni si possono verificare anche all'interno di ogni singolo numero, vista la natura modulare del numero stesso<sup>3</sup>. Come verrà meglio illustrato in seguito, in *Semiramide* sono assai rari i casi di interpolazioni; non infrequenti, durante il primo quindicennio di storia dell'opera, sono le sostituzioni; molto frequenti invece il taglio di uno o più numeri.

---

<sup>1</sup> Philip GOSSETT, *Rossini and authenticity*, «The musical times», CIX/1509 (novembre 1968), pp. 1006-1010: 1006.

<sup>2</sup> Si allude qui alla "solita forma" del numero musicale. Non è certo questa la sede per una discussione in merito all'argomento, ampiamente dibattuto in sede musicologica. Si rimanda dunque almeno a Philip GOSSETT, *The "candeur virginale" of Tancredi*, «The musical times», CXII/1538 (1971), pp. 326-329; ID., *Verdi, Ghislanzoni and Aida: the Uses of Conventions*, in «Critical Inquiry», I (1974), pp. 291-334; Harold S. POWERS, *"La solita forma" and "the uses of convention"*, «Acta musicologica», LIX/1 (1987), pp. 65-90; Fabrizio DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 («Storia della musica» a cura della Società Italiana di Musicologia, 9), pp. 68-75; Saverio LAMACCHIA, *"Solita forma" del duetto o del numero? L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», VI/1-2 (1999), pp. 119-144; Marco BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques NATTIEZ, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001-2005, IV (2004), pp. 894-921.

<sup>3</sup> Sul concetto di modularità della forma del numero musicale cfr. BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana*, cit., pp. 902-905.

## 1. I LIBRETTI

Come è stato evidenziato nella cronologia, *Semiramide* fu rappresentata con una certa regolarità fino alla fine dell'Ottocento, seguita da soli due allestimenti nella prima metà del secolo successivo (a Lisbona nel 1904 e a Firenze nel 1940), per poi riapparire a Milano nel 1962, data fondamentale nella storia della *renaissance* rossiniana della seconda metà del XX secolo. L'indagine sui libretti si concentrerà dunque sul solo XIX secolo<sup>4</sup>; prima di addentrarsi nello studio di ogni singola problematica legata alle modifiche apportate dalla tradizione al testo rossiniano, è necessaria una premessa sul libretto come oggetto.

### 1.1 IL LIBRETTO COME OGGETTO

Il libretto nasce essenzialmente come supporto per lo spettatore, in modo che possa comprendere ciò che avviene sul palcoscenico; per questa ragione esso, come già ricordato, tende a riprodurre ciò che effettivamente sarebbe stato eseguito, ivi compresi eventuali tagli, sostituzioni o interpolazioni. Questa caratteristica è valida in particolare per la prima metà dell'Ottocento, mentre, a partire dalla metà circa del secolo, il libretto cominciò a separarsi dal singolo allestimento: libretti completi dell'opera, esemplati il più delle volte su quello della prima rappresentazione, iniziavano a essere stampati sempre più frequentemente, non necessariamente nella stessa città o nello stesso periodo in cui essa veniva messa in scena. Questi libretti standard potevano essere anche acquistati per semplice collezionismo. Infatti, nel momento in cui si andava ad affermare sempre più il concetto di repertorio operistico, l'acquirente voleva conoscere il libretto nella sua interezza, cosciente del fatto che, ad ogni allestimento, esso avrebbe potuto conoscere delle variazioni.

Nei libretti ottocenteschi stampati per le riprese di opere preesistenti non è sempre facile individuare gli antigrafii impiegati. Quasi sempre il libretto di una ripresa era preparato a partire da un esemplare preesistente legato a un diverso allestimento<sup>5</sup>; esso veniva poi aggiornato integrando le varianti proprie del nuovo allestimento. Normalmente era il librettista del teatro l'incaricato di curare l'edizione dei libretti, «correggerne le bozze di stampa» e «modificarli quando ne fosse richiesto»<sup>6</sup> ed era quindi responsabile della forma finale che essi avrebbero assunto.

Il libretto preso come modello era generalmente stato stampato nella zona circostante o nella stessa città ed era quindi facilmente reperibile. Se la stampa del nuovo libretto veniva affidata alla medesima tipografia del vecchio, non era improbabile la realizzazione di semplici ristampe, magari aggiornate per mezzo

---

<sup>4</sup> Per le rappresentazioni di Lisbona (1904) e Firenze (1940) non furono infatti stampati libretti *ad hoc*.

<sup>5</sup> Uno studio sulla genealogia dei libretti, in parte dedicato al *Turco in Italia*, è Fiamma NICOLODI e Paolo TROVATO, *La tradizione primo ottocentesca dei libretti (1814-1830)*, in *Il Turco in Italia*, a cura di Fiamma NICOLODI, Pesaro, Fondazione Rossini, 2002 («I libretti di Rossini», 9), pp. LXI-XCVII.

<sup>6</sup> Documento redatto da Francesco Maria Piave sulle mansioni affidate al direttore di scena del teatro, conservato al Museo teatrale alla Scala di Milano e citato in Fabrizio DELLA SETA, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana* a cura di Lorenzo BIANCONI e Giorgio PESTELLI, Torino, EDT, 1987, vol. IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 231-291: 263.

dell'aggiunta di *collette* o pagine supplementari in cui erano riportati i testi verbali delle parti differenti.

Tale premessa è necessaria perché, come già accennato, ogni libretto di norma prendeva a modello uno o più libretti precedenti, bisogna quindi essere coscienti del fatto che talvolta tale modello potrebbe non essere giunto sino a noi; ne consegue che, qualora siano presenti modifiche al libretto a noi noto, ed è la stragrande maggioranza dei casi, occorre adoperare la dovuta cautela nell'attribuire quelle modifiche all'allestimento ad esso collegato.

## 1.2 I LIBRETTI DI *SEMIRAMIDE*

Nel corso del XIX secolo si sono succeduti 476 allestimenti di *Semiramide* (tutti elencati nell'appendice I); solo per 151 di essi, dunque circa il 30% dei casi, si è conservato il libretto stampato per l'occasione. Sono pervenuti inoltre altri 22 libretti ottocenteschi (senza contare le ristampe) non collegati ad una rappresentazione specifica; di altri 7 libretti non si conosce la data di pubblicazione, ma verosimilmente vennero tutti pubblicati nel XIX secolo; infine, per completezza, si segnalano 10 libretti non collegati a un preciso allestimento stampati nella prima metà del XX secolo<sup>7</sup>.

Nella tabella che segue, per ogni libretto sono indicati: il luogo e la data della rappresentazione; il luogo, la tipografia e la data di stampa. Ad ogni libretto è associata una sigla alfanumerica: le due o tre lettere individuano il luogo di pubblicazione (esse sono interamente in maiuscolo nel caso di libretti legati a una rappresentazione; hanno la sola iniziale maiuscola quando non associabili a un allestimento); il numero in apice indica l'anno di pubblicazione (quando noto)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Buona parte dei libretti sono segnalati in *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; sono stati reperiti poi ulteriori libretti attraverso altri cataloghi, fra cui si segnala in particolare il sito <http://corago.unibo.it/>.

<sup>8</sup> Avvertimenti:

- nel caso sussistano dubbi sulla data del libretto viene posto un punto interrogativo accanto all'anno indicato in apice;
- quando la rappresentazione corrisponde alla stagione di carnevale, per praticità viene indicato sempre l'anno successivo: spesso infatti l'opera non veniva usata come inaugurazione della stagione (generalmente il 26 dicembre) ma appariva nei mesi di gennaio o febbraio; anche nei casi in cui essa veniva rappresentata a fine dicembre, per parificare viene sempre indicato l'anno seguente, quindi per esempio Torino, teatro Regio, prima rappresentazione: 26 dicembre 1827 verrà indicato come TO<sup>1828</sup>;
- la data precisa della prima rappresentazione, quando identificabile, viene (raramente) dedotta dal frontespizio del libretto, oppure dai dati acquisiti attraverso le cronologie dei teatri o i periodici musicali, per cui cfr. l'appendice I;
- di ogni libretto vengono indicati i dati della stampa; qualora siano stati individuati degli interventi particolari (per esempio appunti a matita) viene indicata la collocazione dell'esemplare consultato.

Tabella 3.1

Libretti collegati ad un allestimento

	ALLESTIMENTO	EDIZIONE
VE <sup>1823</sup>	Venezia, teatro La Fenice, 3 febbraio 1823	Venezia, dalla tipografia Casali edit., [1823]
WI <sup>1823</sup>	Vienna, teatro di Porta Carinzia, settembre 1823	Vienna, presso Giov. Batt.ta Wallishausser, 1823
NA <sup>1823</sup>	Napoli, teatro San Carlo, 30 novembre 1823	Napoli, dalla tipografia Flautina, 1823
MI <sup>1824</sup>	Milano, teatro alla Scala, 19 aprile 1824	Milano, dalla tipografia di Giacomo Pirola, [1824]
VE <sup>1824</sup>	Venezia, teatro San Benedetto, aprile 1824	Venezia, dall'editr. tip. di Vincenzo Rizzi, [1824]
PAD <sup>1824</sup>	Padova, teatro Nuovo, [giugno] 1824	Padova, tipografia Penada, 1824
LO <sup>1824</sup>	Londra, King's theatre Haymarket, 15 luglio 1824	London, printed by W. Glindon, [1824]
UD <sup>1824</sup>	Udine, teatro della Città, 24 luglio 1824	Udine, pei fratelli Mattiuzzi, M.DCCC.XXIV
NA <sup>1825</sup>	Napoli, teatro San Carlo, 8 aprile 1825	Napoli, dalla tipografia Flautina, 1825
GE <sup>1825</sup>	Genova, Regio teatro di Corte, 1 maggio 1825	Genova, tipografia dei fratelli Pagano, [1825]
LOD <sup>1825</sup>	Lodi, teatro della Regia Città, primavera 1825	Lodi, presso Gio. Pallavicini, [1825]
MO <sup>1825</sup>	Modena, teatro Comunale, 22 giugno 1825	Modena, per Geminiano Vincenzi e compagno, [1825]
LU <sup>1825</sup>	Lucca, teatro del Giglio, estate 1825	Lucca, stamperia Benedini e Rocchi, [1825]
BR <sup>1825</sup>	Brescia, teatro Grande, agosto 1825	Brescia, dalla tip. di Federico Nicoli-Cristiani, [1825]
SE <sup>1825</sup>	Senigallia, teatro dei Condomini, agosto (fiera) 1825	Senigallia, per Domenico Lazzarini, [1825]
BO <sup>1825</sup>	Bologna, teatro Comunale, 18 ottobre 1825	Bologna, coi tipi del Nobili e comp., [1825]
LI <sup>1825</sup>	Livorno, teatro degli Accademici Avvalorati, autunno 1825	Livorno, dalla Tipografia Zecchini e Comp., [1825]
TR <sup>1825</sup>	Trieste, teatro Grande, autunno 1825	Trieste, dalla tipografia Weis, a spese dell'impresa, [1825]
LIS <sup>1825</sup>	Lisbona, teatro S. Carlos, 1825	Lisboa, na typographia de Bulhões, 1825
PAL <sup>1825</sup>	Palermo, teatro Carolino, 1825	Palermo, dalla Società Tipografica, 1825
PA <sup>1825</sup>	Parigi, Théâtre Italien, 8 dicembre 1825	Paris, chez Rouillet, 1825
PA <sup>1826</sup>	Parigi, Théâtre Italien, 3 gennaio 1826	Paris, chez Rouillet, 1826
PAR <sup>1826</sup>	Parma, teatro Ducale, carnevale 1825-26	Parma, dalla stamperia Carmignani, 1826
VER <sup>1826</sup>	Verona, teatro Filarmonico, carnevale 1825-26	Verona, tipografia Bisesti edit., 1825
RO <sup>1826-1</sup>	Roma, teatro Apollo, 2 gennaio 1826	Roma, nella stamperia di Crispino Puccinelli, [1826]

DR <sup>1826</sup>	Dresda, teatro Reale di Sassonia, gennaio 1826	Dresda, s.n.,1826
PO <sup>1826</sup>	Porto, teatro S. Joaõ, 27 gennaio 1826	Porto, impresa do Gandra, 1826
FI <sup>1826</sup>	Firenze, teatro Della Pergola, quaresima 1826	Firenze, nella stamperia Fantosini, 1826
VE <sup>1826</sup>	Venezia, teatro S. Benedetto, primavera 1826	Venezia, dall'edit. tip. Rizzi, [1826]
SI <sup>1826</sup>	Siena, teatro degli Accademici Rinnovati, estate 1826	Siena, nella stamperia Mucci, [1826]
VI <sup>1826</sup>	Vicenza, teatro Eretenio, estate 1826	Vicenza, tipografia Parise e Compagno edit., [1826]
BRG <sup>1826</sup>	Bergamo, teatro Riccardi, agosto 1826	Bergamo, stamperia Mazzoleni, [1826]
ROV <sup>1826</sup>	Rovigo, teatro della Società, ottobre (fiera) 1826	Rovigo, tipografia Andreola edit., [1826]
RO <sup>1826-2</sup>	Roma, teatro Valle, autunno 1826	Roma, s.n., 1826
TR <sup>1826</sup>	Trieste, teatro Grande, autunno 1826	Trieste, tip. Weis, [1826]
PAL <sup>1826</sup>	Palermo, teatro Carolino, 1826	Palermo, dalla Società Tipografica, 1826
PLM <sup>1826</sup>	Palma, teatro della M. N. e L., 1826	Palma, nella stamperia di Filippo Guasp, 1826
BA <sup>1826</sup>	Barcellona, teatro della Città, 1826	Barcellona, dalla tipografia di Giuseppe Torner, 1826
PER <sup>1826</sup>	Perugia, accademia privata in casa del marchese Nicola Antinori, 1826	Perugia, presso Garbinesi e Santucci tipografi camerati, 1826
FE <sup>1827</sup>	Ferrara, teatro Comunale, carnevale 1826-27	Ferrara, per gli Eredi di Francesco Pomatelli Stampatori della Direzione Teatrale, [1826]
MA <sup>1827</sup>	Mantova, teatro Sociale, carnevale 1826-27	Mantova, dalla tipografia all'Apollo di F. Branchini, [1826-27]
PE <sup>1827</sup>	Pesaro, teatro Nuovo, carnevale 1826-27	Pesaro, presso Annesio Nobili, [1826-27]
PO <sup>1827</sup>	Porto, teatro S. Joaõ, 29 marzo 1827	Porto, impresa do Gandra, 1827]
LO <sup>1827</sup>	Londra, King's theatre Haymarket, 3 maggio 1827	Londra, stampata presso T. Brettell e da John Ebers, 1827
BO <sup>1827</sup>	Bologna, teatro Comunale, 13 maggio 1827	Bologna, nella tipografia Sassi, [1827]
MAD <sup>1827</sup>	Madrid, teatro di Corte, [maggio-giugno] 1827	Madrid, imprenta de I. Sancha, 1827
UD <sup>1827</sup>	Udine, Nobile teatro della Città, 18 luglio 1827	Venezia, dalla edit. tip. Rizzi, [1827]
FO <sup>1827</sup>	Foligno, teatro Apollo, autunno 1827	[Foligno], tipografia Tomassini, [1827]
AS <sup>1827</sup>	Ascoli, teatro della Città, novembre (fiera) 1827	Ascoli, presso il Galanti, [1827]
TO <sup>1828</sup>	Torino, teatro Regio, 26 dicembre 1827	Torino, presso Onorato Derossi Stamp. e Lib. del R. Teatro, [1827]
CR <sup>1828</sup>	Cremona, teatro della Concordia, carnevale 1827-28	Cremona, presso i fratelli Manini tipografi provinciali, [1827]
PIA <sup>1828</sup>	Piacenza, teatro della Città, 21 gennaio 1828	Piacenza, dai Torchi di Gaetano Del Majno, [1828]
LO <sup>1828</sup>	Londra, King's theatre Haymarket, aprile 1828	Londra, stampata presso T. Brettell, 1828

BA <sup>1828</sup>	Barcellona, teatro della Città, 22 aprile 1828	Barcellona, dalla tipografia della vedova e figli di D. Antonio Brusi, [1828]
VE <sup>1828</sup>	Venezia, teatro S. Benedetto, primavera 1828	Venezia, dalla edit. tip. Rizzi, [1828]
AN <sup>1828</sup>	Ancona, teatro delle Muse, 20 maggio 1828	Ancona, dalla tipografia Baluffi, [1828]
FA <sup>1828</sup>	Faenza, teatro Comunale, giugno (fiera) 1828	Faenza, Montanari e Marabini, [1828]
PAD <sup>1828</sup>	Padova, teatro Nuovo, 15 luglio 1828	Padova, tipografia Penada, MDCCCXXVIII
NO <sup>1828</sup>	Novara, teatro della Città, agosto-settembre 1828	Novara, tipografia Rasario, 1828
FI <sup>1828</sup>	Firenze, teatro degli Intrepidi, 9 novembre 1828	Firenze, nella Stamperia Fantosini, [1828]
GE <sup>1829</sup>	Genova, teatro Carlo Felice, 24 gennaio 1829	Genova, dalla tipografia dei fratelli Pagano, [1829]
MO <sup>1829</sup>	Modena, teatro di Corte, 11 febbraio 1829	Modena, per gli eredi Soliani tipografi reali, [1829]
MI <sup>1829</sup>	Milano, teatro Carcano, primavera 1829	Milano, per Antonio Fontana, M.DCCC.XXIX
BO <sup>1829</sup>	Bologna, teatro privato Emilio Loup, 15 maggio 1829	Bologna, dalla stamperia delle Muse, [1829]
VI <sup>1829</sup>	Vicenza, teatro Eretenio, estate 1829	Vicenza, tipografia Parise e Compagno edit., [1829]
BRG <sup>1830</sup>	Bergamo, teatro Sociale, carnevale 1829-30	Bergamo, dalla tipografia Crescini, [1829-30]
BE <sup>1830</sup>	Berlino, teatro Reale, 15 maggio 1830	Berlin, Albert Schatz, [1830]
RO <sup>1830</sup>	Roma, teatro Argentina, 22 maggio 1830	Roma, presso Bernardino Olivieri, 1830
LI <sup>1830</sup>	Livorno, teatro degli Accademici Avvalorati, estate 1830	Livorno, dalla Tipografia Vicini e Comp., [1830]
VE <sup>1830</sup>	Venezia, teatro S. Samuele, 9 ottobre 1830	Venezia, dalla tipografia Casali, [1830]
BR <sup>1831</sup>	Brescia, teatro della Città, 18 gennaio 1831	Brescia, dalla tipografia Cristiani, 1831
LU <sup>1831</sup>	Lucca, teatro del Giglio, 15 agosto 1831	Lucca, stamperia Benedini e Rocchi, 1831
CR <sup>1832</sup>	Cremona, teatro della Concordia, fiera 1832	Cremona, dalla tipografia Manini, 1832
FRM <sup>1832</sup>	Fermo, teatro dell'Aquila, 22 agosto 1832	Fermo, dalla Tipografia Paccasassi, [1832]
FI <sup>1832</sup>	Firenze, teatro Della Pergola, autunno 1832	Firenze, nella stamperia Fantosini, [1832]
NO <sup>1833</sup>	Novara, teatro della Città, carnevale 1832-33	Vigevano, per Marzoni e comp., [1832-33]
VER <sup>1833</sup>	Verona, teatro Filarmonico, carnevale 1832-33	Verona, da Pietro Bisesti editore, [1832-33]
GE <sup>1833</sup>	Genova, teatro Carlo Felice, 10 gennaio 1833	Genova, dalla Tipografia dei Fratelli Pagano, [1833]
TO <sup>1833</sup>	Torino, teatro Carignano, autunno 1833	Torino, presso Onorato Derossi Stampatore e Librajo de' Teatri, [1833]



BE <sup>1833</sup>	Berlino, Königsstädtliches theater, ottobre 1833	Berlino, s.n., 1833
PAL <sup>1834</sup>	Palermo, teatro Carolino, carnevale 1833-34	Palermo, per le stampe di De-Luca, 1833
LOD <sup>1834</sup>	Lodi, teatro della Città, carnevale 1833-34	Lodi, tipografia di Carlo Pallavicini, [1833-34]
AS <sup>1834</sup>	Asti, teatro della Città, primavera 1834	Asti, presso Alessandro Garbiglia Stampatore del Teatro, [1834]
LIS <sup>1834</sup>	Lisbona, teatro S. Carlos, 1834	Lisboa, na impressão a Santa Catharina, 1834
RE <sup>1835</sup>	Reggio Emilia, teatro Comunale, 13 maggio 1835	Reggio, Torreggiani e comp. tip. teat., MDCCCXXXV
RA <sup>1835</sup>	Ravenna, teatro Comunale, giugno 1835	Ravenna, presso A. Roveri e Figli, [1835]
PI <sup>1835</sup>	Pistoia, teatro degli Accademici Risvegliati, estate 1835	Pistoia, s.n., 1835
LU <sup>1835</sup>	Lucca, teatro del Giglio, estate-autunno 1835	Lucca, tipografia Benedini, [1835]
SA <sup>1837</sup>	Sassari, teatro Civico, autunno 1837	Sassari, nella tipografia Checcucci, [1837]
FI <sup>1838</sup>	Firenze, teatro degli Accademici Infuocati, primavera 1838	Firenze, presso Giuseppe Galletti, [1838]
NI <sup>1839</sup>	Nizza, teatro Regio, autunno 1839	Nizza, stamperia di Suchet figlio, 1839
VI <sup>1839</sup>	Vicenza, teatro di Schio, autunno 1839	Vicenza, tip. Picutti edit., 1839
VA <sup>1839</sup>	Valencia, teatro della Città, 1839	Valencia, imprenta de J. Ferrer de Orga, 1839
CA <sup>1840</sup>	Catania, teatro Comunale, 1840	Catania, s.n., 1840
VE <sup>1840</sup>	Venezia, teatro La Fenice, 20 aprile 1840	Venezia, dalla tipografia di Giuseppe Molinari, [1840]
NO <sup>1840</sup>	Novara, teatro della Città, 18 gennaio 1840	Novara, s.n. 1840
IM <sup>1840</sup>	Imola, teatro Sociale, estate 1840	Imola, per Ignazio Galeati, [1840]
BE <sup>1840?</sup>	Berlino, teatro non indicato, forse 1840	Berlin, s.n., [1840?]
BE <sup>1841</sup>	Berlino, agosto-settembre 1841	Berlin, Albert Schatz, s.d.
SI <sup>1842</sup>	Siena, teatro degli Accademici Rinnovati, carnevale 1841-42	Siena, tip. dell'Ancora, [1840]
SE <sup>1842</sup>	Senigallia, teatro La Fenice, agosto (fiera) 1842	Sinigaglia, dalla tipografia Lazzarini, [1842]
BE <sup>1842?</sup>	Berlino, 1842	Berlin, s.n., s.d.
LO <sup>1843</sup>	Londra, King's theatre Haymarket, aprile-maggio 1843	London, printed for H. N. Millar, [1843]
CAG <sup>1843</sup>	Cagliari, teatro della Città, 1843	Milano, tipografia Truffi, 1843
NY <sup>1845</sup>	New York, Palmò's Opera House, 1 gennaio 1845	New York, Houel & Macoy printers, 1845
MI <sup>1845</sup>	Milano, teatro alla Scala, 4 gennaio 1845	Milano, per Gaspare Truffi, MDCCCXLV
VI <sup>1847</sup>	Vicenza, teatro Eretenio, luglio-agosto 1847	Vicenza, coi tipi de' fratelli Paroni G. Tramontini edit., [1847]
TO <sup>1847</sup>	Torino, teatro Carignano, agosto-settembre 1847	Torino, libraio Lorenzo Cora, [1847]
TRE <sup>1847</sup>	Treviso, teatro della Società, autunno 1847	Treviso, dalla tipografia prov. di Gaetano Longo, [1847]

PAL <sup>1847</sup>	Palermo, teatro Carolino, carnevale 1846-47	Palermo, dalla tipografia di Francesco Lao, 1846
RIO <sup>1847</sup>	Rio de Janeiro, teatro S. Pedro d'Alcantara, 1847	Rio de Janeiro, typ. do Mercantil, 1847
NY <sup>1848</sup>	New York, Astor Place Italian Opera House, 1848	New York, Douglas, 1848
BA <sup>1848</sup>	Barcellona, teatro della Città, 1848	Barcelona, tipografia de J. A. Oliveres y Matas, 1848
LO <sup>1849-1</sup>	Londra, Royal Italian Opera Covent Garden, 17 aprile 1849	London, printed for H. N. Millar, [1849] [a penna corretti gli esecutori con Covent Garden 4 aprile 1851, in D-Mbs]
LO <sup>1849-2</sup>	Londra, Her Majesty's theatre, 22 maggio 1849	London, W. S. Johnson, 1849
BRU <sup>1850</sup>	Bruxelles, 1850	Bruxelles, J.-A. Lelong, imprimeur-éditeur, 1850 [Traduzione di Numa Lafont già usata per Lione, Grand-Théâtre, 1844 e Tolosa, 1846 (testo solo in francese)]
LIS <sup>1851</sup>	Lisbona, teatro S. Carlos, 5 gennaio 1851	Lisboa, typ. De Borges, 1851
VE <sup>1852</sup>	Venezia, teatro La Fenice, 26 dicembre 1851	Venezia, dalla tipografia Rizzi, [1851]
MAD <sup>1852</sup>	Madrid, teatro di Corte, 10 ottobre 1852	Madrid, est. tip. de D. José Villeti, 1852
MI <sup>1853</sup>	Milano, teatro Carcano, 27 gennaio 1853	Milano, stabilimento di P. Ripamonti Carpano, 1853
LI <sup>1853</sup>	Livorno, teatro degli Accademici Floridi, 27 luglio 1853	Firenze, tip. di N. Fabbrini, 1853
TO <sup>1854</sup>	Torino, teatro Regio, 5 gennaio 1854	Torino, tipografia e litografia di Giuseppe Fodratti, [1853-54]
NY <sup>1854</sup>	New York, 11 dicembre 1854	New York, John Darcie, 1854
LIS <sup>1856</sup>	Lisbona, teatro S. Carlos, 1856	Lisboa, impresa Silviana, 1856
MI <sup>1857</sup>	Milano, teatro alla Scala, 26 febbraio 1857	Milano, coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, [1857]
TO <sup>1858</sup>	Torino, teatro Vittorio Emanuele, aprile 1858	Torino, tipografia dei fratelli Fodratti, [1858]
BO <sup>1858</sup>	Bologna, teatro Comunale, 1 ottobre 1858	Bologna, tip. delle Belle Arti, [1858]
AL <sup>1858</sup>	Alessandria, teatro Municipale, autunno 1858	Alessandria, tipografia Gazzotti e C., 1858
BA <sup>1858</sup>	Barcellona, teatro del Liceu, 1858	Barcelona, imprenta de Tomás Gorchs, 1858
MI <sup>1859</sup>	Milano, teatro alla Scala, 26 dicembre 1858	Milano, Tito di Gio. Ricordi, [1858]
NA <sup>1859</sup>	Napoli, teatro S. Carlo, 21 agosto 1859	Napoli, tipografia del Cosmopolita, 1859
TR <sup>1859</sup>	Trieste, teatro Grande, autunno 1859	Trieste, dalla tipografia Weis, [1859]
PAR <sup>1860</sup>	Parma, teatro Regio, 25 aprile 1859	Parma, dalla stamperia di A. Stocchi, 1859
GE <sup>1860</sup>	Genova, teatro Doria, 14 aprile 1860	Sampierdarena, tipografia di Francesco Vernengo, [1860]

PA <sup>1860</sup>	Parigi, Théâtre Imperial de l'Opéra, 9 luglio 1860	Paris, Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, 1860
VRC <sup>1861</sup>	Vercelli, teatro Civico, carnevale 1860-61	Vercelli, presso G. Vallieri, [1860-61]
GE <sup>1866</sup>	Genova, teatro Carlo Felice, 26 dicembre 1865	Genova, tipografia di Gaetano Schenone, [1865]
VE <sup>1867</sup>	Venezia, teatro Malibran, primavera 1867	Milano-Roma-Firenze, Regio Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, [1867]
BA <sup>1867</sup>	Barcellona, teatro Principal, aprile 1867	Barcelona, imprenta de Tomas Gorchs – Madrid, librería de los Sres. Vinda é hijos de D. José Cuesta, 1867
VER <sup>1871</sup>	Verona, teatro non indicato [probabilmente Filarmonico], 1871	Milano, R. stabilimento Tito di Gio. Ricordi, 1871
LO <sup>1871</sup>	Londra, Royal Italian Opera, Covent Garden, 23 giugno 1871	London, J. Miles, [1871]
VE <sup>1873</sup>	Venezia, teatro Apollo, carnevale-quaresima 1872-73	Milano-Roma-Firenze, R. Stabilimento Ricordi, [1872]
FI <sup>1873</sup>	Firenze, teatro Pagliano, autunno 1873	Milano, Ricordi, t.s. 1873
LO <sup>1875</sup>	Londra, Royal Italian Opera, 1875	London, J. Miles & Co., s.d. [Interpreti su una pecetta, forse stampa precedente. A loro volta corretti a matita con interpreti di Londra, 1880 (in I-Fn)]
TO <sup>1876</sup>	Torino, teatro Vittorio Emanuele, autunno 1876	Torino, tip. Giuseppe Favale e comp., [1876]
PAL <sup>1878</sup>	Palermo, politeama Municipale, autunno 1878	Napoli, dalla stamperia Sociale, 1878
BR <sup>1879</sup>	Brescia, teatro Grande, estate 1879	Milano, regio stabilimento Ricordi, t.s. 1879
MI <sup>1881</sup>	Milano, teatro alla Scala, 10 novembre 1881	Milano(ecc.), Regio Stabilimento Ricordi, [1881]
TR <sup>1881</sup>	Trieste, teatro Armonia, autunno 1881	Milano, Regio Stabilimento Ricordi, [1881]
LO <sup>1881?</sup>	Londra, teatro non indicato, forse 1881	London, G. Stuart, [1881?] [Data appuntata a matita sul libretto consultato (I-Vgc)]
LIS <sup>1886</sup>	Lisbona, teatro non indicato, 1886	Lisboa, typographia de Costa Sanches, 1886

Tabella 3.2

Libretti non collegati ad un allestimento

	EDIZIONE	NOTE
Am <sup>1827</sup>	Amsterdam, J. C. van Kesteren, 1827	
Ro <sup>1827</sup>	Roma, Carlo Mordacchini, 1827	
Mi <sup>1829</sup>	Milano, tipografia Truffi, 1829	
Ro <sup>1830</sup>	Roma, Olivieri, s.d. [1830]	
Ve <sup>1838</sup>	Venezia, per Antonio Ballinzatera calcografo edit., 1838	
Bo <sup>1840?</sup>	Bologna, tipografia Fabri, 1840ca.	
Na <sup>1841</sup>	Napoli, s.n., 1841	Ristampa: Na <sup>1844</sup> : 1844
Pa <sup>1841</sup>	Paris, Lange Lévi e Comp., 1841	Ristampe: Pa <sup>1846</sup> : 1846; Pa <sup>1859</sup> : 1859
Be <sup>1850?</sup>	Berlino, s.n., 1850ca.	
Mi <sup>1852</sup>	Milano, Regio Stabilimento Ricordi, 1852	Data del timbro a secco. Ristampe: Mi <sup>1858</sup> : 1858, Mi <sup>1866</sup> : 1866; Mi <sup>1881</sup> :1881; Mi <sup>1884</sup> : 1884; Mi <sup>1887</sup> : 1887; Mi <sup>1891</sup> : 1891; Mi <sup>1892</sup> : 1892; Mi <sup>1896</sup> : 1896 (tutte le stampe sono s.d., date ricavate dal timbro a secco)
Fi <sup>1853</sup>	Firenze, libreria teatrale di Angiolo Romei, 1853	
Ve <sup>1858-1</sup>	Venezia, Antonio Castagnari, 1858	
Ve <sup>1858-2</sup>	Venezia, tip. Melchiorre Fontana, 1858	
To <sup>1858-1</sup>	Torino, Giacomo Bergagna editore, 1858	
To <sup>1858-2</sup>	Torino, presso l'editore Geremia Rossi, 1858	
Na <sup>1859</sup>	Napoli, tipografia Criscuolo, 1859	
Fi <sup>1862</sup>	Firenze, tipografia Fioretti, 1862	Ristampa: Fi <sup>1863</sup> : 1863
Mi <sup>1863</sup>	Milano, s.n., 1863	“A spese dell'editore” [Editore non indicato ma si esclude Ricordi, che in questi anni pubblicava solo libretti completi, mentre questo contiene numerose modifiche]
Fi <sup>1864</sup>	Firenze, tipografia popolare di Eduardo Ducci, 1864	Titolo: <i>Semiramide ossia L'Ombra di Nino</i>
Na <sup>1864</sup>	Napoli, s.n., 1864	“A spese dell'editore”
Ve <sup>1867</sup>	Venezia, Melchiorre Fontana, 1867	
Ssg <sup>1911</sup>	Sesto San Giovanni, Madella, 1911	
Ve <sup>1920?</sup>	Venezia, a spese di Antonio Castagnari, 1920ca.	
Ssg <sup>1930</sup>	Sesto San Giovanni, Barion, 1930	Ristampe: Ssg <sup>1931</sup> : 1931; Ssg <sup>1932</sup> : 1932; Ssg <sup>1933</sup> : 1933; Ssg <sup>1937</sup> : 1937; Ssg <sup>1938</sup> : 1938; Ssg <sup>1940</sup> : 1940
To <sup>1930?</sup>	Torino, Tip. Savoiaro e Som., 1930ca.	
To <sup>1931</sup>	Torino, Muletti G., 1931	
Sgv <sup>1934</sup>	S. Giovanni Valdarno, Edizioni musicali, 1934	
Mi <sup>1953</sup>	Milano, Ricordi, 1953	
To <sup>1956</sup>	Torino, Quartara, 1956	

Mi <sup>1962-1</sup>	Milano, Edizioni della Scala, 1962	Programma di sala in Stagione lirica 1962-63
Mi <sup>1962-2</sup>	Milano, Ricordi, 1962	Solo libretto
Amb <sup>sd</sup>	Amburgo, bei Friedrich Hermann Nestler, s.d.	
Lo <sup>sd</sup>	Londra, Stuart, s.d.	
Mi <sup>sd1</sup>	Milano, Lucca, s.d.	In miscellanea
Mi <sup>sd2</sup>	Milano, Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca, s.d.	
Mi <sup>sd3</sup>	Milano, Cervieri, s.d.	
Ve <sup>sd1</sup>	Venezia, Giuseppe Molinari, s.d. (secolo XIX)	Indica Bellini come autore della musica
Ve <sup>sd2</sup>	Venezia, Dal Bianco, s.d.	
sl <sup>sd</sup>	S.l., s.n., s.d.	

## 2. ANALISI DEI LIBRETTI

*Semiramide* cominciò a circolare diffusamente dopo circa un anno dalla prima rappresentazione, dapprima in Italia e subito dopo anche all'estero. Visto l'alto numero di libretti pervenuti, una descrizione dettagliata di ognuno di essi risulterebbe forse dispersiva; si è dunque preferito raggrupparli nelle seguenti categorie:

- libretti dei primi allestimenti nei principali teatri italiani ed esteri;
- libretti stampati in una stessa città;
- libretti autonomi non legati ad un particolare allestimento.

Questa sistematizzazione è stata elaborata al fine di individuare i principali meccanismi di circolazione dei libretti nelle varie piazze in cui *Semiramide* fu messa in scena.

### 2.1 LIBRETTI DEI PRIMI ALLESTIMENTI NEI PRINCIPALI TEATRI ITALIANI ED ESTERI

La scelta di concentrare l'attenzione sui libretti dei primi allestimenti nei principali teatri italiani ed esteri permette di definire alcune modalità di circolazione e trasmissione del libretto, verosimilmente valide anche negli anni successivi, sebbene su scala più vasta. Infatti, a brevissima distanza dalla sua creazione, *Semiramide* conobbe una enorme diffusione; tentare dunque un'analisi di questo tipo a fronte di una così ampia fortuna sarebbe infatti impresa assai ardua. Si è dunque scelto di concentrare la trattazione su un numero ristretto dei primi allestimenti, tutti in piazze importanti, e alcuni supervisionati dallo stesso Rossini.

Dopo la prima veneziana, Domenico Barbaja si mosse subito per allestire altrove *Semiramide*. Nonostante il contenzioso legale che aveva procurato forti

dissapori fra lui e Rossini<sup>9</sup> e la rottura della loro società per la gestione del teatro S. Carlo di Napoli, l'impresario era ben cosciente del fatto che ogni nuova opera di Rossini avrebbe garantito un ottimo incasso. Dopo Venezia, quindi, *Semiramide* venne subito allestita nei teatri gestiti da Barbaja: Vienna e Napoli. Durante le recite veneziane la casa editrice Artaria di Vienna prese contatti col teatro La Fenice per avere in prestito l'autografo, per copiarlo ed ottenere i diritti di stampa; la spedizione avvenne con successo ed entro il 16 aprile giunse regolarmente a destinazione «anche il detto spartito con il suo libretto»<sup>10</sup>. A sua volta Barbaja negoziò con Artaria per l'allestimento dell'opera, ed un contratto datato 9 maggio 1823 consentiva a Barbaja di ottenere una copia della partitura «Per il solo uso del Teatro di Vienna e di Napoli»<sup>11</sup>. La lettera di Artaria alla Presidenza della Fenice citata poc'anzi ci informa che alla partitura venne allegato anche il libretto della prima assoluta, infatti WI<sup>1823</sup>, libretto del primo allestimento successivo alla *première*, risulta essere una copia fedele di VE<sup>1823</sup>, senza alcun taglio o modifica.

Poco più di due mesi dopo la stessa compagnia allestì l'opera al S. Carlo di Napoli; tre dei quattro principali interpreti furono gli stessi dell'allestimento viennese: Josephine Mainvielle-Fodor (*Semiramide*), Adelaide Comelli-Rubini (*Arsace*) e Luigi Lablache (*Assur*); Idreno venne interpretato da Giuseppe Ciccimarra (a Vienna fu invece Giovanni David). NA<sup>1823</sup>, contrariamente a WI<sup>1823</sup>, risulta pesantemente modificato: mancano i NN. 2 (Cavatina *Arsace*), 4 (Aria Idreno), 10 (Aria Idreno), 11 (Duetto *Semiramide-Arsace*) e la preghiera di *Semiramide* nel N. 13. La quasi totale identità dei cast vocali impegnati a Napoli e a Vienna – unita al fatto che WI<sup>1823</sup> fu quasi certamente preparato copiando aproblematicamente VE<sup>1823</sup> – potrebbe portare a ipotizzare che i NN. 2, 11 e la preghiera nel N. 13 siano stati tagliati anche a Vienna. Non così per i NN. 4 e 10, che David verosimilmente eseguì a Vienna, ma Ciccimarra espunse a Napoli; ciò non stupisce poiché Ciccimarra era solito interpretare parti da “secondo tenore” (*Jago*, *Aronne*, *Pilade*, ecc.) e le due arie di Idreno potrebbero essere risultate un cimento troppo arduo per l'interprete. Al contrario David, particolarmente amato a Vienna<sup>12</sup>, non avrebbe avuto alcun problema a cantarle e non è escluso che Rossini stesso avesse in mente una vocalità simile alla sua quando creò la parte di Idreno.

Una situazione analoga si riscontra in MI<sup>1824</sup>. *Semiramide* poté essere rappresentata sul palcoscenico del teatro alla Scala grazie alla decisione dell'editore Artaria che, sebbene in contenzioso con Giovanni Ricordi a causa della stampa non

---

<sup>9</sup> Cfr. Gioachino ROSSINI, *Lettere e documenti*, a cura di Bruno CAGLI e Sergio RAGNI, vol. II, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, pp. 154-156, nota 5, in cui si ripercorre tutta la vicenda legata al possesso dell'autografo di *Zelmira*, che portò alla rottura dei rapporti tra Barbaja e Rossini.

<sup>10</sup> Lettera della Ditta Artaria alla Presidenza del teatro La Fenice di Venezia del 16 aprile 1823, in *Lettere e documenti*, cit., vol. II, pp. 152-153: 152.

<sup>11</sup> Contratto firmato da Barbaja e Artaria, Vienna 9 maggio 1823, conservato alla Biblioteca di Stato di Vienna (collocazione H.I.N. 69.690/4) e riprodotto in *Lettere e documenti*, cit., vol. II, p. 169 nota 1.

<sup>12</sup> Una sua testimonianza diretta a riguardo è in *Lettere e documenti*, cit., vol. II, p. 133.

autorizzata di estratti dell'opera<sup>13</sup>, offrì al delegato governativo agli spettacoli scaligeri, Giuseppe Maria Franchetti, la partitura di *Semiramide* «per il solo uso del Teatro»<sup>14</sup>; Ricordi, copista ed editore del teatro, ebbe così legale accesso alla partitura e al libretto dell'opera. In MI<sup>1824</sup> sono del tutto assenti le arie di Idreno (interpretato nell'occasione dal pur valido Luigi Sirletti); soltanto il N. 10 fu sostituito da un altro brano, un'aria per Azema (Cecilia Gaddi), il cui incipit è «Me infelice! il caro bene»<sup>15</sup>. Nel libretto milanese mancano inoltre i recitativi dopo il N. 4 e dopo il N. 6.

Il 4 novembre 1823 lo stesso Rossini scrisse a Domenico Artaria per ottenere copia della sua partitura al fine di rappresentarla a Londra, dove era in procinto di dirigersi e dove quindi avrebbe potuto seguirne l'allestimento. «Unirete due Libretti allo Spartito», chiese Rossini<sup>16</sup>; probabilmente da Vienna venne inviato WI<sup>1823</sup> che però, come già ricordato, corrisponde perfettamente a VE<sup>1823</sup>. LO<sup>1824</sup> è completo ad eccezione del N. 6, assente; la mancanza di questo numero è curiosa per via della presenza fra gli interpreti di due prime donne del calibro di Giuditta Pasta (*Semiramide*) e di Madame Vestris (*Arsace*). La presenza di Manuel García nella parte di Idreno indusse invece a mantenere entrambe le arie (o almeno così risulterebbe da LO<sup>1824</sup>); il taglio del N. 6, forse suggerito dallo stesso Rossini presente a Londra, potrebbe essere stato effettuato per cercare di abbreviare lo spettacolo.

*Semiramide* continuò a viaggiare con Rossini: quando il compositore si trasferì a Parigi poté infatti seguire e dirigerne le prime rappresentazioni in questa città. Si trattava di una piazza particolarmente importante e dunque di un allestimento che necessitava di una cura particolare. L'opera venne rappresentata tra la fine del 1825 e l'inizio del 1826; esistono due libretti legati all'evento, PA<sup>1825</sup> e PA<sup>1826</sup>, sostanzialmente identici, ma che differiscono solo nei nomi degli interpreti. Josephine Mainvielle-Fodor e Giuditta Pasta (che già avevano interpretato la parte della protagonista) si contesero il diritto di essere la prima *Semiramide* parigina. La *querelle* alla fine fu vinta dalla Fodor (il cui nome risulta in PA<sup>1825</sup>), ma a causa di una malattia fu costretta a rinunciare alla parte dopo sole poche recite; ad essa subentrò quindi Giuditta Pasta (come indicato in PA<sup>1826</sup>). I libretti parigini testimoniano alcuni tagli: il N. 2 (l'unico brano dell'opera già noto a Parigi<sup>17</sup>), il N. 4 e il recitativo dopo

---

<sup>13</sup> Sulla vicenda cfr. *Semiramide*, edizione critica, pp. 35-39; cfr. inoltre Philip GOSSETT, *Piracy in Venice: the Selling of Semiramide*, in *Words on Music: Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of His 75th Birthday*, ed. by David ROSEN and Claire BROOK, Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2003, pp. 120-137. Il contenzioso durò diversi mesi: si vedano in proposito i testi riportati in *Lettere e documenti*, cit., pp. 150-1, 157-165, 171-175.

<sup>14</sup> Lettera della ditta Artaria a Giuseppe Maria Franchetti del 19 aprile 1823, in *Lettere e documenti*, cit., pp. 159-160: 159.

<sup>15</sup> Aria finora non identificata, cfr. appendice II, sostituzione n. 1.

<sup>16</sup> *Lettere e documenti*, cit., pp. 191-192: 191.

<sup>17</sup> Giuditta Pasta aveva inserito la Cavatina di Malcom de *La Donna del Lago* alla prima parigina di *Otello* (31 maggio 1821), opera in cui manca una cavatina di sortita per Desdemona, e in seguito, sempre a Parigi, alla prima nazionale de *La Donna del Lago* nel 1824 Adelaide Schiassetti inserì la Cavatina di Arsace per sostituire quella di Malcom. Nel 1825 dunque venne eliminata la Cavatina di Arsace, brano solo in seguito recuperato da Rosmunda Pisoni nel 1827. Cfr. in proposito Gioachino ROSSINI, *La Donna del Lago*, edizione critica a cura di H. Colin SLIM, Pesaro, Fondazione Rossini, 1990 («Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», I/29), vol. I, pp. XXVII-XXVIII; IDEM, *Otello*, edizione critica a cura di Michael COLLINS, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994 («Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», I/19), vol. I, pp. XXXVII-XXXIX; *Semiramide*, edizione critica, vol. I, pp. LII e LV.

il N. 6; sembra, però, che i tagli nel corso delle recite divenissero sempre più cospicui, sebbene non segnalati in PA<sup>1826</sup> 18. La modifica più importante, però, è costituita dal finale dell'opera: venne infatti aggiunto un recitativo per Semiramide morente ed un coro finale diverso da quello di VE<sup>1823</sup> 19, che ricalcano più da vicino la *pièce* di Voltaire, rendendo esplicito il matrimonio tra Arsace e Azema grazie alla benedizione di Semiramide in fin di vita, scelta forse operata per rendere omaggio a Voltaire e quindi avvicinarsi ai gusti e alle aspettative del pubblico parigino.

## 2.2 LIBRETTI STAMPATI IN UNA CITTÀ

Come già ricordato, nella preparazione di ogni nuovo libretto il modello del testo verbale era generalmente costituito da un esemplare preesistente, pressoché sempre legato a un precedente allestimento; tuttavia non sempre è facile riuscire a risalire a tale modello. L'operazione risulta più facile nel caso di diversi allestimenti prodotti in una stessa piazza; in questo caso infatti è assai probabile che il modello sia costituito dal libretto stampato per l'allestimento precedente dato nella stessa città. Di seguito verranno quindi presentate diverse problematiche riscontrabili nei libretti stampati nel corso del tempo in una stessa città, fra i quali è possibile individuare una derivazione diretta.

### - MODIFICHE PER OGNI ALLESTIMENTO: NAPOLI

Dopo l'allestimento napoletano del 1823<sup>20</sup>, *Semiramide* venne rappresentata nella città partenopea con una certa regolarità (ogni uno o due anni) per circa vent'anni, tornando poi saltuariamente anche in seguito. L'unico libretto superstite, oltre a NA<sup>1823</sup>, è NA<sup>1825</sup>. L'opera venne però allestita anche nel 1824, ma non si ha notizia di un libretto stampato per l'occasione; dunque sembrerebbe mancare un anello di congiunzione tra i due libretti napoletani noti. Tuttavia è evidente che NA<sup>1825</sup> deriva da NA<sup>1823</sup>: sono stati stampati nella stessa tipografia, hanno gli stessi tipi e la stessa impaginazione, e soprattutto condividono errori comuni; il più evidente è l'assenza del verso «In sì barbara sciagura» nel N. 9, senza dubbio una svista del tipografo di NA<sup>1823</sup>, ripetuta pedissequamente anche in NA<sup>1825</sup>. Unica sostanziale differenza è la presenza in NA<sup>1825</sup> del N. 2, assente in NA<sup>1823</sup>. Il cast vocale impegnato nella ripresa del 1825 era quasi lo stesso del 1823; cambiava soltanto l'interprete della parte di Arsace, nel '25 impersonato da Giuditta Grisi. Sembra dunque che quest'ultima abbia voluto recuperare la cavatina (che forse era già stata cantata da Caterina Lipparini nell'allestimento del 1824). Il fatto che il libretto documenti questa modifica permette di ipotizzare con una certa sicurezza che NA<sup>1825</sup>

---

<sup>18</sup> Cfr. *Semiramide*, edizione critica, vol. I, p. LVIII.

<sup>19</sup> Il testo verbale è riportato in *Semiramide*, edizione critica, vol. I, p. LVI; quasi del tutto ignota la nuova musica: solo il recitativo, senza il coro finale, è disponibile in riduzione per canto e pianoforte ed è posto in appendice all'edizione critica, vol. III, pp. 1465-1467.

<sup>20</sup> Cfr. sopra, paragrafo 2.1.



non possa essere considerato come una semplice ristampa ma che rifletta quanto effettivamente venne cantato al teatro San Carlo in quell'occasione.

Non semplice è tentare di ipotizzare da dove sia stato tratto il testo verbale dell'aria reinserita. Tuttavia un dettaglio di NA<sup>1825</sup> potrebbe aiutare a formulare qualche ipotesi: NA<sup>1825</sup> reca il verso «poi sorrise e sospirò» in luogo dell'originario «mi sorrise... sospirò...» di VE<sup>1823</sup>, verso per altro intonato da Rossini nella forma «mi sorrise e palpito»<sup>21</sup>. NA<sup>1825</sup> presenta dunque una lezione che sembra presupporre una contaminazione tra libretto veneziano e partitura rossiniana, unita ad una variante introdotta *ex novo* (il «poi» ad inizio verso) e a numerose imprecisioni nella punteggiatura. La bozza giunta in tipografia per la stampa del libretto del 1825 doveva dunque essere stata tratta frettolosamente da un antografo in cui le lezioni di VE<sup>1823</sup> e della partitura autografa di Rossini erano già state contaminate.

- LIBRETTI IDENTICI PER ALLESTIMENTI DIVERSI: LONDRA

Diverso il caso di Londra: LO<sup>1827</sup> e LO<sup>1828</sup> sono infatti una ristampa identica di LO<sup>1824</sup>: uguali sono l'impaginazione, i tagli, la traduzione inglese a fronte. In questo caso è lecito dubitare che i libretti del '27 e del '28 corrispondano esattamente a ciò che venne effettivamente eseguito sul palcoscenico. Quest'ipotesi è inoltre suffragata dai diversi cast impegnati nei tre allestimenti: ad eccezione della protagonista Giuditta Pasta, sempre presente nei panni della protagonista, gli altri interpreti furono sempre diversi (con la parziale eccezione di Alberico Curioni, Idreno sia nel 1827 sia nel 1828). Se è quindi possibile ipotizzare che il N. 6 fosse stato omissso in tutti e tre i casi<sup>22</sup>, qualche dubbio sorge in merito alla costante presenza dei NN. 4 e 10, tra i pezzi più caduchi dell'opera: è infatti verosimile che almeno una delle due arie di Idreno sia stata tagliata, anche in virtù dell'assenza nel cast di un'autentica star come Manuel García, l'Idreno del 1824.

- STESSE SOSTITUZIONI IN LIBRETTI DI ALLESTIMENTI DIVERSI: MILANO

Le cose si complicano in presenza di sostituzioni. È il caso dei libretti milanesi: MI<sup>1829</sup>, MI<sup>1845</sup> e MI<sup>1853</sup> presentano la stessa sostituzione del N. 10, «Mentre il cuor lieto e felice», Aria dalla *Vestale* di Pacini con parziale rielaborazione verbale (incipit originale: «Mentre voi paghi, e felici»)<sup>23</sup>; la sostituzione era stata apportata nel 1829 da Luigi Duprez per valorizzare le sue doti vocali, ma è assai probabile che essa non fosse stata mantenuta negli allestimenti successivi. Tuttavia, in un libretto, le sostituzioni non venivano mai segnalate come tali, per cui i tipografi di MI<sup>1845</sup> e MI<sup>1853</sup>, diversi tra loro e da quello di MI<sup>1829</sup>, adottarono come modello proprio quest'ultimo, considerando quindi «Mentre il cuor lieto e felice» parte integrante del testo di *Semiramide*. A partire da MI<sup>1857</sup> il N. 10 venne semplicemente tagliato, e solo

---

<sup>21</sup> Solo due versi prima Rossi usa la parola «palpitar», si tratta quindi di una ripetizione verbale inserita forse distrattamente da Rossini.

<sup>22</sup> Per la struttura di LO<sup>1824</sup> cfr. paragrafo 2.1.

<sup>23</sup> Cfr. appendice II, n. 23.

i libretti pubblicati da Ricordi a partire dagli anni '50 recuperarono il testo dell'aria di Idreno.

- AVVERTIMENTI PRECAUZIONALI: PADOVA

Il libretto era uno strumento importante: esso infatti contribuiva anche a formare le aspettative del pubblico nei confronti dello spettacolo. La tipografia in genere tendeva a riprodurre pedissequamente un modello precedente per convenienza economica o semplicemente perché poteva essere l'unico disponibile e consultabile in quel momento. Così accadde a Padova nel 1824; in occasione della prima rappresentazione locale di *Semiramide* fu stampato un libretto identico a VE<sup>1823</sup> (quest'ultimo probabilmente era il modello di PAD<sup>1824</sup>). Nelle prime pagine fu però introdotto il seguente avvertimento:

La lunghezza materiale di quest'opera, generalmente sentita in ogni tempo, ov'è stata finora rappresentata, indispensabile rende, soprattutto nella stagione presente, l'omissione di alcune scene, a chi più dell'eccellenza della musica rispettar deve la convenienza del Pubblico.

In questo modo si ovviò al problema di aggiornare il libretto sulla base dell'effettiva esecuzione dell'opera. Lo stesso avvertimento è presente anche in PAD<sup>1828</sup>, sebbene questo non corrisponda a PAD<sup>1824</sup>: in PAD<sup>1828</sup> manca il N. 6, mentre i NN. 4 e 10 sono sostituiti; l'avvertimento posto ad inizio libretto in questo caso permette di ipotizzare altre manomissioni al testo dell'opera. Entrambi i libretti menzionati testimoniano allestimenti avvenuti durante l'importante stagione della fiera di sant'Antonio; l'avvertimento posto in apertura di entrambi potrebbe anche essere interpretato come una cautela dell'impresa teatrale nei confronti di un pubblico vasto e forestiero, che avrebbe potuto cogliere i tagli effettuati e dunque decretare un insuccesso<sup>24</sup>.

- LIBRETTI COMPLETI: VENEZIA

Alla luce di tali problematiche, è difficile valutare i libretti veneziani. Quelli dei due allestimenti dati al teatro La Fenice, VE<sup>1840</sup> e VE<sup>1852</sup>, omettono le parti tagliate (NN. 4 e 6 in entrambi i casi, più il N. 10 in VE<sup>1840</sup> e la preghiera di Semiramide nel N. 13 in VE<sup>1852</sup>). Viceversa i libretti per gli allestimenti dati in altri teatri della città (San Benedetto, San Samuele, Malibran, Apollo) sono sostanzialmente completi; parziali eccezioni sono costituite da VE<sup>1828</sup>, in cui il cantabile del N. 10 viene sostituito, e VE<sup>1830</sup> in cui i tagli sono segnalati attraverso l'uso delle virgolette. È assai improbabile, però, che *Semiramide* venisse eseguita integralmente in teatri minori. Il

---

<sup>24</sup> Si ricorda, ad esempio, quanto accadde durante la stagione di Carnevale 1822-1823 a Venezia: nel corso delle rappresentazioni della stessa *Semiramide* vennero effettuati sempre più tagli, tanto che il pubblico contestò platealmente e più volte si rese necessario l'intervento della polizia. Si veda *Semiramide*, edizione critica, vol. I, pp. XXXIII-XXXVIII e XLIV-XLVI; *Lettere e documenti*, cit. vol. II, pp. 98-106, 117-120, 123-132, 135-136.

testo dei libretti stampati per queste occasioni deriva sempre da VE<sup>1823</sup>: i tipografi sfruttavano la disponibilità sulla piazza del primo libretto e ne stampavano una copia<sup>25</sup>, ma non ne segnalavano le omissioni (ad eccezione di VE<sup>1830</sup>). Se ciò è vero, si potrebbe ipotizzare che per i teatri minori il grado di coincidenza tra testo stampato nel libretto e l'effettiva esecuzione sul palcoscenico sia inferiore a quello riscontrabile per gli allestimenti alla Fenice. Ciò potrebbe trovare una spiegazione nella maggior attenzione dell'impresa della Fenice nella preparazione accurata dei materiali; di conseguenza è verosimile che il pubblico che si recava nei teatri minori accettasse con maggiore accondiscendenza possibili manomissioni al testo dell'opera non registrate puntualmente nel libretto.

### 2.3 LIBRETTI AUTONOMI NON COLLEGATI AD UN PARTICOLARE ALLESTIMENTO

Accanto alla produzione di libretti stampati per un determinato allestimento, si è conservata una serie di libretti sul cui frontespizio non compaiono né indicazioni che lo associno a rappresentazioni specifiche, né i nomi degli interpreti. Fino all'incirca agli anni Sessanta dell'Ottocento, in essi sono ravvisabili gli stessi meccanismi di derivazione da libretti affini prodotti in luoghi geograficamente contigui; il problema che si pone, in questo caso, è quale sia il pubblico cui si rivolgevano e dunque quale la funzione che intendevano svolgere.

Spesso essi venivano prodotti in concomitanza con degli allestimenti dell'opera: potevano quindi essere delle copie pirata, nel caso in cui venissero stampati da tipografi differenti rispetto a quelli dell'edizione ufficiale, o delle copie gemelle, quando venivano prodotti dallo stesso editore. In altri casi, infine, poteva trattarsi effettivamente di libretti collegati ad un allestimento, anche se quest'ultimo non veniva segnalato e perciò non sempre è possibile individuare tale collegamento.

#### - LIBRETTI PIRATA

I libretti collegati agli allestimenti londinesi, generalmente, presentano sul frontespizio avvertimenti come «The only correct and authorised edition»<sup>26</sup>, lasciando supporre che circolassero copie non autorizzate del testo. Avvertimenti simili si riscontrano anche altrove, come in NA<sup>1859</sup>, dove si legge: «Le copie non munite del presente Bollo verranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori verranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi». Da ciò possiamo facilmente dedurre che la stampa di libretti pirata non era così infrequente, sia in Italia sia all'estero. Non sono stati rinvenuti libretti inglesi che potrebbero essere considerati non autorizzati; esistono invece alcune stampe italiane che possono essere sospettate come tali. Tra i primissimi esempi, Mi<sup>1829</sup>, edito dalla tipografia Truffi ed uscito

---

<sup>25</sup> In realtà VE<sup>1867</sup> e VE<sup>1873</sup> sono stampati da Ricordi, che in questo periodo pubblicava ormai solo libretti completi di *Semiramide*; cfr. il paragrafo 2.3.

<sup>26</sup> LO<sup>1849-2</sup>.

evidentemente in concomitanza con MI<sup>1829</sup>, stampato da Antonio Fontana; Mi<sup>1829</sup> presenta le stesse modifiche di MI<sup>1829</sup>, ivi compresa la sostituzione del N. 10 per Idreno, «Mentre il cuor lieto e felice» (aria dalla *Vestale* di Pacini interpretata per l'occasione da Luigi Duprez<sup>27</sup>); tuttavia Mi<sup>1829</sup> non presenta sul frontespizio l'indicazione del teatro e della stagione dell'allestimento, né inserisce i nomi degli interpreti<sup>28</sup>. In realtà non è certo che si tratti di una copia pirata: non conosciamo il mese in cui venne stampato Mi<sup>1829</sup>, per cui potrebbe essere uscito dopo la stagione primaverile del Carcano ed avrebbe quindi preso come modello MI<sup>1829</sup>; ma in quel caso lo stampatore non avrebbe avuto un alto numero di potenziali acquirenti in quanto in molti erano sicuramente già in possesso di MI<sup>1829</sup>.

Altro esempio, l'allestimento torinese del 1858. In questa occasione vennero scritturate al teatro Vittorio Emanuele le sorelle Marchisio, agli albori della loro carriera (reduci appena dal debutto al teatro Real di Madrid); le due cantanti però già cominciavano a far parlare di loro e, soprattutto, debuttavano in patria (erano infatti nate proprio a Torino). Accanto, dunque, a TO<sup>1858</sup>, apparvero ben due libretti pirata, TO<sup>1858-1</sup> e TO<sup>1858-2</sup>; anche in questo caso, come nell'esempio milanese precedente, sono conformi nel testimoniare le stesse manomissioni ed è probabile che si tratti proprio di copie non autorizzate<sup>29</sup>.

#### - LIBRETTI GEMELLI

Talvolta era lo stesso stampatore a produrre due libretti contemporaneamente, uno con indicazione di teatro, stagione e interpreti, l'altro privo di queste informazioni. Esempio di questa categoria è Ro<sup>1830</sup>: non presenta la data di stampa ma essa è ricavabile proprio grazie a RO<sup>1830</sup>; si tratta dello stesso stampatore (Olivieri) e anche in questo caso abbiamo gli stessi tagli e, cosa più importante, la stessa sostituzione del N. 10 («Destin per me crudele... Ah s'è ver che i voti miei»<sup>30</sup>). Evidentemente Ro<sup>1830</sup> venne presentato come libretto da collezione (impropriamente, poiché presenta diversi tagli ed una sostituzione), mentre RO<sup>1830</sup> veniva venduto come libretto relativo all'allestimento del teatro Argentina.

Ro<sup>1830</sup> costituisce, per la prima metà dell'Ottocento, un caso più unico che raro; il fenomeno tornò però a rinvigorirsi con le stampe Ricordi<sup>31</sup>: la casa editrice infatti in diverse occasioni produsse dei libretti, in questo caso però sempre completi, senza alcuna indicazione relativa ad un allestimento ma, contemporaneamente, dava alle stampe copie identiche nelle quali aggiungeva soltanto i nomi degli interpreti e del teatro di un determinato allestimento; un'abitudine che si protrasse lungo buona parte della seconda metà del secolo.

---

<sup>27</sup> Cfr. sopra, paragrafo 2.2 e appendice II, n. 23.

<sup>28</sup> Nell'esemplare consultato, I-Mc, sono indicati a penna gli interpreti dell'allestimento scaligero del 1824.

<sup>29</sup> Negli esemplari consultati, entrambi in I-Ms, sono indicati a matita i nomi degli interpreti.

<sup>30</sup> Dal *Talismano* di Pacini, cfr. appendice II, n. 25.

<sup>31</sup> Per cui cfr. poco più avanti.

- IL LIBRETTO DI *SEMIRAMIDE* TRA OTTO E NOVECENTO

Nel corso della seconda metà dell'Ottocento è possibile individuare un progressivo distacco dell'oggetto-libretto dalla sua funzione pratica, ossia quella di permettere allo spettatore di seguire quanto veniva effettivamente rappresentato sulla scena. Alcuni editori iniziarono infatti a stampare libretti standard, completi, del tutto slegati da uno specifico allestimento; queste pubblicazioni potevano infatti essere acquistate per semplice interesse nei confronti dell'opera in sé, per una forma di collezionismo. Nel caso di *Semiramide*, questi libretti standard non corrispondevano pressoché mai a ciò che veniva proposto in teatro, dove invece le manomissioni al testo erano costantemente praticate (ce lo dimostrano i coevi libretti associati a determinati allestimenti).

Tra i primissimi esempi di questa pratica abbiamo i libretti Ricordi. Tra il 1847 e il 1864 la casa editrice milanese pubblicò la «Nuova compiuta edizione di tutte le opere teatrali edite ed inedite, ridotte per Canto e Piano, del celebre Maestro Gioachino Rossini»; ciò dimostra un forte interesse documentario, nel momento in cui Rossini diventava a tutti gli effetti un 'classico' e, in quanto tale, attirava l'attenzione sia dei frequentatori dei teatri (che comunque ancora avevano numerose occasioni di ascoltare un'opera come *Semiramide*), sia di critici, studiosi ed appassionati. Ricordi, lungo tutto l'arco della seconda metà dell'Ottocento, pubblicò numerose ristampe del libretto completo di *Semiramide*, generalmente senza alcuna indicazione di teatro o di interpreti. Talvolta però questi libretti standard potevano essere associati esplicitamente a un ciclo di rappresentazioni, con indicazioni apposite sul frontespizio: MI<sup>1859</sup>, VE<sup>1867</sup>, VER<sup>1871</sup>, VE<sup>1873</sup>, FI<sup>1873</sup>, BR<sup>1879</sup>, MI<sup>1881</sup> e TR<sup>1881</sup> sono libretti completi (e si noti in sei casi su otto la distanza geografica tra il luogo di stampa e il luogo della rappresentazione, fenomeno assai raro negli anni precedenti); in questi casi il collegamento diretto tra ciò che veniva stampato e ciò che veniva effettivamente messo in scena diveniva sempre più labile.

Nel corso della seconda metà del XIX secolo casa Ricordi costituì un caso isolato in questo senso. Nel secolo successivo, invece, il libretto di *Semiramide* conobbe paradossalmente numerose stampe e ristampe, ormai sempre nella sua versione integrale, proprio quando l'opera era del tutto sparita dalle scene italiane e non. Insomma, se il libretto aveva perso la funzione di testimonianza diretta di una pratica teatrale ad esso collegata, divenne a questo punto un oggetto culturale, acquistato da letterati o semplici collezionisti per la conoscenza di un testo appartenente al passato ma ancora in grado di suscitare interesse.

- POSTILLA: ALTRE *SEMIRAMIDI*

Se scemava l'interesse nei confronti della musica rossiniana, la tragedia volterriana, filtrata attraverso la penna di Gaetano Rossi, intrisa di amore, incesto e morte, destava grande interesse e poteva costituire un modello o uno spunto per eventuali rielaborazioni.

Il soggetto venne infatti ripreso più volte, e in varie forme, tra gli anni Settanta dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. Un curioso poemetto anonimo in quartine a rime incrociate apparve nel 1867 col titolo *Maggio di Semiramide*<sup>32</sup>, precedendo di pochi anni un vero e proprio romanzo, *Semiramide: racconto babilonese* di Anton Giulio Barrili<sup>33</sup>, che conobbe un grande successo di pubblico, testimoniato dalle numerose ristampe che si susseguirono almeno per cinquant'anni dopo la prima edizione. Nello stesso periodo comparivano sulle scene italiane due balli, una *Semiramide del Nord* su musiche di Costantino Dall'Argine<sup>34</sup> ed una *Semiramide* composta da Giacomo Levi pochi anni dopo<sup>35</sup>. In questi anni era comunque ancora possibile ascoltare la *Semiramide* rossiniana nei teatri italiani ed esteri, e nessun compositore osò scrivere un'opera sullo stesso soggetto fin quando essa era ancora fruibile in teatro<sup>36</sup>. Per arrivare alla composizione di nuovi melodrammi sullo stesso soggetto bisognò aspettare gli inizi del '900, quando cioè *Semiramide* scomparve del tutto dalle scene: ecco allora che nel 1910 venne data al teatro Comunale di Bologna la *Semirâma* di Ottorino Respighi, su testo di Alessandro Cerè<sup>37</sup>; sebbene sia totalmente lontana dal mondo rossiniano, sia nella poesia sia nella musica, è certo che comunque Cerè aveva ben presente il modello rossiano<sup>38</sup>. Infine bisogna menzionare il *ballet-melodrama* di Paul Valéry su musiche di Arthur Honegger, rappresentato all'Opéra di Parigi nel maggio 1934<sup>39</sup>, ma in questo caso è probabile che la fonte d'ispirazione principale fosse solamente il testo di Voltaire.

<sup>32</sup> *Maggio di Semiramide*, Volterra, tipografia Sborgi, 1867; cfr. Cesare QUESTA, *Semiramide redenta: archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma*, Urbino, Quattroventi, 1989, p. 68 e pp. 343-344.

<sup>33</sup> Anton Giulio BARRILI, *Semiramide: racconto babilonese*, Milano, Treves, 1873. Interessante che Barrili, attento cultore del mondo operistico ed autore del celebre volume *Giuseppe Verdi: vita e opere*, Genova, Donath, 1892, avesse scelto di prendere spunto da un soggetto ormai considerato come tipicamente rossiniano, soggetto che certo aveva ben presente come modello.

<sup>34</sup> *La Semiramide del Nord*, ballo storico fantastico in 7 atti, coreografo: Hippolyte Monplaisir, musiche di Costantino Dall'Argine, prima rappresentazione: Milano, teatro alla Scala, carnevale 1868-69. La protagonista, in realtà, è Caterina II di Russia, spesso associata al mito di Semiramide poiché accusata di aver ucciso il marito per poi regnare sola per diverso tempo, senza essere affiancata da un uomo. Il balletto segue di pochi mesi il *Barbiere di Siviglia* musicato dallo stesso Dall'Argine, che evidentemente considerava Rossini come un punto di riferimento; su questo *Barbiere* cfr. Emilio SALA, *L'umorismo scapigliato e Rossini: «Il barbiere di Siviglia» di Costantino Dall'Argine (1868)*, in *Gioachino Rossini 1868-2018: la musica e il mondo*, a cura di Ilaria NARICI, Emilio SALA, Emanuele SENICI e Benjamin WALTON, Pesaro, Fondazione Rossini, in corso di stampa. Caterina è anche la protagonista del romanzo di Mario MAZZUCHELLI, *La Semiramide del Nord*, Milano, Corbaccio, 1930.

<sup>35</sup> *Semiramide*, azione coreografica in sei atti e sette quadri, coreografo: Antonio Pallerini, musica: Giacomo Levi, teatro alla Scala, carnevale 1874-75. Cfr. QUESTA, *Semiramide redenta*, cit., p. 68.

<sup>36</sup> La prudenza che gli artisti dell'epoca (ad eccezione di alcuni, come Dall'Argine, cfr. poco sopra) usarono nei confronti di soggetti così fortemente legati al nome di Rossini, seppure a diversi decenni di distanza, permette di comprendere meglio le remore che ebbe Verdi nella decisione di mettere in musica l'*Otello*, come fa capire nella sua celebre lettera in cui afferma: «Per parte mia poi mi parrebbe ipocrisia il non chiamarlo *Otello*. Preferisco che si dica «Ha voluto lottare col gigante ed è rimasto schiacciato» piuttosto che «si è voluto nascondere sotto il titolo di *Jago*»», lettera di Giuseppe Verdi a Arrigo Boito del 21 gennaio 1886, in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario MEDICI e Marcello CONATI, con la collaborazione di Marisa Casati, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, vol. I, pp. 99-100: 99.

<sup>37</sup> *Semirâma*, poema tragico in tre atti di Alessandro Cerè, musica di Ottorino Respighi, prima rappresentazione: Bologna, teatro Comunale, autunno 1910, su cui cfr. QUESTA, *Semiramide redenta*, p. 69 e soprattutto pp. 344-349, dove l'autore dedica parole ben poco lusinghiere nei confronti del testo di Cerè.

<sup>38</sup> Come dimostrato da Questa, cfr. *ibidem*.

<sup>39</sup> *Sémiramis*, ballet-melodrama en 3 tableaux, testo di Paul Valéry, musica di Arthur Honegger, prima rappresentazione: Parigi, Théâtre de l'Opéra, 11 maggio 1934 (prima interprete: Ida Rubinstein). Il soggetto era stato anticipato da

### 3. TAGLI E MODIFICHE

Per quasi tutto l'Ottocento i libretti ci testimoniano in che modo un'opera come *Semiramide* poteva subire modifiche nei diversi allestimenti; di seguito verranno analizzate le principali informazioni ricavate dall'analisi dei libretti dell'opera.

#### 3.1 MODIFICHE NEI LIBRETTI: I NUMERI CHIUSI

Attraverso l'analisi dei libretti è stato possibile individuare il grado di frequenza con cui venivano effettuate determinate modifiche durante le rappresentazioni. Il primo dato interessante che emerge è la costanza di alcuni tagli nel corso del tempo: non ci sono infatti tagli operati solo ed esclusivamente in un determinato periodo; viceversa, il fenomeno delle sostituzioni decrebbe sensibilmente durante gli anni Trenta dell'Ottocento<sup>40</sup>.

Da questa analisi è possibile, di converso, comprendere quali fossero le aspettative del pubblico una volta che *Semiramide* era entrata stabilmente in repertorio, quali potevano essere i brani che non potevano mancare e quali quelli meno attesi o perfino ignorati dai più. Non si terrà conto delle modifiche saltuarie, ossia quelle effettuate in casi eccezionali ma che non vanno ad incidere sulla storia della tradizione dell'opera, quali il taglio del recitativo di Oroe (inizio N. 1), della Cavatina di Arsace (N. 2)<sup>41</sup>, la sostituzione della Cavatina di Semiramide (N. 5), il taglio dei NN. 8, 9 e 12. Tenteremo, invece di associare la frequenza delle modifiche con determinati personaggi; sono due, in particolare, quelli più problematici: Idreno e Semiramide.

#### - MODIFICHE DI FREQUENZA MEDIO/BASSA: SEMIRAMIDE

Semiramide, pur essendo il personaggio principale dell'opera, possiede un solo brano solistico, ossia la sua cavatina. Tuttavia nel corso del melodramma, e in particolare nei tre numeri d'insieme che prevedono gran parte dei personaggi e il coro in scena (Introduzione, Finali primo e secondo) essa ha altri momenti di protagonismo, siano essi dovuti a dinamiche drammatiche (sulla sua figura sono concentrate le attenzioni di tutti gli altri personaggi nei tre numeri appena menzionati) o meramente musicali: tra questi, interessano particolarmente il giuramento di fedeltà che Semiramide impone nel Finale primo, «Giuri ognuno», e la preghiera rivolta alla tomba di Nino nel Finale secondo, «Al mio pregar t'arrendi». Il primo è assente nel 19% dei libretti con tagli collegati ad allestimenti<sup>42</sup>, mentre la seconda è assente nel 40% dei casi.

I due tagli sono di problematica interpretazione; una primadonna, infatti, difficilmente si lascerebbe sfuggire un'occasione per dare risalto alle proprie doti. Nel

---

VALÉRY in una sua poesia, *Air de Sémiramis*, pubblicata nel 1920, contenuta in *Album de vers anciens: 1890-1900*, Paris, A. Monnier et C<sup>ie</sup>, 1920, pp. 27-31.

<sup>40</sup> Cfr. più avanti, paragrafo 3.

<sup>41</sup> Ma di questo taglio si discuterà nel paragrafo 2.3.

<sup>42</sup> Non vengono conteggiati i libretti completi anche se con indicazioni di teatro e interpreti, poiché non ci danno informazioni utili sui tagli effettuati, perciò il loro inserimento nel conto falserebbe i risultati.

primo caso il taglio si può spiegare per via della difficoltà canora del passaggio: la voce infatti è quasi totalmente scoperta mentre la cantante deve cimentarsi in rapide scale. La curiosità principale però è la sua assenza non solo in alcuni libretti, ma anche in rA<sup>43</sup> (da cui derivano altre riduzioni per canto e pianoforte): se «Giuri ognun» manca nella riduzione pubblicata da Artaria a ridosso dell'allestimento viennese, esso potrebbe non essere stato eseguito da Josephine Mainvielle-Fodor a Vienna e a Napoli, sebbene sia presente in WI<sup>1823</sup> e in NA<sup>1823</sup>; dunque la sua assenza potrebbe essere più frequente rispetto a quanto testimoniato dai libretti pervenuti.

La preghiera di Semiramide nell'atto secondo è l'ultimo momento in cui alla protagonista è concesso un breve assolo prima del matricidio finale<sup>44</sup>. L'assenza di questo brano potrebbe essere dettata dalla volontà di non gravare ulteriormente sull'interprete, che fino a questo punto ha affrontato una cavatina e tre duetti<sup>45</sup>, più l'Introduzione e il Finale primo. Più improbabile la necessità drammatica di precipitare il corso degli eventi e arrivare più rapidamente alla conclusione, poiché «Al mio pregar t'arrendi» è un pezzo breve, soprattutto se messo a confronto con le altre sezioni dell'opera, tutte molto lunghe e complesse. Il taglio, comunque, fu implicitamente avallato da Rossini stesso, poiché fu operato anche nella versione parigina del 1860, come è testimoniato da rH<sup>46</sup> e da PA<sup>1860</sup>. Carlotta Marchisio era infatti poco incline a eseguire la preghiera, che manca in molti libretti dove lei compare come protagonista, e in rH è presente solo un recitativo sostitutivo con testo verbale simile, composto da Michele Carafa come tutti gli altri recitativi della versione francese<sup>47</sup>.

#### - MODIFICHE DI FREQUENZA ALTA: IDRENO

Ben diverso il caso di Idreno. Il personaggio possiede due arie, il N. 4 e il N. 10, entrambe frequentemente tagliate; la loro scarsa diffusione è stata favorita dalla loro assenza in un buon numero di manoscritti e riduzioni a stampa dell'opera. Il N. 4 potrebbe non essere stato eseguito nemmeno alla prima rappresentazione<sup>48</sup>. Di fatto ha avuto ben poche esecuzioni, poiché è assente nell'84% degli allestimenti documentati; se includiamo anche le rare sostituzioni, saliamo all'88% di allestimenti in cui «Ah dov'è, dov'è il cimento?» è assente. Il numero è posizionato in un punto abbastanza sfavorevole, poiché precede la Cavatina di Semiramide, brano molto atteso dal pubblico (sebbene Semiramide avesse già fatto la sua comparsa nell'Introduzione).

Il N. 10 ha invece una posizione più logica: esso infatti fa da 'cuscinetto' tra il N. 9, Scena ed Aria di Arsace, e il N. 11, Duetto Semiramide-Arsace, permettendo

---

<sup>43</sup> *Semiramide*, opera completa per canto e pianoforte, Vienna, Artaria, 1823.

<sup>44</sup> La prima versione parigina, invece, assegna a Semiramide morente un ultimo recitativo, cfr. sopra, paragrafo 2.1.

<sup>45</sup> O due, quando veniva tagliato il N. 6, cfr. più avanti.

<sup>46</sup> *Sémiramis*, Heugel, cit.

<sup>47</sup> All'allestimento parigino è dedicato il capitolo IV.

<sup>48</sup> Cfr. *Semiramide*, edizione critica, vol. I, p. XLV.



così all'interprete di Arsace di avere un momento di riposo tra i due numeri. Durante gli anni Venti e Trenta, infatti, al taglio venne prediletta la sostituzione; questo è l'unico caso in cui il fattore tempo incide in qualche modo sulle modifiche operate: fino al 1835 circa, veniva preferita la sostituzione del numero, affidato a Idreno o ad Azema, dopodiché si preferì tagliare il pezzo. In totale, tra sostituzioni e tagli, la percentuale delle modifiche del numero tra gli allestimenti documentati è del 73%.

#### - UN DOPPIONE?

In due allestimenti su tre è assente il N. 6, primo dei due duetti tra Arsace e Semiramide. Il brano era ben noto ed apprezzato dal pubblico, tuttavia risulta frequentemente tagliato. La formazione soprano-contralto per un duetto era particolarmente apprezzata, ma Semiramide e Arsace hanno già un duetto nel secondo atto, ben più importante sia come impegno canoro sia dal punto di vista drammatico. Il Duetto N. 6, inoltre, non fa che ribadire una situazione di fatto già esistente: l'amore di Arsace per Azema, già espresso nella Cavatina N. 2, e l'amore di Semiramide per Arsace, soggetto principale della Cavatina N. 5; il N. 6 quindi trasforma in dialogo diretto una condizione già illustrata, ed il perpetrare delle incomprensioni fra i due personaggi fa sì che il loro rapporto non evolva.

Il taglio, insomma, poteva essere dovuto a diversi fattori: per evitare di affaticare le due cantanti; per eliminare alcuni minuti di musica in un'opera tanto lunga; per ridurre all'essenziale le situazioni drammatiche da mostrare al pubblico; per una combinazione di tutti questi fattori<sup>49</sup>.

### 3.2 MODIFICHE NEI LIBRETTI: I RECITATIVI

Finora sono stati considerati i tagli dei singoli numeri; vedremo ora le principali modifiche nelle sezioni in recitativo. Ci concentreremo in particolare su due tipologie di modifiche: tagli di interi recitativi di congiunzione tra un numero e l'altro; modifiche nei recitativi adiacenti a numeri chiusi a loro volta modificati.

#### - TAGLI DEI RECITATIVI DI CONGIUNZIONE

Il Recitativo dopo il N. 6 tra Oro e Assur risulta tagliato nel 70% dei casi. Esso ha una funzione meramente pratica: permettere di effettuare il cambio scena tra i NN. 6 e 7, dai «Giardini pensili» delle Scene IX e seguenti, al «Luogo magnifico nella reggia con veduta di Babilonia» (Scena XIII)<sup>50</sup>. Se il teatro riusciva a risolvere il problema del cambio di scena, o semplicemente decideva di tenere abbassato il sipario senza che qualcuno cantasse sul proscenio, il recitativo perdeva la sua funzione e veniva quindi tagliato; esso infatti non aggiunge informazioni

---

<sup>49</sup> Si ricorda che lo stesso Rossini in *Tancredi*, per abbreviare l'opera nel corso della ripresa ferrarese del 1813, spostò il Duetto Amenaide-Tancredi del secondo atto nel primo, in sostituzione del Duetto analogo già presente, cfr. Gioachino ROSSINI, *Tancredi*, edizione critica a cura di Philip GOSSETT, Pesaro, Fondazione Rossini, 1984 («Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», 1/10), p. XXVIII.

<sup>50</sup> Così recitano le didascalie di VE<sup>1823</sup>.

particolarmente importanti, poiché il rapporto di odio e di sfida tra i due personaggi era già stato esplicitato nell'Introduzione.

- MODIFICHE NEI RECITATIVI CAUSATI DA MODIFICHE DEI NUMERI

Il taglio di una sezione o di un'aria generalmente comporta delle modifiche anche nelle zone limitrofe<sup>51</sup>, in particolare nella parte precedente il taglio o l'introduzione di una nuova aria sostitutiva.

Il taglio (o la rara sostituzione) del N. 4 in genere comportava anche l'eliminazione del recitativo precedente; ciò non creava particolari problemi, dal momento che si creava un passaggio diretto dal Duetto N. 3 alla Cavatina N. 5. Tuttavia tra questi due numeri è necessario un cambio scena, e difatti il N. 4 dovrebbe svolgersi nell'«Atrio», quindi al proscenio; perciò talvolta veniva mantenuto il Recitativo dopo il N. 3 fino alla sua conclusione («Respiro»<sup>52</sup>), cosicché, qualora non facesse da introduzione al N. 4, poteva comunque assolvere la funzione pratica di cambio scena, la stessa che aveva in origine anche il Recitativo dopo il N. 6.

Diverso il caso del Recitativo dopo il N. 5, nei casi in cui veniva mantenuto questo ma tagliato il seguente N. 6; in questo recitativo, infatti, prosegue la scena dopo la cavatina con l'entrata di Mitrane, per cui non può essere utilizzato per il cambio scena. Serve, in questo caso, per aggiungere l'informazione sul responso dell'oracolo, e accrescere quindi la tragedia dell'incomprensione da parte di Semiramide riguardo al suo destino. I libretti che tagliano il N. 6 si ripartiscono in maniera abbastanza equa tra quelli che eliminano tutto il recitativo e passano direttamente al Finale primo, quelli che tagliano parzialmente il recitativo fino alla lettura del responso («e voi dunque approvate i voti miei?») e quelli che arrivano fino al momento immediatamente precedente l'entrata di Arsace (fino a «il suo destino apprenda»). In nessun caso sono presenti aggiunte che esulino dal testo verbale (e quindi musicale) originario. Per quanto riguarda le fonti musicali pervenuteci, il N. 6 è sempre presente, al contrario del NN. 4 e 10, talvolta assenti (e quindi sono assenti anche i recitativi che li precedono); l'unica informazione sul taglio del Recitativo dopo il N. 5 ci viene da pVE<sup>53</sup>: qui «ci sono diversi indizi (cancellature, parti mancanti, ecc.) che indicano che questo recitativo, insieme al Duettino (N. 6) e il recitativo seguente, è stato tagliato, probabilmente durante la prima stagione»<sup>54</sup>. In realtà il taglio dell'intero recitativo venne effettuato solo successivamente, come ci attestano VE<sup>1840</sup>, in cui è assente, e VE<sup>1852</sup>, in cui il recitativo parziale, fino a «e voi dunque approvate i voti miei?» è vircolato. «Un taglio di queste dimensioni», commentano i curatori dell'edizione critica, «distruggerebbe ogni logica drammaturgica»<sup>55</sup>. In realtà

<sup>51</sup> Cfr. Alice TAVILLA, *Il Barone di Dolsheim di Felice Romani e Giovanni Pacini: fortuna e tradizione testuale (1818-1840)*, Torino, De Sono, 2017, *passim* ma in particolare pp. 129 sgg.

<sup>52</sup> Nei libretti genovesi viene modificato in «Respiro, in te m'affido».

<sup>53</sup> Parti vocali preparate per il primo allestimento veneziano, ora nell'Archivio del teatro La Fenice; si veda *Semiramide*, edizione critica, commento critico, pp. 27-28.

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*, p. 119

<sup>55</sup> *Ibidem*.

«Un diverso taglio, più ragionevole, in pVE [...] suggerisce di terminare il recitativo dopo la parola di Sem a 58 («apprenda»)»<sup>56</sup>, e questo molto probabilmente è proprio il taglio effettuato durante la prima stagione, che possiamo dunque considerare un “taglio d’autore”.

Il caso più interessante è la modifica del N. 10. Anche il recitativo che lo precede viene trattato come i precedenti: può subire un taglio integrale, con conseguente passaggio diretto dal N. 9 al N. 11; oppure può essere applicato un taglio parziale, fino al verso di Azema «Era Arsace il mio ben, l’idolo mio...» che precede l’entrata di Idreno, dopodiché si può passare al N. 11, quindi senza che Idreno entri in scena, oppure può essere inserita un’aria sostitutiva, per Azema oppure per Idreno che entra dove previsto ma con un recitativo diverso (ossia quello della nuova aria innestata). Abbiamo però, inoltre, due conclusioni nuove del recitativo, testimoniate sia da manoscritti sia da libretti.

Il primo è aggiunto in MI<sup>57</sup> e puntualmente riprodotto in MI<sup>1824</sup>, il che ci conferma che MI è stato preparato per l’allestimento scaligero del 1824. Si tratta dell’aggiunta di un verso per Mitrane, dopo l’ultimo di Azema precedente l’entrata di Idreno: «Contro il destin valga il coraggio. Addio.», che trova riscontro in MI al punto corrispondente<sup>58</sup>. Si tratta di una breve aggiunta, poi ripresa in altri allestimenti, per dare una conclusione più logica a un recitativo che per sua natura rimarrebbe altrimenti sospeso, e che serve in genere a preparare un’aria sostitutiva di Azema.

Più articolata invece l’aggiunta che si riscontra in alcuni manoscritti che derivano da NA 31<sup>59</sup>; il testo viene riportato in appendice. Questo recitativo venne usato per l’aggiunta di un’aria sostitutiva per Azema (RO<sup>1826-2</sup>, FRM<sup>1832</sup>) o per il taglio del numero (PAL<sup>1834</sup> e PAL<sup>1878</sup>). Il testo fu inserito in libretti dove era stato tagliato il N. 4 con tutto il recitativo precedente, per cui si è ritenuto necessario apporre questa aggiunta per rendere più chiari i sentimenti di Azema nei confronti dei suoi pretendenti, Arsace e Idreno.

#### 4. SOSTITUZIONI

La questione delle arie sostituite o interpolate negli allestimenti operistici durante la prima metà del XIX secolo è stata analizzata da Hilary Poriss nel suo *Changing the score*<sup>60</sup>. Molti dati individuati dalla studiosa si riscontrano anche nei libretti di *Semiramide* in cui compaiono arie aggiunte. Hilary Poriss privilegia, giustamente, i percorsi delle singole arie seguendole attraverso i principali cantanti (ed in particolare le primedonne) che ne facevano uso; in questa sede, invece, verranno prese in esame

---

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Manoscritto conservato alla Biblioteca del Conservatorio «G. Verdi» di Milano Part. Tr. Ms. 383-18-2; cfr. commento critico, cit., pp. 23-24.

<sup>58</sup> Per una trascrizione delle battute aggiunte cfr. commento critico, cit., p. 172.

<sup>59</sup> Manoscritto conservato a Napoli, Biblioteca del Conservatorio «S. Pietro a Majella» 31.4.1, 2; si veda commento critico, cit., pp. 24-25 e p. 169.

<sup>60</sup> Hilary PORISS, *Changing the score*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

le sostituzioni operate in una singola opera nel corso del tempo, il che offre la possibilità di analizzare il fenomeno da un diverso punto di vista.

#### 4.1 MODALITÀ DI SOSTITUZIONE

Innanzitutto è importante comprendere in quali parti dell'opera si tendeva ad operare sostituzioni e a quali personaggi erano associate. Nei libretti analizzati abbiamo un solo caso di interpolazione in un punto nel quale non era prevista: è il caso dell'aria «Torna al mio sen dolente... Or che son vicino a te», tratta dal *Conte di Lenosse* di Nicolini<sup>61</sup>, ed aggiunta per Azema nell'allestimento di Novara nel carnevale 1832-33 all'inizio dell'atto II, prima del Duetto N. 8. Tranne questa eccezione, le modifiche operate riguardano esclusivamente sostituzioni, quindi inserimenti di arie estranee in luoghi già deputati alla presenza di un brano solistico.

Nella maggioranza dei casi si tratta di sostituzioni per i NN. 4 e/o 10, dunque per le arie di Idreno; il N. 4 tendenzialmente veniva tagliato, più raramente sostituito; viceversa il N. 10 veniva più frequentemente sostituito, almeno nei primi diciquinque anni di vita dell'opera rossiniana. Ciò si spiega con la già discussa funzione di 'cuscinetto' che aveva in origine il N. 10, posto tra il N. 9, Scena ed Aria di Arsace, ed il N. 11, Duetto Semiramide-Arsace, concedendo così all'interprete di Arsace una pausa di qualche minuto tra i suoi due numeri vocalmente più impegnativi dell'opera e permettendo così un più agevole cambio di scena. Più rara, limitata a pochissimi casi, la sostituzione del N. 5, Cavatina di Semiramide.

La regolarità della posizione in cui avvengono sostituzioni e/o tagli in *Semiramide* non è casuale. Al di là delle ragioni pratiche (concedere minuti di riposo a un cantante tra due numeri impegnativi, realizzare un cambio scena), essa è anche dovuta al convenzionale<sup>62</sup> ordinamento dei numeri musicali all'interno di un'opera nella cui struttura si alternano consapevolmente numeri "deboli" e numeri "forti".

Numeri "forti" possono essere considerati quelli più profondamente legati allo svolgersi dell'azione. In *Semiramide* essi sono certamente la stragrande maggioranza dei duetti e dei numeri d'assieme con coro (in questo caso l'Introduzione e i due Finali); alcuni di essi, e segnatamente i duetti, potevano essere eventualmente estrapolati ed eseguiti in accademie e concerti, ma difficilmente trovavano spazio all'interno di un'altra opera.

Viceversa numeri "deboli" possono essere intesi quelli non strettamente legati allo sviluppo drammatico di un'opera specifica. Si tratta per lo più di brani solistici, in cui gli affetti (dichiarazioni d'amore o odio, sentimenti di sfida verso i rivali, speranza per la realizzazione dei propri desideri, ecc.) sono più genericamente rappresentati. Questi numeri possono subire in maniera quasi del tutto indolore sia il taglio sia l'eventuale sostituzione con un altro brano; essi possono anche "viaggiare" (anche fisicamente) assieme ai loro esecutori che, dopo averli interpretati

---

<sup>61</sup> Per cui cfr. PORISS, *Changing the score*, cit., pp. 76 sgg.

<sup>62</sup> Sul concetto di "convenzione" si legga DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, cit., pp. 68-71.

una prima volta, li possono reimpiegare in altri lavori senza creare particolari discontinuità fra la loro origine e la nuova opera ospitante<sup>63</sup>. In questo senso *Semiramide* non fa certo eccezione: numeri “deboli” sono quasi tutti i brani solisti, con la parziale eccezione delle arie di Arsace (N. 9) e di Assur (N. 12) nel secondo atto: il N. 12 svela la complessità dell’animo di Assur, non solo principe ambizioso e omicida, ma facile preda di una paura che lo porta perfino a pronunciare parole di pentimento; il N. 9 un numero indispensabile allo sviluppo drammatico della vicenda poiché in esso viene svelata la vera identità di Arsace, viene invocata la vendetta nei confronti dei regicidi, grazie anche allo svelamento di oggetti scenici importanti quali la lettera e la spada di Nino.

I libretti analizzati hanno tuttavia permesso di rinvenire un caso di modifica (seppur parziale) del N. 12, operazione effettuata nell’allestimento triestino del 1825 con il tenore<sup>64</sup> Nicola Tacchinardi impegnato nella parte di Assur. Per il suo unico pezzo solistico, curiosamente, decise di non sostituire interamente il numero, praticando forse una trasposizione di tonalità per adattare il brano rossiniano alla propria voce. Individuare un’altra “scena d’ombra” tenorile per sostituire quella rossiniana non doveva essere infatti impresa facile poiché normalmente arie drammaticamente affini erano solitamente appannaggio di castrati (per esempio nel *Calto* di Foppa/Bianchi), contralti *en travesti* (*Sigismondo* di Foppa/Rossini) o bassi (proprio Assur in *Semiramide*)<sup>65</sup>; quindi Tacchinardi probabilmente non aveva a disposizione un brano sostitutivo adatto alla situazione drammatica. Il N. 12 venne quindi modificato al suo interno, con l’aggiunta di una sezione centrale che Tacchinardi prese da *Nitocri* di Zeno/Mercadante, opera nella quale si era esibito alla prima esecuzione assoluta. La Scena ed Aria di Assur, quindi, subì un intervento che ne modificò la forma interna, con un tempo di mezzo particolarmente articolato, prendendo a modello, probabilmente, la Scena ed Aria di Arsace, N. 9<sup>66</sup>. In questo modo Tacchinardi poté da un lato aggiungere una sezione adatta alla sua vocalità, dall’altro rendere più impegnativo ed importante il suo unico pezzo solistico. Questa modifica venne poi adottata anche dal basso Giuseppe Tassoni<sup>67</sup>, che verosimilmente ripristinò la tonalità originariamente prevista da Rossini e traspose *ad hoc* la porzione aggiunta.

I restanti numeri solistici sfruttano i *tòpoi* comuni del melodramma. Nei NN. 4 e 10 vengono espressi i due sentimenti principali di Idreno: l’amore per Azema e il

<sup>63</sup> Generalmente questa continuità viene favorita da puntuali modifiche nel testo verbale, operate *ad hoc* in ogni trasferimento, per cui si veda l’appendice II.

<sup>64</sup> Nell’Ottocento il cambio di registro vocale (da basso a tenore) per Assur non fu così episodico; oltre a Tacchinardi interpretarono questa parte Claudio Bonoldi e Gaetano Crivelli (cfr. capitolo I, tabella 1.4)

<sup>65</sup> Per la questione delle scene d’ombra e le opere prese ad esempio cfr. Daniela GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 49 sgg.

<sup>66</sup> Si veda l’analisi proposta da Fabrizio DELLA SETA nel suo *Italia e Francia nell’Ottocento*, cit. pp. 83-84, in cui si riconosce in questo numero la presenza di un tempo di mezzo particolarmente articolato, che gioca con le attese dello spettatore prima della cabaletta; credo che Tacchinardi volesse imitare proprio la forma del N. 9, inserendo un tempo di mezzo, o una sezione intermedia che dir si voglia, particolarmente articolato.

<sup>67</sup> A Pesaro e Ascoli, cfr. appendice II, n. 7.

conseguente odio per ogni possibile rivale; la genericità di queste situazioni drammatiche ne favorì dunque la sostituzione con arie simili, abbondanti nel repertorio tenorile primo-ottocentesco. Inoltre il fatto che Idreno abbia due momenti solistici drammaticamente sovrapponibili (nonché quasi del tutto irrilevanti nello sviluppo del dramma) favorì di certo l'eliminazione di almeno uno dei due. Nella percezione del pubblico le due arie di Idreno non divennero dunque mai parte integrante di *Semiramide*, né di conseguenza del repertorio tenorile dell'epoca (nemmeno in forma staccata). La loro scarsa diffusione è testimoniata anche dalla loro assenza in alcuni manoscritti e in molte stampe primottocentesche di *Semiramide*<sup>68</sup>.

Anche le due cavatine (NN. 2 e 5) sono per loro natura brani drammaticamente poco connotati; in una cavatina di presentazione, posta dunque all'inizio dell'opera, quando l'azione drammatica non si è ancora sviluppata, il personaggio esprime solitamente il proprio stato d'animo del momento, che spesso consiste nell'affetto (amore o odio) nei confronti di qualcuno. Nei NN. 2 e 5 sono espressi l'amore in un caso per Azema, nell'altro per Arsace. Non va inoltre dimenticato che la cavatina di sortita è un momento particolarmente importante per una primadonna (o un primo uomo), poiché il giudizio del pubblico sarà inevitabilmente collegato all'impressione suscitata al suo primo apparire in scena; è dunque fondamentale che l'interprete esordisca con un brano di riuscita tale da suscitare l'entusiasmo del teatro. Non è dunque un caso, quindi, che il N. 5 sia stato talvolta sostituito<sup>69</sup>, e che il N. 2 sia stato tagliato (anche con l'avallo di Rossini stesso al debutto parigino dell'opera<sup>70</sup>).

Nonostante ciò, la costanza con cui i NN. 2 e 5 vennero eseguiti nei vari allestimenti ottocenteschi di *Semiramide* può spiegarsi con la grandissima fama che l'opera acquisì pochi anni dopo la *première*. Le due cavatine erano particolarmente amate, rispettivamente, dai migliori contralti e soprani dell'epoca, dunque ad un certo punto questi numeri dovettero rientrare nelle aspettative del pubblico, che conosceva i brani più famosi dell'opera; attraverso questo processo di diffusione dell'opera i due brani divennero parte ineliminabile e insostituibile di *Semiramide*.

#### 4.2 MODIFICHE DEL TESTO VERBALE SOSTITUTIVO

Nel momento in cui un numero, o parte di esso, veniva trasposto da un'opera all'altra, si rendeva necessaria un'operazione di adattamento del testo verbale al contesto dell'opera ospite. Sono rarissimi i casi in cui un'aria veniva inserita nel nuovo libretto nella sua forma originaria; ciò significa che ogni sostituzione prevedeva generalmente una modifica del testo verbale per mimetizzarlo nel nuovo contesto e garantire continuità nella logica del dramma. Da qui in avanti verranno prese in esame

---

<sup>68</sup> Cfr. *Semiramide*, edizione critica, commento critico, pp. 107 e 173.

<sup>69</sup> Cfr. appendice II, nn. 4, 6, 22.

<sup>70</sup> Cfr. capitolo III, paragrafo 2.1.

le arie sostitutive individuate nei libretti dei vari allestimenti di *Semiramide*; i risultati di quest'indagine sono poi riassunti in forma più schematica in appendice<sup>71</sup>.

Le modifiche apportate al testo verbale potevano essere più o meno consistenti: in alcuni casi notiamo interventi minimi o nulli, come si può notare negli esempi 7<sup>72</sup> e 22<sup>73</sup> in appendice; in essi le modifiche testuali sono praticamente insignificanti perché non necessarie. In altre situazioni vennero modificati nomi di personaggi o di luoghi per adattarli al nuovo contesto (cfr. nell'esempio 23<sup>74</sup> il verso «Non altro, che a Giulia» diventa «Non altro che Azema»; l'esordio del recitativo dell'esempio 17<sup>75</sup>, «Popoli della Nubia», diventa «Popoli dell'Assiria»; ancora, nel 2<sup>76</sup> «di Azorre Antenore/ sia successor» è trasformato in «Idren di Ninia/ sia successor», ecc.).

In altri casi, si possono riscontrare modifiche ben più significative: talvolta venivano ribaltate le situazioni e i sentimenti del personaggio, come nell'esempio 12, dove «Dolenti e care immagini»<sup>77</sup> diviene lo speranzoso «Ridenti e care immagini». Nell'esempio 6<sup>78</sup> la disperazione di Adelaide, «è l'estremo colpo questo / che mi resta a sopportar», viene rovesciata nella gioia di Semiramide, «Oh! per me giorno felice / se mi guida a giubilar», mentre l'originale «primo affetto» diventa semplicemente un «puro affetto» per Arsace, il quale, per evidenti ragioni, non può essere il primo amore di Semiramide. Questa sostituzione con un brano tratto da *Adelaide e Comingio* è particolarmente interessante; il testo di provenienza, infatti, influenza in qualche modo l'adattamento in *Semiramide* e non riesce ad aderire completamente alla nuova situazione: l'esitazione di Adelaide nell'odiare «il perfido» per via dei suoi antichi sentimenti mal si addice al personaggio di Semiramide che esita per un momento nel provare odio nei confronti di Assur prima di giurare vendetta. La discrepanza è provocata dal fatto che il «primo affetto» di Adelaide e «il perfido» sono la stessa persona (Comingio), mentre la regina assira è divisa tra il «puro affetto» per Arsace e l'odio per Assur; chi adattò il testo non tenne però conto di questo dettaglio e mantenne l'impianto del testo precedente.

In alcuni casi il testo verbale venne completamente riscritto: si veda ad esempio l'esempio 13<sup>79</sup>, in cui solo il testo verbale della cabaletta è sostanzialmente identico a quello originario, mentre tutta la parte precedente è apparentemente estranea ai versi di partenza; l'identità metrica con il testo verbale originario dell'aria interpolata permette però di ipotizzare con buona certezza che anche queste sezioni derivino dal medesimo brano. In altre sostituzioni, invece, è riscontrabile una

---

<sup>71</sup> Si farà riferimento alla numerazione delle sostituzioni proposta nell'appendice II, alla quale si rimanda.

<sup>72</sup> «Tacete, oh Dio! tacete» dalla *Nitocris* di Zeno/Mercadante.

<sup>73</sup> «Il soave, e bel contento» da *Niobe* di Tottola/Pacini.

<sup>74</sup> «Mentre voi paghi, e felici» da *La Vestale* di Romanelli/Pacini.

<sup>75</sup> «Minacci pur: disprezzo» da *Ricciardo e Zoraide* di Berio/Rossini.

<sup>76</sup> «Che vidi! amici! oh eccesso!» da *Zelmira* di Tottola/Rossini.

<sup>77</sup> Musica di Paolo Bonfichi.

<sup>78</sup> «Ah! se colpa è un primo affetto» da *Adelaide e Comingio* di Rossi/Pacini.

<sup>79</sup> «S'ella m'è ognor fedele» dal *Ricciardo e Zoraide* di Berio/Rossini.

corrispondenza solo parziale, come nell'esempio 5<sup>80</sup>, dove la cabaletta coincide ma tutta la sezione precedente non trova riscontro nell'aria di Gutrumo tratta dall'*Alfredo il Grande*. Talvolta queste sostituzioni risultavano essere dei pasticci, poiché venivano unite due arie diverse: da una veniva preso il cantabile, dall'altra la cabaletta; per esempio l'allestimento di Sassari del 1837 prevedeva, al posto del N. 10, come prima parte la sostituzione riportata all'esempio 3 («Essa il mio cor rapì») seguita dalla seconda parte riportata nell'esempio 18 («Ma dov'è, perché fugge a' miei sguardi»); a Brescia nel 1825, invece, il tenore Montresor conservò il cantabile del N. 10 («La speranza più soave»), ma sostituì la cabaletta con «Sorte, secondami» (cfr. esempio 2).

Tornando all'esempio 13, si è notato come di fatto il cantabile sia identificabile solo grazie alla corrispondenza della cabaletta, che ha permesso di individuare l'aria sostitutiva. Non sempre, però, si possono incontrare situazioni simili: alcuni testi risultano non identificabili probabilmente proprio perché i versi sono stati talmente manomessi da non avere più alcun rapporto con l'aria originaria; non si può però nemmeno escludere che si tratti di arie sostitutive appositamente composte.

In almeno due casi un'ipotesi di identificazione del brano interpolato è stata possibile (in via del tutto congetturale) grazie a una semplice assonanza tra i testi verbali. L'esempio 20 testimonia la sostituzione con un brano il cui incipit è «Dolce amabile speranza»; questo verso è assai simile al secondo verso di «Tu che i miseri conforti» da *Tancredi* (in alcuni libretti di quest'opera il verso era trådito proprio in questa forma e non secondo l'originaria lezione «cara, amabile speranza»<sup>81</sup>). L'identità metrica tra il testo verbale di «Tu che i miseri conforti»<sup>82</sup> e quello dell'aria interpolata potrebbe dunque suggerire quest'ipotesi di identificazione. Nell'esempio 15 è evidente una forte somiglianza tra la prima quartina del nuovo testo<sup>83</sup> e i versi della seconda parte dell'aria della lezione nel *Barbiere di Siviglia*. Date le frequenti ripetizioni del testo nell'aria del *Barbiere*, non è difficile comprendere perché in *Semiramide* il testo sia stato allungato; il secondo verso dell'ultima quartina, tronco anziché piano come nelle quartine precedenti, si potrebbe spiegare con la ripetizione, al termine dell'aria del *Barbiere*, dei versi della sezione precedente, «caro, a te mi raccomando, / tu mi salva per pietà», per l'appunto un verso piano ed uno tronco. Se davvero si trattasse della seconda parte di «Contro un cor», è senz'altro degno di nota il fatto che l'aria della lezione, spesso sostituita per via della sua peculiare natura che invitava, appunto, all'inserimento sostitutivo di un'aria di baule<sup>84</sup>, venisse talora usata a sua volta per essere inserita in un'altra opera.

---

<sup>80</sup> «Ma già l'antico» dall'*Alfredo il Grande* di Merelli/Mayr.

<sup>81</sup> Cfr. ad esempio il libretto dell'allestimento di *Tancredi* dato a Verona, teatro Filarmonico, carnevale 1818; libretto: Verona, tipografia Disesti, [1817-18].

<sup>82</sup> Ricordiamo che di «Tu che i miseri conforti» circolavano due arie differenti sullo stesso testo, di cui una eseguita alla prima rappresentazione di *Tancredi* e l'altra di ignota derivazione, per cui sia per l'esempio 20 sia per il 29 non possiamo stabilire quale delle due intonazioni fosse stata effettivamente eseguita. Entrambe sono riportate in ROSSINI, *Tancredi*, edizione critica a cura di Philip GOSSETT, cit.

<sup>83</sup> In sostituzione del N. 4 a Pesaro, 1826-27.

<sup>84</sup> Hilary PORISS dedica un intero capitolo sull'argomento nel suo *Changing the score*, cit., pp. 135-168.



Non è possibile escludere del tutto, specie nei casi appena presentati, che il calco sia esclusivamente verbale e non, anche, musicale. Il dubbio sorge in particolare per la cabaletta dell'esempio 28: il testo è evidentemente tratto da *Aureliano in Palmira*, ma si tratta, in realtà, dei soli versi affidati ad Aureliano in un terzetto cantato assieme ad Arsace e Zenobia; il terzetto (parte del Finale primo) è caratterizzato dal particolare intreccio delle voci, con entrate a canone e frasi variamente articolate e sovrapposte tra i diversi personaggi. Il tenore al quale questa sostituzione è legata, Salvatore Patti, aveva partecipato ad una rappresentazione di *Aureliano* come comprimario<sup>85</sup>, e avrebbe potuto richiedere un adattamento per voce sola del terzetto (di cui non esiste documentazione), ma la cosa è improbabile sia per la natura del terzetto, che mal si adatterebbe ad una riduzione per voce sola, sia perché l'andamento lento e sospeso del brano non sembra molto adatto a una cabaletta; in questo caso, dunque, potremmo trovarci di fronte ad un calco esclusivamente verbale.

Prima di concludere è necessario ribadire che l'identificazione di tutte le sostituzioni è testimoniata dai soli libretti; al momento non sono stati individuati testimoni musicali di arie staccate che attestino l'impiego di questi brani in opere diverse da quelle originarie (sia per mezzo di una semplice indicazione del tipo "aria introdotta in [titolo dell'opera di destinazione], sia per la presenza dei testi verbali modificati in sostituzione dei, o sovrapposti ai versi originari).

#### 4.3 CIRCOLAZIONE DELLE SOSTITUZIONI

Nei libretti reperiti di *Semiramide* sono stati individuati integralmente o parzialmente 23 esempi di differenti sostituzioni<sup>86</sup>. Non è stato riscontrato alcun testo ricorrente che possa far pensare ad una pratica sostitutiva più o meno regolare<sup>87</sup>. Di volta in volta ogni interprete decideva liberamente quale brano inserire senza prendere in considerazione le scelte operate negli allestimenti precedenti. Ogni testo è stato individuato in un massimo di tre libretti; la maggiore ricorrenza dello stesso testo può essere dovuta alla presenza di uno stesso cantante (come accade per l'esempio 17<sup>88</sup>, regolarmente aggiunto dal tenore Fabio Forzoni), o alla derivazione di un libretto preesistente preso a modello per la nuova stampa (caso questo che presumibilmente non implica la effettiva esecuzione della stessa sostituzione nei due allestimenti<sup>89</sup>), oppure ancora dalla mera casualità per cui due differenti interpreti scelsero di adottare la stessa sostituzione (cfr. il caso dell'esempio 2<sup>90</sup>).

<sup>85</sup> Cfr. poco più avanti.

<sup>86</sup> Nella presente trattazione escludiamo, oltre ai testi non identificati, anche i due recitativi indicati in appendice come esempi. 9 e 14 (per cui cfr. *Semiramide*, edizione critica, rispettivamente vol. I, p. LVI, e commento critico, pp. 169-171), e l'esempio 10, costituito semplicemente dall'Aria Idreno N. 10 traslato al femminile per Azema.

<sup>87</sup> Al contrario di quanto accade nel caso analizzato da Alice Tavilla, *Il Barone di Dolsheim*, dove si riscontra un numero inserito quasi regolarmente come sostituzione o interpolazione, cfr. TAVILLA, *Il Barone di Dolsheim*, cit., pp. 141-166.

<sup>88</sup> «Minacci pur: disprezzo» dal *Ricciardo e Zoraide* di Berio/Rossini.

<sup>89</sup> Cfr. il paragrafo precedente.

<sup>90</sup> «Che vidi! amici! oh eccesso!» dalla *Zelmira* di Tottola/Rossini.

La scelta di una determinata aria da inserire poteva rispondere a criteri differenti:

- precedente esecuzione dell'aria sostitutiva nell'opera di provenienza;
- rapporti personali tra cantante e compositore;
- spirito di emulazione;
- stampa e diffusione di arie staccate.

- PRECEDENTE ESECUZIONE DELL'ARIA SOSTITUTIVA NELL'OPERA DI PROVENIENZA

In quattro casi l'esecutore della sostituzione era già stato interprete del personaggio cui era affidata originariamente l'aria in seguito introdotta in *Semiramide*<sup>91</sup>. Il brano era dunque già stato testato sul palcoscenico dall'interprete che lo aveva certo reputato adatto alla propria vocalità e dunque l'aveva considerato una buona aria di baule in caso di necessità. La prova in scena era inoltre un ottimo modo per verificare il tasso di gradimento del pubblico, nei confronti sia del pezzo in sé, sia dell'interpretazione che l'esecutore proponeva.

In due casi (esempi. 7 e 21) il cantante era stato primo interprete dell'opera da cui è tratta la sostituzione. Negli altri due (esempi 24 e 2) i due cantanti responsabili delle sostituzioni in *Semiramide* avevano già eseguito il brano nello stesso anno, ma in teatri differenti: il basso Giovanni Cavaceppi (esempio 24) aveva interpretato la parte di Gondair negli *Arabi nelle Gallie* di Pacini a Padova<sup>92</sup>, subito prima di recarsi a Vicenza per *Semiramide*; il tenore Giovanni Battista Montresor (esempio 2) interpretò la parte di Antenore in *Zelmira* lo stesso anno della rappresentazione bresciana di *Semiramide*<sup>93</sup>.

Più curiosa è la scelta di Domenico Reina di adottare la medesima sostituzione (esempio 2) di Montresor a Parma, nella stagione di Carnevale 1825-26: nell'estate del 1825 Reina aveva interpretato *Zelmira* a Siena<sup>94</sup>, ma nella parte di Ilo; il suo debutto come Antenore sarebbe avvenuto solo l'anno seguente (1826) a Lucca<sup>95</sup> e Livorno<sup>96</sup>, dove Ilo venne interpretato da Giovanni David, per il quale la parte era stata creata. Stando alle informazioni attuali, quindi, Reina interpretò Antenore solo dopo aver eseguito la sua aria in *Semiramide*<sup>97</sup>.

---

<sup>91</sup> Si tratta degli esempi 2 («Minacci pur: disprezzo», *Riccardo e Zoraide* di Tottola/Rossini), 7 («Tacete, oh Dio! tacete», *Nitocri* di Zeno/Mercadante), 21 («Colla macchia del delitto», *Il figlio bandito* di Checcherini/Baggioli), 24 («Piangea Sionne un giorno», *Gli Arabi nelle Gallie* di Romanelli/Pacini).

<sup>92</sup> Padova, teatro Nuovo, fiera del santo 1829; libretto: Padova, tipografia Penada, 1829.

<sup>93</sup> Palermo, teatro Carolino, 1825. Il mese non è specificato, ma è assai probabile che sia precedente alla rappresentazione di *Semiramide* nell'agosto dello stesso anno. Libretto: Palermo, Società Tipografica, 1825.

<sup>94</sup> Siena, teatro dei Rinnovati, estate 1825; libretto: Siena, presso Giovanni Rossi, [1825].

<sup>95</sup> Lucca, teatro del Giglio, estate 1826; libretto: Lucca, Benedini e Rocchi, [1826].

<sup>96</sup> Livorno, teatro degli Avvalorati, autunno 1826; libretto: Livorno, tipografia Gio. Vicini e comp., [1826].

<sup>97</sup> Cfr. anche Giorgio APPOLONIA, *Domenico Reina: biografia di un tenore luganese*, prefazione di Giorgio GUALERZI, Bellinzona, Ricerche musicali nella Svizzera Italiana – Casagrande, 1990.

- RAPPORTI PERSONALI TRA CANTANTE E COMPOSITORE

Due scelte furono verosimilmente influenzate dai rapporti personali tra l'esecutore e il compositore dell'aria scelta per la sostituzione. Il più evidente è l'esempio 16: il tenore Basilio Basily, figlio del compositore Francesco, eseguì in *Semiramide* un brano de *Il Califfo e la schiava*, opera composta dal padre nel 1819. Probabilmente questa operazione era volta a diffondere in qualche modo la musica del genitore, decontestualizzando e adattando a Idreno un testo in origine destinato a una situazione drammatica e a un personaggio differente, sostanzialmente buffo ma prepotente e facile all'ira (simile, anche per il suo essere "altro", fuori dal mondo cristiano, al Mustafà dell'*Italiana in Algeri*).

Più complesso l'esempio 4 che associa il nome di Giovanni Simone Mayr a quello di Teresa Belloc. Allo stato attuale delle ricerche non si hanno notizie di esibizioni della Belloc della parte di Ipermestra nel *Danao* di Mayr. Tuttavia la cantatrice aveva lavorato frequentemente col compositore lungo tutto l'arco della propria carriera, interpretando le sue opere fin dal debutto (con la farsa *L'equivoco, ossia Le bizzarrie d'amore* nel 1801 a Torino) ed essendo creatrice di importanti parti in alcune sue opere, dalla Donna Luigia in *Amor non ha ritegno* nel 1804, fino alla parte eponima in *Fedra* (Carnevale 1820-21). *Danao* nacque a Roma, teatro Argentina (carnevale 1818-19), dunque prima di *Fedra*: non si può dunque escludere che Mayr stesso abbia fatto conoscere alla Belloc l'aria del *Danao*, da poco tempo composta.

- SPIRITO DI EMULAZIONE

Il personaggio di Idreno, specie se mutilo delle sue due arie, non è di primaria importanza. Capitava spesso, quindi, che nei teatri piccoli o medi, venisse scritturato un tenore non di primo livello, che in teatri più grandi poteva essere impegnato come secondo tenore; per questo il luogo deputato all'aria di Idreno, generalmente il N. 10, era sfruttato per cimentarsi in un pezzo che su palcoscenici di primo piano non sarebbe mai stato possibile eseguire, emulando così i più celebri colleghi (la stessa situazione poteva verificarsi con le interpreti di Azema, che spesso cantavano un'aria in luogo del N. 10)..

In entrambe le sostituzioni per l'allestimento di Senigallia del 1825 (esempi 3 e 5), il tenore Pietro Gentili prese a modello il più celebre Nicola Tacchinardi: Gentili aveva lavorato con lui in qualità di secondo tenore sia quando Tacchinardi eseguì l'aria sostitutiva «Essa il mio cor rapì» ne *La Donna del lago* a Firenze nel 1824<sup>98</sup>, sia alla rappresentazione milanese di *Alfredo il Grande* di Mayr<sup>99</sup>. Ascoltando i due brani, Gentili probabilmente li reputò adatti alla propria vocalità e decise di includerli nel suo baule.

Stessa situazione lega il tenore Salvatore Patti (il padre di Adelina) e Bernardo Winter (esempio 28). I due furono si esibirono insieme alla prima esecuzione di

<sup>98</sup> Tacchinardi interpretava Giacomo V e Gentili Rodrigo di Dhu; libretto: Firenze, nella stamperia Fantosini, 1824.

<sup>99</sup> Milano, teatro alla Scala, 1820, dove Tacchinardi era Gutrumo e Gentili Amundo; libretto: Milano, dalla stamperia di Giacomo Pirola, [1820].

*Alabor in Granata* (Palermo, 1826)<sup>100</sup>, Winter nella parte di Alamar (primo tenore) e Patti in quella di Ismaele (comprimario); poco prima, in una rappresentazione palermitana di *Aureliano in Palmira*, lo stesso Winter sosteneva la parte del protagonista eponimo mentre Patti era Oraspe<sup>101</sup> (ma in questo caso non siamo sicuri che Salvatore Patti usò come sostituzione la relativa sezione dell'*Aureliano*<sup>102</sup>).

Il fatto che Pietro Gentili e Salvatore Patti presero a modello più celebri colleghi nell'effettuare le sostituzioni in *Semiramide* conferma quanto già individuato da Hilary Poriss, ossia la modalità di circolazione delle arie di baule come «favorite insertions»<sup>103</sup>: lo spirito di emulazione nei confronti di un esecutore più famoso induceva altri cantanti ad imitare le scelte delle *star*, favorendo così la circolazione di determinate inserzioni. Così, per esempio, nel capitolo dedicato a Carolina Ungher e il *Marin Faliero*, Poriss scrive:

Ungher's choices were closely observed and imitated by many of her contemporaries. [...] This tendency to look toward one performer for leadership where aria insertions were concerned was not limited to this scene or to these arias, representing instead a central component of aria insertion throughout the first half of the nineteenth century.<sup>104</sup>

Questo tipo di dinamica potrebbe aver favorito anche la scelta dell'esempio 25: durante la prima assoluta del *Talismano* di Pacini al teatro alla Scala<sup>105</sup>, infatti, il tenore Montresor era impegnato al teatro Carcano<sup>106</sup>; è assai probabile che, almeno una volta, si fosse recato alla Scala per ascoltare Rubini, e che quindi avesse desiderato cimentarsi nello stesso brano con cui il celebre tenore stava ottenendo grandi successi.

#### - STAMPA E DIFFUSIONE DI ARIE STACCATE

Nei casi precedentemente esaminati le arie sostitutive erano scelte poiché diversamente note agli interpreti responsabili dell'introduzione in *Semiramide*. Un ulteriore canale di conoscenza per potenziali arie di baule da impiegare in sostituzioni poteva essere costituito dalla diffusione di arie staccate attraverso la stampa.

Oltre alla circolazione manoscritta, negli anni Venti e Trenta le arie venivano diffuse anche in forma stampata, e la loro pubblicazione spesso avveniva in tempi molto rapidi, anche a distanza di pochi mesi dalla prima rappresentazione. Ad esempio, molte delle sostituzioni individuate nel nostro elenco risultano nel catalogo

<sup>100</sup> Palermo, teatro Carolino, 1826; libretto: Palermo, Società Tipografica, 1826.

<sup>101</sup> Palermo, teatro Carolino, 1825; libretto: Palermo, Società Tipografica, 1825.

<sup>102</sup> Cfr. poco sopra.

<sup>103</sup> Cfr. PORISS, *Changing the score*, cit., p. 66.

<sup>104</sup> PORISS, *Changing the score*, cit., pp. 64-65.

<sup>105</sup> Nella stagione di primavera del 1829 (prima rappresentazione: 10 giugno); libretto: Milano, per Antonio Fontana, 1829.

<sup>106</sup> Si esibì nell'*Otello* di Rossini e nella *Medea in Corinto* di Mayr durante la primavera 1829; nel *Giulietta e Romeo* di Zingarelli, nella *Nina o sia La pazza per amore* di Paisiello e nella farsa *Che originali!* di Mayr (queste ultime due erano riunite in un'unica serata) durante l'estate dello stesso 1829. Tutti i libretti relativi sono stampati a Milano, per Antonio Fontana, 1829.

della casa editrice Ricordi già da prima della loro esecuzione nelle varie rappresentazioni di *Semiramide*<sup>107</sup>. Questo vuol dire che l'interprete che doveva scegliere un'aria sostitutiva era potenzialmente a conoscenza di molti brani, certamente in numero assai maggiore rispetto alle generazioni precedenti, che potevano fruire della sola circolazione manoscritta. Nei casi in cui non è stato possibile individuare un contatto più o meno diretto tra l'esecutore dell'aria sostitutiva e l'opera da cui essa deriva, non è escluso che la stampa dell'aria potesse ricoprire un ruolo cruciale. Naturalmente, in queste circostanze ci sarebbe stato il problema dell'orchestrazione: le stampe Ricordi erano pressoché sempre per canto e pianoforte (spesso affiancate da riduzioni per piano solo e, più raramente, per differenti formazioni da camera); non è escluso che da tale riduzione venisse ricavata una nuova orchestrazione per l'occasione. In alternativa, il cantante potrebbe aver avuto occasione di conoscere e di imparare l'aria attraverso la stampa e, in un secondo momento, potrebbe averla richiesta nella forma orchestrata, quasi sempre manoscritta, ai fini di un'esecuzione.

Anche in queste condizioni, comunque, lo spirito di emulazione giocava un ruolo cruciale. Lo sapeva bene Giovanni Ricordi, che generalmente metteva in bella mostra sul frontespizio il nome del primo interprete dell'aria, con la formula «Eseguita dalla celebre Sig.ra...» o simili. Ancora una volta, questo ci conferma che il cantante di grido, in quel periodo, aveva un grado di autorità molto forte. Talvolta tale autorità era conferita alla “creazione del ruolo”, poiché la prima interpretazione di una parte concessa a un cantante di primo cartello ne garantiva, generalmente, il successo<sup>108</sup>; in altri casi l'esecutore (più spesso la primadonna) poteva appropriarsi del brano in un secondo momento, trattandolo sostanzialmente come aria di baule e favorendone così la diffusione, garantita anche grazie all'associazione dell'aria stessa col proprio nome (il già ricordato fenomeno delle «favorite insertions» di cui parla Hilary Poriss<sup>109</sup>). Non sarà un caso, quindi, che tra le sostituzioni riscontrate nei libretti di *Semiramide* risultano quattro arie già individuate nella ricerca di Hilary

---

<sup>107</sup> Ad esclusione delle sostituzioni trattate poc'anzi, 8 sostituzioni risultavano già disponibili nel catalogo Ricordi al momento della loro esecuzione in una rappresentazione di *Semiramide*: esempio 6: Giovanni PACINI, «*Adelaide e Comingio*, Opera per Canto. Rondò, *Ab s'è colpa un primo affetto*, per MS.», gennaio 1818; esempio 15: Gioachino ROSSINI, «*Il Barbiere di Siviglia*, Aria, *Contro un cor*, per S.», settembre 1820; esempio 17: ID., «*Riccardo e Zoraide*, Opera per Canto. Aria, *Minacci pur*, per T.», gennaio 1822; esempio 19: ID., «*Ermione*, Opera per Canto. Cav., *Che sorda al mesto pianto*, per T.», settembre 1819; n. 22: Giovanni PACINI, «*Niobe*, Opera per Canto: Cav., *Il soave e bel contento*, trasportata per S.», febbraio 1827; esempio 23: ID., «*La Vestale*, Opera per Canto. Aria, *Mentre voi lieti e felici*, per T.», gennaio 1823; esempio 29: Gioachino ROSSINI, «*Tancredi*, Opera per Canto. Cav., *Tu che i miseri conforti*, per MS.», settembre 1819; esempio 30: Giuseppe NICOLINI, «*Il Conte di Lenosse*, Opera per Canto. Cav., *Voi cimentarla osaste*, per C.», 1823. Inoltre l'esempio 13 («S'ella m'è ognor fedele») da *Riccardo e Zoraide* di Berio/Rossini), all'altezza della data della sostituzione (1826), era stato stampato solamente per pianoforte solo (nel 1822, indicato curiosamente come duetto!), mentre la versione per canto e pianoforte venne stampata solo nel 1858, quando Ricordi decise di stampare l'*opera omnia* rossiniana.

<sup>108</sup> In realtà Rossini in una sua lettera criticò l'espressione francese *créer un rôle*, perché secondo lui il primo interprete non creava ma eseguiva solamente ciò che era stato creato dal compositore, demistificando quindi l'esistenza di un rapporto peculiare tra una parte e il suo primo esecutore. Ma è una dichiarazione del 1851, rilasciata da un Rossini maturo, da anni lontano dai meccanismi teatrali e in un contesto storico mutato rispetto agli anni Dieci/Venti. La lettera è riportata in Luigi ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Torino, ERI, 1968, p. 301.

<sup>109</sup> Cfr. PORISS, *Changing the score*, cit., p. 66

Poriss<sup>110</sup>, cosa che ci conferma la circolazione particolarmente vasta di precisi pezzi staccati.

- CASI CRITICI O NON INDIVIDUATI

Oltre alle sostituzioni non identificate<sup>111</sup>, sono stati individuati tre casi con una situazione particolarmente complessa, su cui è necessario spendere qualche parola.

Partiamo proprio da un caso già in parte discusso da Hilary Poriss, ossia l'esempio 12, individuato dall'autrice come aria sostitutiva composta appositamente da Paolo Bonfichi per la rappresentazione napoletana de *La Testa di bronzo* di Carlo Soliva<sup>112</sup>. L'identificazione è stata possibile grazie ad alcuni manoscritti conservati nella biblioteca del Conservatorio «S. Pietro a Majella»<sup>113</sup>. In realtà il testo dell'aria è presente in un libretto antecedente<sup>114</sup>, dunque almeno la creazione del testo verbale deve essere collocata in un momento precedente. A complicare le cose, un manoscritto conservato presso la biblioteca Nacional de España di Madrid (una miscellanea di pezzi staccati per canto e piano o per pianoforte solo, tutti di o attribuiti a Rossini e dedicati a Luisa Carlotta di Borbone<sup>115</sup>) si conserva un'aria composta su identico a «Dolenti e care immagini», ma con musica diversa da quella di Bonfichi; sul frontespizio del manoscritto si legge: «Nell'Otello/ Cavatina/ Dolenti e care immagini/ Con Accompagnamento di Piano Forte/ Del Sig.<sup>r</sup> Rossini/ Per uso di S.A.R.D. Luisa Carlotta»<sup>116</sup>. Anche in questo caso, come per «Tu che i miseri conforti»<sup>117</sup>, si è di fronte a due vesti musicali per lo stesso testo. Data la situazione particolarmente complessa, non è possibile stabilire con certezza quale fosse l'intonazione di questi versi che circolava più comunemente come aria sostitutiva.

---

<sup>110</sup> Si tratta degli esempi: 12 («Dolenti e care immagini», musica di Bonfichi), su cui cfr. poco più avanti; 18 («Ma dov'è, perché fugge a' miei sguardi»), PORISS, *Changing the score*, cit., pp. 29, 80, 89 sgg – va detto che Poriss non è chiarissima su quest'aria, dato che nel corso del testo la attribuisce alternativamente a *La sacerdotessa d'Irminsul* (1820) e al *Cesare in Egitto* (1821-22), entrambe opere di Pacini; in realtà l'aria risulta nel libretto della prima assoluta del *Cesare* ma non in quello de *La sacerdotessa*, quindi va con buona probabilità attribuita alla prima opre e deve essere entrata a far parte della tradizione della seconda in un secondo momento; 22 («Il soave, e bel contento» dalla *Niobe* di Tottola/Pacini), ivi, pp. 82-99; 30 («Voi cimentarla osaste» da *Il Conte di Lenosse* di Rossi/Nicolini), ivi, pp. 4 e 74.

<sup>111</sup> Si tratta degli esempi 1 («Me infelice! il caro bene»), 8 («Alla Regina oppressa»), 11 («Fra il dubbio, e fra la speme») e 26 («Tu mi sprezzì ancor rammento»).

<sup>112</sup> Cfr. PORISS, *Changing the score*, cit., pp. 148-150.

<sup>113</sup> Tre copie manoscritte, segnate rispettivamente Arie 61(13), Arie 61(15) e Arie 61(16), riportano sul frontespizio l'informazione secondo cui l'aria venne inserita ne *La Testa di bronzo*. Le altre due, segnate a loro volta Arie 61(12), Arie 61(14), non associano il brano all'opera di Soliva; l'ultima riporta invece l'indicazione «Per uso del Sig.<sup>r</sup> G. Battista Rubini».

<sup>114</sup> *Attila*, libretto di Gaetano Rossi, musica di Giuseppe Farinelli, allestimento di Milano, teatro alla Scala, primavera 1814 (prima assoluta dell'opera: Livorno, teatro Carlo Ludovico, 1806); libretto: Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola, [1814]. L'aria è inserita nell'atto I, scena V, per il personaggio di Lotario, interpretato sia in questa occasione, sia alla prima livornese da Giovanni Battista Velluti.

<sup>115</sup> «Diversi pezzi di musica / vocale e per il piano / forte», in E-Mn, coll.: M/2229.

<sup>116</sup> L'aria è alle cc. 50-58 del manoscritto; nella medesima miscellanea se ne trovano altre due versioni: una per pianoforte solo (cc. 60-65), l'altra in partitura (cc. 75-98). L'attribuzione del brano a Rossini è quanto meno dubbia, vista anche l'assenza di informazioni a riguardo nei cataloghi più aggiornati cataloghi delle opere di Rossini – per esempio Philip GOSSETT, *Rossini, Gioachino*, in *Grove music online. Oxford music online*, <www.oxfordmusiconline.com> (data ultima consultazione: 4 agosto 2018), *ad vocem*.

<sup>117</sup> Cfr. poco sopra.

Altro caso curioso è quello dell'esempio 19: l'aria venne composta da Rossini originariamente per *Ermione*; in seguito allo scarso successo dell'opera, il pezzo fu recuperato da Rossini per il rifacimento viennese di *Matilde di Shabran* (con lo stesso David, già Oreste in *Ermione*, nella parte di Corradino) con testo verbale leggermente modificato<sup>118</sup>. Il tenore Antonio Deval interpretò diverse volte la parte di Corradino, sia prima sia dopo l'allestimento di *Semiramide* di Ancona nel 1828<sup>119</sup>, ma in nessun caso eseguì in *Matilde* «T'arrendi al mesto pianto»; egli quindi usò talvolta l'aria come brano sostitutivo, ma non la cantò mai nell'opera in cui Rossini la re-inserì affidandola a David<sup>120</sup>.

Per quanto riguarda l'esempio 27, invece, non è chiaro in che modo il tenore Gallico potesse essere giunto a conoscenza dell'aria tratta dall'opera di Michael William Balfe, andata in scena in teatri lombardi (Pavia e Milano) poco prima della *Semiramide* lucchese. Allo stato attuale delle ricerche non è stato possibile reperire gli spostamenti dell'artista prima di tale allestimento, quindi non si può escludere (né confermare) che Gallico potrebbe aver assistito personalmente a qualche rappresentazione di *Un avvertimento ai gelosi* prima delle rappresentazioni toscane cui prese parte come Idreno.

##### 5. I NUMERI CHIUSI NEL CORSO DEL TEMPO: CONSIDERAZIONI

Alla luce di quanto esposto finora, si tenterò ora di offrire qualche considerazione generale sulla stabilità dei numeri chiusi di *Semiramide* nel corso del tempo. Durante tutto l'Ottocento, quando l'opera venne rappresentata sostanzialmente senza soluzione di continuità, si venne a creare quella che si potrebbe definire una “forma di tradizione” dell'opera, riassunta nella tabella seguente (si indicano in corsivo i numeri spesso modificati):

---

<sup>118</sup> Cfr. appendice II, esempio 19.

<sup>119</sup> In particolare a Genova, teatro di Corte, primavera 1827; libretto: Genova, tip. fratelli Pagano, [1827]. Successivamente a Milano, teatro alla Scala, 1838; libretto: Milano, per Gaspare Truffi, 1838. La stessa cavatina di Oreste fu inserita con l'avallo di Rossini stesso anche in alcune riprese de *La Donna del lago*, sempre con interprete Giovanni David; cfr. ROSSINI, *La Donna del lago*, edizione critica a cura di H. Colin SLIM, cit., commento critico, pp. 165-170.

<sup>120</sup> Il pezzo venne sì stampato da Ricordi (cfr. poco sopra), ma nella versione di *Ermione* («Che sorda al mesto pianto»).

Tabella 2

ATTO I	
N. 1	<b>Introduzione</b>
N. 2	<b>Cavatina Arsace</b>
N. 3	<b>Duetto Arsace-Assur</b>
N. 4	<i>Aria Idreno (spesso tagliata)</i>
N. 5	<b>Cavatina Semiramide</b>
N. 6	<i>Duetto Semiramide-Arsace (spesso tagliato)</i>
N. 7	<b>Finale primo</b>
ATTO II	
N. 8	<b>Duetto Semiramide-Assur</b>
N. 9	<b>Scena ed Aria Arsace</b>
N. 10	<i>Aria Idreno (spesso tagliata o luogo per sostituzione fino agli anni Trenta)</i>
N. 11	<b>Duetto Semiramide-Arsace</b>
N. 12	<b>Scena ed Aria Assur</b>
N. 13	<b>Finale secondo (spesso tagliata la preghiera Semiramide)</b>

I curatori dell'edizione critica di *Semiramide* hanno giustamente notato: «Ciò che sorprende maggiormente dall'analisi dei libretti delle ultime rappresentazioni di *Semiramide*, non è [...] quanto la partitura sia stata manipolata, ma quanto essa sia rimasta stabile durante tutto l'Ottocento»<sup>121</sup>. Le ragioni di tale regolarità vanno ricercate innanzitutto nella struttura e nella drammaturgia dell'opera. La concatenazione dei numeri chiusi pensata da Rossi e Rossini risponde infatti a una doppia funzione. Da un lato è concesso ampio margine all'esibizione solistica dei quattro personaggi: colpisce infatti la preminenza dei numeri a solo rispetto a quelli d'insieme; dall'altro, però, i duetti e gli altri assenti permettono di consolidare il nucleo drammatico che si crea fra i protagonisti. Dunque i margini per le manipolazioni del testo non erano particolarmente ampi.

#### 5.1 IL PRIMO TENORE

L'importanza drammatica dei tre personaggi principali, Semiramide, Arsace ed Assur, è complementare alla perdita di importanza del primo tenore. Il personaggio di Idreno, infatti, è di totale invenzione del librettista: non è presente nella tragedia di Voltaire e nemmeno nei libretti che furono ricavati dalla stessa *pièce* prima della versione di Rossi-Rossini<sup>122</sup>. Idreno di fatto scombina le carte di una struttura altrimenti molto solida: in Voltaire Arsace ama riamato Azéma, e il loro matrimonio verrà benedetto da Semiramide morente al termine della *pièce*. La presenza di Idreno è sostanzialmente estranea al nucleo drammatico originario e non è necessario nemmeno ai fini della vicenda immaginata da Rossi e Rossini: il suo amore non è ricambiato da Azema, e non partecipa ad altre dinamiche o sottotrame intrecciate con altri personaggi.

<sup>121</sup> *Semiramide*, edizione critica, vol. I, p. LX.

<sup>122</sup> Cfr. QUESTA, *Semiramide redenta*, cit., *passim*.



Col personaggio di Idreno, Rossi e Rossini concedono un maggiore spazio al tema amoroso, tema che da parte di Arsace, dopo la comparsa dell'ombra di Nino nel Finale primo, viene totalmente accantonato (ma non è così in Voltaire). Rossi è l'unico librettista a non inserire almeno un duetto fra Arsace ed Azema: i due innamorati non si incontrano mai da soli. È probabile che Rossi avesse meditato molto sulla *Dissertation sur la tragédie* che Voltaire inserì quale prefazione alla sua *Sémiramis*<sup>123</sup>: l'autore francese criticava aspramente i toni da commedia provocati dalle vicende e dalle gelosie degli amanti inserite nelle tragedie; il tema amoroso dovrebbe essere alto, nobile, terribile, o non dovrebbe essere affatto presente. Non solo: secondo Voltaire «L'amore non ha mai fatto versare tante lagrime, quanto la natura. Il cuore non è tocco per ordinario che leggermente dalle querele d'un amante, ma è profondamente intenerito dalla dolorosa situazione d'una madre vicina a perdere il proprio figlio»<sup>124</sup>. Non è un caso, quindi, che in *Sémiramis* il tema centrale sia proprio il complesso rapporto tra madre e figlio. Se Voltaire però inserì ben tre dialoghi fra Arsace e Azéma, Rossi eliminò totalmente il loro contatto diretto; gli unici duetti "d'amore" sono invece quelli fra Semiramide ed Arsace, particolarmente intensi proprio perché sono duetti, in particolare il secondo, che fanno mostra dei tanti affetti contrastanti in una madre colpevole al cospetto del proprio figlio.

Rossi inserì però anche le «querele d'un amante», che sono appunto quelle di Idreno: in effetti risultano poco toccanti, come previsto da Voltaire, anche non corrisposte e legate ad un personaggio di marginale importanza nello svolgersi della vicenda: le sue arie, dunque, sono sostanzialmente due monologhi finì a sé stessi. Alla luce di ciò, possiamo supporre che Idreno fosse stato ideato volutamente come un personaggio mobile da Rossi e Rossini, in modo da dare libera scelta sulla presenza o meno delle sue arie in base all'interprete disponibile. Simbolo, se vogliamo, di un compromesso fra la costruzione di un'opera che più di ogni altra vuole ricalcare le orme della tragedia classica – e non a caso Rossi la denominò «melodramma tragico» – e le necessità che comporta, per sua natura, il genere dell'opera in musica.

Senonché l'apogeo della fortuna di *Semiramide*, collocabile attorno ai quindici anni successivi alla sua prima rappresentazione, quindi tra la seconda metà degli anni '20 e gli anni '30, coincise con l'esplosione di quella che John Rosselli ha chiamato «the age of the tenor»<sup>125</sup>. Probabilmente è proprio per questo motivo che, inizialmente, il N. 10 venne frequentemente sfruttato come luogo per inserire un'aria sostitutiva che potesse mettere in risalto le doti del primo tenore. Ma dopo pochissimi anni dalla prima rappresentazione il personaggio di Idreno venne sostanzialmente dimenticato.

---

<sup>123</sup> VOLTAIRE, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, à son éminence monseigneur le cardinal Quirini, noble vénétien, évêque de Brescia, bibliothécaire du Vatican, in *La tragédie de Sémiramis, et quelques autres pièces de littérature*, Paris, Le Mercier-Lambert, 1749.

<sup>124</sup> *Dissertazione dell'autore sopra la tragedia antica e moderna*, in *Semiramide, tragedia Voltaire, traduzione dell'abate Melchior Cesarotti*, Venezia, dalla tipografia Pepoliana, 1796, p. XXX (prima ed.: Firenze, 1771).

<sup>125</sup> John ROSSELLI, *Singers of Italian opera: the history of a profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, il capitolo *The age of the tenor* è a pp. 176 sgg.

## 5.2 «BEL RAGGIO LUSINGHIER» NELLA PRIMA METÀ DEL XX SECOLO

Come si è visto, *Semiramide* è un'opera in cui al tenore è concesso un ruolo marginale; ma quest'aspetto non ha nociuto alla sua fama e alla sua diffusione durante tutto l'Ottocento. Semiramide trova i suoi punti di forza sia nella mirabile costruzione drammatica, come poc'anzi affermato, sia nell'ampio spazio concesso al divismo canoro dei protagonisti ed in particolare della primadonna. Semiramide è l'ultima parte che Rossini creò per la novella consorte Isabella Colbran. Più fonti ci informano che la cantatrice era ormai in declino, con una voce usurata ed intonazione non perfetta<sup>126</sup>. Rossini era evidentemente cosciente di questi problemi, e riuscì, con la collaborazione del librettista, a costruire un dramma in cui il soprano potesse essere la protagonista assoluta ma senza eccessivi affaticamenti. Ce lo dimostra il fatto che Semiramide compare spesso nel corso dell'opera, anche nell'Introduzione, con interventi importanti in tutti e tre i pezzi d'insieme ed è in tre dei quattro duetti dell'opera, ma ha poco spazio solistico; mentre Arsace e Idreno hanno due arie di cui una con coro, Semiramide di fatto ne ha una sola, la Cavatina «Bel raggio lusinghier», con coro di donne. L'altro suo breve assolo è la preghiera nel Finale secondo, un intervento che però veniva spesso tagliato. La stessa cavatina, inoltre, non è particolarmente lunga; Stendhal, nella sua recensione alla prima rappresentazione parigina, notò: «Cette cavatine, admirablement chantée, a semblé trop courte, et a été suivie de quelques minutes de conversation»<sup>127</sup>. In realtà è un'aria bipartita di lunghezza media, ma all'interno di un'opera in cui i numeri sono particolarmente lunghi e complessi crea l'effetto di un pezzo breve, ed è costruita così probabilmente proprio per non affaticare eccessivamente la cantante.

Questa relativa brevità, però, giovò alla fortuna del brano, che divenne un cavallo di battaglia per moltissime cantanti del XIX e del XX secolo. Particolarmente interessante è ciò che accadde durante la prima metà del XX secolo: in questo periodo storico *Semiramide*, assieme a tutto il Rossini serio, non veniva più rappresentata nei teatri. Tuttavia «Bel raggio lusinghier» rimase nel repertorio dei soprani; con le dovute variazioni e, di solito, più o meno pesantemente tagliata, venne registrata da moltissime esecutrici<sup>128</sup>: quindi, anche se l'opera intera non era più considerata in linea con i gusti dell'epoca, una parte di essa rimase in maniera continuativa nel repertorio dei soprani. Probabilmente ciò venne favorito dalla brevità del pezzo, che ne permetteva la registrazione anche sui dischi a 78 giri, i quali potevano contenere solo pochissimi minuti di musica<sup>129</sup>. Questo fatto è probabilmente stato un elemento importante per la nascita della Rossini-*renaissance* del secondo dopoguerra. Continuando a concentrare le riflessioni sulla sola *Semiramide*, l'allestimento del teatro alla Scala del 1962 con Joan Sutherland nella parte della protagonista costituisce certo

---

<sup>126</sup> Per un resoconto delle disavventure relative alla stagione veneziana del 1823 cfr. Sergio RAGNI, *Isabella Colbran Isabella Rossini*, 2 voll., Varese, Zecchini, 2012, vol. I, pp. 527-544.

<sup>127</sup> STENDHAL, *Vie de Rossini, suivie des Notes d'un dilettante*, texte établi et annoté avec Préface et Avant-Propos par Henry Prunières, Paris, Champion, 1922, p. 374.

<sup>128</sup> Cfr. capitolo III, paragrafo 1, sezione A.4.

<sup>129</sup> Cfr. capitolo III, paragrafo 2, sezione A.4.

una delle tappe fondamentali del rinnovato interesse per l'opera rossiniana, ma proprio la notorietà dell'aria della protagonista potrebbe essere stata una tra le motivazioni che portarono alla volontà di ri-conoscere e diffondere l'opera nella sua (quasi) integrità. L'avanzare, poi, della tecnologia discografica permise la registrazione dal vivo di quell'allestimento e, pochissimi anni dopo, la registrazione in studio dell'opera, innescando in maniera decisiva la *renaissance* rossiniana della seconda metà del XX secolo.



## CAPITOLO III

### VARIANTI VOCALI

La scrittura vocale rossiniana è costruita in modo tale da concedere ampio margine alla possibilità di inserire variazioni; ciò è ben noto sia agli studiosi<sup>1</sup>, sia agli esecutori di ieri e di oggi. Un'indagine sulla storia esecutiva di *Semiramide* può dunque giovare dell'analisi delle ornamentazioni introdotte nel testo rossiniano dagli interpreti di ogni tempo, al fine di verificare da un lato l'approccio degli interpreti della prima ora, dall'altro quello di cantanti impegnati a far rivivere l'ultima opera italiana di Rossini nel lungo periodo intercorso tra il ritiro dalle scene teatrali del compositore e la *renaissance* rossiniana degli anni Sessanta del XX secolo. Nell'intraprendere un simile approccio è dunque indispensabile tentare una ricognizione delle fonti oggi disponibili. Se l'invenzione del disco ha offerto la possibilità di "preservare" molte delle varianti introdotte dagli interpreti che si sono confrontati con pagine di *Semiramide* dalla fine del XIX secolo in poi, più rare sono le testimonianze delle ornamentazioni relative agli interpreti dei decenni precedenti, tutte conservatesi in forma scritta.

L'edizione critica dell'opera, curata da Philip Gossett e Alberto Zedda e pubblicata nel 2001 dalla Fondazione Rossini di Pesaro<sup>2</sup>, raccoglie in appendice e nel commento critico una serie di varianti vocali prodotte dal 1823 fino agli anni Sessanta dell'Ottocento, cioè fino a quando Rossini fu in vita vivo e dunque avrebbe potuto (come talvolta accadde), supervisionare riprese delle proprie opere<sup>3</sup>. Philip Gossett ha scelto dunque di esaminare varianti non solo distanti nel tempo, ma prodotte in luoghi distanti: ornamentazioni destinate a esecuzioni in teatri inglesi campeggiano infatti accanto ad altre destinate a rappresentazioni francesi o italiane<sup>4</sup>. L'accostamento di materiale in apparenza così eterogeneo mostra in realtà una sua

---

<sup>1</sup> In sede musicologica, il concetto è stato ribadito fin dalla fine degli anni Sessanta soprattutto da Rodolfo CELLETTI, a partire dal suo contributo *Origine e sviluppi della coloratura rossiniana*, «Nuova rivista musicale italiana», II/5 (1968), pp. 872-919, e da Michael ASPINALL, *Il cantante d'opera nelle interpretazioni delle opere rossiniane*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», X/1 (1970), pp. 11-21. Tra i contributi più recenti vanno ricordati almeno: il capitolo *Fare abbellimenti in Rossini* in Philip GOSSETT, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, Milano, il Saggiatore, 2009 (ed. or. *Divas and scholars*, Chicago, Chicago University Press, 2006), pp. 317-360 e Will CRUTCHFIELD, *G. B. Velluti e lo sviluppo della melodia romantica*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», LIII (2013), pp. 9-83.

<sup>2</sup> Gioachino ROSSINI, *Semiramide*, ed. critica a cura di Philip GOSSETT e Alberto ZEDDA, Pesaro, Fondazione Rossini, 2001 («Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», 1/34). D'ora in poi *Semiramide*, edizione critica.

<sup>3</sup> Si ricorda qui le sezioni dedicate alle varianti vocali in *Semiramide*, edizione critica, sono a cura del solo Philip Gossett.

<sup>4</sup> Cfr. *Semiramide*, edizione critica, commento critico, *passim*. Gossett evita di fornire informazioni dettagliate sui cantanti produttori e/o destinatari di tali varianti, forse non ritenendo l'edizione critica il luogo più adatto per questo, ma compensando nel suo *Dive e maestri, passim* ma, in particolare, il già citato capitolo *Fare abbellimenti in Rossini*, pp. 317-360. Un esempio di un ottimo inquadramento storico sulle prime fonti relative al *Barbiere di Siviglia* nel contesto di un'edizione critica viene proposto da Will Crutchfield in Gioachino ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia: Almamviva, o sia L'inutile precauzione*, critical commentary by Patricia B. BRAUNER, with an appendix on early vocal ornamentation by Will CRUTCHFIELD, Kassel, Bärenreiter, 2008.

sostanziale uniformità, testimoniando una buona conoscenza e una padronanza di una grammatica melodica comune a esecutori anche lontani geograficamente e cronologicamente, come si tenterà di dimostrare meglio nei prossimi paragrafi. Nell'edizione critica mancano invece del tutto le varianti prodotte dopo la morte di Rossini; in osservanza ai criteri editoriali della collana (e dell'approccio autoriale che impronta le moderne edizioni critiche) Gossett ha infatti cercato di raccogliere tutte quelle varianti che potessero offrire al lettore – studioso e/o esecutore – «una migliore comprensione dello stile musicale dell'epoca»<sup>5</sup>.

Nelle pagine seguenti verrà proposta una classificazione delle fonti oggi note che contengono varianti vocali relative a *Semiramide*<sup>6</sup>; la suddivisione che si propone è impostata sulla base del legame più o meno forte con la effettiva pratica teatrale (varianti sicuramente impiegate in sede esecutiva; varianti legate sì a una pratica teatrale, ma non direttamente associabili a precise esecuzioni dell'opera; varianti a scopo didattico).

Prima di fornire un elenco di tutte queste fonti è però doverosa una premessa. Il materiale pervenutoci non è particolarmente cospicuo: poche sono infatti le fonti musicali a noi note che contengono cadenze e puntature. Altrettanto rare (e spesso estremamente frammentarie) sono anche le particelle vocali (e strumentali) usate in esecuzioni ottocentesche dell'opera e sopravvissute sino ad oggi; è infatti noto che «un buon numero [di queste] è stato colpito dalle vicissitudini del tempo, dal sistema di rapido avvicendamento degli impresari da cui dipendevano le stagioni operistiche e dal potere distruttivo del fuoco o delle risistemazioni»<sup>7</sup>. Una singolare eccezione è però costituita proprio da *Semiramide*, poiché presso l'archivio del teatro La Fenice sono conservate le parti vocali e strumentali della prima rappresentazione<sup>8</sup>. Più numerose, di contro, sono le testimonianze fonografiche: se soltanto due (e molto tarde: 1962 e 1966; cfr. *infra*) sono le registrazioni complete dell'opera prodotte durante il periodo esaminato, numerose sono le registrazioni di singoli numeri dell'opera, con una netta predilezione per la Cavatina Semiramide N. 5 «Bel raggio lusinghier», autentico *morceau favori* delle primedonne attive tra 1898 e 1966.

---

<sup>5</sup> Bruno CAGLI, Philip GOSSETT, Alberto ZEDDA, *Criteri per l'Edizione critica delle opere di Gioacchino Rossini*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XIV/1 (1974), pp. 7-34: 15.

<sup>6</sup> L'elenco si intende completo, sebbene non si possa escludere che, specie in collezioni private, possano conservarsi altre fonti contenenti ornamentazioni per *Semiramide*.

<sup>7</sup> Philip GOSSETT, *Dive e maestri*, p. 89.

<sup>8</sup> Cfr. su questo *Semiramide*, edizione critica, in particolare il commento critico, pp. 27-30.

## 1. LE FONTI

### • **Categoria A:** varianti sicuramente impiegate in sede esecutiva

#### **A.1:** varianti di Rossini

- Particelle vocali manoscritte, Venezia, Archivio del teatro La Fenice<sup>9</sup> (I-Vt, [senza segnatura]);
- Varianti vocali per Adelina Patti (oggi non rintracciabili).

#### **A.2:** varianti in parte attribuibili a Rossini

- Riduzione completa a stampa per canto e pianoforte Paris, Heugel, 1860.

#### **A.3:** varianti non di Rossini

- Partitura completa manoscritta, Napoli, Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella (I-Nc, 31.4-1, 2);
- Partitura completa manoscritta, Milano, Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" (I-Mc, 383-18-2);
- Varianti per Jenny Lind, annotate su una copia a stampa (oggi alla Stanford University, Green Library; US-STu, fondo Jenny Lind, [senza segnatura]) del Duetto Semiramide-Assur, N. 8, London, Birchall, [n. lastra 1638];
- Quaderno di Adelaide Kemble (fonte non rintracciabile, ma ampiamente trascritta nell'edizione critica dell'opera<sup>10</sup>);
- Quaderno delle sorelle Marchisio (stesura 1900), New York, Pierpont Morgan Library (US-NYpm, M317.C122).

#### **A.4:** fonti fonografiche (fino al 1966)<sup>11</sup>

##### Esecuzioni complete:

- Registrazione dal vivo, teatro alla Scala di Milano (Joan Sutherland, Giulietta Simionato, Wladimiro Ganzarolli, Gianni Raimondi, direttore: Gabriele Santini), 1962
- London Symphony orchestra (Joan Sutherland, Marilyn Horne, Joseph Rouleau, John Serge, direttore: Richard Bonyngge), DECCA, 1966

##### Scena e Cavatina Arsace, N. 2, eseguita da:

- Guerrina Fabbri, 1903
- Eleonora de Cisneros, 1913
- Ebe Stignani, 1939-42; 1948ca.; 1953; 1960
- Zara Dolukhanova, 1948ca.
- Elena Cernei, 1955-60
- Marilyn Horne, 1963

---

<sup>9</sup> Le varianti apposte sulle particelle vocali non sono in realtà interamente di Rossini, ma vengono poste in questa sezione perché gran parte sono di mano del compositore, e comunque rispecchiano con una buona approssimazione ciò che venne eseguito alla prima rappresentazione, cfr. nota 8.

<sup>10</sup> Cfr. *Semiramide*, edizione critica, commento critico, *passim*.

<sup>11</sup> Per una ricognizione sulle fonti fonografiche delle opere serie di Rossini cfr. Maurizio MODUGNO, con la collaborazione di Alberto BOTTAZZI, *Discografia rossiniana: Le opere serie e le musiche di scena*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XXII/1-3 (1982), pp. 55-100 e XXIV/1-3 (1984), pp. 53-126.

Cavatina Semiramide, N. 5, eseguita da:

- Rosalia Chalia, 1898-99; 1901
- Caro Roma (Carrie Northey), 1900
- Fernanda Rapisardi, 1900
- Irene Abendroth, 1902
- Josephina Huguet de Arnold, 1903
- Marcella Sembrich, 1904-08
- Giannina Russ, 1904; 1908
- Regina Pacini, 1906
- Amy Castles, 1906
- Celestina Boninsegna, 1907; 1909-10
- Luisa Tetrazzini, 1908; 1914
- Flora Woodman, 1912
- Lydia Lipkowska, 1913-14
- Stella Power, 1919
- Amelita Galli-Curci, 1924
- Elsa Stralia, s.d.
- Lilia Alessandrini, s.d.
- Rosa Ponselle, 1934-37
- Lina Pagliughi, 1936-44
- Elena Nikolaidi, s.d.
- Rose Bampton, s.d.
- Irene Dalis, s.d.
- Bidú Sayão, 1943
- Jennie Tourel, 1948
- Maria Pedrini, 1953
- Rita Streich, 1955
- Anna Moffo, 1955-60
- Graziella Sciutti, 1955-62
- Maria Callas, 1956; 1963; 1963; 1963-64
- Teresa Berganza, 1961-63
- Joan Sutherland, 1963
- Marilyn Horne, 1966

Duettino Semiramide-Arsace, N. 6, eseguito da:

- Galina Sakharova e Zara Dolukhanova, 1948
- Joan Sutherland e Marilyn Horne, 1963

Adattamento di «Qual mesto gemito» nel Finale primo, N. 7, per la sola parte di Idreno, eseguito da:

- Herbert Ernst Groh, 1932 ca.

Scena e Aria Assur, N. 12, eseguito da:

- Tancredi Pasero, 1941



- **Categoria B:** possibile riproduzione di una pratica teatrale effettiva, ma non direttamente associata a una particolare rappresentazione
  - Riduzione completa a stampa per canto e pianoforte, Milano, Ricordi, 1825 (edizione pirata);
  - Riduzione completa a stampa per canto e pianoforte, Milano, Lucca, 1843ca.;
  - Partitura completa manoscritta, Firenze, Biblioteca del Conservatorio “L. Cherubini” (I-Fc, Accademia D.I.598-599-600-601);
  - Partitura completa manoscritta, Washington, Library of Congress (US-Wc, M1500 R86S3 1-3)
  - Partitura completa manoscritta, Venezia, Biblioteca del Conservatorio “B. Marcello” (I-Vc, busta 95).
  
- **Categoria C:** varianti a scopo didattico
  - Manuel García figlio, *École de García*, Mayence, Schott, 1840-47;
  - Quaderno di Laure Cinti-Damoreau, Bloomington, Indiana University, Lilly Library (US-BLL, Cinti-Damoreau mss.);
  - Mathilde Marchesi, *Variantes et points d'orgues composés pour les principaux airs du répertoire*, Paris, Heugel, 1900 ;
  - Luigi Ricci, *Variazioni – cadenze – tradizioni. Per canto*, Milano, Ricordi, 1937-41;
  - Estelle Liebling, *The Estelle Liebling Book of Coloratura Cadenzas*, New York, Schirmer, 1943.
  
- **Categoria D:** fantasie, libere elaborazioni per strumenti
  - Joseph Mayseder, *Variazioni concertanti sopra la cavatina favorita nell'opera Semiramide di Rossini*, op. 37, Vienna, Artaria, 1824ca.
  - Hieronymus Payer, *Rondeau hongrois, pour le piano-forte: sur la marche favorite de l'opera Semiramis de Rossini*, op. 105, Vienna, Artaria, 1824ca.
  - Maximilian Joseph Leidesdorf, *Hommage aux dames. Rondeau pour le piano sur des thèmes favoris*, op. 152. N. 3: *Fantaisie en pot-pourri sur des thèmes de l'opéra Semiramis de Rossini*, Vienna, Sauer e Leidesdorf, 1824ca.
  - Ferdinand Ries, *Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Semiramide de Rossini pour le piano*, op.134, ed. italiana Firenze, Lucherini, 1824ca.
  - Augustus Meves, *Divertimento for the pianoforte, from the march & favorite airs in Rossini's opera of Semiramide*, London, Chappell, 1825
  - Teophile Bucher, *Tema Qual mesto gemito nella Semiramide del M° G. Rossini, con variazioni per flauto solo*, Napoli, Calcografia di Settembre e Negri, 1825ca.
  - Francesco Lanza, *The Auricula, theme with variations for the Piano Forte on Rossini's air Qual mesto gemito in Semiramide*, London, S. Chappell, 1827ca.
  - Franz Hünten, *Fantaisie brillante pour le piano*, op. 29, London, Cocks, 1828
  - Franz Schoberlechner, *Brillant variations on a favorite theme sung in Rossini's opera Semiramide, for the pianoforte*, ed. inglese London, 1828ca.
  - Ignaz Moscheles, *Gems à la Malibran*, London, Mori&Lavenn, 1830ca.
  - Robert Nicolas Charles Bochsa, *Plaire sans effort: petite esquisse for the harp*, London, Mori&Lavenn, 1830ca.
  - Henri Herz, *Les trois graces* op. 68 (n.2: tema e variazioni su *Bel raggio lusinghier*), Mainz, Schott, 1835ca.

- Sigismund Thalberg, *Grand fantaisie sur l'opéra Semiramide pour piano*, op. 51, ed. italiana Milano, Lucca, 1844
- Sigismund Thalberg e Charles Auguste de Bériot, *Gran duo concertant pour piano et violon sur des motifs de Semiramide de G. Rossini*, op. 54, ed. italiana Milano, Ricordi, 1845
- Joseph Czerny, *Variations sur un thème favori de l'Opéra de Sémiramis de Rossini: pour le piano forte, avec accompagnement de deux violons, alto et basse obligés (flute deux clarinettes deux cors et contre-basse ad libitum)*, op. 57, Paris, Richault, 1850ca.

## 2. DESCRIZIONE DELLE FONTI

### A.1 varianti di Rossini

Le particelle vocali conservate presso l'archivio del teatro La Fenice di Venezia<sup>12</sup> sono un documento molto prezioso che permette di fare alcune considerazioni sul *modus operandi* di Rossini. Attraverso alcune sue lettere siamo in grado di datare con precisione l'epoca di composizione di *Semiramide*: l'autore iniziò a scrivere l'opera ben prima di arrivare a Venezia, dunque prima di venire in contatto diretto con gli esecutori<sup>13</sup>. Questo fatto non era però d'ostacolo. Rossini aveva infatti già collaborato con almeno due dei cantanti principali, per i quali aveva creato più di una parte, e ne conosceva dunque perfettamente le caratteristiche vocali: Filippo Galli (Assur) era già stato primo interprete di molte altre sue opere buffe, serie o semiserie<sup>14</sup>; il ruolo della protagonista era riservato a Isabella Colbran, che da pochi mesi era divenuta sua consorte ed era stata prima esecutrice di tutte le sue opere del periodo napoletano<sup>15</sup>. Viceversa, Rossini non aveva mai lavorato con gli altri interpreti: Rosa Mariani, la prima Arsace (assieme al fratello Luciano, primo Oroe), da qualche anno era attiva nei teatri italiani ed aveva interpretato diverse parti rossiniane, ma questa fu la prima e unica collaborazione diretta col compositore; lo stesso vale per il tenore scozzese John Sinclair, scritturato per interpretare Idreno, la cui carriera è almeno in parte avvolta nel mistero (e sulla quale cfr. *infra*).

Le particelle vocali veneziane superstiti rispecchiano almeno in parte questa situazione: quelle per *Semiramide* e Assur non presentano alcun intervento successivo alla loro stesura originaria, al contrario di quella di Arsace che è ampiamente ritoccata, spesso per mano di Rossini stesso. Ciò sembra dimostrare, da un lato, che Rossini conosceva bene le capacità di Filippo Galli e di Isabella Colbran,

---

<sup>12</sup> Per la descrizione di questa e di tutte le altre fonti prese in esame nell'edizione critica si veda *Semiramide*, edizione critica, commento critico, pp. 15-50; sulle parti vocali cfr. in particolare pp. 27-29. Le varianti sono riprodotte nel vol. III, appendice II, pp. 1443-1448.

<sup>13</sup> Cfr. Gioachino ROSSINI, *Lettere e documenti. Volume II*, a cura di Bruno CAGLI e Sergio RAGNI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, pp. 44-54.

<sup>14</sup> Per una sua biografia cfr. Piero MIOLI, *Duce di tanti eroi: il primo basso Filippo Galli*, in *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, pp. 491-542.

<sup>15</sup> Un'ampia e documentata biografia di questa importante cantante è di Sergio RAGNI, *Isabella Colbran Isabella Rossini*, 2 voll., Varese, Zecchini, 2012.

dall'altro che questi ultimi non avevano difficoltà a eseguire perfettamente ciò che Rossini richiedeva ai suoi interpreti: *Semiramide* è infatti molto omogenea nella scrittura vocale, ed evidentemente entrambi i cantanti erano in grado di affrontarla così come il compositore l'aveva immaginata. Le varianti inserite nella parte di Arsace tendono a mantenere l'ornamentazione prevista, ma abbassano la tessitura complessiva della parte, probabile indizio delle difficoltà di Rosa Mariani, dotata di una profonda voce di contralto, ad affrontare i passaggi più acuti della parte così come originariamente concepita da Rossini. Uno sguardo più approfondito alle varianti introdotte nell'Aria N. 9 mostra inoltre come esse tendano ad evitare il mi<sub>4</sub>, in genere preso di salto e non per grado congiunto. È difficile credere che un contralto, per quanto profondo, non arrivasse almeno al mi<sub>4</sub>; Probabilmente il mi<sub>4</sub> era per la Mariani una nota di passaggio, magari di malsicura intonazione, e quindi difficile da raggiungere di salto (in genere una quarta ascendente). Rossini era abituato a dare consigli ai suoi esecutori ed eventualmente a fornire loro le varianti necessarie; la particella vocale per Arsace/Mariani è infatti soltanto una delle testimonianze pervenuteci di una pratica mai trascurata dal compositore. Sebbene il materiale autografo relativo non si sia conservato in grande quantità, attraverso testimonianze di personaggi a lui vicini è possibile sapere che Rossini continuò a dispensare consigli fino alla fine della sua vita. Luigi Ricci nel 1941 ha raccolto e stampato variazioni e cadenze di Rossini, delle quali alcune sono relative ai propri lavori (*Otello*, *La donna del lago*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il turco in Italia*), altre sono destinate ad opere di diversi compositori (*I Capuleti e i Montecchi* di Bellini), altre ancora a brani di altri autori interpolati in sue opere (l'aria «Il braccio mio conquise» dal *Conte di Lenosse* di Nicolini, introdotta da Giuditta Pasta in *Tancredi*)<sup>16</sup>.

Più complessa sembra invece essere la situazione delineata dalle particelle vocali per Idreno<sup>17</sup>. Ne sono sopravvissute tre: quella (completa) destinata a John Sinclair e due lacerti distinti contenenti il primo solo Recitativo prima dell'Aria Idreno N. 10 (contrassegnata «Per suggerire»), il secondo l'intero N. 10. Solo su quest'ultima parte (non espressamente destinata a Sinclair, e dunque non strettamente legata al primo ciclo di rappresentazioni veneziane) si trovano varianti vocali (non di Rossini) destinate a semplificare le linee vocali originarie<sup>18</sup>. Sebbene Rossini non avesse mai collaborato in precedenza con Sinclair<sup>19</sup>, la particella vocale a lui destinata non riporta varianti; sembrerebbe dunque che la scrittura originaria non abbia apparentemente creato problemi a Sinclair (o – in alternativa – che le eventuali modifiche non furono registrate sulla sua parte), in maniera analoga a quanto si è fatto notare per Filippo Galli e Isabella Colbran.

---

<sup>16</sup> Luigi RICCI, *Variazioni – Cadenze – Tradizioni. Per canto*, appendice 2: *Variazioni e cadenze di G. Rossini*, Milano, Ricordi, 1941. La fonte principale che Ricci usa per questa pubblicazione è una raccolta di Rossini conservata presso la Bibliothèque de l'Opéra, dedicata a M.lle E. Rouget; cfr. su questo GOSSETT, *Dive e maestri*, cit., p. 603, nota 15.

<sup>17</sup> Cfr. *Semiramide*, edizione critica, commento critico, p. 29.

<sup>18</sup> Queste varianti sono state trascritte in *Semiramide*, edizione critica, vol. III, Appendice II, p. 1448.

<sup>19</sup> Ad eccezione del parziale rifacimento di *Maometto II* per l'inaugurazione della medesima stagione di Carnevale della Fenice in cui andrà poi in scena *Semiramide*; sul nuovo *Maometto II* cfr. poco più avanti.

È possibile che Rossini conoscesse già Sinclair e le sue caratteristiche vocali? La più recente biografia del tenore riporta la notizia di un incontro avvenuto tra i due a Napoli nel 1821<sup>20</sup>, informazione già nota agli studiosi rossiniani a partire da Herbert Weinstock, ma spesso ritenuta non del tutto attendibile per via della mancanza di fonti coeve che attestassero quest'incontro<sup>21</sup>. Tuttavia una nuova serie di documenti rinvenuti permette di far luce sulla questione. Una sua breve biografia apparsa in Inghilterra nel 1824 narra dell'inizio della sua carriera in patria e del suo successivo viaggio in Italia. La fonte è decisamente apologetica, perciò alcuni passaggi destano qualche dubbio sulla loro totale veridicità, tuttavia è indubbio che molti dati siano veritieri. Nel testo si narra che Sinclair si recò a Milano nel 1819 per perfezionarsi con Davide Banderali, rinomato docente di canto (tra i suoi allievi si annovera anche Giuditta Pasta) il quale poco dopo, nel 1822, avrebbe ottenuto una cattedra di canto presso il Conservatorio di quella città<sup>22</sup>. Nell'aprile del 1820 Sinclair lasciò Milano e, dopo due brevi tappe a Firenze e Roma, approdò a Napoli.

Here he sang to Rossini, and by his request, to the manager of San Carlos, who instantly offered him an engagement, but it was of too long duration to meet his own views. Terms were however concluded upon for one year, when suddenly all negotiations were put a stop to by the Neapolitan revolution breaking out. The theatre became abandoned. The involvements of the manager obliged him to leave Naples, and Mr. Sinclair's engagement was never fulfilled. During his residence here he experienced the benefit of Rossini's advice and assistance very considerably, which was also continued at Venice, where most of the music sung by Mr. S. was written for him by that celebrated master, who was appointed composer there during Mr. S.'s engagement<sup>23</sup>.

Non è chiaro quanto egli si trattenne a Napoli, ma è verosimile che vi rimase per circa un anno, dall'estate-autunno 1820 all'estate 1821, quando lasciò Napoli alla volta di Firenze<sup>24</sup>. Infatti a Napoli, oltre all'incontro con Rossini, prese lezioni di canto da Luigi Carlini e Luigi Mosca<sup>25</sup>, quindi la sua permanenza dovette essere piuttosto lunga. Questa fonte conferma dunque che Sinclair effettivamente si trovava a Napoli tra il 1820 e il 1821, e sembrerebbe confermato anche il suo incontro personale con Rossini, come indicato da Weinstock. Difficile credere, però, che il teatro San Carlo venne chiuso a causa dei moti rivoluzionari: infatti l'unica conseguenza diretta che essi ebbero sul teatro fu la proibizione del gioco d'azzardo,

---

<sup>20</sup> Cfr. William Henry HUSK, John WARRACK, *Sinclair, John*, in *The Grove book of opera singers*, a cura di Laura MACY, New York, Oxford University Press, 2008, p. 456.

<sup>21</sup> Cfr. Herbert WEINSTOCK, *Rossini: a biography*, New York, Knopf, 1968, p. 435. L'informazione è riportata anche in *Semiramide*, edizione critica, vol. I, p. XXXVII, dove si sottolinea la mancanza di altre fonti a riguardo.

<sup>22</sup> Cfr. la voce relativa di Raoul Meloncelli nel Dizionario Biografico degli Italiani, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/davide-banderali\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/davide-banderali_(Dizionario-Biografico)/>) (data ultima consultazione: 24 maggio 2019).

<sup>23</sup> *Mr. Sinclair*, «The Drama, or Theatrical pocket magazine», ottobre 1824, pp. 7-11: 9-10.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

ma non la chiusura<sup>26</sup>. Più verosimile risulta quanto testimoniato da una seconda biografia di Sinclair, sempre stilata nel 1824 e con un testo parzialmente ripreso da quello appena citato, secondo cui

A stop being put by the constitutional party to the continuance of the gaming-tables (the great source of the Manager's profit), he found himself so involved in difficulties, that he refused to fulfil all unsigned Engagements, and relinquished for a time the direction of the Theatre<sup>27</sup>.

Dunque Barbaja, in momentanea difficoltà economica, decise di non confermare l'accordo verbale preso con Sinclair; quest'ultimo, vista la situazione, decise di lasciare la città. Nel 1822, dopo tre anni di permanenza in Italia, si sentì pronto a calcare le scene in questo Paese: debuttò a Pisa, poi si esibì a Modena e Firenze (per ogni stagione interpretò parti rossiniane)<sup>28</sup>, prima di giungere a Venezia dove, finalmente, ebbe l'occasione di collaborare con Rossini. Questi nuovi documenti sulla vita di Sinclair trovano riscontro nello stato delle fonti relative alle parti vocali copiate per il primo allestimento di *Semiramide*: se quelle destinate al tenore scozzese non contengono varianti vocali, al pari di quelle destinate a Isabella Colbran e Filippo Galli, ciò conferma che egli fosse in grado di affrontare con sicurezza le ardue agilità proposte da Rossini; quest'ultimo, a sua volta, avendo già conosciuto il giovane cantante, sapeva di poter contare sulle sue doti vocali per affrontare la parte di Idreno.

È assai probabile che Rossini abbia scritto delle variazioni per la parte di Semiramide per Adelina Patti. Un'informazione di prima mano, in quanto proveniente da un testimone diretto, sarebbe quella di Camille Saint-Saëns: da giovane egli era assiduo frequentatore del salotto rossiniano e in una sua raccolta di memorie narra qualche breve episodio cui assistette in prima persona. È piuttosto celebre l'aneddoto secondo cui la Patti, al suo primo incontro con Rossini, avrebbe cantato «Una voce poco fa», e l'autore dell'aria avrebbe commentato: «De qui est cet

---

<sup>26</sup> Bruno CAGLI, *Al gran sole di Rossini*, in *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, 3 voll., Napoli, Electa Napoli, 1987, vol. II, pp. 133-170: 156

<sup>27</sup> *Mr. Sinclair*, in *The biography of the British stage*, Londra, Sherwood, Jones & co., 1824, pp. 235-241: 236-237.

<sup>28</sup> Si esibì in *Torvaldo e Dorliška* a Pisa; *Eduardo e Cristina* a Modena; *I baccanali di Roma* di Generali e *Aureliano in Palmira* a Firenze. Cfr. *Mr. Sinclair*, «The Drama», cit., p. 10. Non è stata rinvenuta al momento una fonte di conferma per l'allestimento di Pisa; tuttavia Sinclair partecipò effettivamente agli altri allestimenti segnalati in «The Drama», dunque risulta essere una fonte attendibile: il nome di Sinclair risulta tra gli interpreti in «EDUARDO / E / CRISTINA / DRAMMA SERIO PER MUSICA / Da Rappresentarsi / IN MODENA / NEL TEATRO / DELL'ILLUSTRISSIMA COMUNITÀ / L'Estate dell'Anno 1822 / MODENA / Per Geminiano Vincenzi / e Compagno»; «I BACCANALI DI ROMA / MELO-DRAMMA SERIO PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NELL'IMP. E R. TEATRO / DEGL'INFUOCATI / L'AUTUNNO DEL 1822 / SOTTO LA PROTEZIONE DI S. A. I. E R. FERDINANDO III / GRAN-DUCA DI TOSCANA / ec. ec. ec. / FIRENZE / NELLA STAMPERIA FABBRINI / In Via del Palagio»; «AURELIANO / IN PALMIRA / DRAMMA SERIO PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NELL'IMP. E R. TEATRO / DEGL'INFUOCATI / L'AUTUNNO DEL 1822 / SOTTO LA PROTEZIONE DI S. A. I. E R. FERDINANDO III / GRAN-DUCA DI TOSCANA / ec. ec. ec. / FIRENZE / NELLA STAMPERIA FABBRINI / In Via del Palagio».

air que vous venez de nous faire entendre?»<sup>29</sup>, dal momento che il brano era stato variato talmente tanto da renderlo irriconoscibile. Saint-Saëns racconta anche il seguito dell'episodio: Adelina Patti, sebbene offesa, decise di chiedere dei consigli a Rossini, e due mesi dopo si ripresentò in una delle *soirées* rossiniane eseguendo brani dalla *Gazza ladra* e da *Semiramide*, espressamente accomodate per la sua voce<sup>30</sup>. Dal racconto non è chiaro in che misura Rossini avesse contribuito alla stesura di queste varianti: le scrisse per intero o si limitò a fornire delle regole di base su cui poi la cantante modellò la parte?

La prima ipotesi, ossia che Rossini abbia composto di suo pugno le varianti, sembra essere la più plausibile. La notizia, peraltro, iniziò a diffondersi fin da subito. Già alla prima rappresentazione della Patti nella parte di Semiramide, ad Amburgo nel 1868, la «Revue et Gazette musicale de Paris» dichiarava: «Trois cadences nouvelles, que Rossini a écrites exprès pour elle, ont émerveillé l'assistance»<sup>31</sup>. Michael Aspinall dichiara di aver visto, in una mostra londinese del 1961, una fonte contenente varianti autografe di Rossini scritte per la Patti; sempre secondo Aspinall, la stessa Patti, durante i suoi viaggi transoceanici in nave, cantava spesso a bocca chiusa queste varianti e le insegnò a Marcella Sembrich, la quale a sua volta le registrò agli albori del XX secolo, quindi è possibile supporre che quanto si ascolta nella registrazione della Sembrich sia attribuibile allo stesso Rossini<sup>32</sup>.

L'ipotesi del diretto coinvolgimento di Rossini nella preparazione delle varianti per *Semiramide* è avvalorata anche dal fatto che ci sono effettivamente pervenute delle varianti autografe per alcuni brani della *Gazza ladra*, oggi consultabili all'interno dell'edizione critica dell'opera<sup>33</sup> e molto probabilmente destinate proprio alla celebre cantatrice, che interpretò la parte di Ninetta nel 1867 al Théâtre-Italien di Parigi. Altre notizie ci dicono più chiaramente che Rossini scrisse di suo pugno delle varianti per lei: nella sua monografia apparsa poco dopo la morte della Patti, Herman Klein ci informa che Rossini stesso avrebbe consigliato alla cantante di affrontare la parte della regina assira, e che avrebbe scritto tre cadenze appositamente per lei<sup>34</sup>; ciò viene ancora confermato nella più recente biografia di John Frederick Cone, secondo cui

---

<sup>29</sup> Camille SAINT-SAËNS, *École Buissonnière: notes et souvenirs*, Paris, Lafitte, 1913, p. 265. Interessante il commento che Rossini avrebbe riferito allo stesso Saint-Saëns tre giorni dopo l'episodio: «Je sais bien, me dit-il, que mes airs doivent être brodés; il sont faits pour cela. Mais, jusque dans les récitatifs, ne pas laisser une note de ce que j'ai écrit, en vérité, c'est trop fort !...». *Ibidem*, corsivo mio.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 265-266.

<sup>31</sup> «Revue et Gazette musicale de Paris», 30 agosto 1868, p. 280.

<sup>32</sup> Ringrazio Michael Aspinall, che mi ha comunicato queste informazioni in una conversazione privata. La mostra di Londra alla quale partecipò, stando ai suoi ricordi, si sarebbe svolta a Kensington Palace; il manoscritto proveniva dalla collezione della famiglia Cederstrom, discendenti del terzo marito della Patti. Per un riassunto del rapporto tra Rossini e la Patti si veda Michael ASPINALL, *Rossini, il bel canto e Adelina Patti*, «Musica», CXIX (agosto-settembre 2000), pp. 58-61.

<sup>33</sup> Gioachino ROSSINI, *La gazza ladra*, ed. critica a cura di Alberto ZEDDA, Pesaro, Fondazione Rossini, 1979 («Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», I/21), commento critico, pp. 187-188; le varianti sono trascritte nel volume II, appendice I, pp. 1075-1080.

<sup>34</sup> Hermann KLEIN, *The reign of Patti*, London, Adelphi Terrace, s.d. (prima ed.: New York, Century co., 1920), pp. 173-174.

Rossini avrebbe scritto «special ornamentations for her»<sup>35</sup>. Se è vero che fu Rossini a consigliare ad Adelina Patti di cantare la parte di Semiramide, deve aver avuto una buona intuizione: durante un concerto tenutosi a Cincinnati il 20 febbraio 1882, la cantante eseguì «Bel raggio lusinghier»; fra il pubblico vi era anche Oscar Wilde, che rimase talmente incantato dall'interpretazione della Patti da volerla citare nel suo più celebre romanzo: venne infatti scelta dallo scrittore per descrivere il contrasto che turbava l'animo di Dorian Gray fra la notizia del suicidio di Sybil Vane, inizio della serie delle sue tragedie, e la scintillante serata trascorsa all'opera in cui «Patti sang divinely»<sup>36</sup>.

### A.2 varianti in parte attribuibili a Rossini

Un episodio particolarmente importante nella storia della fortuna di *Semiramide* è l'allestimento per l'Opéra di Parigi del 1860. Per l'occasione l'opera venne tradotta in francese<sup>37</sup> da Joseph Méry; Rossini seguì personalmente le prove, ma con discrezione, preferendo affidare l'incarico di accomodare le parti e di comporre la musica per i balletti a Michele Carafa, amico e stimato suo collaboratore negli anni di carriera teatrale italiana<sup>38</sup>. La stampa della riduzione per canto e pianoforte dell'opera, pubblicata da Heugel<sup>39</sup> a ridosso della rappresentazione, presenta la musica di Rossini col doppio testo francese-italiano e, in alcuni punti particolari, inserisce un pentagramma aggiuntivo per la linea del canto, per indicare le varianti vocali che con ogni probabilità vennero eseguite durante questa rappresentazione. Se ne può vedere un esempio nell'immagine che segue:

---

<sup>35</sup> John Frederick CONE, *Adelina Patti: queen of Hearts*, chronology by Thomas G. Kaufmann, discography by William R. Moran, Portland (Or.), Amadeus Press, 1993, p. 110.

<sup>36</sup> Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, with an Essay by Jules Barbey D'Aurevilly, New York, Mondial, 2010, p. 69.

<sup>37</sup> In realtà l'opera era già stata tradotta in francese per allestimenti fuori Parigi, a partire da quello del Grand-Théâtre di Lione nel 1844 (con traduzione di Numa Lafont).

<sup>38</sup> Si ricorda qui come Carafa coadiuvò Rossini nella composizione di *Mosè in Egitto* (Aria di Faraone «A rispettarmi apprenda») e *Adelaide di Borgogna* (Aria di Berengario «Se protegge amica sorte» e Aria di Eurice «Sì, sì, mi svena»).

<sup>39</sup> Gioachino ROSSINI, *Sémiramis: opéra en quatre actes, avec illustrations, points d'orgue, texte italien et traduction française de MERY*, Paris, Heugel, [1860].

### Immagine 2.1

Gioachino Rossini, *Sémiramis*, riduzione canto e pianoforte Paris, Heugel, 1860, p. 106  
(Aria Arsace, N. 2, bb. 126-129)

jour d'amour pour moi - - - - - jour d'a- a piacere.  
- jour d'amour - - - - - d'a - mour! Oui mon âme, en ce  
co - re pat - - - - - pi - tar, seigneur il eoglio, miquar-

*f* Tutti. *p* Clar. Hautb.

L'edizione Heugel aveva evidentemente non solo una funzione d'uso per gli acquirenti, ma anche un intento celebrativo<sup>40</sup>: da un lato l'opera rossiniana viene accuratamente riprodotta e, pur trattandosi di una riduzione per canto e pianoforte, contiene numerose indicazioni di orchestrazione (talora con pentagrammi aggiuntivi che indicano alcuni dettagli che per ragioni pratiche non possono essere inseriti nella parte del pianoforte); dall'altro lato la ripresa-evento dell'Opéra viene celebrata introducendo nel testo rossiniano i balletti composti da Carafa, il testo verbale in lingua francese e le varianti interpolate dai cantanti.

È ragionevole ipotizzare che Rossini stesso non fosse del tutto estraneo alla stesura di alcune varianti vocali, ma non è possibile accertare in quale misura; forse venne aiutato in questo dallo stesso Carafa, che seguì le prove e certamente riscrisse buona parte dei recitativi (per adattarli al nuovo testo francese); oltre a ciò, non si può escludere anche un coinvolgimento di Barbara Marchisio, che in quell'occasione interpretò la parte di Arsace. Sappiamo che la cantante era solita scrivere le cadenze per sé e per la sorella Carlotta<sup>41</sup> (che qui interpretava Semiramide), e di fatto le cadenze stampate da Heugel sono affini a quelle che le Marchisio solevano interpolare nelle altre opere che interpretarono. Non sarà perciò azzardato ipotizzare che almeno le cadenze dei loro brani possano aver registrato il coinvolgimento di Barbara Marchisio.

<sup>40</sup> Cfr. capitolo IV, paragrafo 5.3.

<sup>41</sup> Ciò è affermato in Emma GORIN MARCHISIO, *Le sorelle Marchisio*, Milano, Amici del Museo teatrale alla Scala, 1930; in particolare si vedano le pp. 147-148.



### A.3 varianti non di Rossini

Le prime tre fonti elencate in questo gruppo sono estesamente descritte nel commento critico dell'edizione critica di *Semiramide*, al quale si rimanda per i dettagli qui non riportati<sup>42</sup>.

Il manoscritto conservato a Napoli, contenente la partitura (non completa) dell'opera, conserva nelle parti vocali alcune varianti aggiunte a matita, segno di un probabile uso in teatro del manoscritto; se è ipotizzabile il suo impiego durante i primi allestimenti del San Carlo, le varianti apportate alla parte della protagonista potrebbero essere associate al nome di Josephine Mainvielle-Fodor, che a Napoli interpretò più volte la parte di Semiramide. Il manoscritto oggi alla Biblioteca del Conservatorio di Milano, con ogni probabilità la copia inviata dall'editore Artaria al teatro alla Scala per l'allestimento del 1824, contiene anch'esso alcune aggiunte e segni di varianti apportate durante l'esecuzione.

Oltre a questi due manoscritti, varianti vocali per la sola parte di Semiramide sono conservate in un esemplare dell'estratto a stampa del Duetto Semiramide-Assur, N. 8, pubblicato dall'editore londinese Birchall. Questa fonte, oggi conservata alla Stanford University, appartenne a Jenny Lind e rispecchia verosimilmente le varianti eseguite dalla celebre cantante svedese. Allo stato attuale delle ricerche non si ha però notizia di una esecuzione completa di *Semiramide* con Jenny Lind nella parte della protagonista; l'unica notizia al riguardo è relativa all'esecuzione di alcuni brani (non specificati) dell'opera a Stoccolma nel 1842, nel corso di una stagione che la vedeva impegnata anche in *Norma* e *Lucia di Lammermoor*<sup>43</sup>. La presenza di queste varianti su un estratto a stampa per voce e pianoforte potrebbe inoltre essere una spia di un'esecuzione del brano in sede concertistica. Un'analisi di queste ornamentazioni mostra come esse tendano a mettere in risalto il registro acuto della cantante e in particolare il suo do<sub>5</sub>.

Varianti per *Semiramide* sono rintracciabili anche nel quaderno appartenuto ad Adelaide Kemble, fonte oggi dispersa ma fortunatamente nota grazie a riproduzioni fotografiche<sup>44</sup>. Adelaide Kemble interpretò soltanto una volta la parte di Semiramide nel 1842 a Londra, certo favorita dalla gestione impresariale che il padre Charles Kemble<sup>45</sup> aveva ottenuto proprio al Covent Garden in quell'anno; per la prima volta l'opera venne eseguita in inglese. *Semiramide* era molto nota al pubblico londinese: già nel 1824 Giuditta Pasta aveva ricoperto lì la parte della protagonista e da allora l'opera veniva rappresentata piuttosto regolarmente; nel 1832 Giulia Grisi aveva debuttato sia a Londra che a Parigi come Semiramide, ed avrebbe mantenuto il suo "trono" in

---

<sup>42</sup> *Semiramide*, edizione critica, commento critico: pp. 23-24 (partitura manoscritta conservata in I-Mc, 383-18-2), pp. 24-25 (partitura manoscritta conservata in I-Nc, 31-4-1, 2), p. 150 (varianti vocali per Jenny Lind).

<sup>43</sup> Cfr. Henry Scott HOLLAND e William Smith ROCKSTRO, *Memoir of madame Jenny Lind-Goldschmidt. Her early art-life and dramatic career: 1820-1851*, London, John Murray, 1891, p. 159.

<sup>44</sup> Cfr. GOSSETT, *Dive e maestri*, cit., p. 604, nota 24. Come già ricordato in precedenza, le ornamentazioni qui contenute sono trascritte in *Semiramide*, edizione critica, commento critico, *passim*.

<sup>45</sup> Sulla figura dell'attore Charles Kemble si veda la biografia scritta dalla figlia Fanny: Frances Ann KEMBLE, *Record of a Girlhood*, Londra, Bentley and Son, 1878.

entrambe le città per più di vent'anni. Adelaide Kemble si inserì dunque in questa tradizione, con molte interpretazioni di celebri primedonne alle spalle e perciò con aspettative alte da parte del pubblico. Sembra comunque che la cantante superò la prova e piacque<sup>46</sup>. È dunque più che probabile che le varianti contenute in questo quaderno siano una traccia scritta di ciò che ella eseguì in quell'unico fortunato ciclo di rappresentazioni. Infatti qui si trovano variazioni per la parte di Semiramide nei NN. 5, 8 e 11, oltre che per la Cavatina Arsace (N. 2). Alla famiglia Kemble apparteneva anche un *set* pressoché completo di parti strumentali preparate a Venezia negli anni Trenta dell'Ottocento, oggi conservato alla University of Chicago Library<sup>47</sup>. Non si sa esattamente come queste parti siano passate dalla città di Venezia alla famiglia Kemble, né si ha alcuna notizia sull'origine delle varianti contenute nel quaderno. Tuttavia è possibile avanzare almeno due ipotesi che legano la famiglia Kemble al teatro La Fenice di Venezia. La prima coinvolgerebbe Mary Shaw, che cantò con Adelaide Kemble nella parte di Arsace nell'allestimento londinese del 1842, ma che si esibì nella stessa parte anche al teatro La Fenice nell'allestimento del 1840, ossia la prima volta che veniva ripresa *Semiramide* nello stesso teatro dopo la prima assoluta. Mary Shaw, dunque, avrebbe potuto portare con sé da Venezia il *set* di parti ed essere anche stata così un tramite diretto tra La Fenice e Adelaide; non si può dunque escludere che alcune delle varianti scritte nel quaderno siano state suggerite da Mary Shaw (ciò offrirebbe anche una spiegazione alla presenza nel quaderno di ornamentazioni per il N. 2). È individuabile però un altro legame tra la famiglia Kemble e il teatro La Fenice: Charles Kemble, infatti, conosceva John Sinclair, il primo Idreno. Nell'autunno 1823, di ritorno dall'Italia, Sinclair fu ingaggiato da Kemble per cinquanta serate al Covent Garden di Londra<sup>48</sup>. Inoltre il nome di Sinclair compare in una lettera del gennaio 1828 di Fanny Kemble, figlia di Charles e sorella di Adelaide, in riferimento a una non ben definita causa giudiziaria tra il tenore e il Covent Garden<sup>49</sup>. Sinclair era conosciuto dai Kemble e costituisce dunque un ulteriore (preziosissimo) legame con *Semiramide* (e Rossini): non sarebbe perciò troppo azzardato ipotizzare che le varianti notate nel quaderno di Adelaide Kemble possano contenere qualche suggerimento offerto alla cantante da uno dei primi interpreti dell'opera.

L'ultima fonte di questo gruppo è un documento non preso in esame nell'edizione critica (ma comunque noto a Philip Gossett, che lo cita in *Dive e maestri*<sup>50</sup>): si tratta di un quaderno di cadenze e varianti attribuite a Barbara Marchisio, datato 1900 e dedicato a Rocco Pagliara, bibliotecario del Conservatorio di Napoli (dove la cantante allora insegnava canto), in cui sono trascritte in bella copia le

---

<sup>46</sup> Si vedano ad esempio le recensioni di «The Musical World» del 6 e del 13 ottobre 1842, rispettivamente pp. 322-323 e 329.

<sup>47</sup> Per una descrizione di questa fonte cfr. *Semiramide*, edizione critica, commento critico, p. 30.

<sup>48</sup> Cfr. *Mr. Sinclair*, «The Drama», cit., p. 10. Sinclair fece infatti ritorno al Covent Garden la sera del 19 novembre 1823 interpretando la parte di Price Orlando in *The cabinet* di Charles Dibdin.

<sup>49</sup> Frances Ann KEMBLE, *Record of a Girlhood*, cit., pp. 199-201: 201.

<sup>50</sup> Philip GOSSETT, *Dive e maestri*, cit., p. 326.

cadenze ed alcune varianti che lei e la sorella Carlotta eseguivano in teatro, da inserire nelle opere che avevano in repertorio (oltre a *Semiramide*: *Saffo*, *La sonnambula*, *Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *Linda di Chamounix*, ecc.). Si tratta di una testimonianza tarda, poiché il documento venne steso circa trent'anni dopo il termine della loro carriera<sup>51</sup>. Non sono quindi appunti personali a fini mnemonici, e forse nemmeno esempi a scopo didattico: la dedica al bibliotecario, in particolare, fa pensare piuttosto alla volontà di fissare per iscritto, per la memoria dei posteri, parte di ciò che aveva reso celebri le due sorelle nei pochi anni della loro folgorante carriera. Nel quaderno si trovano raccolte varianti e cadenze di *Semiramide* per:

- a) il Duetto *Semiramide-Arsace*, N. 11 (dodici cadenze per il cantabile «Giorno d'orrore! – e di contento»);
- b) il Duetto *Semiramide-Assur*, N. 8 (due cadenze per il cantabile «Quella ricordati»);
- c) la Cavatina *Arsace*, N. 2 (una cadenza e una variante per il cantabile «Ah! quel giorno ognor rammento» e un'elaborata variante per la cabaletta «Oh! come da qual dì»);
- d) l'Aria *Arsace* nel N. 9 (una cadenza per il cantabile «In sì barbara sciagura» e una variante per la cabaletta «Sì: vendicato»);
- e) la Cavatina *Semiramide*, N. 5 (due varianti per il cantabile «Bel raggio lusinghier»). Luigi Ricci ha pubblicato due delle dodici cadenze per il N. 11 accostandole ad altre tratte dallo spartito Heugel del 1860<sup>52</sup> (e dunque anch'esse associabili alle sorelle Marchisio, cfr. *supra*).

#### **A.4 fonti fonografiche**

Unico tipo di fonte non scritta, le registrazioni effettuate a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento sono particolarmente preziose; esse infatti ci svelano come venivano rilette e interpretate le opere di Rossini nell'epoca successiva alla morte del compositore. Si è scelto in questa sede di privilegiare e quindi di prendere in considerazione le registrazioni effettuate fino al 1966, anno della prima registrazione (quasi) completa dell'opera realizzata negli studi DECCA<sup>53</sup>; questo progetto discografico va considerato come una diretta conseguenza delle rappresentazioni scaligere del 1962, anch'essa testimoniata da una registrazione completa dal vivo, tappa fondamentale della *Rossini-renaissance* della seconda metà del XX secolo. Non va però dimenticato come le recite milanesi ebbero un illustre precedente nella ripresa di *Semiramide* al Maggio musicale fiorentino del 1940. Anch'essa è in parte testimoniata dal disco: sono infatti disponibili registrazioni della Cavatina di *Arsace*

<sup>51</sup> Barbara e Carlotta esordirono attorno alla metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento e la loro carriera si concluse nel 1872, quando Carlotta morì e Barbara decise di conseguenza di ritirarsi dalle scene.

<sup>52</sup> Cfr. sopra e cfr. Luigi RICCI, *Variations – Cadenze – Tradizioni*, cit., *passim*.

<sup>53</sup> Per un elenco della discografia successiva cfr., il già citato Maurizio MODUGNO, *Discografia rossiniana*, in particolare XXII/1-3, 1982, pp. 75-76, e Rodolfo CELLETTI, *Il teatro d'opera in disco: 1950-1987*, Milano, Rizzoli, 1988. Per un aggiornamento al 2006 si veda «Opéra magazine», n. 6, avril 2006, p. 22.

(N. 2) e della Scena ed Aria di Assur (N. 12) eseguiti rispettivamente da Ebe Stignani e Tancredi Pasero, interpreti di quell'edizione.

Durante la prima metà del Novecento vennero registrati un buon numero di brani staccati da *Semiramide*<sup>54</sup>. La palma spetta alla Cavatina della protagonista (N. 5), aria di bravura con la quale si cimentarono molte primedonne attive nella prima metà del Novecento, segno che, anche durante un periodo nel quale *Semiramide* non veniva pressoché mai rappresentata integralmente, qualche pagina dell'opera rimaneva comunque nel repertorio dei cantanti dell'epoca. Per quanto riguarda Arsace, al "rondò" del secondo atto (N. 9) veniva preferita la Cavatina (N. 2), probabilmente per le sue più dimensioni ridotte, per la sua struttura meno complessa e per l'assenza del coro. Sempre per le sue dimensioni e la sua struttura più contenute (e quindi di durata adatta anche per un 78 giri) veniva probabilmente preferito il Duetto tra Semiramide ed Arsace (N. 6) al grande Duetto tra le due donne (N. 10).

Pressoché nullo fu invece l'interesse discografico per le due parti maschili dell'opera. Di Assur rimane soltanto la registrazione della Scena ed Aria (N. 13) cantata da Tancredi Pasero e, come già ricordato, registrata a Firenze nel 1940 durante le recite complete dell'opera. Il caso più particolare è legato al personaggio di Idreno: le sue due arie sono sempre state l'elemento più mobile dell'intera tradizione di *Semiramide*<sup>55</sup>. Non stupisce quindi la loro totale assenza nel panorama delle prime registrazioni discografiche. Tuttavia nel 1932 il tenore svizzero Herbert Ernst Groh<sup>56</sup>, accompagnato dall'orchestra della Staatoper di Berlino, ha inciso un brano di *Semiramide*. Si tratta di un arrangiamento in forma di aria solistica del concertato tratto dal Finale primo dell'opera («Qual mesto gemito»); autori di questa rielaborazione furono Adolf Secke (musica) e Hans Bodenstedt (testo)<sup>57</sup>. Il brano (completamente riorchestrato) è così ricomposto<sup>58</sup>:

- bb. 414-422/<sup>II</sup> (Idreno intona la parte di Semiramide all'ottava inferiore);
- bb. 414/<sup>III</sup>-418/<sup>II</sup> (Idreno intona la parte di Semiramide all'ottava inferiore);
- bb. 442/<sup>III</sup>-446 (Idreno intona la propria parte);
- 8 battute di transizione, di nuova composizione e dunque estranee a *Semiramide*;
- bb. 470-474 (Idreno intona la propria parte);
- bb. 479-483 (Idreno intona la parte di Semiramide all'ottava inferiore);

---

<sup>54</sup> Per una breve ma puntuale ricostruzione della storia della tecnologia discografica si veda Jaques HAINS, *Dal rullo di cera al CD*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques NATTIEZ, con la collaborazione di Margaret BENT, Rossana DALMONTE e Mario BARONI, Torino, Einaudi, 2001-2005, vol. I (2001), *Il Novecento*, pp. 783-819 e la relativa bibliografia.

<sup>55</sup> Sui tagli e sostituzioni delle due arie di Idreno, cfr. il capitolo II, paragrafo 3.1.

<sup>56</sup> Per un breve profilo biografico di Groh la voce a lui dedicata nel *Große Sängerlexikon*, a cura di K. J. KUTSCH e Leo RIEMENS, 7 voll., München, Saur, 2003, vol. III, p. 1850.

<sup>57</sup> Le informazioni su questa registrazione – effettuata per l'etichetta Parlophon (n. matricola 133383) sono tratti da Christian ZWARG, *Parlophon Matrix Numbers – 133000 to 133999: German*, <discography.phonomuseum.at/parlo/parlo133000.pdf> (data ultima consultazione: 2 maggio 2019).

<sup>58</sup> Nell'elenco che segue, i numeri romani in apice posti accanto ai numeri arabi indicano i tempi di battuta.

- 4 battute conclusive, di nuova composizione e ancora una volta estranee a *Semiramide*.

L'ascolto del brano mostra come esso sia stato modificato (e dunque reinterpretato) in una sorta di languida e distesa romanza da salotto (o da operetta) di fine Ottocento. Risulta dunque piuttosto lontano dallo stile vocale rossiniano, che proprio nella parte di Idreno si concretizza in due arie tra le più impervie per il virtuosismo vocale richiesto all'interprete. Questa versione di «Qual mesto gemito» faceva probabilmente parte della rielaborazione di *Semiramide* preparata dagli autori già ricordati (coadiuvati anche da Otto Petersen) per una rappresentazione allo Stadttheater di Rostock. Di queste recite è sopravvissuta una cronaca del periodico «Die Musik» che ci informa sulla natura di questo rifacimento:

Rossinis heitere Oper erlebte hier ihre beifällig aufgenommene Uraufführung, [...]. Die Uraufführung in Venedig 1823 hatte einst wenig Anklang gefunden, vornehmlich wegen des Textes mit Verrat, Mord und Totschlag, der zur leicht beschwingten, stellenweise fast operettenhaften Musik nicht paßte. Die »Semiramis« verschwand allmählich ganz vom Theater. Bodenstedt verwandelte mit glücklicher Hand den Zwitter der Tragikomödie in eine reine Komödie und brachte dadurch Musik und Text in Einklang. [...] Der musikalische Bearbeiter strebte danach, durch Beseitigung überflüssiger Koloraturen die Oper für deutsche Sänger unserer Zeit sangbar zu machen, die anmutigen Melodien eindrucksvoll herauszuheben und die Nummernoper zum flüssigen musikalischen Lustspiel zu wandeln. [...]<sup>59</sup>

Questo estratto della recensione aiuta a capire meglio il contesto in cui è stato concepito il brano inciso da Groh: *Semiramide* fu trasformata in un'opera buffa, in cui la nuova vicenda narrata ben si confaceva alla musica di Rossini, inadatta secondo Golther a sonorizzare una tragedia. Inoltre – e questo è bene evidente all'ascolto della registrazione – il canto di coloratura fu eliminato, viste le difficoltà degli interpreti tedeschi. Insomma: questa rielaborazione di *Semiramide* si presenta come un esempio interessantissimo di recezione dell'opera (e più in generale del teatro serio di Rossini) in ambito tedesco nella prima metà dell'Novecento.

#### **B. possibile riproduzione di una pratica teatrale effettiva, ma non direttamente associata a una particolare rappresentazione**

Affine alla categoria precedente, questo gruppo raccoglie manoscritti (in partitura) e stampe dell'opera (riduzioni per canto e pianoforte). La distinzione è stata operata in base all'uso di questo materiale: nella categoria A sono stati inseriti due manoscritti contenenti segni che indicano un loro probabile uso in teatro; rientrano invece in questa categoria documenti probabilmente non utilizzati durante un

---

<sup>59</sup> Wolfgang GOLTHER, *Rossini: Semiramis. Neudichtung von Hans Bodenstedt, musikalische Bearbeitung von Adolf Secker und Otto Petersen (Rostock, Stadttheater)*, «Die Musik», XXIV/8 (1932), p. 603.

allestimento o da un esecutore in particolare. È quindi più difficile associare le varianti a un evento o a un interprete.

Fra i documenti più sopra elencati, si segnala in particolare la riduzione per canto e pianoforte edita da Ricordi nel 1825, un'edizione pirata (Rossini aveva infatti ceduto i diritti di stampa ad Artaria). La storia di questa edizione è infatti piuttosto rocambolesca; se ne riassumono qui i tratti essenziali al fine di contestualizzare meglio il documento<sup>60</sup>. L'opera completa venne pubblicata dall'editore milanese nel 1825, e riunisce insieme i pezzi staccati di *Semiramide* che erano già stati pubblicati in due fasi, nell'aprile del 1823 e nel 1824<sup>61</sup>. In particolare, degni di nota sono i numeri pubblicati a ridosso della prima veneziana, nell'aprile del 1823, ovvero i NN. 5 (Cavatina *Semiramide*), 6 (Duetto *Semiramide-Arsace*), 9 (Scena e Aria di *Arsace*), 11 (Duetto *Semiramide-Arsace*), 12 (Scena e Aria di *Assur*) e il Terzetto nel Finale secondo N. 13. In molti di essi la parte vocale risulta modificata più o meno pesantemente in diversi punti; una loro attenta lettura avvalorerebbe la tesi che Giovanni Ricordi sostenne per difendere la propria pubblicazione, quando invece Rossini aveva già venduto i diritti all'editore viennese Artaria, ossia che fossero stati trascritti a memoria da musicisti che avevano ascoltato l'opera in teatro<sup>62</sup>. Questa motivazione, più che plausibile per le linee vocali e per qualche breve passaggio pianistico particolarmente scorretto (specie nel N. 3), non sembra convincere del tutto poiché in molti casi la parte del pianoforte risulta troppo accurata (e dunque probabilmente derivata da una fonte scritta vicina all'originale)<sup>63</sup>. È perciò necessario cercare un'altra strada per spiegare quest'anomala situazione. Se da un lato Ricordi poteva di certo avere a disposizione delle particelle vocali redatte clandestinamente in seguito all'ascolto in teatro da parte di fidati emissari, dall'altro è altrettanto probabile che possedesse anche una copia (più o meno lacunosa)<sup>64</sup> di *Semiramide*, esemplata (altrettanto clandestinamente) sull'autografo o sulle parti strumentali in uso alla Fenice. Una siffatta doppia derivazione potrebbe perciò spiegare almeno in parte l'origine di queste varianti. Inoltre uno sguardo attento alle differenze tra le parti vocali stampate da Ricordi e quelle contenute nell'autografo di Rossini mostra come le prime siano in genere costituite da piccole modifiche del dettato ritmico e melodico (tipiche di una trascrizione mnemonica), piuttosto che costituire delle vere e proprie varianti vocali. Il comportamento fraudolento di Ricordi gli permise così di stampare

---

<sup>60</sup> Per una descrizione approfondita della fonte e la diatriba legale intercorsa tra Ricordi e Artaria cfr. almeno *Semiramide*, edizione critica, commento critico, pp. 35-39.

<sup>61</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>62</sup> Lettera di Giovanni Ricordi a Franchetti del 14 luglio 1823, *Semiramide*, edizione critica, commento critico, p. 37. Lo stesso Gossett sospetta che in ciò ci sia un fondo di verità, cfr. *ibidem*. Per una disamina più dettagliata sulla vicenda Artaria-Ricordi si veda anche Philip GOSSETT, *Piracy in Venice: The Selling of Semiramide*, in *Words on music: essays in honor of Andrew Porter on the occasion of his 75th birthday*, ed. by David ROSEN and Claire BROOK, Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2003, pp. 120-137.

<sup>63</sup> Sia la trascuratezza della parte pianistica nel N. 3, sia l'accuratezza di molte altre porzioni di testo sono state notate dallo stesso Gossett in *Semiramide*, edizione critica, commento critico, p. 37.

<sup>64</sup> Dalle lacune in questa fonte potrebbero discendere le trascuratezze riscontrate da Gossett, giacché Ricordi non poté che affidarsi alla memoria dei suoi emissari.

gli estratti di *Semiramide* “come la si eseguiva a Venezia”, sfruttando anche la celebrità dei cantanti che presero parte al primo ciclo di recite (in particolare Isabella Colbran e Filippo Galli), visto l’inserimento dei loro nomi sui frontespizi dei pezzi pubblicati<sup>65</sup>. In ogni caso, è difficile dubitare che le varianti dell’edizione Ricordi derivino dalle esecuzioni del primo allestimento di *Semiramide*, tenendo conto dei tempi strettissimi che intercorsero tra la prima rappresentazione (febbraio 1823) e la stampa dei primi estratti Ricordi (aprile 1823), e del fatto che l’opera non venne rappresentata di nuovo fino al settembre dello stesso anno. Tutto ciò rende la fonte particolarmente interessante poiché qualche eco delle esecuzioni veneziane potrebbe essere stata recepita in questo spartito. È infine degno di nota il fatto che l’edizione Ricordi dei NN. 5 e 13 non contiene varianti: ciò è comprensibile per il terzetto del N. 13, «L’usato ardir», dove l’incastro delle voci non permette di aggiungere o sostituire il dettato melodico. L’assenza di modifiche nel N. 5, invece, è particolarmente interessante: il brano evidentemente contiene già in forma scritta ciò che la Colbran eseguì anche nei minimi dettagli; sembrerebbe quasi una cavatina scritta a quattro mani, o comunque composta da Rossini ma con il contributo diretto di Isabella<sup>66</sup>. Insomma, potremmo arrivare a considerare «Bel raggio lusinghier» come un brano che già in sé include delle varianti vocali, delle varianti-Colbran inserite direttamente nel dettato della linea del canto.

### C. varianti a scopo didattico

Questo gruppo di documenti si allontana dalla pratica teatrale. Tuttavia suscita interesse perché, sebbene non testimoni direttamente ciò che probabilmente veniva eseguito in teatro, documenta la pratica didattica, attraverso la quale è possibile ricostruire parte delle tradizioni orali che venivano trasmesse da maestro ad allievo, le quali potevano confluire poi nelle eventuali esibizioni di questi ultimi (in concerto o a teatro).

Presso la Lilly Library della Indiana University (Bloomington, USA) si conservano otto volumi appartenuti a Laure Cinti-Damoreau: accanto a un esemplare del suo *Méthode de chant*<sup>67</sup> sono custoditi sette quaderni manoscritti, tutti di mano della proprietaria<sup>68</sup>. Il secondo volume manoscritto contiene varianti per due arie di *Semiramide*: il N. 2 Cavatina Arscae e il N. 5 Cavatina Semiramide.

<sup>65</sup> *Semiramide*, edizione critica, commento critico, pp. 36-38.

<sup>66</sup> Già Gossett immaginava scherzosamente l’intervento di Isabella Colbran durante la composizione della Cavatina, cfr. *Semiramide*, edizione critica, vol. I, pp. XXXII-XXXIII.

<sup>67</sup> Laure CINTI-DAMOREAU, *Méthode de chant composée pour ses classes du Conservatoire par Mme. Cinti-Damoreau*, Paris, Ménéstrel, 1849.

<sup>68</sup> Di queste carte appartenute alla Cinti-Damoreau si sono in passato occupati Austin B. Caswell e Philip Gossett; per un’indagine approfondita su questa fonte cfr. almeno: Austin B. CASWELL, *Mme Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris: 1820-1845*, «Journal of the American Musicological Society», XVIII/3, 1975, pp.459-492; GOSSETT, *Dive e maestri*, cit., pp. 317-360. In *Semiramide*, edizione critica, il documento è riprodotto solo parzialmente (le uniche varianti qui pubblicate erano in realtà già note poiché trascritte in *Embellished opera arias*, a cura di Austin B. CASWELL, Madison, A-R, 1989, pp. 181-188).

Il N. 2 è intitolato «Semiramide air d’Arsace», seguito dal titolo francese tra parentesi, «Il revient celui que j’aime»<sup>69</sup>, e preceduto, sempre tra parentesi, dall’indicazione «introduit dans Otello». Questo interessante appunto potrebbe testimoniare una pratica non documentata dai libretti superstiti di *Otello*, ossia l’uso della cavatina di Arsace come cavatina di Desdemona. È infatti noto che l’assenza di un pezzo d’entrata per Desdemona aveva favorito l’inserzione di brani diversi: le più frequenti inserzioni erano «Mura felici... Elena, oh tu che chiamo», dalla *Donna del lago*, trasformata in «Mura infelici... Palpita incerta l’alma» e «Il soave e bel contento... I tuoi frequenti palpiti» dalla *Niobe* di Pacini<sup>70</sup>. Se nessun libretto (francese e, in particolare, legato a Parigi, città questa dove risiedeva e insegnava Laure Cinti-Damoreau) di *Otello* testimonia quest’inserzione, la riduzione per canto e pianoforte dell’opera pubblicata negli anni Venti dell’Ottocento da Castil-Blaze riporta due brani (uno alternativo all’altro) come possibili cavatine di sortita per Desdemona: l’Aria di Matilde «Sento un’interna voce» da *Elisabetta, regina d’Inghilterra* (tradotta come «Ah quelle affreuse image») e proprio la Cavatina Arsace (anch’essa tradotta in francese: «Il revient celui que j’aime»). Lo spartito individua in Amalia Schütz-Oldosi, più volte Desdemona a Parigi in quegli anni, la responsabile di quest’interpolazione da *Semiramide*<sup>71</sup>.

Il N. 5, invece, è intitolato semplicemente «Semiramide» cui segue, sempre tra parentesi, il titolo francese «Rayon d’espoir et de plaisir». Sotto le note è presente qua e là il testo verbale in francese; parole italiane tratte dal libretto di Gaetano Rossi compaiono, anch’esse senza sistematicità, sotto le parti scritte a matita (sulla differente modalità di scrittura delle varianti – a inchiostro o a matita – cfr. *infra*). Se la traduzione francese del N. 2 potrebbe essere connessa all’interpolazione del brano in *Otello*, non è stato possibile reperire informazioni sull’origine di quella del N. 5. Le parole non corrispondono con la prima traduzione nota dell’opera, realizzata da Numa Lafont ed utilizzata una prima volta a Lione nel 1844 (e poi in altre piazze francesi al di fuori di Parigi), il cui *incipit* è «D’espoir et de bonheur»<sup>72</sup>; né si tratta della ben più nota traduzione di Joseph Méry per l’allestimento dell’Opéra di Parigi nel 1860, in cui la Cavatina di Semiramide si apre con le parole «Doux rayon de l’amour»<sup>73</sup>. Quest’ultima versione francese sarebbe comunque troppo tarda perché la Cinti-Damoreau morì nel 1863, ed è probabile che il quaderno sia stato redatto in precedenza, forse negli anni Cinquanta.

<sup>69</sup> Anche il testo verbale posto sotto le note è interamente in francese.

<sup>70</sup> Cfr. Gioachino ROSSINI, *Otello, ossia Il moro di Venezia*, ed. critica a cura di Michael COLLINS, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994 («Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», I/19), vol. I, pp. XXXVII-XXXVIII e Hilary PORISS, *Changing the score: arias, prima donnas, and the authority of performance*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 73-74.

<sup>71</sup> Cfr. ROSSINI, *Otello*, ed. critica, commento critico, p. 40. Questa riduzione per canto e pianoforte differisce dalla partitura completa pubblicata negli stessi anni sempre da Castil-Blaze, fonte in cui come cavatina di Desdemona è presente soltanto l’Aria di Matilde da *Elisabetta* (cfr. *ivi*, pp. 29-30).

<sup>72</sup> Cfr. BRU<sup>1850</sup> e WEINSTOCK, *Rossini*, cit., p. 505.

<sup>73</sup> *Sémiramis*, opéra en quatre actes, paroles de M. Méry, libretto per la rappresentazione parigina del 9 luglio 1860.



La natura di queste varianti, come dell'intero *corpus* di ornamentazioni di Laure Cinti-Damoreau, e quindi l'uso che ne veniva fatto, non sono del tutto chiari: potrebbe trattarsi di appunti personali che la cantante scrisse per sé e per le proprie esecuzioni (e quindi, a rigor di logica, dovrebbe rientrare nella categoria A), ma la finalità eminentemente didattica sembra essere la più probabile. Per prima cosa ricordato che Laure Cinti-Damoreau non si esibì mai in allestimenti di *Semiramide*. Non si può però escludere che i due brani presenti nel quaderno possano essere stati eseguiti in qualcuno dei tanti concerti a cui prese parte la cantante<sup>74</sup>. Inoltre il fatto che siano presenti un brano per soprano ed uno per contralto non crea particolari problemi: la Cinti-Damoreau, come moltissime altre sue coetanee, era abituata ad affrontare brani di tessitura diversa e, pur affrontando di preferenza parti soprane, interpretava talvolta personaggi creati per cantanti dalla vocalità più grave come Cenerentola e Zerlina (*Don Giovanni*). Altri elementi favoriscono però l'ipotesi che siano varianti pensate a scopo didattico. Innanzitutto la natura dell'intero quaderno: «It would appear that this notebook was originally intended to be an anthology of points d'orgue et variantes, much like the preceding volume<sup>75</sup>, but that it gradually turned into a sketchbook, with the pencilled examples becoming progressively less legible and more often incomplete»<sup>76</sup>.

Il quaderno, nella prima parte, è effettivamente redatto esclusivamente a inchiostro, mentre nelle pagine successive sono presenti anche appunti a matita. Le varianti per *Semiramide* sono incluse nella prima parte del quaderno, quando ancora non viene usato esclusivamente come *sketchbook*; il N. 2 fa parte della prima sezione e contiene solo varianti scritte a inchiostro, mentre il N. 5 è inserito nella sezione intermedia, dove, nelle zone di pentagramma lasciate vuote dalle parti a inchiostro, sono aggiunte varianti a matita, relative alla stessa aria. L'intero volume potrebbe dunque essere stato originariamente pensato come una bozza di lavoro preparatoria a un'eventuale seconda pubblicazione di varianti e cadenze mai conclusa e portata alle stampe. Inoltre, un altro punto a favore della destinazione didattica del quaderno può essere individuato nell'uso pressoché estensivo delle traduzioni francesi, inclusi i brani da *Semiramide*<sup>77</sup>; se a Parigi le opere italiane erano solitamente eseguite in lingua originale nella sala del Théâtre-Italien, non così diffuse erano in Francia le traduzioni in lingua locale (la prima versione francese nota di *Semiramide* risale, come già ricordato, al 1844, seguita da quella parigina, ma per l'Opéra, del 1860), al contrario di quanto accadeva più frequentemente in altre nazioni come l'Inghilterra, dove traduzioni inglesi anche di singoli brani erano più frequenti. Se dunque la Cinti-Damoreau avesse cantato i brani del quaderno in concerto, probabilmente li avrebbe

<sup>74</sup> Allo stato attuale delle ricerche non si è trovata traccia di un'esecuzione delle due arie; nel giugno 1838 la cantante eseguì però un brano (il Duetto N. 6) da *Semiramide*; una recensione del concerto è contenuta in «The Musical World», CXIX (21 giugno 1838), p. 132.

<sup>75</sup> Si riferisce a CINTI-DAMOREAU, *Méthode de chant*, cit.

<sup>76</sup> CASWELL, *Mme Cinti-Damoreau*, cit, p. 470.

<sup>77</sup> *Embellished opera arias*, cit., suggerisce le parole italiane accanto a quelle francesi, mentre *Semiramide*, edizione critica, inserisce solo il testo italiano.

cantati in italiano (o forse in inglese durante le sue tournée nel Regno Unito), mentre potrebbe essersi servita delle traduzioni francesi per facilitare lo studio dei brani alle suoi giovani allieve del Conservatoire.

Austin B. Caswell ha curato un'edizione di una selezione di varianti tratta da questo quaderno<sup>78</sup>; in tale edizione sono state trascritte le varianti relative al N. 2 che, a partire da questo testo, sono poi state inserite nel commento critico dell'edizione critica di *Semiramide*<sup>79</sup>. Viceversa, le varianti per il N. 5 non sono state esaminate da Caswell; dato il loro particolare interesse (anche per lo sviluppo della trattazione qui proposta si è deciso di proporle una trascrizione nella prima sezione dell'appendice III.

Gli altri documenti inseriti in questa categoria, invece, sono pubblicazioni chiaramente ideate a scopo didattico. Il celebre trattato di Manuel García figlio, importante punto di riferimento per la comprensione della pratica canora del primo Ottocento, contiene numerosissimi frammenti musicali da opere di diversi compositori, ma in particolare attinge dai lavori di Rossini e Bellini (inclusa *Semiramide*) per esplicitare al meglio i suoi consigli esecutivi, che spaziano dal come e dove inserire una *messa di voce* ai suggerimenti sui rubati, dalla corretta pronuncia ai respiri, fino a proposte interpretative come l'inserimento di abbellimenti e varianti o l'intenzione espressiva con cui vanno affrontati alcuni passaggi (nonché l'intera parte). Al termine del suo trattato García figlio inserisce inoltre cinque brani più o meno completi nei quali aggiunge una serie di segni e di indicazioni, per mostrare come l'allievo dovrebbe avvicinarsi allo studio di un brano; fra di essi vi sono il recitativo e il cantabile del N. 12, Scena ed Aria di Assur («Sì, vi sarà vendetta... Deh ti ferma»), interessante testimonianza di come un brano come questo poteva essere interpretato negli anni in cui Rossini era all'apogeo della sua fortuna.

Raccolte di cadenze e variazioni diventarono un tipo di pubblicazione sempre più ricercato tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento: questo è il periodo in cui *Semiramide* sparì di fatto dalle scene, ma alcuni brani di essa continuarono ad essere studiati nei conservatori e ad essere eseguiti nei concerti<sup>80</sup>. In particolare la Cavatina di *Semiramide* (N. 5) e la Scena ed Aria di Arsace (N. 9) venivano spesso affrontate, rispettivamente, da soprani e da mezzosoprani (i contralti erano sempre meno presenti nel panorama vocale dell'epoca<sup>81</sup>), dunque alcune raccolte contengono cadenze e varianti per questi brani; non trovano invece posto i brani delle due parti maschili principali, il che è comprensibile date da un lato le difficoltà che deve affrontare l'esecutore della parte di Assur (e che all'epoca potevano apparire veramente trascendentali) e la sostanziale sparizione dalla

---

<sup>78</sup> *Embellished opera arias*, a cura di CASWELL, cit.

<sup>79</sup> Cfr. *Semiramide*, edizione critica, commento critico, pp. 87-88. L'ipotesi che Gossett abbia usato le trascrizioni di Caswell sembra essere confermata dall'assenza in *Semiramide*, edizione critica, delle varianti per il N. 5, non trascritte da Caswell (cfr. *infra*).

<sup>80</sup> Cfr. sopra, sezione A.4.

<sup>81</sup> Cfr. su questo Marco BEGHELLI e Raffaele TALMELLI, *Ermafrodite armoniche: il contralto nell'Ottocento*, Varese, Zecchini, 2011; in particolare pp. 91 sgg.

tradizione esecutiva di *Semiramide* della parte tenorile di Idreno. Mathilde Marchesi fu una delle più celebri insegnanti di canto della seconda metà dell'Ottocento; fra le sue allieve si annovera anche Estelle Liebling. Molte varianti della Liebling, non a caso, ricalcano (o in alcuni casi riproducono pedissequamente) ciò che venne stampato in precedenza dalla Marchesi<sup>82</sup>, segno non solo del legame personale fra le due donne, ma anche di una tradizione esecutiva diffusasi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento fino a tutta la prima metà del Novecento, che tendeva ad arricchire in maniera estrema le già floride ornamentazioni rossiniane, usate come occasione per mettere in gioco le agilità del soprano leggero di coloratura (così infatti si era trasformata la parte di Semiramide in questo periodo), e in misura minore del mezzosoprano di agilità (figura sempre meno presente nel panorama canoro dell'epoca).

La raccolta di Luigi Ricci si inserisce solo in parte in questa tradizione che riproduce una prassi esecutiva: se da un lato anch'egli prese alcuni spunti da Mathilde Marchesi, d'altra parte egli tendeva piuttosto a raccogliere testimonianze sia vicine che lontane nel tempo, offrendo nel suo piccolo un panorama storicamente differenziato (anche se non sempre dichiarava la fonte da cui traeva le sue varianti, e molto probabilmente alcune sono di suo pugno), motivo per cui la sua pubblicazione risulta essere forse il primo esempio di raccolta di varianti sparse nell'arco temporale delineato tra la composizione delle opere selezionate (il primo in ordine cronologico è proprio Rossini, e si arriva fino a composizioni di Ponchielli e Boito) e la pubblicazione della raccolta stessa.

#### **D. fantasie, libere elaborazioni per strumenti**

La presenza di questa categoria fra i documenti che testimoniano le varianti vocali di un'opera potrebbe stupire. Tuttavia, se è vero che le fantasie e le elaborazioni per strumenti sembrano essere assai distanti dalla pratica teatrale, in realtà esistono diversi punti di contatto tra questi due mondi.

Fantasie, parafrasi, trascrizioni ecc. erano un tipo di produzione assai diffuso: nel caso di *Semiramide*, si trovano diversi esempi apparsi tra le primissime rappresentazioni dell'opera e gli anni Cinquanta dell'Ottocento. Essi testimoniano ovviamente l'amplessissima diffusione dell'opera anche al di fuori delle sale teatrali (destino condiviso con molte altre opere coeve, rossiniane e non), invadendo sale da concerto, salotti aristocratici o alto-borghesi, permettendo a moltissimi strumentisti, professionisti o dilettanti, di riprodurre in prima persona le più celebri melodie dell'opera. In questo variegato panorama si è scelto di non includere le numerose pubblicazioni costituite da semplici trascrizioni di alcuni brani per diversi tipi di *ensemble* strumentale (dal pianoforte solo a trii e quartetti per diverse combinazioni di

---

<sup>82</sup> Cfr. in particolare Estelle LIEBLING, *The Estelle Liebling Book of Coloratura Cadenzas*, New York, Schirmer, 1943 e Mathilde MARCHESI, *Variantes et points d'orgues composés pour les principaux airs du répertoire*, Paris, Heugel, 1900.

strumenti)<sup>83</sup>. Sono invece qui considerate solo le composizioni che prevedono un apporto personale più marcato da parte del compositore, impegnato nel realizzare cicli di variazioni di sua invenzione o “alla maniera” dei virtuosi di canto dell’epoca<sup>84</sup>.

Naturalmente il livello artistico di queste pubblicazioni è molto variegato, ma le fantasie più riuscite contengono un’elaborazione motivica molto interessante e in alcuni casi decisamente affine alla pratica coeva dei cantanti, segno di un’osmosi fra prassi vocale e strumentale particolarmente sentita (soprattutto fuori dall’Italia). Ad esempio, Ignaz Moscheles compose diverse «Gems à la...», riproducendo sul pianoforte gli abbellimenti che il pubblico ammirava tanto in cantanti come la Sontag e la Malibran, quanto in virtuosi come Paganini<sup>85</sup>. In particolare, le *Gems à la Malibran* contengono un’elaborazione di «Dolce pensiero», cabaletta della Cavatina di Semiramide, che nei suoi vorticosi passaggi riproduce verosimilmente lo stile esecutivo della celebre cantatrice. Sempre al nome della Malibran è direttamente collegabile un altro documento, il *Gran duo concertant* per violino e pianoforte scritto a quattro mani da Sigismund Thalberg e Charles Auguste de Bériot: quest’ultimo, violinista, fu il secondo marito della Malibran, ed è dunque plausibile che con queste variazioni volesse rendere omaggio alla defunta consorte. Oltre a questi collegamenti diretti facilmente identificabili, anche gli altri autori menzionati sono in qualche modo influenzati dalla pratica teatrale, e di fatto le modalità di elaborazione e variazione motivica non sono così lontane rispetto alla stessa pratica applicata all’esecuzione vocale: in particolare, le fantasie su «Dolce pensiero», la cabaletta del N. 5, applicano sempre il principio di sostituzione melodica<sup>86</sup>, sfruttando il “congegno iterativo” per inserirvi scale e arpeggi virtuosistici, in maniera analoga a quanto erano solite fare anche le cantanti dell’epoca.

### 3. CENNI SULLE MODALITÀ DI VARIAZIONE

Lo studio del materiale pervenutoci (non solo quello relativo a *Semiramide*, fin qui presentato) contenente varianti ornamentali ha permesso agli studiosi di individuare alcune consuetudini nell’applicazione di questa pratica. Una puntuale analisi della grammatica melodica di Rossini e, di conseguenza, delle modalità con cui il

---

<sup>83</sup> Tra queste si segnala solamente, come piccola curiosità, la trascrizione operata da Carl Czerny della Sinfonia di *Semiramide* per 8 pianoforti e 16 mani, inizialmente scritta per essere eseguita a Vienna da dilettanti aristocratici durante una raccolta fondi per le vittime di un’inondazione (si veda per esempio *Correspondances*, «La Revue Musicale», 15 maggio 1830, pp. 58-59), ma che poi venne eseguita in diverse occasioni durante gli anni Trenta e Quaranta: Carl CZERNY, *Ouverture zur Oper “Semiramide”*, Vienna, Diabelli, 1830ca.

<sup>84</sup> Di quest’ultima tipologia (varianti strumentali riconducibili a interpretazioni vocali di celebri cantanti) si possono ricordare: Mauro GIULIANI, *Raccolta di variazioni di Madama Catalani*, per flauto e chitarra, manoscritti autografi in A-Wgm, XI43018, D-B, Mus. Ms. 7660/4 e Mus. Ms. 7660/3; Heinrich EPPINGER, *Ombra Adorata aspetta coll’ornamenti come la cantava il Sig.<sup>r</sup> Crescentini. Aria dall’Opera Giulietta e Romeo con l’accompagnamento di un secondo violino*, I-Mc, Nosedà, P 5.23. Su quest’ultimo cfr. Andrea MALNATI, *Per una storia della prassi esecutiva vocale dell’opera italiana: il caso di «Ombra adorata, aspetta» di Niccolò Zingarelli*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», L (2010), pp. 29-84: 42-46, 69-73.

<sup>85</sup> Ignaz MOSCHELES, *Gems à la Sontag, a dramatic fantasia for the pianoforte in which are introduced the most admired airs*, Londra, Mori&Lavenù, s.d.; ID., *Gems à la Paganini: Brillant fantasia for the piano forte*, 3 voll., Londra, Mori&Lavenù, s.d.

<sup>86</sup> Cfr. il prossimo paragrafo.

compositore implicitamente invitava a introdurre varianti, è quella proposta da Damien Colas<sup>87</sup>; di seguito si riassumono brevemente i punti fondamentali delle sue tesi, anche al fine di fornire una terminologia di riferimento.

Colas, innanzitutto, individua la distinzione fra tempo lento o moderato e tempo veloce: il comportamento melodico fra i due e, di conseguenza, la modalità di variazione possibili sono molto diversi. Il tempo lento è caratterizzato da un canto “fiorito” (*fleuri*), un tipo di melodia caratterizzato da cellule ritmico-melodiche sempre diverse e quasi mai iterate<sup>88</sup>; la singola battuta costituisce un’unità di misura ritmica di riferimento. Viceversa, il tempo veloce contiene un canto “minuto”, ossia con note di breve durata, ma prevede iterazione ritmica all’interno della battuta; di conseguenza l’unità di misura ritmica è il singolo tempo.

Questa costruzione così diversificata della melodia in Rossini, a seconda che si tratti di un tempo lento o veloce, prevede di conseguenza un comportamento diverso nel caso in cui vengano aggiunte delle varianti: nei tempi lenti verranno applicate interpolazioni, quindi aggiunte di abbellimenti o passaggi che si inseriscono nel canto fiorito; al contrario, nei tempi veloci non è possibile inserire interpolazioni per via della loro configurazione ritmica, dunque in questi casi si prediligerà la sostituzione del dettato melodico, mantenendo sostanzialmente intatto quello ritmico. Per riassumere, viene di seguito riportata la tabella proposta da Colas:

Tabella 2.1

COLAS, *Les annotations*, cit., vol. II, p. 274

LENT	RAPID
fleuri	<i>minuto</i>
unités de l’ordre de la mesure, non itérés	unités de l’ordre du temps, itérés
interpolation	substitution

La diversa struttura ritmica proposta da Rossini, dunque, implica due modalità di variazione opposte. Nei tempi lenti, in cui vengono aggiunte interpolazioni all’interno del canto “fiorito”, esse andranno ad inserirsi principalmente nei tempi in arsi, amplificando così l’effetto di sospensione nei tempi deboli precedenti quelli forti. Viceversa, nei tempi veloci la sostituzione melodica seguirà la struttura ritmica preesistente<sup>89</sup>. Di seguito verranno proposti due esempi, uno con interpolazioni in un tempo lento, uno con sostituzioni in tempo veloce, entrambi tratti da «Bel raggio

<sup>87</sup> Damien COLAS, *Les annotations de chanteurs dans les matériels d’exécution des opéras de Rossini à Paris (1820-1860): contribution à l’étude de la grammaire mélodique rossinienne*, 4 voll., tesi di dottorato (Université «François Rabelais», Tours), 1997. Conclusioni pressoché analoghe, seppur esposte in maniera più concisa, si trovano anche in GOSSETT, *Dive e maestri*, pp. 333-348.

<sup>88</sup> Cfr. *ivi*, vol. II, pp. 273-274.

<sup>89</sup> Cfr. *ivi*, vol. II, pp. 281-284.

lusinghier»; come si può notare, anche a distanza di tempo tra le diverse varianti testimoniate, le modalità di variazione non sono così dissimili tra di loro.

### Esempio 2.1

Interpolazione, bb. 84-87<sup>90</sup>

The image displays a musical score for a vocal interpolation from the opera *Semiramide*. It features five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are labeled as follows:

- E. Liebling**: The top staff, with the lyrics "lò, zì, al - fin per me bril -" and a "colla voce" marking above the final phrase.
- Heugel 1860**: The second staff, with the lyrics "al - fin per me bril -".
- Man. Napoli**: The third staff, with the lyrics "al - fin per me bril -".
- Man. Firenze**: The fourth staff, with the lyrics "al - fin per me bril -".
- Semiramide**: The fifth staff, with the lyrics "al - fin per me bril - lò, zì, al - fin per me bril -".

The piano accompaniment is shown at the bottom, marked *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The score is in 8/8 time and the key signature has two sharps (D major or F# minor).

<sup>90</sup> Trascrizione da *Semiramide*, edizione critica, vol. II, pp. 516-7 per la parte di Semiramide; commento critico, p. 113 per le varianti e la riduzione canto e pianoforte, cit., p. 205 per la parte del pf; inoltre da LIEBLING, *Coloratura Cadenzas*, cit., p. 54.

## Esempio 2.2

Sostituzione, bb. 114-116<sup>91</sup>

The image shows a musical score for the opera *Semiramide*, specifically measures 114-116. It consists of five staves. The top four staves are for vocalists: Lieblich Marchesi, Ricci Marchesi, Kemble, and Semiramide. Each of these staves has the lyrics "è il bel mo - men - to di" written below the notes. The bottom staff is for the Piano, marked "pp sottovoce". The music is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

Tutte le modalità di variazione appena descritte riguardano le parti “in tempo”; ma naturalmente, se si parla di aggiunte apportate da cantanti, è necessario ricordare anche le cadenze, momenti in cui l’esecutore può inserire dei passaggi *ad libitum*, anche sviluppati e complessi, mentre l’orchestra tace. Anche qui è necessario operare delle distinzioni, poiché esistono tre posizioni in cui è possibile inserire una cadenza<sup>92</sup>:

1. alla fine di un recitativo, di un tempo, di un’aria;
2. prima della ripresa di una strofa;
3. all’inizio di una strofa<sup>93</sup>.

Le cadenze sono in genere caratterizzate da una direzionalità tonale: l’intervento del cantante andrà ad inserirsi sull’accordo di dominante che deve risolvere sulla tonica o, nei casi più complessi, in passaggi cadenzali che partono dal I grado in quarta e sesta, che risolvono poi sul V e infine concludono sul I<sup>94</sup>. Ci sono casi, riguardanti soprattutto l’ultima categoria (all’inizio di una strofa), in cui la cadenza non ha

<sup>91</sup> Trascrizione da *Semiramide*, edizione critica, vol. II, pp. 525-6 per la parte di Semiramide; commento critico, p. 113 per le varianti; per il pf la riduzione canto e pianoforte, cit., p. 208; LIEBLING, *Coloratura Cadenzas*, cit., p. 55; MARCHESI, *Variantes et points d’orgues*, cit., p. 74; RICCI, *Variazioni – Cadenze – Tradizioni*, cit., appendice, pp. 72-73

<sup>92</sup> COLAS, *Les annotations*, cit., vol. I, pp. 171-174.

<sup>93</sup> Garcia, nel suo trattato, è l’unico a considerare questo tipo di cadenza (almeno così si afferma in COLAS, *Les annotations*, cit., vol. I, p. 173). Si veda Manuel GARCÍA, *Scuola di Garcia: trattato completo dell’arte del canto, tradotto dal francese da Alberto Mazzucato*, Milano, Ricordi, [1842 ca.], vol. II, p. 51: «I punti coronati si collocano pure al principio di alcuni pezzi, che presentano il primo attacco libero»; subito dopo, tra gli esempi, Garcia propone il «Giuri ognuno» di Semiramide (bb. 203-5 del Finale primo).

<sup>94</sup> Assai rare le cadenze che partono dall’accordo di settima sul II grado in primo rivolto, cui seguono i passaggi tonali appena descritti. Per la descrizione di tutte queste cadenze si veda COLAS, *Les annotations*, vol. I, pp. 182-191.

direzionalità tonale: l'interpolazione del cantante inizia e finisce sul medesimo grado. In questi casi più che di cadenza vera e propria, credo sia preferibile parlare più genericamente di “gesto cadenzale”, termine che sarà impiegato nelle pagine successive.

Poste queste nozioni di base, si tenterà ora di verificarne l'effettiva applicazione sulle varianti vocali a noi pervenute, prendendo come caso di studio la Cavatina N. 5.

#### 4. UN CASO DI STUDIO: «BEL RAGGIO LUSINGHIER»

La cavatina della protagonista, «Bel raggio lusinghier», contiene in sé le caratteristiche giuste per favorire l'inserimento di tutti i tipi di varianti sopra descritti: essa è infatti bipartita, con un tempo lento ed uno veloce. All'inizio, dopo l'introduzione orchestrale seguita dalle prime due strofe intonate dal coro femminile, la voce della primadonna esordisce con gesti cadenzali *ad libitum*, per poi riprendere la melodia già introdotta da orchestra e coro. Nell'intero cantabile, concepito in quello che Damien Colas ha definito canto “fiorito” (cfr. *supra*), c'è ampio spazio per l'aggiunta di fioriture nei tempi in arsi, come è tipico dei pezzi lenti. I versi di Gaetano Rossi, tutti settenari tronchi<sup>95</sup> con regolare accentuazione sulla seconda, quarta e sesta sillaba, favoriscono in maniera evidente questo tipo di interpolazioni: il pressoché costante ritmo giambico della poesia è perfettamente integrato da Rossini in quello musicale (salvo rare eccezioni di voluta rottura di questa simmetria) così che a tempo forte musicale corrisponda sempre una sillaba accentata, lasciando il necessario spazio per l'interpolazione delle ornamentazioni nei tempi deboli. Il ritmo giambico di testo e musica evoca «uno stato d'animo di tensione esasperata»<sup>96</sup>, dettato dalla situazione drammatica (l'attesa per l'arrivo di Arsace). Nella cabaletta, costituita da quinari piani, viene costruito un “congegno iterativo” musicale<sup>97</sup>, tipico della scrittura rossiniana (il canto “minuto” di Damien Colas; cfr. *supra*), nel quale le reiterate quartine di sedicesimi favoriscono un tipo di variazione per sostituzione delle figure ornamentali melodiche, mantenendo intatta la struttura ritmica.

Nel brano quindi possono essere inseriti tutti i tipi di variante sopra descritti: cadenze e gesti cadenzali (all'inizio dell'intervento della cantante, alla fine del cantabile, prima della ripetizione della cabaletta), interpolazioni nella parte lenta e sostituzioni in quella veloce. Questa varietà di scrittura, condensata in un brano di durata non eccessiva, è forse il principale motivo che ha favorito la fortuna anche come brano staccato; «Bel raggio lusinghier», infatti, non è sostanzialmente mai

---

<sup>95</sup> Il testo del coro presenta anche alcuni versi piani, solo la parte della protagonista contiene esclusivamente versi tronchi.

<sup>96</sup> Daniela GOLDIN, *La vera fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 57.

<sup>97</sup> Su questo concetto cfr. Lorenzo BIANCONI, «*Confusi e stupidi: di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico*», in *Gioachino Rossini 1792-1992: il testo e la scena*, atti del convegno internazionale di studi (25-28 giugno 1992), a cura di Paolo FABBRI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 129-161.



sparita dal repertorio dei soprani, anche nei momenti in cui l'opera intera non era presente sulle scene, come ampiamente testimoniato dalle numerose registrazioni in disco del brano<sup>98</sup>.

Proprio la continuità, sostanzialmente ininterrotta, della presenza di «Bel raggio lusinghier» nel corso del tempo, ci permette di individuare alcune costanti e alcune varianti nella lettura e nell'interpretazione del brano nel corso del tempo, operazione che non è possibile effettuare sugli altri numeri dell'opera. Sono dunque stati selezionati tre documenti esemplificativi di tre momenti storici diversi: il quaderno di Laure Cinti-Damoreau, le registrazioni di Marcella Sembrich e di Bidu Sayão<sup>99</sup>. Questi tre esempi forniranno il punto di partenza per le osservazioni che seguono.

#### 4.1 VARIANTI IN STILE ROSSINIANO: LAURE CINTI-DAMOREAU

Le varianti per la Cavatina Semiramide N. 5 contenute nel quaderno di Laura Cinti-Damoreau è un documento unico nel suo genere: dato il plausibile scopo didattico<sup>100</sup>, esso si presenta come un esempio particolarmente completo di varianti per il brano, così da poter essere considerato una sorta di compendio esaustivo di un'aria rossiniana poteva essere variata. Le altre fonti primo-ottocentesche, invece, mancano di tale completezza perché generalmente preparate per uso pratico; la destinataria di tali varianti poteva dunque desiderare di mettere in mostra le proprie abilità solo in determinati punti, oppure poteva ricordare a memoria alcuni passaggi e mettere per iscritto solo i più complessi. Ricordiamo inoltre che la Cinti-Damoreau fu una importantissima primadonna rossiniana (interprete, tra l'altro, di tutte le prime rappresentazioni delle opere parigine del compositore), quindi anche il suo duraturo rapporto diretto con Rossini accresce senz'altro l'importanza storica del quaderno.

L'ipotesi più sopra discussa che il manoscritto sia stato redatto a scopo didattico è ulteriormente avvalorata dal fatto che le varianti non risultano essere finalizzate per mettere in risalto una precisa qualità della destinataria. Infatti, mentre gli altri documenti più o meno coevi che ci testimoniano varianti vocali, ossia gli appunti di Jenny Lind e quelli di Adelaide Kemble, tendono rispettivamente a valorizzare il *do*<sub>5</sub> della Lind e le agilità della Kemble attraverso veloci scale di semitorni<sup>101</sup>, il quaderno di Laure Cinti-Damoreau sembrerebbe piuttosto un campionario di varianti possibili, ma senza la velleità di evidenziare una qualità particolare dell'esecutrice. Le sue varianti, insomma, risultano essere una sorta di prosecuzione e dilatazione del dettato rossiniano. Grazie alla completezza delle varianti proposte, è possibile verificare come in realtà la scrittura rossiniana sia costruita in modo tale da fornire un modello di riferimento, che l'esecutore può adottare senza modifiche o su cui può a sua volta intervenire.

---

<sup>98</sup> Cfr. sopra, paragrafo 1 sezione A.4.

<sup>99</sup> Nell'appendice II si trova una trascrizione della cadenza registrata da questa cantante; per ulteriori notizie sull'esecuzione di Bidu Sayão.

<sup>100</sup> Sulla destinazione didattica del quaderno cfr. *supra*.

<sup>101</sup> Cfr. sopra, paragrafo 2, sezione A.3.

Si veda l'attacco della protagonista nella sua cavatina, così come è scritto da Rossini: per due volte definisce l'ambito tonale attraverso un passaggio arpeggiato, poi con un vocalizzo passa all'accordo successivo, rispettivamente dal I al IV grado alle battute 59-61 e dal IV al V alle battute 61-63; l'orchestra tace, si limita solo a definire l'accordo di arrivo a conclusione del passaggio vocale, rispettivamente alle battute 61 e 63. In entrambi i casi l'ornamentazione prevista da Rossini supera il metro stabilito: la battuta 60 sarebbe di 7/8, anziché di 6/8; la battuta 62, poi, supera di un trentaduesimo i 7/8, tanto che nell'edizione critica viene suggerita, tra parentesi quadre, una terzina per rientrare almeno nei 7/8<sup>102</sup>.

### Esempio 2.3

*Semiramide*, bb. 61-63 del N. 5, edizione critica, vol. II, pp. 510-11



Tale ipermetria viene colta da Laure Cinti-Damoreau, la quale a sua volta amplia leggermente il metro della battuta<sup>103</sup>; dato il silenzio dell'orchestra, l'esecutrice può gorgheggiare per un tempo indeterminato, senza preoccuparsi di doversi "accordare" con essa. Ricordiamo che la Cavatina N. 5 contiene già al suo interno, plausibilmente, le varianti di Isabella Colbran<sup>104</sup>: questi due passaggi ipermetri possono essere considerabili a tutti gli effetti dei gesti cadenzali aggiunti o suggeriti dalla Colbran stessa, per cui la Cinti-Damoreau avrebbe di fatto variato una variante.

Nel quaderno della Cinti-Damoreau viene ampliata ancora di più la b. 65<sup>105</sup>: in questo caso, sull'accordo di dominante, Rossini stesso inserisce una corona, che per l'appunto invita ad interpolare un passaggio. Questo risponde con più precisione alle caratteristiche del gesto cadenzale di inizio strofa, poiché non prevede il passaggio da un accordo all'altro, ma si limita a confermare il Mi maggiore; dal momento che manca la tensione verso una tonalità diversa rispetto a quella di partenza, la cantante può espandere i suoi gorgheggi, questa volta totalmente fini a sé stessi poiché non direzionati, favoriti dallo stesso Rossini che ha inserito una corona e che qui fa tacere l'orchestra.

In realtà tutto l'Andante «Bel raggio lusinghier» induce a comportamenti di questo tipo: di fatto il tema principale è stato esposto due volte prima dell'entrata della cantante, una volta dall'orchestra e una seconda dal coro; a *Semiramide* spetta dunque la terza proposta del medesimo materiale melodico, che è inevitabile

<sup>102</sup> «Rossini ha scritto con chiarezza una figura eccedente, suggerendo una libera interpretazione; la presente edizione segue precisamente questa notazione, come fanno quasi tutte le fonti manoscritte e a stampa, aggiungendo a [battuta] 62 l'implicita terzina conclusiva.» così in *Semiramide*, edizione critica, commento critico, p. 115.

<sup>103</sup> Sarebbe un 17/16; si veda appendice III, 1, es. 1.

<sup>104</sup> Cfr. sopra, paragrafo 2, sezione B.

<sup>105</sup> Appendice III, 1, es. 2a e 2b; si noti in particolare l'ampiezza del 2a.

proporre variato. Tutto il resto dell'Andante, quindi, ha un andamento di tipo rapsodico, con episodi più liberi, come quelli descritti poc'anzi, che si alternano con le successive ripetizioni più rigorose del tema principale. Quando l'orchestra scandisce con maggiore precisione il ritmo in 6/8, durante le riprese del tema, le varianti di cui abbiamo contezza tendono a rispettare il metro previsto, sono quindi più rari i casi di ipermetria. Per quanto riguarda la Cinti-Damoreau, si veda l'esempio 3b in appendice, in cui le scale proposte da Rossini vengono sostituite da un arpeggio spezzato (che intende richiamare la stessa formula di apertura con cui esordisce Semiramide), che però si mantiene rigorosamente all'interno della scansione ritmica in 6/8. Così come viene mantenuto il ritmo negli esempi 5a, 6a e 6b: per leggerli correttamente è necessario dimezzare il valore delle note che la cantante ha scritto nel suo quaderno, ma non ci sono dubbi che l'intenzione sia quella di rimanere nel metro previsto<sup>106</sup>.

Unica eccezione è l'esempio 4: la stessa battuta 87 è stata letta da diverse cantanti come un punto di pausa o comunque con un *rallentando* non previsto dall'autore, come dimostrano molte varianti a noi note, nonostante qui il ritmo sia ben scandito da tutta l'orchestra<sup>107</sup>. La convergenza di tutte queste fonti non può essere casuale: evidentemente l'esigenza di interpolare una variante in questo punto è dovuta al fatto che la battuta è posta a metà del periodo compreso tra le battute 81 e 96, che inizia e finisce in La maggiore e che, in corrispondenza delle battute 87-88, quindi al termine della prima frase, raggiunge l'accordo di dominante, Mi maggiore. L'ornamentazione aggiunta quindi, in questo caso, ha la funzione di sottolineare il punto intermedio in cui il periodo si divide in due frasi, e di evidenziare perciò la conclusione di una frase di senso compiuto.

Una cadenza vera e propria (della prima categoria) è stata scritta dalla Cinti-Damoreau per la conclusione dell'Andante (es. 7 dell'appendice II). In questo caso Rossini non scrive esplicitamente una corona nella parte vocale, tuttavia la sospensione ritmica e armonica del passo, nonché la quasi totale assenza dell'accompagnamento orchestrale, invita la cantante ad inserire una cadenza per sottolineare il termine del cantabile.

Anche nell'Allegretto, in realtà, troviamo inizialmente dei comportamenti simili all'Andante: infatti nelle battute 102-110 l'orchestra ha diverse pause, perciò alla cantante viene concessa ancora una volta la possibilità di inserire volate e arpeggi che creano un effetto di sospensione. Si vedano in particolare gli esempi 9a e 9a bis, dove la battuta 109 non rispetta alla perfezione il tempo (♩) e, quand'anche lo rispettasse sulla carta, è ovvio che il ritmo non può essere scandito con precisione,

---

<sup>106</sup> Si ricorda qui che non è per nulla infrequente nei manoscritti dell'epoca trovare errori di durata nei valori brevi, soprattutto nella notazione delle ornamentazioni. Cfr. quanto si dice nella più recente formulazione dei criteri editoriali dell'Edizione delle opere di Rossini: «Spesso i copisti non adoperano valori inferiori alla semicroma, o comunque non li impiegano coerentemente», Daniele CARNINI, Ilaria NARICI, Cesare SCARTON, *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini. Criteri editoriali*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», LV (2015), pp. 77-109: 94.

<sup>107</sup> Cfr. sopra, esempio 2.3.

data la presenza di una corona sul  $la_4$ , una volata discendente e un passaggio con arpeggi che evidentemente prevedono una dilatazione del tempo previsto. Inizialmente, quindi, l'Allegretto, per la Cinti-Damoreau (ma implicitamente anche per Rossini) si comporta come un tempo lento, con interpolazioni aggiunte nei tempi in arsi<sup>108</sup> e con gesti cadenzali che dilatano il tempo come all'inizio dell'Andante.

Solo a partire da battuta 111 l'orchestra scandisce chiaramente il tempo con un ostinato di ottavi, per cui a questo punto è impiegato il metodo di variazione identificato da Colas per i tempi veloci, ossia la sostituzione<sup>109</sup>, come si può notare negli esempi relativi all'Allegretto dall'8 al 13 (con esclusione del 9a, come già detto). La Cinti-Damoreau, anche in questo caso, prende spunto da alcuni dettagli della scrittura rossiniana e li dilata: la sincope che rompe la simmetria dell'ostinato ritmico, già prescritta da Rossini a b. 119 (e successivamente nella ripetizione della cabaletta), che crea l'effetto di una tensione verso le battute successive e porta alla conclusione del periodo, viene enfatizzata dalla cantante; si vedano gli esempi 12, 13 e in particolare il 12 bis, dove le correzioni a matita aumentano il numero degli accenti posti su tempi deboli, in corrispondenza della b. 153. Accanto alla semplice sostituzione del dettato musicale, con ritmo identico e altezze diverse, la Cinti-Damoreau gioca comunque anche col dettato ritmico stesso, mantenendo evidente la scansione rigorosa in **c**, ma modificando talvolta la durata delle note, spostando gli accenti e quindi eludendo le aspettative del pubblico.

In conclusione, sia nell'Andante sia nell'Allegretto, le varianti proposte da Laure Cinti-Damoreau da un lato dimostrano una comprensione del dettato rossiniano, dall'altra vogliono proporre un ventaglio di varianti possibili per ogni sezione del brano; entrambe le caratteristiche si devono principalmente alla natura didattica del quaderno. Si tratta perciò di un valido esempio di come un esecutore rossiniano, tra quelli della prima generazione, poteva apporre il proprio contributo all'interno della scrittura originaria senza snaturarne l'intenzione musicale.

#### 4.2 OLTRE ROSSINI: NUOVE GENERAZIONI DI CANTANTI

Le testimonianze relative alle generazioni di esecutori rossiniani successive alla prima danno informazioni interessanti. Prendiamo ad esempio le varianti di Adelaide Kemble per il N. 5<sup>110</sup>: qui emergono le caratteristiche peculiari dell'esecutrice; viene messa in evidenza l'abilità della Kemble di eseguire scale sia diatoniche sia cromatiche in velocità; da ciò possiamo desumere che la cantante avesse un'ottima intonazione e sapesse intonare distintamente, anche nei tempi veloci, le progressioni di toni e semitoni<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> Cfr. sopra, paragrafo 3.

<sup>109</sup> Cfr. ancora il paragrafo 3.

<sup>110</sup> Cfr. sopra, paragrafo 2, sezione A.3.

<sup>111</sup> Ciò potrebbe essere confermato dalle varianti che la stessa Adelaide Kemble apportava alla Cavatina di Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, per cui si veda CRUTCHFIELD, *Early vocal ornamentation*, cit., pp. 361-420 e in particolare pp. 393-409.

#### Esempio 2.4

Adelaide Kemble, variante per «Bel raggio lusinghier», in *Semiramide*, edizione critica, *commento critico*, p. 114, cui è stata aggiunta la parte del pianoforte dalla riduzione dell'edizione critica<sup>112</sup>, pp. 208-209

The image displays a musical score for a vocal solo and piano accompaniment. It is divided into three systems. The first system shows the vocal line (Kemble) and piano accompaniment (Piano) starting with the lyrics "è, il bel mo - men - to di...". The second system starts at measure 146 with lyrics "gio - ia e a - mo - rel di gio - ia, di gio - ia, e a -". The third system starts at measure 149 with the word "morl" and "di". The piano part is marked "pp" and "ottavoce".

L'esempio sopra riportato contiene almeno due elementi di divergenza rispetto a quello che possiamo definire come "stile rossiniano". Il primo è il passaggio cromatico dell'incipit, che contiene tra l'altro una serie di appoggiature ascendenti che creano un effetto di attesa e di spinta in avanti della melodia. Questi passaggi cromatici hanno addirittura fatto sorgere dei dubbi in Philip Gossett, curatore dell'edizione critica dell'opera, circa la tonalità in cui collocare queste varianti: Gossett ipotizza infatti che questo passaggio possa essere stato pensato in La bemolle maggiore (per una variante simile nella Cavatina di Arsace N. 2, in Mi maggiore, viene ipotizzato il Re bemolle maggiore). In realtà sulle tonalità di questo e di altri frammenti non possono esserci dubbi: in molti punti sono infatti affini al dettato rossiniano e quando divergono, le note dissonanti sono comunque considerabili

<sup>112</sup> Gioachino ROSSINI, *Semiramide*, riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica, Milano, Ricordi, 2015.

come appoggiateure<sup>113</sup>. Il secondo punto di distacco dallo stile rossiniano delle origini è ravvisabile nel gesto cadenzale alla fine del passaggio: qui infatti, nella battuta 150 (l'ultima dell'esempio), non ci sarebbe spazio per un'interpolazione di tipo cadenzale, sebbene l'orchestra taccia. Questo punto non rientra infatti in nessuna delle tre posizioni tipiche della scrittura del periodo rossiniano in cui si possono introdurre cadenze/gesti cadenzali<sup>114</sup>; solo nelle carte di Adelaide Kemble si trova infatti un gesto cadenzale in questa posizione, intesa però dalla cantante come un buon momento per sfoggiare il suo do<sub>5</sub> prima di riprendere con l'andamento per quartine di semicrome. Le varianti della Kemble, quindi, al contrario di quelle della Cinti-Damoreau, sono finalizzate a mettere in luce i punti di forza dell'esecutrice, in questo caso l'abilità di esecuzione di scale cromatiche in velocità e l'agio nelle zone acute della tessitura, almeno fino al do<sub>5</sub>. Per il raggiungimento di questo scopo Adelaide Kemble ha però sacrificato (quasi certamente in maniera inconscia) lo "stile rossiniano", del quale proprio in quegli anni si iniziava a perdere contezza.

Rossini sopravvisse quarantacinque anni alla sua ultima opera italiana, un buon lasso di tempo durante il quale inevitabilmente i gusti e le aspettative del pubblico cambiarono. Non abbiamo testimonianze relative al periodo immediatamente successivo alla morte di Rossini e precedente alle prime registrazioni in disco; abbiamo invece qualche documento relativo agli ultimi anni di vita del compositore (gli anni Sessanta dell'Ottocento), quando si trovò a confrontarsi con una nuova generazione di cantanti. La testimonianza più significativa è lo spartito per canto e pianoforte a stampa edito da Heugel, che riproduce quanto eseguito durante l'allestimento parigino del 1860 dalle sorelle Marchisio, del quale si discuterà nel capitolo IV<sup>115</sup>.

Nelle fonti che ci narrano dei suoi rapporti con i cantanti, Rossini appare sempre ben disposto a dispensare consigli esecutivi, talvolta componendo lui stesso delle varianti vocali. È il caso, per *Semiramide*, di Adelina Patti; è noto che Rossini avrebbe scritto per la celebre cantante delle varianti per l'aria «Bel raggio lusinghier»<sup>116</sup>. Durante le serate trascorse nel salotto del compositore, di solito venivano proposti brani d'opera, spesso rossiniani ma non solo, eseguiti sia da dilettanti sia da cantanti professionisti, talvolta con lo stesso Rossini al pianoforte. L'opera, dunque, veniva fruita non nella sua interezza, come accadeva a teatro, ma in un contesto più ristretto e attraverso la selezione di singoli brani; tale pratica, come è stato detto in precedenza<sup>117</sup>, era già ampiamente consolidata ed era stata favorita, fin dagli anni Venti del XIX secolo, dall'*exploit* della stampa musicale, e sarà la

---

<sup>113</sup> Inoltre va ricordato che Adelaide Kemble era un soprano e quindi certamente non aveva bisogno di abbassare la parte di *Semiramide*. Alla b. 150 del N. 5 si trova anche un do<sub>5</sub>. Si veda ancora CRUTCHFIELD, *Early vocal ornamentation*, cit., p. 393, in cui si afferma che la Kemble eseguiva la cavatina di Rosina in Fa maggiore anziché in Mi maggiore: osservando le varianti apportate vediamo che anche in questo caso è toccato il do<sub>5</sub>.

<sup>114</sup> Cfr. sopra, paragrafo 3.

<sup>115</sup> Cfr. la già citata *Semiramis*, Parigi 1860 e della quale si tratta nel capitolo IV.

<sup>116</sup> Cfr. sopra, paragrafo 2, sezione A.1.

<sup>117</sup> Cfr. sopra, paragrafo 2.1.

principale modalità di fruizione durante la prima metà del Novecento, quando dell'opera verranno eseguiti esclusivamente brani staccati.

Caso ibrido tra le modalità esecutive di fine Ottocento e quelle del primo Novecento, è rintracciabile nelle varianti di Marcella Sembrich, oggi note grazie alla sua registrazione di «Bel raggio lusinghier». Se dobbiamo dar credito all'ipotesi secondo cui Marcella Sembrich avrebbe registrato le varianti insegnatele da Adelina Patti, la quale a sua volta le aveva ricevute da Rossini stesso, ne consegue che il suo disco è di rilevanza storica cruciale giacché esse potrebbero a ragione costituire un *trait d'union* tra l'ultimo periodo di vita di Rossini e le esecuzioni primo-novecentesche<sup>118</sup>. Quand'anche non fossero quelle scritte da Rossini per la Patti, esse sono comunque un buon campionario che mostra come, nel primo Novecento, le cantanti fossero solite variare un'aria come «Bel raggio lusinghier». Per queste ragioni si è deciso di proporre nell'appendice II una trascrizione di queste varianti.

Le scelte nelle modalità di variazione dell'aria «Bel raggio lusinghier» operate dalla Sembrich non si discostano molto da quelle descritte nel paragrafo precedente, e almeno in un caso (bb. 94-96)<sup>119</sup> ricordano da vicino, anche se non in ogni singolo dettaglio, la cadenza a conclusione dell'Andante scritta per Carlotta Marchisio<sup>120</sup>, il che potrebbe confermarci una plausibile derivazione Rossini-Patti-Sembrich; d'altro canto, però, la disinvoltura nell'operare tagli interni rimanda direttamente alle abitudini esecutive del primo Novecento, di cui si discuterà nel paragrafo seguente.

In sostanza, i principi basilari di variazione qui rimangono gli stessi rispetto a quanto notato precedentemente in merito alla Cinti-Damoreau: nell'Andante la Sembrich aggiunge interpolazioni, di solito nei tempi in arsi, come si vede negli esempi 1-7; mentre nell'Allegretto, all'interno del “congegno iterativo”, opera delle sostituzioni. La registrazione aiuta a cogliere dei dettagli difficilmente registrabili in una fonte scritta: nell'Andante, ed in particolare negli esempi 3-5, all'interpolazione di note si aggiunge anche un leggero *rallentando*, che increspa per un momento il regolare e cullante scorrimento del ritmo in 6/8; stessa cosa succede nell'Allegretto, all'esempio 10, in cui il ritmo serrato si rompe per rallentare e preparare l'acuto finale. Questo è un tratto tipico delle registrazioni primo-novecentesche: in tutte si possono trovare questi continui e repentini cambi di tempo durante l'esecuzione, ma non possiamo stabilire quanto questa abitudine possa risalire a Rossini o agli interpreti rossiniani. Possiamo immaginare che l'aggiunta di interpolazioni nelle parti lente comporti di per sé una leggera modifica del tempo stabilito, per cui in questo la Sembrich sarebbe perfettamente in linea con le modalità di variazione ottocentesche. Tuttavia in alcuni casi questa abitudine sconfinava anche in punti dove la scrittura rossiniana induce a rispettare un tempo più rigido; è il caso degli esempi 5 e 10, dove un forte *rallentando* spezza il *continuum* del flusso sonoro per permettere alla cantante

---

<sup>118</sup> Su quest'ipotesi, suggerita anche da Michael Aspinall, cfr. sopra paragrafo 2, sezione A.1.

<sup>119</sup> Cfr. appendice III, sezione 2, es. 7.

<sup>120</sup> Cfr. lo spartito Heuguel, p. 144.

di sfoggiare un *la*<sup>4</sup>. Questo aspetto, ossia il *rallentando* finalizzato a mettere in mostra un acuto, è un tratto tipico delle registrazioni primo-novecentesche e manca del tutto nella stampa Heugel, unico riferimento concreto sulle modalità di esecuzione dell'opera negli anni Sessanta dell'Ottocento.

Possiamo quindi affermare che le poche documentazioni disponibili in merito alla seconda metà dell'Ottocento testimoniano che le modalità di variazione rimangono sostanzialmente intatte, almeno finché Rossini è in vita, anche se la stampa Heugel e le varianti della Kemble mostrano che qualche volta l'esecutore devia dal discorso melodico rossiniano per mettere in mostra alcune caratteristiche peculiari della propria voce. La registrazione di Marcella Sembrich rappresenta un ideale passaggio tra questo mondo e quello delle registrazioni primo-novecentesche: le sue variazioni sono affini all'interpretazione di Carlotta Marchisio, ma i suoi passaggi rallentati al fine di sfoggiare note acute (non necessariamente attribuibili alla Patti, e quindi a Rossini) la avvicinano di più alle esecuzioni degli anni seguenti. Ancora una volta quello "stile rossiniano" della variazione sembra venir accantonato.

#### 4.3 LE REGISTRAZIONI DEL PRIMO NOVECENTO

Senza aver studiato l'arte dell'ornamentazione di Rossini e dei suoi cantanti (Giuditta Pasta, Manuel García e Laure Cinti-Damoreau), si sarebbe costretti ad adottare le pratiche esecutive di dive del tardo Ottocento come Estelle Liebling, che tendeva a confondere la musica di Rossini con l'aria delle campane della *Lakmé* di Delibes<sup>121</sup>.

Così Philip Gossett commenta quanto avveniva nelle esecuzioni rossiniane a cavallo tra XIX e XX secolo. Questa critica prende le mosse da un'analisi di una serie di pubblicazioni a cura della cantante e docente Estelle Liebling, allieva di Mathilde Marchesi, che suggeriscono possibili varianti per una arie del repertorio vocale femminile<sup>122</sup>. Un brano come «Bel raggio lusinghier» è considerato virtuosistico, quindi affrontabile da una voce di soprano leggero; lo stesso tipo di voce per cui era stata scritta una parte come quella di Lakmé: in questo caso modelli di scrittura vocale successivi al periodo rossiniano vanno a inserirsi all'interno della tradizione esecutiva delle opere di Rossini, come si può ben notare nell'esempio seguente. Qui, infatti, lo spostamento del baricentro vocale verso la zona acuta, accanto a dettagli sonori come i picchettati, sono elementi effettivamente tipici della vocalità da soprano leggero del repertorio tardo-ottocentesco, creando quindi un effetto di distacco stilistico rispetto al resto dell'aria.

---

<sup>121</sup> GOSSETT, *Dive e maestri*, cit., p. 14.

<sup>122</sup> Cfr. sopra, paragrafo 1, sezione C.



### Esempio 2.5

LIEBLING, *Coloratura Cadenzas*, p. 56

Semiramide

mor, - di gio - ja\_e\_a - mor, ah!

In effetti, dalle registrazioni che si sono susseguite nel corso di tutta la prima metà del Novecento<sup>123</sup>, quindi contemporanee alla didattica proposta da Estelle Liebling, è evidente la frequente presenza di voci sopranili a loro agio nei gorgheggi incentrati nella tessitura medio-acuta, quindi adatte anche ad interpretare, per esempio, Olympia nei *Contes d'Hoffmann* o, per rimanere in ambito italiano, Oscar nel *Ballo in maschera*. Tuttavia, contrariamente a quanto possa far pensare il panorama apocalittico prospettato da Gossett, di fatto le modalità di variazione del primo Novecento non sono così diverse rispetto a quanto si può riscontrare nel periodo rossiniano. Della stessa Liebling è stato qui scelto, volutamente, il caso più critico; nel resto delle varianti da lei proposte<sup>124</sup>, così come nelle registrazioni primo-novecentesche disponibili, notiamo una serie di comportamenti costanti: viene sempre mantenuto il ritmo serrato dell'Allegretto, con eventuali sostituzioni (ma mai semplificazioni) del dettato melodico originale; nell'Andante, i gesti cadenzali iniziali possono essere modificati o dilatati, così come sono presenti interpolazioni in alcuni punti in cui già venivano introdotte nei decenni precedenti<sup>125</sup>. Insomma, quello che abbiamo notato per la Sembrich nel paragrafo precedente vale anche per le registrazioni posteriori: il principio tempo lento/interpolazione e tempo veloce/sostituzione rimane sempre costante.

Due aspetti, invece, costituiscono delle varianti rispetto alla scrittura rossiniana. Uno è il frequente e repentino cambio di tempo, soprattutto nell'Andante e nella coda dell'Allegretto, generalmente per mettere in mostra una nota acuta; come è già stato notato nel paragrafo precedente, se questo tipo di comportamento è implicitamente favorito in alcuni punti dell'aria, come per esempio nei gesti cadenzali iniziali, mal si adatta invece in altre sezioni, in particolare dove l'accompagnamento orchestrale è regolare – nelle registrazioni esaminate (ad esempio quelle di Luisa

<sup>123</sup> Per un elenco cfr. sopra, paragrafo 1 sezione A.4.

<sup>124</sup> Si veda LIEBLING, *Coloratura Cadenzas*, pp. 54-56 per il N. 5, nonché p. 57 per il N. 2.

<sup>125</sup> Cfr. i paragrafi precedenti.

Tetrazzini, Rita Streich, Celestina Boninsegna, solo per citarne alcune), infatti, il *rallentando* della cantante al termine dell'Allegretto comporta un improvviso cambio di tempo anche nell'accompagnamento orchestrale.

L'altro aspetto è la sempre più frequente appropriazione della cavatina da parte di soprani leggeri di coloratura. La cosa in realtà non crea problemi eccessivi: per quanto la Colbran fosse un soprano corto o un mezzosoprano acuto<sup>126</sup>, nell'aria non si scende sotto il do $\sharp_3$  (di passaggio) - re $_3$  (nota reale), note che possono essere ben affrontate da un soprano, per cui lo spostamento del baricentro verso la zona più acuta crea meno distorsioni rispetto allo stesso fenomeno applicato, per esempio, a una parte come quella di Rosina<sup>127</sup>.

Bisogna però segnalare che, nel corso di questo mezzo secolo, tra il 1900 e il 1950 circa, la tecnica vocale femminile stava subendo dei mutamenti<sup>128</sup>. Nelle registrazioni dei primi anni del Novecento, le note dal re $_3$  al fa $_3$  o al fa $\sharp_3$  vengono generalmente intonate con la cosiddetta “voce di petto”, il che consente di dare maggior corpo sonoro a una zona frequentemente battuta in quest'aria, nonché di giocare sulla diversità di registri dal medio-grave all'acuto. Si ascolti, a titolo di esempio, la registrazione di Luisa Tetrazzini, dove le puntature di coloratura volte ad evidenziare le sue agilità vengono affiancate ad affondi di petto nella zona più grave del suo registro<sup>129</sup>, permettendole in questo modo di mettere in evidenza l'ampiezza della sua tessitura vocale e, inoltre, di avvicinarsi meglio a quelli che erano i dettami stilistici di Rossini, che assai frequentemente giocava proprio con questi sbalzi di registro. Tra le registrazioni dei primissimi anni del Novecento e quelle effettuate attorno alla metà del secolo si ascoltano però delle differenze tangibili proprio legate all'impiego della “voce di petto”: se in Luisa Tetrazzini, come è stato detto poc'anzi, è evidente un sensibile stacco nella tecnica utilizzata per toccare le note più gravi, si tende, nel corso del tempo, ad uniformare tutta l'estensione vocale al più potente registro di petto. Esempio preclaro è quello di Rosa Ponselle<sup>130</sup>, certamente tra le principali fautrici di un rinnovamento della tecnica vocale sopranile di quegli anni, la quale riesce a omologare, in maniera convincente e senza far sentire uno stacco tra una nota e l'altra, le rapide volate di un'ottava o un'ottava e mezzo scritte da Rossini. In questo caso, quindi, la Ponselle e le esecutrici successive guadagnano in omogeneità di timbro ma, di contro, perdono gradatamente il contatto con lo stile e la tecnica vocale degli anni rossiniani.

---

<sup>126</sup> Così la definisce CELLETTI, *Storia del belcanto*, cit., p. 163.

<sup>127</sup> Già l'affondo iniziale, «Una voce poco fa / qui nel cor mi risuonò», se non eseguito da una voce scura perde completamente l'effetto che dovrebbe suscitare; ma è tanto noto e caratteristico da non poter essere modificato, anche se, tecnicamente, potrebbe esserlo: gli interventi dell'orchestra si limitano a pochi accordi, siamo quindi in una sezione costituita da gesti cadenzali assai simili all'inizio di «Bel raggio lusinghier».

<sup>128</sup> Cfr. sull'argomento in particolare BEGHELLI e TALMELLI, *Ermajrodite armoniche*, cit.; anche se il volume è dedicato ai contralti, le questioni sul cambio di tecnica vocale nel corso del primo Novecento riguardano anche i soprani.

<sup>129</sup> Sulle registrazioni della Tetrazzini cfr. sopra, paragrafo 1 sezione A.4. Una sua registrazione di «Bel raggio lusinghier» è disponibile su [https://www.youtube.com/watch?v=UJum\\_i5fKsU](https://www.youtube.com/watch?v=UJum_i5fKsU) (data ultimo accesso: 4 giugno 2018).

<sup>130</sup> Cfr. ancora paragrafo 1 sezione A.4. Una registrazione live della Ponselle in «Bel raggio lusinghier» è disponibile su [https://www.youtube.com/watch?v=q\\_jTtC4CAWk](https://www.youtube.com/watch?v=q_jTtC4CAWk) (data ultimo accesso: 4 giugno 2018).

Tornando all'esempio di Estelle Liebling riportato sopra, dal punto di vista della scrittura vocale, il principale elemento di distacco stilistico è rinvenibile nell'uso eccessivo del picchettato, tecnica di emissione tipica dei soprani di coloratura dell'epoca, ma sfruttato assai di rado da Rossini<sup>131</sup>. In alcune registrazioni, effettivamente, alcuni soprani riproducono qualcosa di simile nelle loro cadenze, ossia nei momenti in cui era possibile interpolare sezioni di invenzione di una certa lunghezza all'interno del brano, per cui l'alleggerimento delle voci femminili che eseguivano musica di Rossini comportava anche un conseguente adattamento della scrittura vocale, attraverso l'aggiunta di sovracuti e picchettati. Un altro problema, nel caso della Liebling, è il luogo in cui la cadenza è inserita; è necessario quindi toccare un problema più ampio, evidentissimo nelle registrazioni analizzate, che è quello della rottura della forma.

#### - ROTTURA DELLA FORMA

Nelle registrazioni del primo Novecento sono molto frequenti tagli di piccola o media entità all'interno del brano. Praticamente costante il taglio dell'introduzione orchestrale e corale e della coda conclusiva. Il primo in particolare crea una distorsione della forma ideata da Rossini, poiché originariamente il tema principale viene esposto due volte prima che la primadonna esordisca; quando questa, dopo i primi gesti cadenzali, ripete il tema (alle bb. 65-69 ma soprattutto alle bb. 80 sgg.), dovrebbe creare l'effetto del ritorno di un materiale musicale già ascoltato, non di una esposizione. Altrettanto frequente il taglio della ripetizione della cabaletta, generalmente esposta una sola volta. Oltre a ciò, tagli di poche battute sparsi nel corso del brano contribuiscono a spezzare la simmetria prevista da Rossini; a titolo di esempio si vedano i tagli operati da Marcella Sembrich nella sua registrazione, segnalati nel testo premesso alle trascrizioni nell'appendice II<sup>132</sup>.

Altra interpolazione frequente è quella di un'articolata cadenza al termine del brano, come propone Estelle Liebling; si tratta di un ulteriore esempio di come potevano essere inseriti incorporati nel testo rossiniano gesti virtuosistici estranei allo stile primottocentesco. Rossini, infatti, suggerisce implicitamente la possibilità di inserire una cadenza al termine del cantabile (bb. 99-101), ed esplicitamente, attraverso una corona, prima della ripetizione della cabaletta (b. 135). Viceversa, a conclusione del brano, il ritmo serrato delle "cadenze felicità-felicità-felicità"<sup>133</sup> non concederebbe un'interruzione del flusso ritmico-melodico. Tuttavia era ormai abitudine concedere uno spazio all'esecutore al termine del brano per inserire una cadenza a cappella (esattamente come suggerisce Estelle Liebling) spesso

---

<sup>131</sup> Per esempio lo utilizza, sempre con parsimonia, nell'aria del II atto de *La Gazzetta*, «Eroi più galanti», e nella conclusione di «Partir, o ciel! desio», aria della Contessa di Folleville nel *Viaggio a Reims* (osia in «En proie à la tristesse» di *Le Comte Ory*).

<sup>132</sup> Cfr. appendice III, note 20-23.

<sup>133</sup> Per questo tipo di cadenze conclusive cfr. il noto Giorgio PAGANNONE, *Tra «cadenze felicità felicità felicità» e «melodie lunghe lunghe lunghe»: di una tecnica cadenzale nel melodramma del primo Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», IV/1 (1997), pp. 53-86.

preparatoria all'acuto conclusivo (nelle registrazioni esaminate quest'acuto varia dal conclusivo la<sub>4</sub>, a sua volta preparato spesso da un si<sub>4</sub> o addirittura da un mi<sub>5</sub>)<sup>134</sup>.

Alla fine di questo mezzo secolo veniva dato alle stampe un opuscolo firmato da Tullio Serafin e Alceo Toni, in cui si possono individuare delle convinte giustificazioni sulla pratica dei tagli cosiddetti “di tradizione”, praticati per servire al dramma ed evitare ripetizioni inutili, concetto caro a Serafin e sul quale si diffonde in tutto il suo scritto<sup>135</sup>. Purtroppo però non è possibile individuare le origini di tale pratica: che già nell'Ottocento venissero praticati tagli all'interno di un brano è cosa nota<sup>136</sup>; più complesso è però stabilire quali parti venissero effettivamente eliminate (tagli nelle code o nei preludi orchestrali, tagli in passaggi ripetuti, brevi omissioni di due, quattro o otto battute, tutti casi non individuabili dalla lettura dei libretti ottocenteschi e non sempre riportati sulle partiture d'uso conservatesi fino ai nostri giorni). Non va però dimenticato anche che le ridotte dimensioni del disco a 78 giri possono aver giocato un ruolo fondamentale nella pratica dei tagli. Le registrazioni di «Bel raggio lusinhier» durano tutte generalmente quattro minuti (secondo più, secondo meno), esattamente quanto contenibile in un lato di un disco dell'epoca<sup>137</sup>. Per quanto la cavatina non sia eccessivamente lunga, per contenere il brano in questo minutaggio era comunque necessario tagliare l'introduzione, la coda e la ripetizione della cabaletta; per potersi permettere, poi, di aggiungere qualche cadenza e qualche *rallentando*, era evidentemente necessario eliminare anche qualche parte interna al pezzo. Ecco che quindi è difficile stabilire quanto i tagli riscontrati nei dischi del primo Novecento fossero frutto, almeno inizialmente, di esigenze meramente pratiche, oppure se la loro effettuazione fosse praticata a prescindere dall'oggetto disco, ossia perché si sentiva l'esigenza di eliminare qualche battuta considerata ridondante, così come teorizzato da Serafin.

La pratica dei tagli “di tradizione”, consolidatasi nel corso del tempo, ha caratterizzato fortemente tutto il primo Novecento ed in seguito ha continuato a coesistere accanto alla nascente Rossini-*renaissance*. Il problema dei tagli è tuttora pressante nella pratica operistica: se è avvertita la necessità di operarne qualcuno per cercare di ridurre le dimensioni delle opere più lunghe, non sempre è facile stabilire cosa eliminare e cosa no. Basti leggere, a riguardo, la seguente recensione di una recente *Semiramide*, in cui si riscontrano esattamente le problematiche appena descritte:

Sotto il profilo musicale, si rimane sconcertati dai tagli imposti alla partitura dal maestro Gelmetti; certo non semplici limature, relative soprattutto ai recitativi, come

---

<sup>134</sup> Sull'introduzione di note acute al termine dei pezzi solistici cfr. almeno Marco BEGHELLI, *Per fedeltà a una nota*, «Il Saggiatore musicale», VIII/2, 2001, pp. 295-316.

<sup>135</sup> Tullio SERAFIN e Alceo TONI, *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento*, Milano, Ricordi, 1958. Per un'aspra (e colorata) critica del testo si veda GOSSETT, *Dive e maestri*, cit., capitolo 8 «Le forbici di Serafin», pp. 267-316.

<sup>136</sup> Cfr. ancora GOSSETT, *Dive e maestri*, cit., *passim* ma in particolare il citato capitolo 8.

<sup>137</sup> Cfr. HAINS, *Dal rullo di cera al CD*, cit.

annunciato alla stampa. Mancano le riprese delle cabalette di ben sei numeri musicali su dieci arie o duetti; l'introduzione orchestrale alla scena di Assur, il coro iniziale del finale II, e ancora ci sono molti tagli interni, di due, quattro, otto, sedici battute<sup>138</sup>.

- DA LUCIA A SEMIRAMIDE

Tra le registrazioni disponibili di «Bel raggio lusinghier», ve n'è una particolarmente interessante: si tratta di quella effettuata da Bidu Sayão<sup>139</sup>. In essa, in corrispondenza della b. 135, quindi prima della ripetizione della cabaletta, viene inserita una lunghissima cadenza con flauto, di cui si riporta una trascrizione nell'appendice II. Questa registrazione è l'unica tra quelle realizzate in quel periodo a includere la ripetizione della cabaletta; ciò è dovuto al fatto essa trovò posto su entrambe le facciate del disco a 78 giri, che dunque offrivano una durata complessiva di circa otto minuti. L'inserimento di una cadenza con flauto obbligato non può non far pensare a *Lucia di Lammermoor*, opera in cui, a partire dalla fine dell'Ottocento, veniva regolarmente inserita una cadenza simile all'interno della scena di pazzia della protagonista. Non ci sono riferimenti testuali letterali che colleghino la registrazione di Bidu Sayão e la cadenza di Lucia, ma il comportamento melodico è assai simile.

Prima di addentrarsi in una descrizione più approfondita della cadenza interpolata in Semiramide da Bidu Sayão, è utile riassumere brevemente alcune informazioni necessarie a contestualizzare meglio l'origine delle cadenze con flauto introdotte in *Lucia di Lammermoor*. Ho parlato di cadenze poiché non esiste una cadenza per Lucia, ma una serie di proposte pubblicate in diverse occasioni, accomunate dalla presenza del flauto solo concertante<sup>140</sup>. L'origine di questa pratica è stata individuata nelle tre cadenze scritte e pubblicate da Mathilde Marchesi<sup>141</sup>; tra queste una è stata scritta espressamente per una sua allieva, Nelly Melba, la quale la eseguì nel 1889 all'Opéra Garnier di Parigi, nel cui archivio è stato rinvenuto un manoscritto contenente una delle cadenze che la Marchesi pubblicò qualche anno dopo. Successivamente, cadenze molto simili, anche se non identiche, vennero pubblicate da un'altra allieva della Marchesi, la già citata Estelle Liebling, che propone tre cadenze suddividendole al loro interno in diverse sezioni, informando così il lettore:

There are three cadenzas with flute accompaniment which have become more or less traditional in the singing of this aria. For practical purposes the various sections of

---

<sup>138</sup> Arrigo QUATTROCCHI, *Semiramide intrappolata in un mausoleo*, recensione dell'allestimento del teatro dell'Opera, Roma, 2005, pubblicata su «Il manifesto», 17 febbraio 2005 e riprodotta in ID., *Esercizi di memoria: scritti su Rossini. Un itinerario critico fra testo, musica e performance*, a cura di Daniela MACCHIONE e Alessandra QUATTROCCHI, Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 305-307: 306.

<sup>139</sup> Per informazioni sulla sua carriera cfr. Rodolfo CELLETTI, *Sayão, Bidú* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1965, vol. VIII (1961), coll. 1546-1547.

<sup>140</sup> Su quest'argomento cfr. Romana Margherita PUGLIESE, *The origins of «Lucia di Lammermoor's» cadenza*, «Cambridge Opera Journal», XVI/1 (marzo 2004), pp. 23-42. Da questo saggio derivano le informazioni che seguono.

<sup>141</sup> MARCHESI, *Variantes et points d'orgues*, cit., pp. 51-53.

each cadenza have been lettered. This enables the singer to choose and combine the passages she prefers<sup>142</sup>.

Ancora altre cadenze, anch'esse simili (ma mai identiche a quelle fin qui ricordate), vennero raccolte e pubblicate da Luigi Ricci<sup>143</sup>. Di fatto, le pubblicazioni di Ricci e della Liebling sono cronologicamente vicine alla registrazione di Bidu Sayão, poiché sono tutti documenti datati tra la fine degli anni Trenta e gli inizi degli anni Quaranta del Novecento. Ciò non sembra essere una casualità: è probabile che il genere “cadenza con flauto” riscuotesse in quel periodo un particolare successo tra il pubblico.

Tra le varie cadenze per Lucia e quella di Bidu Sayão per *Semiramide* notiamo delle chiare somiglianze: il flauto è portato all'estremo della sua tessitura acuta per poter duettare con la voce chiara del soprano di coloratura, gareggiando con essa. Flauto e voce procedono o parallelamente per terze o seste, o si rispondono l'un l'altra. Elemento di interessante comunanza è l'inserimento di frammenti melodici che ammiccano a sezioni precedenti dell'aria o dell'opera: se Lucia, in almeno una cadenza sulle tre proposte da Marchesi, Liebling e Ricci, ricorda «Verranno a te sull'aure»<sup>144</sup>, così la Sayão cita la parte precedente dell'aria, in particolare le bb. 65-67, «Arsace ritornò» e bb. 106-107, «Dolce pensiero». Questo ci fa ipotizzare che la cantante aveva sicuramente in mente le cadenze per la *Lucia*: essa infatti aveva più volte interpretato la parte donizettiana, per cui possiamo ipotizzare che anche nelle sue esecuzioni di Lucia inserisse una cadenza contenente riferimenti a melodie già ascoltate in precedenza (e forse proprio quella di «Verranno a te sull'aure»). Nel caso di *Lucia*, la ripresa melodica ha inoltre la funzione di aumentare l'effetto di straniamento tra l'intesa amorosa del primo atto e la tragedia della scena di pazzia, mentre in «Bel raggio lusinghier» la riproposizione di materiale melodico preesistente appare più come un vezzo di virtuosismo “improvvisativo”. Queste citazioni non intessono legami drammatici con situazioni già viste sulla scena (prima di «Bel raggio lusinghier» *Semiramide* appare infatti soltanto nell'Introduzione, dunque nell'ambito del pezzo d'insieme che innesca gli sviluppi drammatici di una vicenda che all'altezza della Cavatina N. 5 non si è ancora giunta al suo culmine); inoltre gli ascoltatori di quegli anni non potevano cogliere con facilità questi richiami melodici vista la scarsa popolarità dell'opera, nota all'epoca per lo più solo grazie alle registrazioni di quest'aria.

---

<sup>142</sup> LIEBLING, *Coloratura Cadenzas*, cit., pp. 39-40: 39.

<sup>143</sup> RICCI, *Variazioni – Cadenze – Tradizioni*, cit., vol. I, pp. 35-37.

<sup>144</sup> MARCHESI, *Variantes et points d'orgues*, cit., p. 52; LIEBLING, *Coloratura Cadenzas*, cit., p. 40; RICCI, *Variazioni – Cadenze – Tradizioni*, cit., vol. I, p. 36.

## 5. BREVI CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Lo sguardo d'insieme alle pratiche di variazione melodica in *Semiramide* offerto nelle precedenti pagine di questo capitolo offre la possibilità di fornire qualche considerazione generale conclusiva.

Nel corso del tempo è possibile verificare la presenza di costanti e di varianti che convivono tra di loro. Le varianti sono generalmente dovute all'apporto di pratiche consolidate in epoche successive alla composizione di *Semiramide*, ma contemporanee alle successive rappresentazioni o esecuzioni parziali di cui abbiamo contezza. Dunque, per esempio, lo spazio concesso alle cadenze si amplia, ma allo stesso tempo alcune sezioni di un brano possono essere ridotte al fine di omologarle il più possibile ai linguaggi compositivi successivi, certamente più sintetici rispetto allo stile rossiniano. La tessitura propria della voce di soprano si innalza progressivamente (e così anche quella del contralto, sempre più un spinto verso il moderno mezzosoprano<sup>145</sup>) per cui la parte di Semiramide viene assegnata a un soprano leggero di coloratura, vocalità estranea al canto rossiniano; come conseguenza di ciò, vengono aggiunti sovracuti, picchettati o cadenze (con flauto nel caso di Bidu Sayão).

Non mancano però anche delle continuità nel corso di quest'ampio lasso di tempo. Se è innegabile che buona parte delle opere di Rossini siano sparite dal repertorio teatrale per un lungo periodo di tempo, pochi titoli completi (uno su tutti *Il barbiere di Siviglia*) e alcuni brani di opere non più rappresentate da decenni non sono però rimasti confinati alle pagine delle fonti scritte custodite in biblioteche e archivi. Brani come «Bel raggio lusinghier», cantato dalle primedonne di ogni epoca, permettono dunque l'individuazione di costanti interpretative; in particolare, la regolarità nelle modalità di variazione del brano fa pensare non solo ad una didattica vocale costante nel corso del tempo, ma fa supporre che la scrittura rossiniana stessa possa aver fornito (e fornisca ancora) un modello su cui il cantante poteva e può operare le proprie modifiche. In altre parole: l'ornamentazione rossiniana, lungi dall'essere un dato prescrittivo, fornisce una base, un'ipotesi di esecuzione, che il cantante può mantenere nella sua interezza o può a sua volta modificare; nell'operazione di modifica, però, è aiutato in maniera più o meno esplicita dal modello stesso che Rossini fornisce in ogni occasione.

---

<sup>145</sup> Cfr. BEGHELLI e TALMELLI, *Ermafrodite armoniche*, cit.





## CAPITOLO IV

### LA *SÉMIRAMIS* DEL 1860

Tra tutti gli allestimenti di *Semiramide* seguiti alla prima veneziana, merita una particolare attenzione quello del Théâtre de l'Opéra di Parigi nel luglio del 1860. Si tratta di un vero e proprio rifacimento dell'opera, che prevede non solo la traduzione integrale in francese del testo verbale, ma anche recitativi quasi interamente nuovi e aggiunta di ballabili nel Finale primo. Questa versione della *Sémiramis* venne allestita solo in quell'occasione, per cui si trattò di un *unicum*; ciò non toglie nulla all'importanza dell'evento, soprattutto perché si tratta di un rifacimento approvato da Rossini stesso, che era a Parigi e che verosimilmente seguì i lavori di preparazione, anche se non abbiamo alcuna fonte che ci attesti un suo coinvolgimento diretto nell'operazione.

#### 1. ROSSINI A PARIGI TRENT'ANNI DOPO IL RITIRO

Nel 1860 Rossini aveva cessato di scrivere opere da trentuno anni, e da cinque si era stabilito definitivamente a Parigi. Il numero di allestimenti delle sue opere, ivi compresa *Semiramide*, era sensibilmente diminuito nel corso di questo trentennio<sup>1</sup>. Nonostante questo, la città di Parigi si sentiva particolarmente legata al compositore; al Théâtre-Italien le sue opere venivano rappresentate con una certa regolarità, anche se non con gli stessi numeri degli anni Venti e Trenta; molti dilettanti e frequentatori dei teatri ammiravano e discutevano delle sue opere. Alcune pubblicazioni uscite negli anni in cui Rossini si era trasferito definitivamente a Parigi possono essere utili per comprendere come egli fosse stato accolto dalla città.

Nel 1854 venne data alle stampe una biografia del compositore stilata dai fratelli Escudier<sup>2</sup>. La presa di posizione nettamente a favore della sua musica è dichiarata fin dall'introduzione, stilata da Joseph Méry (di lì a poco traduttore di *Semiramide* per l'Opéra), intitolata «De l'avenir de Rossini», in cui si afferma che le sue opere non possono essere soggette alla moda, dunque neanche alla decadenza, ma sono immortali perché immortale è la loro melodia<sup>3</sup>. Nel capitolo su *Semiramide* gli Escudier, forse per via della loro lunga esperienza di cronisti musicali<sup>4</sup>, si concentrano molto sulle prime reazioni del pubblico ottenute dall'opera in patria e all'estero. Diverse pagine sono dedicate alle *querelle* tra Giuditta Pasta e Josephine Mainvielle-Fodor, entrambe desiderose di interpretare per prima la parte della regina assira al Théâtre-Italien di Parigi<sup>5</sup>, dove inizialmente l'opera venne accolta piuttosto

---

<sup>1</sup> Cfr. sopra, capitolo I, paragrafo 1.1.

<sup>2</sup> Léon e Marie ESCUDIER, *Rossini: sa vie et ses œuvres*, con una introduzione di Joseph Méry, Parigi, Dentu, 1854.

<sup>3</sup> Ivi, pp. V-XX.

<sup>4</sup> Dal 1838 i due dirigevano il periodico *La France musicale*.

<sup>5</sup> Cfr. capitolo III, par. 2.1; ESCUDIER, *Rossini*, cit., pp. 165-171; *Semiramide*, edizione critica, vol. I, pp. LIII-LVIII.

freddamente. Si passa poi a descrivere lungamente il fiasco della prima veneziana, commentando infine:

L'ennui s'était emparé de tout le monde. Le lendemain, il y eut des journaux qui dirent que Rossini avait été plus lourd et plus ennuyeux que deux Allemands. Voilà pourtant les injustices que ce grand homme a eu à subir dans sa propre patrie. On les a regrettées plus tard, il est vrai, quand il n'était plus là pour raviver de sa verve intarissable tous ces théâtres qui dépérissaient et qui ont longtemps porté le deuil de leurs déplorables erreurs. Son cœur fut profondément ulcéré; il ne put se taire devant un tel échec; l'amertume déborda, et il se promit de ne plus écrire une note pour l'Italie: il a tenu parole.

Devant lui apparaissait un monde nouveau à conquérir, c'était la France. Quelques mois après il arrivait à Paris, où l'avait précédé l'auréole de son génie.<sup>6</sup>

Insomma, tutta la trattazione dedicata a *Semiramide* vuole essere una dimostrazione del fatto che la fredda accoglienza veneziana fu la goccia che causò la totale rinuncia, da parte di Rossini, di scrivere altre opere per l'Italia, mentre la Francia, più clemente (anche se non da subito), ha saputo accogliere e comprendere il suo genio.

Qualche anno dopo anche Azevedo, nella sua biografia dedicata a Rossini, confermava questo racconto, per cui convalidava anche il fatto che esisteva un rapporto peculiare tra il compositore e la città di Parigi<sup>7</sup>. Contemporaneamente alla biografia degli Escudier, anche Henri Blaze de Bury ne pubblicava una in tre parti sulla «Revue des deux mondes»<sup>8</sup>. Anche qui il fulcro dell'attenzione è il rapporto Rossini-Parigi, tanto che al *Tell* è dedicata l'intera terza parte.

Va menzionata un'ultima biografia, uscita nel 1855, di Eugène de Mirecourt<sup>9</sup>. In questo caso l'autore non apprezza le opere di Rossini; il testo, infatti, venne scritto come parallelo alla biografia di Meyerbeer<sup>10</sup>, per il quale Mirecourt parteggia esplicitamente, per cui il ritratto di Rossini che ne deriva è piuttosto impietoso. Mirecourt, però, non rifiuta le sue opere in maniera acritica, ma ne apprezza alcune tra quelle a suo parere più riuscite, come *Otello*, *Mosè*, *Semiramide*, *Guillaume Tell*<sup>11</sup>. Dato che *Semiramide* è tra quelle apprezzate, Mirecourt ipotizza che la causa del parziale insuccesso veneziano, che anche in questo caso viene interpretato come la molla che fece fuggire Rossini dall'Italia, fu dovuta non alla sua eccessiva lunghezza o alla cattiva esecuzione, bensì a losche trame ordite da Barbaja:

Barbaja qui, par ses richesses immenses, se rendait maître de beaucoup de situations, fit enlever à l'imprésario de la Fenice tout ce que son théâtre avait de bons chanteurs.

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 176.

<sup>7</sup> Alexis AZEVEDO, *G. Rossini: Sa vie et ses œuvres*, Parigi, Heugel, 1864, p. 176.

<sup>8</sup> Henri BLAZE DE BURY, *Rossini: sa vie et ses œuvres*, «Revue des deux mondes», I: *Les années de jeunesse de Rossini*, 1 maggio 1854, pp. 433-470; II: *Seconde période italienne – d'Otello a Semiramide*, 15 maggio 1854, pp. 731-757; III: *Rossini en France – Guillaume Tell*, 1 giugno 1854, pp. 894-924.

<sup>9</sup> Eugène de MIRECOURT, *Rossini*, Parigi, Harvard, 1855.

<sup>10</sup> ID., *Meyerbeer*, Parigi, Roret, 1854.

<sup>11</sup> MIRECOURT, *Rossini*, cit., p. 61.

Il organisa, de plus, une cabale terrible, et fit tomber la *Semiramide* sur le lieu même ou *Tancrede* avait reçu tant de couronnes.  
Indigné de la conduite des Vénitiens, Gioacchino résolut de quitter son ingrate patrie.<sup>12</sup>

Questa curiosa teoria propinata da Mirecourt ci dimostra che anche un testo non encomiastico, ma comunque nato e pensato negli anni Cinquanta dell'Ottocento, si ritrova perfettamente in linea con le altre pubblicazioni coeve: tutti gli autori francesi sopra menzionati sono concordi nel riconoscere che, all'altezza cronologica di *Semiramide*, l'Italia non seppe comprendere a fondo il genio cui aveva dato i natali, mentre la Francia (e in particolare Parigi) poteva vantare di averlo accolto e aver ammirato gli ultimi lavori scritti per la città.

In questa temperie Rossini tornava a Parigi. Anche se erano anni che non scriveva musica per il teatro, continuava a essere un personaggio ricercato e ammirato; la sua presenza in città si fece ancor più viva quando istituì i *samedi soirs*, gli incontri settimanali nel suo salotto cui tutti coloro che passavano in città ambivano a partecipare. Insomma, l'ambiente parigino in quegli anni era senz'altro favorevole alla creazione di un evento che avrebbe portato di nuovo alla ribalta il compositore dopo tanti anni.

## 2. DA *SEMIRAMIDE* A *SÉMIRAMIS*

Tra il 1825 e il 1829 Rossini aveva destinato i suoi ultimi lavori al Théâtre de l'Opéra, ad eccezione del *Viaggio a Reims*; tra questi, due sono revisioni di opere italiane adattate alle scene francesi<sup>13</sup>. L'idea di tradurre ed modificare un'opera italiana di Rossini per il teatro dell'Opéra, dunque, non era totalmente nuova; era anzi parte integrante del rapporto artistico che Rossini aveva avuto con la città.

*Semiramide* era senza dubbio una delle sue opere più amate a Parigi, per cui già negli anni Cinquanta, ancor prima che Rossini vi si trasferisse, si ventilava una rappresentazione dell'opera in francese. Non sappiamo esattamente in che modo fosse stato concepito inizialmente il progetto, ma sappiamo che esso già esisteva almeno dal 1853:

La traduzione della *Semiramide* di Rossini, in francese, si avvicina al suo termine. Si trovò necessario d'inserirvi un ballo, ma egli si rifiutò come al solito. Ieri abbiamo avuto nelle mani una lunga lettera che egli scrisse ai redattori d'un giornale musicale di Parigi<sup>14</sup>, nella quale scherza con molto spirito sulle illusioni dei Francesi, e dice, che a Parigi suppongono senza dubbio che egli non diventi mai vecchio.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 71.

<sup>13</sup> Su questo argomento si vedano almeno Benjamin WALTON, *Rossini in restoration Paris: the sound of modern life*, Cambridge, Cambridge University press, 2007 e Anselm GERHARD, *The urbanization of opera: music theater in Paris in the nineteenth century*, Chicago-Londra, University of Chicago press, 1998.

<sup>14</sup> Al momento non è stato possibile rintracciare questa lettera menzionata nell'articolo.

<sup>15</sup> «L'Italia musicale», 17 agosto 1853.

Il tutto sembrava quasi portato a termine, tanto che già era stato stabilito il cast: Angiolina Bosio come Semiramide, Fortunata Tedesco come Arsace, Antonio Morelli come Assur<sup>16</sup>. Tuttavia il progetto non andò in porto; non se ne conosce il motivo, ma forse, stando ad alcune cronache, il motivo va ricercato nell'inadempienza di Uranio Fontana<sup>17</sup>, cui Rossini avrebbe affidato l'incarico di scrivere la musica per i balli<sup>18</sup>. L'intenzione di tradurre *Semiramide* rimase così sospesa fra i progetti irrealizzati dell'Opéra. Tornò in auge pochi anni dopo, questa volta probabilmente perché, in Italia, le sorelle Carlotta e Barbara Marchisio riscosero un enorme e improvviso successo grazie alle loro esibizioni in *Semiramide*. L'allestimento sarebbe stato sostenuto economicamente dal governo francese: «tutte le spese venivano sostenute da Napoleone III e non si conoscevano economie né di tempo né di danaro»<sup>19</sup>, e questo favorì il crearsi di un caso mediatico intorno alla nuova versione dell'opera.

## 2.1 LA SCOPERTA DELLE SORELLE MARCHISIO

Le torinesi Barbara (1833-1919) e Carlotta (1835-1872) Marchisio, rispettivamente contralto e soprano, debuttarono al teatro Real di Madrid tra il 1856 e il 1857. Rientrate in patria, iniziarono ad esibirsi in particolare in opere in cui potevano apparire insieme e possibilmente duettare; proprio nella città natale, al teatro Vittorio Emanuele, tra il Carnevale e la Primavera del 1858, interpretarono *Matilde di Shabran* (come Edoardo e Matilde, nella versione romana dell'opera che prevede un duetto tra i due), il *Guglielmo Tell* (Jemmy ed Edwige) ed infine *Semiramide*. La notizia di queste due debuttanti così a loro agio nel repertorio rossiniano, e del loro successo nelle rappresentazioni di *Semiramide*, giunse a Parigi; infatti, ad agosto, il ministro francese Camille Doucet le ascoltò al teatro S. Benedetto di Venezia proprio in *Semiramide* e ne riportò un resoconto entusiastico<sup>20</sup>. Perciò nell'autunno dello stesso anno il direttore del coro, in seguito direttore d'orchestra, dell'Opéra, Pierre-Louis-Philippe Ditsch, si recò ad Alessandria per ascoltarle nelle parti di Arsace e Semiramide; il suo giudizio concordava con quello di Doucet: «Depuis la réunion fabuleuse de la Malibran et de la Sontag, il n'avait pas entendu un ensemble aussi parfait que le duo du second acte de la *Semiramide* de Rossini, chanté par les deux Piémontaises»<sup>21</sup>. Sembra che Ditsch le volesse scritturare «a qualunque condizione». Ma

per tutta risposta esse mostrarono le scritture già firmate per Milano, stagione Carnevale e Quaresima 1858-59, per Roma, primavera 1859, Trieste, autunno 1859, e

<sup>16</sup> «L'Italia musicale», 7 settembre 1853.

<sup>17</sup> Operista attivo in Italia negli anni Quaranta ed in seguito trasferitosi a Parigi. Cfr. Corrado AMBIVERI, *Operisti minori dell'ottocento italiano*, Roma, Gremese, 1998, p. 69.

<sup>18</sup> «L'Italia musicale», 7 settembre 1853.

<sup>19</sup> Così in Emma GORIN MARCHISIO, *Le sorelle Marchisio*, Milano, Amici del Museo Teatrale alla Scala, 1930, p. 134.

<sup>20</sup> Ivi, p. 97.

<sup>21</sup> Paul SCUDO, *L'année musicale, ou Revue annuelle des Théâtres lyriques et des concerts, des publications littéraires relatives à la musique et des événements remarquables appartenant à l'histoire de l'art musical*, deuxième année, Parigi, Hachette, 1861, p. 12.

Venezia, alla Fenice, Carnevale e Quaresima 1859-60. Il Ditsch si disse allora pronto a pagare qualunque penalità avessero potuto esigere i teatri italiani, pur di portare subito le sorelle Marchisio per tre anni a Parigi. Ogni offerta però fu vana, poiché esse volevano assolutamente soddisfare i loro impegni e consolidare la loro fama in patria, prima di tentare i lidi lontani. [...]

Il maestro Ditsch dovette quindi chinare la testa, e per non tornare in Francia a mani vuote, fece loro firmare il compromesso per un anno, dall'aprile 1860 alla primavera 1861, accettando la domanda di centomila franchi in oro, con la promessa che il poeta Méry avrebbe preparata intanto per loro la traduzione della *Semiramide* in francese, mentre il maestro Carafa ne avrebbe adattata la traduzione alla musica, sotto la sorveglianza dell'autore.<sup>22</sup>

Ora che erano state trovate le interpreti giuste, c'era una ragione in più per tradurre l'ultima opera italiana di Rossini in francese. E non solo perché le Marchisio erano le interpreti ideali per *Semiramide*, ma anche le due sorelle erano considerate un autentico "fenomeno" vocale. Il "fenomeno" delle Marchisio consisteva nel fatto che le due, assai simili nel timbro e nella tecnica vocale, avevano però tessitura diversa; perciò esse potevano cimentarsi in due parti diverse all'interno di una stessa opera, in particolare in quelle opere del primo periodo del XIX secolo in cui sono spesso presenti duetti per contralto e soprano (un tipo di formazione meno frequente nelle opere della metà del secolo). Per questo motivo esse predilessero sempre il repertorio primo-ottocentesco (oltre alle opere già menzionate, amavano molto esibirsi anche in *Norma*, *Linda di Chamounix*, *Saffo*), e per questo furono la "causa scatenante" che convinse il direttivo dell'Opéra (e Rossini) a portare a termine il progetto della traduzione di *Semiramide*.

Infatti ciò che attirava era la particolare combinazione fra il legame parentale delle due cantanti ed il complesso rapporto esistente fra *Semiramide* e *Arsace* nella finzione scenica, rapporto ben sottolineato dalla musica di Rossini, come è stato più volte notato:

*Semiramide* deve una quota non trascurabile del suo inquietante fascino erotico alla perfetta omogeneità canora tra la parte della protagonista e quella di *Arsace*, ossia d'una madre e d'un figlio che, ambedue contralti spinti verso l'acuto<sup>23</sup>, si ritrovano sull'orlo dell'incesto ad effondersi in voluttuose ghirlande di terze parallele: un brivido di perversa verosimiglianza in più dovevano darlo [...] Carlotta e Barbara Marchisio, sorelle che di queste due parti fecero una specialità.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> GORIN MARCHISIO, *Le sorelle Marchisio*, cit., pp. 102-103.

<sup>23</sup> Un appunto sulla definizione di *Semiramide* come contralto è necessario. È vero che *Semiramide* ha una tessitura ambigua, essendo l'ultima opera scritta per Isabella Colbran, soprano le cui parti tendono però ad evitare eccessivi sfoghi verso l'acuto e a preferire di conseguenza le zone più centrali della voce (ma nemmeno indugiano sugli affondi verso il basso: perciò il termine contralto potrebbe apparire fuori luogo almeno in questo contesto); ciò vale soprattutto per *Semiramide*, scritta in un periodo in cui la Colbran era notoriamente in fase calante, tanto che le sono state attribuite le definizioni più disparate ("soprano corto", "mezzosoprano acuto", addirittura "soprano-Colbran"); ma su questo si veda l'importante contributo di Sergio RAGNI, *Isabella Colbran Isabella Rossini*, 2 voll., Varese, Zecchini, 2012.

<sup>24</sup> Lorenzo BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 78.

E ancora:

Quanto avrà inciso, sul protratto successo di un'opera ormai antiquata come la *Semiramide* di Rossini, l'interpretazione offertane per ogni dove dall'acclamatissima coppia delle sorelle Marchisio, calàtesi nei panni di una madre ed un figlio che, se non a parole, duettano in musica note d'amore? Un incesto al quadrato.<sup>25</sup>

## 2.2 SÉMIRAMIS E JOSEPH MÉRY

Come abbiamo visto poc'anzi, nel 1853 era in cantiere il progetto di tradurre *Semiramide* per l'Opéra. Stando alla testimonianza sopra riportata<sup>26</sup>, nell'agosto di quell'anno la traduzione era quasi terminata. È assai probabile che già allora fosse stato coinvolto Joseph Méry; egli, infatti, era un librettista e uno scrittore ricercato, ed era inoltre un grande ammiratore della musica di Rossini (come ci testimonia la sua già citata prefazione alla biografia del compositore stilata dai fratelli Escudier<sup>27</sup>).

Secondo Alfred Loewenberg, la traduzione di Méry con i recitativi di Carafa sarebbe stata eseguita a Marsiglia il primo aprile 1854<sup>28</sup>, per cui potremmo ipotizzare che una prima versione della *Sémiramis* in francese, inizialmente ideata per l'Opéra di Parigi, fosse stata poi portata fuori dalla capitale. In effetti, la versione italiana di *Semiramide* era molto amata a Parigi, ma in altre città di area francofona l'opera veniva eseguita in traduzione già dagli anni Quaranta<sup>29</sup>. La notizia viene confermata da Damien Colas nel breve elenco degli allestimenti di *Semiramide* pubblicato assieme ad una nuova traduzione francese del libretto, dove viene indicata interprete della parte principale Anne-Arsène Charton Demeur<sup>30</sup>.

Tuttavia l'informazione è controversa: la Charton Demeur effettivamente era a Marsiglia almeno dal settembre 1853<sup>31</sup> ed aveva cantato nell'apertura di stagione del teatro della città, nell'ottobre del 1853, assieme al tenore Dufresne (che nell'allestimento parigino del 1860 avrebbe poi interpretato la parte di Idreno<sup>32</sup>). Allo stato attuale delle ricerche, però, non è possibile confermare che ci fosse effettivamente stato un allestimento di *Semiramide* a Marsiglia nel 1854, né in italiano né in francese: i testi dedicati all'opera in città non ne fanno menzione<sup>33</sup>; una ricerca effettuata tra principali periodici pubblicati nel 1853 e nel 1854 ha dato esito negativo. L'unico cenno rinvenuto riguardo all'opera rossiniana risale al 26 dicembre 1853,

---

<sup>25</sup> Marco BEGHELLI, *Erotismo canoro*, «Il Saggiatore musicale», VII/1 (2000), pp. 123-136: 136.

<sup>26</sup> Cfr. sopra e «L'Italia musicale», 17 agosto 1853.

<sup>27</sup> Cfr. sopra ed ESCUDIER, *Rossini*, cit., pp. V-XX.

<sup>28</sup> Alfred LOEWENBERG (compiled from the original sources by), with an introd. By Edward J. Dent, *Annals of Opera: 1597-1940*, 2. ed. rev. and corrected (prima ed: Genève, 1955), New York, Rowman & Littlefield, 1970, col. 687.

<sup>29</sup> A Lione (1844), Tolosa (1846) e Bruxelles (1850) l'opera venne allestita con traduzione di Numa Lafont. Cfr. BRU<sup>1850</sup> e WEINSTOCK, *Rossini*, cit., p. 505.

<sup>30</sup> *Sémiramis: Rossini*, libretto integrale di Gaetano Rossi e nuova traduzione francese di Claudio MANCINI, commento letterario e musicale di Damien COLAS, «L'Avant-scène opéra», CLXXXIV (1998), p. 100.

<sup>31</sup> Da dove aveva intrattenuto corrispondenza epistolare con Meyerbeer, cfr. Giacomo MEYERBEER, *The diaries of Giacomo Meyerbeer*, translated, edited and annotated by Robert Ignatius LETELLIER, vol. III, *The years of celebrity, 1850-1856*, Madison, Fairleigh Dickinson Univ Press, 2002, pp. 240-242.

<sup>32</sup> Con l'opera comica di Halévy *Les Mousquetaires de la Reine*, cfr. «The Musical World», 15 ottobre 1853, p. 655.

<sup>33</sup> André SEGOND, *L'Opéra de Marseille: 1787-1987*, Marseille Laffitte, 1987; Claude HARRIS, *Opéra à Marseille: 1685-1987*, Marseille, Tacussel, 1987.

quando un corrispondente della «Revue et Gazette Musicale de Paris» riferì: «quant à *Sémiramis*, dont il avait été question naguère, on est encore à la recherche du contralto qui doit jouer *Arsace*, les négociations entamées avec Mme Didier n'ayant point abouti»<sup>34</sup>. Si ventilò, dunque, l'idea di rappresentare l'opera; bisogna inoltre aggiungere che in primavera il teatro di Marsiglia venne chiuso a causa di un'epidemia di colera<sup>35</sup>, per cui forse per questa ragione nessun giornalista andò a teatro e non si parlò sui periodici di questa eventuale *Semiramide* o *Sémiramis*.

In ogni caso, è difficile che si trattasse della versione Méry/Carafa. Almeno il coinvolgimento di quest'ultimo è da escludere: sappiamo che per il progetto irrealizzato dell'Opéra era stato coinvolto Uranio Fontana<sup>36</sup>, perciò senza dubbio Rossini affidò a Carafa l'incarico di lavorare sulla sua opera solo successivamente (se ne parlerà più avanti). Più probabile, invece, il coinvolgimento di Méry fin da subito per la traduzione del testo, almeno per l'Opéra, se non per Marsiglia. Perciò, in ogni caso, dobbiamo considerare l'allestimento parigino del 1860 come un prodotto nuovo (anche perché Marsiglia non avrebbe comunque avuto necessità dei balletti, aggiunti invece per Parigi).

Nel 1856 fu pubblicata una raccolta di racconti scritta da Joseph Méry<sup>37</sup>; l'ultimo di essi è intitolato *La Semiramide*<sup>38</sup>. Si tratta di un testo in cui l'ascolto dell'opera diventa parte integrante del racconto, per cui c'è un forte legame tra la vicenda dei protagonisti e le loro sensazioni provate a teatro; un tipo di narrazione che conosceva già dei precedenti, soprattutto in area francese – un antenato famoso è *Massimilla Doni* di Balzac, che ruota attorno ad un allestimento veneziano del *Mosè in Egitto*<sup>39</sup>. In questo modo, lo scrittore può esprimere la sua passione per l'opera e descriverla a suo modo in ogni sua parte, parlando attraverso la voce di un dilettante oppure, in questo caso, di un giovane neofita che rimane folgorato dalla visione dell'opera.

Méry qui usa la tecnica del racconto nel racconto; l'incipit si collega subito al mondo teatrale, ma non a Rossini:

Après une représentation des *Puritains*, au King's-Theatre, à Londres, en julliert 1838, je sortis avec le célèbre artiste L\*\*\* pour respirer un peu de fraîcheur dans Portland-Place. [...]

On sait que L\*\*\* est un des premiers artistes de l'Europe, mais ses amis savent qu'il est aussi le causeur et le conteur le plus brillant et le plus gracieux qu'on puisse entendre. L\*\*\* a beaucoup voyagé, beaucoup lu, beaucoup observé. Sa mémoire est pleine de délicieuses histoires, son esprit est plein d'idées.<sup>40</sup>

---

<sup>34</sup> *Correspondance – Marseille, 26 décembre 1853*, in «La Revue et Gazette Musicale de Paris», 1 gennaio 1854, p. 7.

<sup>35</sup> Cfr. *Correspondance – Marseille, 18 juin 1854*, in «La Revue et Gazette Musicale de Paris», 25 giugno 1854, pp. 209-210.

<sup>36</sup> Cfr. sopra.

<sup>37</sup> Joseph MERY, *Contes et nouvelles*, Parigi, Hachette, 1856.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 204-249.

<sup>39</sup> Honoré de BALZAC, *L'enfant maudit; Gambara; Massimilla Doni*, Parigi, Calmann-Levy, [1839].

<sup>40</sup> MERY, *Contes*, cit., p. 204.

Méry fa entrare il lettore nel mondo dell'opera attraverso *I Puritani*, opera che effettivamente era in scena tra l'aprile e l'agosto del 1838 all'Her Majesty's Theatre di Londra<sup>41</sup>; l'opera sarebbe per molti aspetti lontana dalla *Semiramide*, se non fosse che i suoi primi e principali interpreti, il cosiddetto "quartetto dei *Puritani*", si erano quasi tutti distinti anche come fini esecutori dell'opera rossiniana<sup>42</sup>. In particolare, la Grisi era una *Semiramide* molto amata proprio a Londra, mentre Tamburini e Lablache interpretarono diverse volte, con successo, la parte di Assur. Lablache, in particolare, seguì immediatamente Galli nei primi allestimenti post-veneziani, a Vienna e Napoli, nel 1823. Proprio Lablache potrebbe essere il misterioso signor L. del racconto, poiché effettivamente partecipava all'allestimento del 1838 dei *Puritani* assieme al resto del "quartetto"; il racconto, poi, è ambientato a Napoli, dove Lablache aveva lavorato in diverse occasioni<sup>43</sup>.

Méry afferma di aver scritto il racconto così come gli è stato narrato da L.; ha poi cambiato solo i nomi dei personaggi e l'ha pubblicato. Il discorso di L. era talmente enfatico e teatrale, che lo scrittore non ha voluto imprigionarlo su un foglio bianco «avec des phrases d'historien», ma ha cercato di rendere anche i gesti e la voce dell'eloquente narratore; «Il faudrait que chaque ligne de mon livre fût notée comme un *libretto* d'opéra et que le lecteur pût entendre ces récits tels qu'ils ont été chantés par un poëte artiste»<sup>44</sup>. Riassumiamo la trama molto brevemente: si narra di un giovane novizio irlandese, Patrick, recatosi a Napoli dal suo amico Lorenzo, un ricco nobile italiano. Una sera Patrick sta per lasciare la città per ritornare in Irlanda, ma il maltempo non glielo consente; così va a cercare Lorenzo, che nel frattempo si è recato al san Carlo, dove si sta rappresentando *Semiramide*; Patrick entra nel momento del giuramento del Finale primo, ne rimane stregato e teme che si tratti di una visione demoniaca che lo tenta verso la perdizione. Il giorno dopo Lorenzo invita nella sua villa Rossini e la celebre cantatrice Maria; Patrick è tra gli invitati e, in un momento di eccitazione delirante, difende con tutte le sue forze la magnetica potenza della *Semiramide*. Si invaghisce poi di Maria, di cui anche Lorenzo si era dichiarato innamorato, per cui i due si separano freddamente l'uno dall'altro. Patrick riesce a rinsavire dalla perdizione cui lo stava trascinando la sua passione per l'opera e per Maria, torna in Irlanda, dove viene ordinato sacerdote e dove più di un anno dopo ritrova Lorenzo, ormai in preda alla disperazione perché Maria sta per sposarsi. Il racconto si conclude con Patrick che celebra il matrimonio della cantatrice e la riappacificazione finale dei due amici.

---

<sup>41</sup> Il teatro aveva già preso il nome di "Her Majesty's", dal momento che la regina Vittoria era salita al trono l'anno precedente, per cui forse Méry ha confuso le date ed ha chiamato il teatro col vecchio nome, "King's Theatre". Sull'allestimento dei *Puritani* si veda «The Musical World»: la serie di recite fu annunciata nel numero del 19 aprile 1838, vol. VIII, p. 268, mentre l'ultima rappresentazione viene comunicata nel numero del 16 agosto 1838, vol. IX, p. 263.

<sup>42</sup> Ad eccezione di Rubini, che risulta come Idreno solo a Treviso nel 1827 e forse a Vienna nel 1830. Cfr. appendice I.

<sup>43</sup> Per una sua biografia si veda Clarissa LABLACHE CHEER, *The great Lablache: nineteenth century operatic superstar. His life and his times*, Bloomington, Xlibris, 2009.

<sup>44</sup> MÉRY, *Contes*, cit., p. 205.



Non è difficile riconoscere nell'incantevole cantatrice la figura di Maria Malibran. Tutto corrisponde: il racconto viene collocato a cinque o sei anni di distanza dal '38, anno dell'incontro dichiarato tra L. e Méry, ed è ambientato a Napoli<sup>45</sup>; infatti, proprio nel 1833 la Malibran si esibiva come Semiramide nella città partenopea, e nello stesso allestimento Assur era interpretato da Lablache<sup>46</sup>, che a questo punto possiamo quasi certamente identificare come il misterioso L. del racconto.

Il testo, come suggerito dallo stesso Méry, contiene delle assonanze con un libretto d'opera. Alcune situazioni sono simili alla stessa *Semiramide*; in particolare, ciò che più ricorda il libretto dell'opera rossiniana è la presenza costante dell'ombra di Nino nella mente di Patrick; in questo caso però la situazione è ribaltata rispetto al libretto di Rossi: se l'ombra del defunto re perseguita Assur facendosi portavoce della giustizia divina, per Patrick essa rappresenta la perdizione portata dal mondo profano e dal teatro, cui lui deve fuggire per salvarsi. Ad ogni modo, la scena in cui Patrick difende la musica di Rossini davanti ai invitati nella villa di Lorenzo ha tutto l'aspetto di una scena di pazzia, di cui vengono descritti anche i dettagli fisici e gestuali: al termine del suo discorso,

Patrick se laissa tomber sur son fauteuil; son visage était écarlate; ses cheveux hérissés s'agitaient comme des flammes. Il jeta sur la femme un regard dévorant, et, fermant les yeux, allongeant les bras sur la table, roulant son visage sur ses mains, il garda l'immobilité de la tombe ou du sommeil. [...]

Tout à coup il [Lorenzo] se leva, doubla un des bouts de la table, et, soulevant Patrick, il l'emporta évanoui ou endormi dans l'intérieur de la maison.

Un domestique vint annoncer, de la part de son maître, que le seigneur Lorenzo consacrait le reste de la journée à son ami malade, et que chaque convive était rendu à sa liberté.<sup>47</sup>

Sappiamo che Méry era un fervente ammiratore di *Semiramide*, tanto che dichiarò di averne visto quattrocento rappresentazioni in tutta Europa<sup>48</sup>. Perciò, probabilmente, in un momento in cui il progetto di tradurre il libretto per l'Opéra era stato momentaneamente accantonato, Méry volle rendere omaggio all'opera che più ammirava attraverso questo breve racconto.

### 2.3 L'INCARICO A MICHELE CARAFA

Michele Carafa venne incaricato direttamente da Rossini di apportare le modifiche necessarie in *Semiramide*, per poterla portare sul palcoscenico dell'Opéra; queste modifiche consistevano nella riscrittura dei recitativi (da adattare alla lingua

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 206.

<sup>46</sup> Pur essendo contralto, la Malibran interpretò talvolta anche Semiramide, ma vocalmente si trovava più a suo agio nella parte di Arsace. Cfr. capitolo I, tabella 1.4.

<sup>47</sup> MÉRY, *Contes*, cit., pp. 225-226.

<sup>48</sup> PA<sup>1860</sup>, p. 3.

francese) e nell'aggiunta dei ballabili. Con una lettera, Rossini affidava ufficialmente l'incarico a Carafa e gli cedeva i diritti d'autore; questa lettera venne pubblicata in diversi periodici musicali nel 1860, a ridosso dell'allestimento di *Sémiramis*, per cui la cosa era di pubblico dominio ed accrebbe la popolarità di Rossini, di cui in questo modo veniva esaltata l'estrema generosità nei confronti di un amico. Questo il testo della lettera:

Cher ami,

Puisqu'on se propose de mettre en scène, à l'Opéra [o «mon opéra»]<sup>49</sup>, *Semiramide*, et que je ne m'occupe, vous le savez, de rien de ce genre, je vous prie de vous en charger, en vous donnant la latitude la plus complète pour tous les arrangements que vous jugerez convenable de faire. Comme ce travail sera votre œuvre, il sera aussi votre propriété, et tous les droits d'auteur, soit au théâtre, soit en dehors, vous appartiendront comme s'il s'agissait d'un opéra de vous.

Votre tout affectionné,

G. Rossini.

La lettera è senza data, per cui non possiamo stabilire con precisione quando venne affidato questo incarico. È verosimile pensare che con questo gesto Rossini volesse offrire un aiuto economico al suo vecchio amico. Carafa ormai non scriveva più un'opera da un ventennio (l'ultima fu *Thérèse*, 1838), in seguito, nel 1847, aveva collaborato alla composizione di un'opera a più mani (*Les premiers pas*, con Adam, Auber e Halèvy)<sup>50</sup>; nel frattempo si era dedicato all'insegnamento al Conservatoire di Parigi, dove era docente di contrappunto e composizione. Sembra però che avesse cessato di insegnare nel 1858, anche se le fonti biografiche sono contrastanti: alcune affermano che terminò invece nel 1870<sup>51</sup>; secondo Budden, l'incarico terminò nominalmente nel '70, ma Carafa smise di insegnare effettivamente nel '58. Se così fosse, ciò spiegherebbe il motivo per cui, quando Rossini gli affidò la sua *Semiramide*, Carafa si trovava in condizioni economiche non più così fiorenti. Questo inoltre permetterebbe di datare la lettera tra il 1858 (fine dell'incarico di Carafa al Conservatoire) e il 1860 (prima rappresentazione di *Sémiramis*).

---

<sup>49</sup> La lezione «à l'Opéra» si riscontra nei periodici, per esempio «Le Ménestrel», 15 luglio 1860, p. 262; «La Gazzetta Musicale di Milano», 29 luglio 1860, p. 227. Invece «mon opéra» si trova nelle biografie e nelle raccolte di documenti su Rossini: cfr. Antonio ZANOLINI, *Biografia di Gioachino Rossini*, Bologna, Zanichelli, 1875, p. 186; *Lettere di G. Rossini*, raccolte e annotate per cura di Giuseppe MAZZATINTI, Fanny e G. MANIS, Firenze, Barbera, 1902, p. 335; Giuseppe RADICIOTTI, *Gioachino Rossini: vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Tivoli, Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927-29, vol. II, p. 402.

<sup>50</sup> Cfr. Julian BUDDEN, *Carafa, Michele*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, a cura di Stanley SADIE, Londra, Macmillan, 2001, vol. 5, pp. 112-114.

<sup>51</sup> Carafa smise di insegnare nel 1858 secondo Alberto CAMETTI, *Les rossiniens d'Italie*, in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, fondata da: Albert Laviqnac, direttore: Lionel de la Laurencie, parte I, vol. II, Parigi, Delagrave, 1921, pp. 861-881: 863; terminò invece il suo incarico nel 1870 stando a quanto si dice in Amable Charles comte de FRANQUEVILLE, *Le premier siècle de l'Institut de France, 25 octobre, 1795-25 octobre, 1895*, vol. I, Parigi, J. Rothschild, 1895, p. 241.

### 3. LA PARTITURA DI *SÉMIRAMIS*

Intorno a *Sémiramis* si creò un vero e proprio evento mediatico, e i periodici contribuirono non poco a far crescere grandi aspettative nei suoi confronti. Perciò venne spesa grande attenzione per ogni dettaglio, una cura maniacale che si ripercosse anche nei confronti della partitura musicale.

Il problema dell'attendibilità delle fonti musicali non era già all'epoca del tutto estraneo alla stampa periodica. Per esempio, in una recensione dell'allestimento dato al teatro alla Scala nel carnevale 1859 si legge:

A proposito della *Semiramide* ci occorre di notare un appunto che l'altra volta abbiamo dimenticato: nel largo del primo finale, quasi a figurare il *mesto gemito* che fa trasalire gli astanti, il maestro concertatore ha posto un pedale profondo dell'organo che continua per tutta la perorazione. – Si dice che il Rossini l'abbia adoperato qualche volta: le partiture che abbiamo vedute non hanno veruna indicazione di tal fatta, la quale dubitiamo che esista nel manoscritto originale. – Ad ogni modo badiamo all'effetto, il quale non è certo peregrino: se Rossini l'ha provato una volta quel pedale, egli, che meno d'ogni altro amava la filosofia ad ogni costo, deve averlo in appresso ripudiato siccome un informe muggito che sconcia la stupenda melodia, e quasi ne altera il senso musicale. – Colle filosofie non bisogna esagerare: è bensì vero che tutti i personaggi invasi da terrore vanno accennando per un pezzo al *mesto gemito*, ma ciò non vuol dire che questo gemito, più brontolone che *mesto*, abbia da far loro compagnia per quanto dura il periodo musicale. – Quante volte non si grida e si canta sulla scena *fuggiam, fuggiam*, senza muoversi d'un passo! Tanto meglio nel caso attuale, che il gemito è tutto nella melodia del divino compositore!<sup>52</sup>

Questo testo è tratto dalla «Gazzetta Musicale di Milano», periodico edito dalla casa editrice Ricordi che, proprio in quegli anni, stava pubblicando l'*opera omnia* per canto e pianoforte delle opere di Rossini. Al di là del giudizio sull'inserimento dell'organo nel Finale primo (è troppo “didascalico” nel descrivere il «mesto gemito» e storpia la melodia del canto col suo muggito di sottofondo), ciò che qui interessa è l'attenzione dedicata alla partitura e all'orchestrazione originale.

Pochi anni dopo Azevedo notava un problema legato alla trasmissione del materiale musicale:

Le ténor avait, indépendamment de sa participation aux morceaux d'ensemble, deux airs à chanter. Un seul de ces airs figure dans la partition que nous avons sous les yeux; l'autre a-t-il été perdu [...] par la négligence de quelque copiste? nous ne saurions le dire!<sup>53</sup>

Questo dettaglio mostra una particolare attenzione nei confronti del testo: evidentemente Azevedo doveva aver consultato qualche libretto (forse quello della prima rappresentazione veneziana) in cui compaiono entrambe le arie di Idreno<sup>54</sup>, per

<sup>52</sup> *Rivista* – 8 gennaio, «Gazzetta Musicale di Milano», 9 gennaio 1859, pp. 11-13: 12.

<sup>53</sup> Ivi, p. 175.

<sup>54</sup> La prima aria mancava quasi sempre nei libretti, cfr. capitolo II, paragrafo 3.1. Certo non aveva davanti un libretto parigino, poiché già a partire da PA<sup>1825</sup> manca il N. 4.

cui ne conosceva l'esistenza. «Ah dov'è, dov'è il cimento» veniva eseguita assai raramente anche a causa della sua mancanza in molte fonti musicali; la «partition» di cui parla Azevedo poteva essere un'esemplare manoscritto o anche una iduzione a stampa per canto e pianoforte (forse la prima versione di Ricordi o – ma è meno probabile – quella dell'editore napoletano Girard, entrambe mancanti del N. 4<sup>55</sup>).

Ad ogni modo, entrambe le testimonianze (la «Gazzetta» e la biografia scritta da Azevedo), ci indicano una tendenza comune a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta: nel momento in cui le opere di Rossini erano sempre meno presenti sulle scene, si cercava, almeno in qualche caso, di studiarle direttamente sulle fonti scritte, per cui l'interesse nei suoi confronti veniva sempre più alimentato dall'occhio dello storico, più che da quello del semplice appassionato.

Queste stesse attenzioni nei confronti delle fonti musicali la ritroviamo anche per la partitura di *Sémiramis*: venne effettuata una ricerca preliminare al fine di individuare un manoscritto attendibile, sul quale Carafa avrebbe potuto lavorare per introdurre le necessarie modifiche.

It was impossible to procure a complete score of *Semiramide*. When Rossini wrote it, it was not the custom in Italy to engrave music, and the copyist of the theatre furnished scores to such theatres as required them. These, generally the handiwork of non-musicians, were exceedingly incorrect, and, moreover, almost invariably incomplete. Most of the theatres, possessing scanty orchestras, from motives of economy, gave orders for so many parts as they had instruments to play from. The quartet of string was more or less defective. According to Rossini, even at the Théâtre-Italien they never possessed the score as he composed it. To obtain it for the Opera, it was necessary to engage in researches as long as they were beset with difficulty, and to consult the libraries of several theatres in Italy. At last, however, the management succeeded in obtaining a tolerably complete version of the master's work.<sup>56</sup>

Questo articolo ci informa sul processo di selezione della partitura utilizzata per l'allestimento. Presso la Bibliothèque nationale de France sono conservate due partiture collegate a questo evento: una è di formato oblungo, di provenienza italiana, probabilmente confezionata molti anni prima del 1860<sup>57</sup>; l'altra è di formato verticale ed è stata copiata appositamente per l'allestimento<sup>58</sup>. A queste due fonti se ne aggiunge una terza, ossia le pagine autografe, oggi conservate presso la Biblioteca del Conservatorio «S. Pietro a Majella» di Napoli, dei ballabili composti da Michele Carafa da inserirsi nel Finale Primo: il «Ballabile Babylonien»<sup>59</sup> e il «Pas Assyrien»<sup>60</sup>.

---

<sup>55</sup> *Semiramide*, Milano, Ricordi, 1825 e *Semiramide*, Napoli, Girard, [1826-27]; cfr. *Semiramide*, edizione critica, commento critico, pp. 35-39 e 41-42. La seconda stampa Ricordi del 1857, invece, è completa, cfr. *ivi*, pp. 39-41.

<sup>56</sup> «The Musical World», 30 giugno 1860, pp. 412-413: 413.

<sup>57</sup> 2 voll., 226x292 mm, il frontespizio del primo volume recita: «La Semiramide / del Sigr Gioacchino Rossini / Atto Primo» e quello del secondo «La Semiramide / Atto Secondo». Nel primo volume si legge esplicitamente: «Cette copie italiennes a servi à préparer le travail nécessité par les représentations [sic] de Semiramis a l'Opéra de Paris en 1860. [ecc.]». Segnatura: CS-1032 (1), (2).

<sup>58</sup> 3 voll., in-folio, segnatura: A-602 (A.1), (A.2), (A.3).

<sup>59</sup> 270x350 mm, 19 cc., segnatura: 3.1.20(17).

<sup>60</sup> 273x355 mm, 28 cc., segnatura: 3.1.20(18).

La partitura italiana usata come base per la preparazione di *Sémiramis* presenta una serie di interventi a inchiostro nero ed altri a matita rossa; dei secondi non è facile comprendere la datazione, poiché non è chiaro quali siano stati aggiunti per un eventuale allestimento italiano e quali siano invece delle correzioni apportate nel 1860. Viceversa le correzioni a inchiostro sono senza dubbio del '60, poiché si tratta di aggiunte di testo sopra o sotto la linea vocale in lingua francese, talvolta unite ad una linea aggiuntiva del canto su un altro pentagramma (dove lo spazio lo consente) che modifica la melodia, in corpo minore<sup>61</sup>. La partitura è completa (ad eccezione della banda sul palco) e l'orchestrazione è piuttosto corretta.

La partitura francese comprende tutti i numeri ad eccezione del 4 e del 10, le due arie di Idreno; questi due numeri sono infatti gli unici a non avere alcun segno d'uso nella partitura italiana usata come fonte. Il «Ballabile Babylonien» e il «Pas Assyrien» - stesi originariamente da Carafa su fascicoli indipendenti – nella partitura francese sono collocati dopo il coro del Finale Primo «Babylône, sois en fête!» («Ergi omai la fronte altera») e prima della frase di Semiramide «Princes, peuples et mages» («I vostri voti omai»). L'orchestrazione “francese” rispecchia fedelmente quella della fonte italiana; stesso discorso è valido per i ballabili di Carafa, per i quali venne utilizzato lo stesso organico orchestrale, così da rispettare e adattarsi alla sonorità dell'opera rossiniana.

#### 4. L'ESIBIZIONE DELLE SORELLE MARCHISIO

Quando Barbara e Carlotta Marchisio giunsero nella capitale francese, l'impatto con la realtà dei teatri parigini fece subito avvertire alle due sorelle il grande divario esistente rispetto all'organizzazione dei teatri italiani<sup>62</sup>. Secondo quanto riportato nella loro biografia curata da Emma Gorin Marchisio<sup>63</sup>, figlia adottiva di Barbara<sup>64</sup>, queste furono le loro prime impressioni:

La *Semiramide* si preparò in tre mesi con *settantacinque* prove che alle interpreti italiane parvero tre secoli. Ma in quel teatro non erano mai contenti, né sazi di dettagli, costringendo gli artisti a cantare sempre a piena voce. Solo il soprano ed il contralto si limitavano ad *accennare*, per espresso desiderio di Rossini, col quale avevano già passati gli assoli e i duetti per pianoforte, lasciandolo soddisfattissimo. [...]

---

<sup>61</sup> Questi interventi non sembrano di mano di Carafa.

<sup>62</sup> Sui viaggi delle sorelle Marchisio a Parigi e in particolare sul loro rapporto con Rossini, si veda Cecilia NICOLÒ, *Due "gittane" a Parigi. Le sorelle Marchisio e i loro rapporti con l'ambiente parigino*, in Atti del convegno YMEIC, Tor Vergata, 26-27 aprile 2017, in corso di stampa.

<sup>63</sup> GORIN MARCHISIO, *Le sorelle Marchisio*, cit.

<sup>64</sup> Purtroppo al momento è stato impossibile reperire altre informazioni biografiche su Emma Gorin. Essa stessa si presenta come figlia adottiva di Barbara all'interno del testo da lei compilato, ed afferma di aver steso la biografia attraverso «notizie per la massima parte ricavate dal ricco epistolario della Barbara da me cronologicamente riordinato, e da lei stessa riveduto e corretto», GORIN MARCHISIO, *Le sorelle Marchisio*, cit., p. 11. Per quanto sia esplicitamente affermato che le fonti di tale biografia siano state più volte rimaneggiate e corrette, e per quanto il punto di vista di Emma Gorin possa essere per ovvie ragioni di natura parziale, il testo è comunque un utilissimo serbatoio di informazioni, se prese con la dovuta cautela.

All'Opéra si facevano tre sole recite per settimana e non si provava mai in giorno di recita, sicché alle Marchisio – abituate alle fatiche dei teatri italiani – sembrava quello un dolce riposo. Esse avevano per conseguenza moltissimo tempo per studiare, divertirsi, e cantare in concerti privati nei saloni della nobiltà. Poi alla domenica, ricercatissime in provincia, cantavano in altri concerti pubblici, a Reims, ad Amiens, a Nantes, ad Angers, a Rouen, a Gand, ecc., con successi clamorosi.<sup>65</sup>

Dunque il rapporto prove-recite era opposto rispetto ai teatri italiani: mentre in questi ultimi le prove erano relativamente poche, ma in compenso il numero di rappresentazioni era decisamente elevato perché si cantava quasi tutte le sere, a Parigi ad un numero minore di recite settimanali corrispondeva una enorme quantità di prove, che avrebbero potuto affaticare eccessivamente le corde vocali delle cantanti, se queste non avessero avuto l'autorizzazione ad accennare da parte di Rossini stesso. Un sistema che alle Marchisio parve decisamente bizzarro, ma totalmente in linea con la cura dedicata ad ogni dettaglio dell'evento, dalle scene alla scelta della partitura, dalla traduzione all'esecuzione canora.

Da quanto si evince dallo spartito per canto e pianoforte edito da Heugel, le sorelle sostanzialmente rispettano le metodologie di variazione tipicamente applicabili alla scrittura rossiniana<sup>66</sup>; alcune varianti, numericamente meno cospicue ma comunque importanti, sono presenti anche nella parte di Assur, perlopiù tendenti ad alzare la tessitura e a mettere in mostra il  $fa_3$  del baritono Louis-Henri Obin. Ma ciò che spicca qui è la complessità delle cadenze, in particolare quelle a due voci, che diventano più lunghe e articolate e risultano piuttosto distanti rispetto alla scrittura rossiniana. La stampa Heugel concede particolare spazio alle cadenze, in particolare a quella al termine del cantabile del N. 11 («Giorno d'orrore»), ineguagliato cavallo di battaglia delle due sorelle, per il quale vengono presentate due possibilità: le Marchisio erano infatti solite cambiare le loro cadenze di sera in sera e spesso anche nella stessa rappresentazione, durante i bis<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> GORIN MARCHISIO, *Le sorelle Marchisio*, cit., pp. 135-138.

<sup>66</sup> Cfr. capitolo III, paragrafo 3.

<sup>67</sup> Si veda ad esempio GORIN MARCHISIO, *Le sorelle Marchisio*, cit., 108.

Immagine 4.1

Gioachino Rossini, *Sémiramis*, riduzione canto e pianoforte Heugel, p. 346.

346 1<sup>er</sup> POINT D'ORGUE.

S. VOIX. ah! ah! nos cœurs tro-tar

A. VOIX. ah! ah! nos cœurs nos tro-tar in

T. VOIX. ah! ah! nos cœurs tro-tar in

Flu. Subt.

Clar. Cors.

S. — nos cœurs ont même voix. — tro-tar — tro-tar pie-tà.

A. — nos cœurs ont cette fois la même voix la même voix. — in cor sensi-bi-le tro-tar pie-tà tro-tar pie-tà.

T. nos cœurs — nos cœurs ont mê-me voix — mê-me voix. — in cor — in cor tro-tar pie-tà — tro-tar pie-tà.

S. cœurs, nos cœurs nos cœurs ont même voix — mê-me voix. — cor in cor in cor tro-tar pie-tà — tro-tar pie-tà.

Flu. Clar. Cors. 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> p Quati. Tutti.

All'altezza di questo evento, nel 1860, *Semiramide* aveva conosciuto numerosissimi allestimenti, con molti esecutori che nel corso del tempo si erano avvicendati nelle parti principali; come poteva, ogni singolo cantante, essere da un lato fedele al testo tramandato ormai da anni, e dall'altro mettere in risalto le proprie

doti peculiari? La soluzione più ovvia era intervenire dove possibile, inserendo varianti o cadenze, che potessero far comprendere al pubblico quali erano i punti di forza su cui ogni interprete voleva porre l'accento. Ecco che allora per le sorelle Marchisio, la cui caratteristica più gradita e più evidente era la perfetta concordanza e fusione delle voci, la cadenza a due al termine del cantabile del N. 11 diventa il fulcro della loro prestazione: materiale musicale non composto da Rossini ma autorizzato a far parte di una sua opera. Insomma, se nel resto dello spartito le varianti indicate rispettano i modelli della scrittura rossiniana (già enucleati nel capitolo III), questo momento del duetto diventa uno spazio libero dove le esecutrici hanno un maggiore margine di movimento.

Altro esempio interessante è offerto da una cadenza per il cantabile «Giorno d'orrore» nel N. 11 presente nel Quaderno stilato da Barbara Marchisio nel 1900<sup>68</sup> (ma non pubblicata da Ricci). All'inizio della cadenza viene accennato il tema del cantabile, cosa che non si riscontra nelle altre cadenze rinvenute per il brano, né tra quelle delle Marchisio né in altre.

#### Esempio 4.1

Sorelle Marchisio, cadenza per «Giorno d'orrore»<sup>69</sup>

Semiramide  
 tro - var pie - tà, tro - var, *pp*  
 Arsace  
 tro - var pie - tà, tro - var,

Sem  
*cresc.*  
 Ars  
 in

Sem  
*ff* tro - var pie - tà.  
 Ars  
 cor sen - si - bi - le tro - var pie - à, tro - var pie - tà.

<sup>68</sup> Cfr. sopra, capitolo I, paragrafo 1 e 2, sezione A.3.

<sup>69</sup> Il quaderno consta di due fascicoli separati, entrambe composti da bifogli cuciti, uno di 32 pp. contenente le cadenze a due e l'altro di 24 pp. contenente le cadenze per voce sola. Questo esempio è nel fascicolo 1 alle pp. 4-5.



Questo esempio, insieme alle cadenze stampate da Heugel, aiuta a comprendere in che modo le Marchisio evidenziavano la fusione delle loro voci: rapide scale a distanza di terza (o di sesta), sia ascendenti sia discendenti; frequenti i casi di una voce che tiene una nota lunga mentre l'altra gorgheggia per gradi congiunti (si veda l'inizio del secondo *point d'orgue* nella stampa Heugel<sup>70</sup>); alla vicinanza per terze spesso alternavano il contrario, ossia la distanza estrema tra i gravi del contralto e le note acute del soprano, come si vede nell'esempio trascritto (le voci raggiungono contemporaneamente il *fa*<sub>2</sub> del contralto e il *re*<sub>5</sub> del soprano). Il rapido alternarsi di vicinanza e lontananza tra le due voci doveva creare un effetto fonico di grande efficacia, se è vero che questi erano i momenti più attesi delle loro esecuzioni ed ogni volta ottenevano grandi successi<sup>71</sup>.

Un altro esempio interessante, sempre nel duetto inserito nella stampa Heugel, è la conclusione delle due voci in unisono.

#### Immagine 4.2

*Sémiramis*, Heugel, p. 357

The image shows a musical score for a duet from the opera *Sémiramis*. It consists of three staves: Soprano (S.), Contralto (Ar.), and Piano accompaniment. The Soprano part has the lyrics: "honneur, c'est mon ven-geur, c'est mon ven-geur! / - tor si vin-ci-tor si vin-ci-tor". The Contralto part has the lyrics: "honneur, c'est ton ven-geur, c'est ton ven-geur! / - tor si vin-ci-tor si vin-ci-tor". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand, ending with a *ff* dynamic marking.

Nel corso dell'Ottocento, l'unione di due amanti veniva talvolta sancita musicalmente attraverso l'uso dell'unisono o dell'ottava, dal «Se la speme è a noi rapita» de *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini fino all'intera cadenza a cappella scritta da Puccini per Tosca e Cavaradossi («Trionfal, di nova speme»). Quindi qui, al termine del N. 11, Semiramide e Arsace, “amanti” del tutto particolari, concludono il loro duetto con un *si*<sub>4</sub> all'unisono, a sancire la loro ritrovata unione, effimera ma non per questo meno reale. È senz'altro degno di nota che un'abitudine tipica delle esecuzioni operistiche novecentesche (relative a tutto il repertorio ottocentesco), ossia quella di concludere

<sup>70</sup> Cfr. sopra, immagine 4.1.

<sup>71</sup> Cfr. ancora GORIN MARCHISIO, *Le sorelle Marchisio*, cit., *passim*.

con un acuto finale all'unisono (o in ottava), viene in realtà testimoniata e avallata già in una stampa del 1860.

## 5. DOCUMENTI A TESTIMONIANZA DELL'EVENTO

Data l'importanza dell'evento, vennero dati alle stampe due documenti "ufficiali": il libretto della rappresentazione e la riduzione per canto e pianoforte dell'opera pubblicata dalla casa editrice Heugel.

### 5.1 IL LIBRETTO

Il libretto dell'opera è suddiviso in quattro atti; il primo contiene i NN. 1-3; il secondo i NN. 5-7; il terzo i NN. 8-9 e 11; l'ultimo i NN. 12-13. L'opera è dunque presente in forma completa, ad eccezione delle due arie di Idreno<sup>72</sup>.

Il fatto che venisse pubblicato un libretto collegato a un dato allestimento è, di per sé, assolutamente normale. Tuttavia la natura di questo documento è peculiare: esso infatti da un lato celebra la particolarità dell'evento creato, dall'altro, invece, costituisce un testo a sé disgiunto rispetto alla rappresentazione teatrale. È possibile infatti suddividere idealmente il libretto in due categorie: da un lato le didascalie poste a inizio di ogni atto, che descrivono in ogni dettaglio l'apparato visivo preparato per l'occasione; dall'altro la traduzione francese del testo verbale, che non sempre corrisponde a quanto fu effettivamente eseguito.

Nelle didascalie, vengono esplicitamente menzionati scenografi e costumisti e viene elogiato il loro lavoro di ricerca archeologica, volta a ricreare nel modo più verosimile possibile la Babilonia di Semiramide; queste ricerche vennero effettuate principalmente nelle sale archeologiche del museo del Louvre.

Di per sé non è strano che tra il libretto e la corrispondente versione musicale esistano delle discrepanze; il compositore, infatti, spesso apportava qualche modifica che non veniva registrata all'atto della pubblicazione del testo verbale. In questo caso, però, le modifiche al testo sono in alcuni casi molto significative. Il caso più evidente è l'indicazione «ballet» che Méry immagina posto subito dopo la Cavatina di Semiramide, mentre nella partitura di fattura francese e nella stampa Heugel è posto subito dopo il coro iniziale del Finale primo; una divergenza simile poteva disturbare le aspettative del pubblico, ed è curioso che Méry non abbia cercato di modificare (magari *in extremis*) questa indicazione. Per il resto, si riscontrano una serie di divergenze tra testo verbale del libretto pubblicato e testo verbale impiegato in partitura; Méry fu costantemente presente durante le prove, provvedendo ad apportare le modifiche necessarie, soprattutto per accontentare le due *star* dell'evento, «sa Reine et son Prince»<sup>73</sup>. Tuttavia, queste modifiche non furono prese

---

<sup>72</sup> Una trascrizione del libretto è fornita nell'appendice IV.

<sup>73</sup> GORIN MARCHISIO, *Le sœurs Marchisio*, cit., p. 135.

in considerazione per la versione a stampa del libretto; Méry infatti decise di pubblicare la sua versione di *Sémiramis* così come l'aveva concepita.

## 5.2 LE PARTITURE MANOSCRITTE TRA LIBRETTO E SPARTITO

Queste divergenze evidenti nel testo verbale tra libretto e partitura, però, ci permettono di collocare cronologicamente la partitura francese. Infatti, possiamo stabilire con un certo grado di attendibilità che, in una fase iniziale, venne utilizzata per le prove la partitura italiana, e solo in un momento piuttosto avanzato venne copiata la partitura in formato verticale e con testo francese. Come è già stato ricordato in precedenza nella partitura italiana si trovano diversi interventi a inchiostro nero che aggiungono una melodia con testo francese<sup>74</sup>; ebbene, questi corrispondono ai punti in cui il testo verbale della partitura diverge con quello del libretto. Questo vuol dire che, verosimilmente durante le prove, qualcuno appuntò il nuovo testo modificato direttamente sulla partitura italiana, testo che poi venne riportato nella partitura francese nella sua versione rivista.

In effetti, la partitura francese contiene pochissimi segni di uso. Gli unici due, a matita blu, riguardano i NN. 5 e 6. All'inizio del N. 6 troviamo l'indicazione «passé», segno che il duetto non venne eseguito dalle Marchisio. Nel N. 5, viene indicato un taglio nella ripetizione della cabaletta, poi però corretto con un «bon», traccia di un ripristino della sezione tagliata. Dato che la partitura francese venne copiata a prove avanzate, si può immaginare che la decisione di tagliare il N. 6 arrivò piuttosto tardi, e la decisione di tagliare o meno la ripetizione della cabaletta rimase sospesa fino alla fine. A questo proposito non va dimenticato che Rossini sorvegliò (almeno in parte) le prove dello spettacolo.

## 5.3 LO SPARTITO

Lo spartito Heugel per canto e pianoforte deriva direttamente dalla partitura francese. Le linee vocali hanno il doppio testo, italiano e francese; la struttura corrisponde sostanzialmente a quella del libretto, con l'unica differenza che, oltre ai NN. 4 e 10, manca anche la preghiera di Semiramide (presente invece nel libretto). Se nella partitura francese non venne copiata, possiamo immaginare che la decisione di tagliare questa parte venne presa fin dall'inizio; in effetti, Carlotta Marchisio era solita non eseguire la preghiera<sup>75</sup>.

Anche lo spartito Heugel, così come le didascalie del libretto, voleva celebrare direttamente l'evento creato. In questo caso, oltre a riprodurre fedelmente quanto testimoniato dalla partitura francese, vengono proposte delle linee aggiuntive nella parte del canto, in cui sono scritte le varianti vocali verosimilmente eseguite dalle sorelle Marchisio<sup>76</sup>. Per cui ciò che normalmente rimaneva legato alla sola esecuzione

---

<sup>74</sup> Cfr. sopra, paragrafo 3.

<sup>75</sup> Cfr. sopra, capitolo II, paragrafo 3.1.

<sup>76</sup> Cfr. sopra, capitolo III, paragrafo 2, sezione A.2.

estemporanea, in questo caso veniva fissato per iscritto e conservato a memoria dell'evento.

## 6. LE CAUSE DI UN SEMI-FIASCO

A più di trent'anni di distanza dal *Siège de Corinthe* e da *Moïse et Pharaon*, veniva di nuovo adattata un'opera italiana di Rossini per le scene dell'Opéra. È inevitabile che l'evento fu seguito con grande attenzione in tutta Europa, e in particolare nella capitale francese; per questa ragione tutti gli operatori, come abbiamo avuto modo di notare, prestarono grande cura nei dettagli della realizzazione.

Ma in questo caso l'attenzione posta ad ogni dettaglio era anche dovuto al fatto che un'operazione simile, ossia la traduzione di un'opera italiana al fine di portarla all'Opéra, era alquanto inusuale<sup>77</sup>: l'opera italiana aveva una sua collaudata tradizione in Francia, ma soprattutto una sua istituzionalizzazione ed un luogo fisico ad essa deputato: il Théâtre-Italien. Aveva senso modificare questa tradizione? Ponendosi un tale interrogativo, va da sé che il pubblico e i critici fossero particolarmente attenti all'esecuzione. Il rimprovero principale, che velatamente si trova in molte recensioni apparse immediatamente dopo la prima rappresentazione, era il costo eccessivo dell'allestimento dell'Opéra, dovuto non solo alle spese per la traduzione e la composizione dei balletti, ma anche per l'allestimento scenico, maniacalmente proteso alla perfezione, in questo caso storica, cui si mirò attraverso vere e proprie ricerche archeologiche, come viene orgogliosamente dichiarato nelle didascalie del libretto. In questo senso va letta una significativa frase di Marie Escudier che chiude la sua recensione sul nuovo allestimento dell'opera:

Ce duo [*Jour d'épouvante*, ovvero *Giorno d'orrore*] est leur grand morceau [delle Marchisio], et c'est ce qui a procuré le plaisir de les entendre à Paris; c'est peut-être pour ce duo qu'on a traduit *Sémiramide* en français. Il est magnifique, ce duo, c'est un chef-d'œuvre; il est parfaitement exécuté, mais il faut avouer qu'il coûte un peu cher. [...] <sup>78</sup>

Marie Escudier fa capire chiaramente che la nuova *Sémiramis* era stata pensata e voluta per via della mirabile esecuzione delle Marchisio, ma conclude che tutto sommato un'operazione simile poteva essere evitata, lasciando *Sémiramide* all'Italien, come voleva la tradizione, poiché la traduzione in francese aveva fatto perdere in parte quel fascino che l'opera continuava comunque a suscitare nel pubblico parigino:

---

<sup>77</sup> Talvolta venivano effettuate delle rivisitazioni fatte *ad hoc* da parte del compositore e dei suoi collaboratori come, appunto, il *Siège* e il *Moïse*. Consideriamo invece come inusuale la pratica di semplice traduzione del libretto – ovviamente con inevitabile aggiunta del balletto. Il caso di *Sémiramis* non è completamente isolato: c'è almeno il precedente della *Lucia di Lammermoor* indagato da Rebecca HARRIS-WARRICK, *Lucia goes to Paris*, in *Music, Theater and Cultural Transfer: Paris, 1830–1914*, a cura di Annegret FAUSER e Mark EVERIST, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, pp. 195-227.

<sup>78</sup> Marie Escudier, *Académie Impériale de Musique. Sémiramis, traduite par Méry*, in «La France Musicale», 15 luglio 1860, pp. 208-209: 209.

«on peut résumer ainsi le jugement sur *Sémiramis*: Ceux qui veulent l'entendre doivent aller aux Italiens, ceux qui préfèrent le voir, aller à l'Opéra»<sup>79</sup>.

Insomma, il Théâtre de l'Opéra doveva dedicarsi a opere pensate per inserirsi nella tradizione francese (a prescindere dalla provenienza del compositore), o almeno a opere rivisitate e modificate appositamente per i teatri parigini, in modo da rispondere ai gusti del nuovo pubblico, al quale non bastava una semplice traduzione del testo; l'opera italiana era e doveva continuare ad essere delegata al comunque prestigioso Théâtre-Italien. Curioso il fatto che solo pochi mesi dopo, nel marzo 1861, il *Tannhäuser* di Wagner crollò miseramente proprio all'Opéra, perché fu giudicato adatto alle scene tedesche ma non a quelle francesi<sup>80</sup>; tuttavia le critiche su *Sémiramis* ci dimostrano che di fatto la necessità di una divisione per così dire “geografica” dell'opera era un pensare comune a Parigi, un'idea che sicuramente esplose con maggiore veemenza con l'evento wagneriano, ma che non fu un caso limitato al solo *Tannhäuser*. Nonostante questo, comunque, le recite successive alla prima di *Sémiramis*, accolta cautamente, ottennero un esito più positivo. Il tutto però rimase relegato al solo evento del 1860, e l'opera non venne mai più riallestita in questa veste.

---

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> Si veda ad esempio la recensione di Paul Smith (pseudonimo di Édouard Monnais) nella «Revue et Gazette Musicale de Paris», 17 marzo 1861, pp. 81-83. Si confronti con la recensione di *Sémiramis* dello stesso Paul Smith, sempre nella «Revue», 15 luglio 1860, pp. 249-250.



## CAPITOLO V

### DUE EVENTI ROMANI

Nel presente capitolo verranno presentati due casi notevoli, due eventi legati a *Semiramide* piuttosto lontani cronologicamente ma collegati da una stessa città, Roma. Proprio la distanza temporale tra i due eventi, uno del 1834 e l'altro del 1880, mostra due aspetti e due condizioni politiche differenti della città: il primo, una versione con libretto totalmente trasformato per essere eseguita nell'oratorio dei Filippini, offre un'immagine rappresentativa di Roma quale capitale dello Stato pontificio e della Chiesa cattolica; l'altro, l'inaugurazione del teatro Costanzi, permette di osservare la volontà di rinnovamento della città, ora assurta a capitale dello Stato italiano.

Attraverso questa chiave di lettura sarà possibile verificare le caratteristiche di due momenti ben precisi della storia delle esecuzioni di *Semiramide*: nel primo caso, all'apice della fortuna dell'opera, questa venne liberamente trasformata in un oggetto totalmente nuovo, un oratorio<sup>1</sup>; nel secondo caso, l'inaugurazione del nuovo teatro divenne un evento politico e sociale in cui l'opera rossiniana, che ormai contava decenni di storia, figurava come emblema dell'antico e glorioso teatro musicale italiano.

#### PARTE I: SAUL 1834

##### 1. DA SEMIRAMIDE A SAUL

In occasione della Quaresima del 1834, il libretto di *Semiramide* venne trasformato in un testo totalmente nuovo, *Saul*, e in tale forma l'opera venne eseguita presso l'oratorio dei Filippini di Roma. Il libretto stampato per l'occasione<sup>2</sup> mostra un'interessante operazione di adattamento di un melodramma in un contesto totalmente differente.

Presso la stessa sede, per la verità, accanto a composizioni scritte *ad hoc*, non era insolito formare un dramma sacro utilizzando parti di lavori operistici ai quali veniva modificato il testo verbale. Così ad esempio, nel febbraio 1829, accanto all'oratorio *Elia sul Carmelo* scritto da Paolo Bonfichi<sup>3</sup>, figurava un *pastiche* rossiniano

---

<sup>1</sup> Sulle modifiche apportate al testo dell'opera in quegli anni si veda il paragrafo sulle sostituzioni, capitolo II, paragrafo 4

<sup>2</sup> IL SAUL / MELO-DRAMMA SACRO / SCRITTO / PER L'ORATORIO / DEI RR. PP. FILIPPINI DI ROMA / MUSICA DEL MAESTRO / Sig. Cav. Gioacchino Rossini / ROMA 1834. / Nella Tipografia Puccinelli a Tor Sanguigna. / CON APPROVAZIONE. Una trascrizione dell'intero libretto è fornita nell'appendice V.

<sup>3</sup> Rifacimento dell'oratorio, sempre di Bonfichi, *La nuvoletta d'Elia* (1802), che il compositore volle effettuare per allestirlo nello stesso oratorio dei Filippini nel 1822; così informa l'*Avviso dell'autore* nel libretto stampato per la prima rappresentazione della nuova versione: ELIA / SUL CARMELO / AZIONE SACRA / DI GIOVANNI BATTISTA RASI / CONSOLE GENERALE DI S. M. SARDA NEI STATI / DELLA SANTA SEDE. / NUOVA EDIZIONE / RIVEDUTA E CORRETTA DALL'AUTORE / POSTA IN MUSICA / DAL PADRE PAOLO BONFICHI /

sotto il nome di *La morte di Aronne*<sup>4</sup>; nel libretto di quest'ultimo<sup>5</sup> sono chiaramente ravvisabili brani tratti da *Mosè in Egitto*, *Otello* e *Zelmira*.

Più insolita, invece, e per questo più interessante, risulta la scelta di ridurre un unico lavoro teatrale e trasformarlo in dramma sacro. Il libretto di *Saul* è attribuito a tale Felice Visconti<sup>6</sup>; questi avrebbe individuato alcune affinità tra la trama di *Semiramide* e un episodio narrato nel primo Libro di Samuele<sup>7</sup>, decidendo quindi di trasformare *Semiramide* in oratorio. Tutti i personaggi principali di *Semiramide* trovano un corrispettivo in quelli di *Saul*:

Tabella 5.1

<i>Saul</i>	<i>Semiramide</i>
SAUL	Assur
MICOL, figlia di Saul	Semiramide
GIONATA, figlio di Saul	Idreno <sup>8</sup>
DAVID	Arsace
ABHIATAR, sacerdote del Signore	Oroe <sup>9</sup>
L'OMBRA DI SAMUELE	L'ombra di Nino
–	Azema
–	Mitrane

Queste corrispondenze trovano anche delle analogie con i rapporti drammatici che intercorrono tra i personaggi: l'odio e la sfida tra Arsace e Assur coincidono con i sentimenti provati da David e Saul, entrambi ambiziosi di ottenere (o mantenere) il potere regale; Saul, poi, dopo il suo delirio è destinato a soccombere sotto le forze ultraterrene, rappresentate da David, ma i cui segreti sono custoditi da Abhiatar, che

GLÀ RELIGIOSO DELL'ORDINE DE' SERVI / DI MARLA. / ROMA / PRESSO LINO CONTEDINI / AN. 1822.

<sup>4</sup> Cfr. «Diario di Roma», 31 gennaio 1829, p. 1.

<sup>5</sup> LA MORTE / DI ARONNE / AZIONE SAGRA / PER MUSICA / DA CANTARSI NELL'ORATORIO / DE' RR. PP. DELLA CONGREGAZIONE / DI S. FILIPPO NERI. / ROMA / PRESSO LINO CONTEDINI / 1829.

<sup>6</sup> Il suo nome compare in A. B., *Musica e Poesia*, «Notizie del giorno», 10 aprile 1834, pp. 3-4: 4. Su Felice Visconti si sa molto poco: avvocato, era figlio di Alessandro, a sua volta terzo e ultimo figlio di Giambattista Antonio; quest'ultimo e il suo primogenito Ennio Quirino furono noti antiquari. Su Giambattista Antonio e Ennio Quirino si veda A.-L. D'HARMONVILLE, *Dizionario delle date, dei fatti, luoghi ed uomini storici o repertorio alfabetico di cronologia universale contenente [ecc.], pubblicato a Parigi da una Società di dotti e letterati sotto la direzione di A.-L. d'Harmonville*, Venezia, G. Antonelli, 1842-47 (ed. or.: *Dictionnaire des dates, des faits, des lieux et des hommes historiques ou Les tables de l'histoire: repertoire alphabetique de chronologie universelle contenant [etc.] publié par une société de savants et de gens de lettres sous la direction de A.-L. D'Harmonville*, Parigi, Levasseur, 1842-1843), vol. VI, pp. 281-290. La notizia che Felice era figlio di Alessandro si trova in Carlo PIETRANGELI, *Palazzo Sciarra*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1987, p. 199. Non sono note invece altre informazioni sugli eventuali rapporti tra Felice Visconti e l'oratorio dei Filippini.

<sup>7</sup> Non sono noti altri incroci tra la leggenda di Semiramide e il testo biblico; Cesare QUESTA, almeno, non ne fa alcun cenno nel suo *Semiramide redenta: archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma*, Urbino, Quattroventi, 1989.

<sup>8</sup> L'unico momento in cui non viene rispettata questa corrispondenza è nel recitativo iniziale dell'atto II, in cui a Gionata vengono affidate le poche frasi, comunque tenorili, di Mitrane.

<sup>9</sup> Come per Gionata/Idreno, anche in questo caso la corrispondenza tra Oroe e Abhiatar non è univoca: nel Terzetto del Finale II Abhiatar intona la parte affidata ad Assur.



proprio come Oroe funge da ministro della divinità. Infine l'ombra di Nino diviene l'ombra di Samuele che perseguita Saul e che lo costringe alla resa.

È evidente che in questo caso il perno attorno al quale ruota il dramma è Saul/Assur, mentre a Micol/Semiramide viene concesso uno spazio decisamente più ridotto; questo spostamento è stato possibile anche grazie ai tagli operati sul testo rossiniano. Nella tabella proposta di seguito vengono riassunti i numeri di *Saul* e confrontati coi corrispettivi di *Semiramide*:

Tabella 5.2

	<i>Semiramide</i>	<i>Saul</i>
	Sinfonia	–
	<b>Atto I</b>	<b>Parte prima</b>
N. 1	Introduzione	Introduzione
	Recitativo dopo l'Introduzione	–
N. 2	Recitativo e Cavatina Arsace	Recitativo e Cavatina David
N. 3	Duetto Arsace-Assur	Duetto David e Saul
	Recitativo dopo il Duetto Arsace-Assur	–
N. 4	Aria Idreno	–
	Recitativo dopo l'Aria Idreno	–
N. 5	Coro di Donne e Cavatina Semiramide	–
	Recitativo dopo la Cavatina Semiramide	
N. 6	Duettino Semiramide-Arsace	–
	Recitativo dopo il Duettino Semiramide-Arsace	
	–	Recitativo dopo il Duetto (Abhiatar e Micol)
N. 7	Finale primo	Finale primo
	<b>Atto II</b>	<b>Parte seconda</b>
	Recitativo	Recitativo
N. 8	Duetto Semiramide-Assur	Duetto Micol-Saul
	–	Recitativo dopo il Duetto (Micol sola)
N. 9	Coro, Scena e Aria Arsace	Coro, Scena e aria David
	Recitativo dopo l'Aria Arsace	–
N. 10	Aria Idreno	–
	Recitativo dopo l'Aria Idreno	–
N. 11	Duetto Semiramide-Arsace	–
N. 12	Scena, Coro e Aria Assur	Scena, Coro e Aria Saul
	Recitativo dopo l'Aria Assur	–
N. 13	Finale secondo	Finale secondo (ridotto: breve recitativo Abhiatar-David, Terzetto e Coro finale)

Degli originali 13 numeri ne rimangono 8, 4 nella parte prima e 4 nella parte seconda. Oltre alle due arie di Idreno, taglio divenuto comune fin dall'inizio<sup>10</sup>, sono eliminati entrambi i duetti tra Semiramide e Arsace e la Cavatina di Semiramide: l'originaria protagonista, dunque, vede drasticamente ridotta la propria presenza in scena. In

<sup>10</sup> Cfr. capitolo II, paragrafo 3.

effetti Micol mantiene solo il duetto col padre Saul, oltre a essere presente nell'Introduzione e nei due finali.

Tutta l'attenzione, dunque, è concentrata su David e Saul e sulla loro contesa del trono: nell'Introduzione il coro inneggia a David, futuro sposo di Micol, ma Saul rifiuta il matrimonio e spegne il fuoco sacro acceso per santificare l'unione dei due giovani. Successivamente, David entra in scena e nella sua cavatina esprime l'amore per Micol; giunge poi Saul col quale avvia un duetto di sfida. Nel Finale primo il popolo viene nuovamente riunito per il matrimonio tra David e Micol ma Saul si oppone nuovamente; all'apice della tensione drammatica appare l'ombra di Samuele che preannuncia a Saul la sua morte e quella dei suoi figli e a David un futuro quale re d'Israele. Nella parte seconda Micol cerca di placare le ire del padre contro David senza riuscirci; successivamente David, guidato da Abhiatar, viene iniziato ai sacri misteri, apprendendo che l'amico Gionata è morto in battaglia e per volontà divina egli dovrà divenire re dopo la morte di Saul. Quest'ultimo, in preda al delirio, si vede perseguitato dall'ombra di Samuele e si uccide. La vicenda si conclude poi rapidamente con il popolo festoso che acclama il nuovo re.

Nel libretto sono presenti diverse note a piè di pagina nelle quali sono trascritti alcuni passi del primo Libro di Samuele nella versione latina della *Vulgata*, attraverso i quali il librettista Visconti chiarisce quale sia la fonte della vicenda; con ciò egli voleva probabilmente dimostrare che il suo *Saul*, sebbene non sia altro che un *contrafactum* di un'opera, possedeva solide basi nelle Sacre Scritture e dunque avesse una propria validità come oratorio. Tale accortezza è piuttosto singolare<sup>11</sup> ma non si tratta di un mero sfoggio di erudizione: proprio in quegli anni, in seno alla Chiesa cattolica, iniziavano ad alzarsi voci critiche contro gli abusi perpetrati ai danni della musica ecclesiastica, considerata troppo affine al coevo melodramma e dunque poco adatta a un contesto sacro<sup>12</sup>. Le disquisizioni su tale tematica sarebbero continuate per anni fino a sfociare, negli anni Settanta dell'Ottocento, nella fondazione del movimento ceciliano, nato con l'intento di depurare la musica sacra dall'influenza del melodramma<sup>13</sup>.

Alla luce di ciò l'operazione tentata nel *Saul* acquisisce maggiore interesse: esso, come già ricordato, non è un semplice *pastiche* di brani operistici accostati

---

<sup>11</sup> Per esempio nel *pastiche* *La morte di Aronne* citato sopra non è presente alcun riferimento alle Sacre Scritture nel corpo del testo; la fonte (XX capitolo del Libro dei Numeri) è citata solo nell'*Argomento*.

<sup>12</sup> Su questo argomento cfr. ad esempio Ernesto MONETA CAGLIO, *Alle origini del movimento ceciliano in Italia*, «Musica sacra», LXXXVII/6 (1963), pp. 153-160 e LXXXVIII/1 (1964), pp. 6-17. Inoltre, durante i primi decenni dell'Ottocento vennero pubblicati diversi *pamphlets*; tra di essi, per la sua peculiarità si segnala un testo stilato da un compositore operistico: Gaspare SPONTINI, *Sulla riforma della musica sacra in Italia: rapporto*, Milano, Calcografia Musica Sacra, 1881 (ma scritto attorno al 1838).

<sup>13</sup> La fondazione ufficiale del movimento venne sancita durante un congresso tenuto a Venezia, sul quale si veda Antonio BASCHIROTTO (a cura di), *Le deliberazioni del primo Congresso Cattolico Italiano tenuto in Venezia nei giorni 12, 13, 14, 15 e 16 giugno 1874*, Padova, Tipografia del Seminario, 1874. Sui tentativi di riforma della musica sacra e sul movimento ceciliano sono stati dedicati studi approfonditi focalizzati sull'area del Nord-Est italiano: si vedano in particolare Franco COLUSSI e Lucia BOSCOLO FOLEGANA (a cura di), *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, Udine, Forum, 2011; Pier Luigi GAIATTO, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, tesi di dottorato, Padova, 2008.

liberamente tra loro, ma è derivato da una singola opera. Da essa sono ripresi non solo le mere melodie che tanto successo riscuotevano sui palcoscenici teatrali, ma anche alcuni eventi drammatici fondamentali, come la lotta per il trono e l'intervento soprannaturale che risolve tale lotta. La presenza dell'ombra di Samuele nella vicenda di Saul ben si allinea con una voga drammatica dell'epoca. Non infrequenti, infatti, nell'opera italiana a cavallo tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, erano le "scene d'ombra" derivanti dai racconti ossianici tradotti da Melchiorre Cesarotti (che – non va dimenticato – tradusse anche molte opere di Voltaire, tra le quali anche la *Sémiramis*, fonte principale del libretto di Gaetano Rossi), che influenzarono librettisti come Antonio Simeone Sografi e Giuseppe Maria Foppa<sup>14</sup>. Tale analogia favorì dunque, nel caso di *Saul*, l'osmosi tra il teatro musicale profano e il genere dell'oratorio.

## 2. FONTI MUSICALI

Presso l'archivio dell'oratorio dei Filippini di Roma sono conservate alcune fonti musicali relative a *Saul*, ossia diverse parti orchestrali e alcune particelle per i cantanti. Esse sono raccolte in quattro gruppi:

- a. serie di parti orchestrali e particelle vocali per l'oratorio Saul (segnatura: H.IV.3);
- b. particella vocale della Scena e Aria David (basso) «La sposa a me volgea» (segnatura: H.III, 16.a)<sup>15</sup>;
- c. particella vocale del Duetto Micol (soprano) e Abner (basso) «Non mentir! Su quella fronte» (segnatura: H.III, 16.b);
- d. particella vocale del Duetto David (tenore) e Saul (basso) «Vanne o prode, vesti l'armi» (segnatura: H.III, 16.c)<sup>16</sup>.

Il gruppo di fonti indicato con la lettera a raccoglie materiali molto eterogenei. È necessario fin da subito informare che esso ha subito un recente riordino<sup>17</sup>; alle parti e particelle riferibili all'esecuzione del 1834 ne sono state unite altre sicuramente estranee all'originario gruppo di carte. L'operazione è stata condotta, in maniera alquanto superficiale, sulla sola base del contenuto semantico del testo verbale che si può leggere sulle fonti stesse: tutto il materiale adespoto presente in archivio e associabile alla vicenda drammatica di Saul è stato unito alle parti superstiti del 1834, contaminando così le fonti originarie. Nelle pagine che seguono si farà riferimento,

---

<sup>14</sup> Su questo argomento si veda Daniela GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985.

<sup>15</sup> La scheda catalografica a cura dell'URFM (<<http://www.urfm.braidense.it/cataloghi/catalogomss.php>>, data ultima consultazione: 6 maggio 2019) assegna erroneamente a David il registro vocale di tenore anziché di basso.

<sup>16</sup> In relazione alle tre particelle vocali indicate ai punti b, c e d, nelle schede bibliografiche a cura dell'URFM (*ibidem*), la segnatura è erroneamente indicata come H.II, mentre nell'archivio esse sono conservate sotto la segnatura H.III.

<sup>17</sup> Informazione fornitami dal responsabile dell'archivio dell'oratorio dei Filippini, Alberto Bianco.

salvo diversa indicazione, soltanto alle fonti chiaramente riconducibili all'oratorio oggetto della presente trattazione.

La maggior parte del materiale è costituito da parti orchestrali incomplete: rispetto all'originale rossiniano<sup>18</sup> mancano infatti parti per le percussioni (gran cassa, triangolo, tam-tam) e per la banda sul palco; nel caso dei timpani è pervenuto un solo foglio contenente la parte del Finale II (ma è verosimile credere che i timpani siano stati impiegati lungo tutto l'oratorio, come previsto originariamente da Rossini). Le parti superstiti per gli archi non sono numerose: oltre a quelle di violino primo e secondo principali, si conserva solo un'altra parte per entrambe le file di violini (oltre ad alcuni fogli sciolti di difficile collocazione, probabilmente non legati al *Saul* del 1834); anche per viole e bassi è presente solo un esemplare per ciascuno. È verosimile dunque che alcune parti per gli archi non siano state conservate, dato che appare improbabile che l'oratorio fosse stato eseguito con così pochi archi, laddove invece il gruppo dei fiati risulta pressoché completo. Inoltre i fascicoli destinati ai singoli strumenti sono a loro volta incompleti: spesso è presente solo l'atto II ma non il I, il che rafforza l'ipotesi di una conservazione non accurata e non completa del materiale. Oltre a queste parti si conserva una sola particella vocale sicuramente riconducibile al 1834: si tratta di quella per David relativa alla sola Scena, Coro e Aria, corrispondente al N. 9 di *Semiramide*<sup>19</sup>.

Unite a queste carte, si trovano parti certamente estranee al *Saul* del 1834. Tra di esse è presente l'unica altra particella vocale del gruppo, ossia la copia del Duetto «Vanne o prode, vesti l'armi» stilata dalla stessa mano di quella contenuta nella particella indicata alla lettera d, duetto certamente non riconducibile al 1834<sup>20</sup>.

È presente inoltre un bifoglio per corni in la basso che riporta, a carta 1r, il titolo «Coro» e in basso a matita è inserito l'appunto «(Trema superbo Erode!)». La sola parte dei corni non permette di riconoscere il brano in questione; nel libretto di una ripresa de *L'orfano della selva* di Carlo Coccia (allestimento dato a Barcellona nel 1836)<sup>21</sup> è presente un'aria di Alessio con coro dall'incipit «Trema superbo Ivano»<sup>22</sup>: verosimilmente si tratta dello stesso brano. Esso fu aggiunto nell'opera di Coccia in occasione dell'allestimento catalano, poiché non compare nel libretto della prima rappresentazione (Milano, 1828)<sup>23</sup>. Purtroppo non è stato possibile rinvenire l'opera

---

<sup>18</sup> Si fa riferimento, naturalmente, all'organico così come era previsto per la prima rappresentazione (cfr. *Semiramide*, edizione critica, vol. I, p. LXXVII)

<sup>19</sup> Su questa particella cfr. poco più avanti.

<sup>20</sup> Cfr., anche in questo caso, poco più avanti.

<sup>21</sup> L'ORFANO / DELLA SELVA, / MELODRAMMA COMICO IN DUE ATTI. / DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO DELL'ECCELLENTISSIMA / Città di Barcellona, / l'anno 1836. / Nella Stamperia / DI GIOACCHINO VERDAGUER / CON PERMESSO.

<sup>22</sup> Ivi, p. 49.

<sup>23</sup> L'ORFANO / DELLA SELVA / MELODRAMMA COMICO / DA RAPPRESENTARSI / NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA / L'AUTUNNO DEL 1828 / MILANO / PER ANTONIO FONTANA / M.DCCC.XXVIII.

d'origine di questo brano interpolato, né l'eventuale oratorio in cui è stato successivamente inserito.

Un altro gruppo di parti, poi, presenta come titolo (questa volta, in tutti i casi, è posto a inchiostro a carta 1r, in alto a sinistra) «E ancor spergiuri o Alcimo». Si tratta di tre bifogli, destinati rispettivamente a flauti, corni e fagotti; ad essi va associata anche una parte per violino principale dal titolo «Pace tu rechi al perfido». Questi due frammenti di testo verbale permettono di collocare il brano: un duetto tra Giuda e Alcimo, contenuto nel *Giuda Maccabeo*, oratorio-*pastiche* allestito alla Vallicella nel 1839<sup>24</sup> (non è stato possibile identificare l'origine del brano). Anche queste parti non sono dunque assimilabili al *Saul*; in questo caso, inoltre, i personaggi di Giuda e Alcimo sono totalmente estranei alla vicenda drammatica raccontata nel Libro di Samuele. Il perché queste parti siano state raccolte con il gruppo di materiali legati a Saul non è chiaro: errore di catalogazione o altro? Non si può infatti dimenticare che nel 1844 il *Guillaume Tell* di Rossini è stato ridotto in forma di oratorio proprio con il titolo di *Giuda Maccabeo*<sup>25</sup>, pertanto queste parti potrebbero essere finite insieme all'oratorio derivato dalla *Semiramide* dello stesso autore. Le parti visionate però non fanno parte del *Giuda* derivato dal *Tell*, ma sono state scritte per l'oratorio del 1839.

Le fonti indicate ai punti b, c e d contengono tre particelle vocali tratte da *Saul* che le schede catalografiche elaborate dall'URFM di Milano attribuiscono a Rossini. Il testo verbale dei tre brani non è presente nel libretto stampato nel 1834, né il testo musicale corrisponde a *Semiramide*: si tratta invece di *contrafacta* di altri brani. Nello specifico «La Sposa a me volgea» deriva dall'aria di Bonifacio «Imelda a me volgea» in *Imelda de' Lambertazzi* di Tottola/Donizetti (atto II, scena 3), «Non mentir! Su quella fronte» dal Duetto Amelia-Warney nella seconda versione del *Castello di Kenilworth* di Tottola/Donizetti (atto I, scena 4); il Duetto «Vanne o prode, vesti l'armi» non è invece stato identificato. Se i personaggi David, Saul e Micol potrebbero far pensare a un eventuale inserimento di tali brani nel *Saul*, in quest'ultimo non è però previsto un personaggio di nome Abner; inoltre, in due dei tre brani summenzionati David è alternativamente un basso e un tenore, perciò almeno il Duetto «Vanne o prode, vesti l'armi» non è riconducibile al *Saul* del 1834. Oltre a ciò, nelle parti orchestrali non sono presenti richiami per un inserimento di questi pezzi. Essi dunque fanno

---

<sup>24</sup> Di questo oratorio sono stati stampati due libretti gemelli dalla stessa tipografia, di cui il secondo che verrà di seguito citato è verosimilmente la copia corretta del primo, che presenta qualche errore: GIUDA MACABEO / OSSIA / LA MORTE DI NICANORE / AZIONE SACRA / PER L'ORATORIO DI VALLICELLA / ROMA / TIPOGRAFIA DE' CLASSICI / 1839; GIUDA MACABEO / OSSIA / LA MORTE DI NICANORE / AZIONE SACRA / PER L'ORATORIO DI VALLICELLA / DI / FILIPPO CARLINI / ROMA / TIPOGRAFIA DE' CLASSICI / 1839. Il Filippo Carlini che compare nel secondo libretto è senza dubbio l'autore del testo verbale; l'oratorio risulta essere un *pastiche* operistico (sembrano piuttosto riconoscibili brani dal *Siège de Corinthe* e da *Norma*).

<sup>25</sup> GIUDA MACABEO / MELODRAMMA SAGRO / DA CANTARSI / NELLA GRAN SALA / DEL PONTIFICIO SEMINARIO ROMANO / NEL CARNEVALE 1844 / MUSICA / GUGLIELMO TELL / DEL MAESTRO ROSSINI / Riduttore della Poesia e della Musica / SIG. GIUSEPPE NEGRI / Direttore / SIG. MAESTRO EUGENIO TERZIANI / ROMA / TIPOGRAFIA GISMONDI / Con permesso.

senz'altro parte di un altro *Saul*, come brani sostitutivi di un oratorio completo oppure come parte di un *pastiche* costituito da vari brani operistici<sup>26</sup>.

### 3. CENNI SULLA RAPPRESENTAZIONE DI SAUL

Esaminando ora con più attenzione tutte le fonti legate all'oratorio del 1834, è possibile notare un'identità pressoché totale tra la struttura musicale prefigurata dal libretto (cfr. sopra, tabella 5.2) e quella riscontrabile nei manoscritti musicali, fatta eccezione per i due recitativi aggiunti nel libretto e non presenti in *Semiramide*: quello dopo il Duetto David-Saul nel primo atto e il recitativo dopo il Duetto Micol-Saul nel secondo. Essi potrebbero non essere stati eseguiti (ed eventualmente nemmeno composti, ma nel libretto i versi non appaiono virgolati), oppure potrebbero essere stati copiati in fogli staccati andati dispersi. In effetti dalle parti visionate è evidente che queste derivano direttamente da una fonte di *Semiramide* (probabilmente la partitura a stampa pubblicata a Roma da Ratti e Cencetti<sup>27</sup>): tutte le annotazioni riguardanti il testo verbale dei numeri chiusi, particolarmente copiose nelle carte del violino principale ma presenti anche altrove, scritte con lo stesso inchiostro e dalla stessa mano responsabile del testo musicale, fanno riferimento al libretto di *Semiramide* e non a quello di *Saul* (questo, però, non accade nei recitativi, dove sono sempre presenti i nuovi versi di *Saul*). Pertanto, nel caso in cui fossero stati aggiunti dei recitativi nuovi, essi dovevano essere stati necessariamente copiati in un secondo momento e su diversi supporti.

Tutte le parti sono scritte nelle tonalità corrispondenti a quelle di *Semiramide* e non vi sono tracce di trasposizioni, pertanto il *Saul* venne sicuramente eseguito nelle tonalità originali previste nell'opera rossiniana. Di particolare interesse è l'unica particella vocale relativa al *Saul* del 1834: si tratta della Scena, Coro e Aria David del II atto; essa ci attesta che la parte di David venne affidata a un basso, pertanto le parti non vennero trasportate perché l'esecutore eseguì tutta la linea vocale un'ottava sotto rispetto ad Arsace. Inoltre la linea vocale presente in questa particella è differente da quella originariamente prevista da Rossini. Una sua analisi approfondita ha permesso di identificare il probabile antigrafo nella già ricordata partitura a stampa pubblicata a Roma da Ratti e Cencetti; in questa fonte la parte di Arsace nel N. 9 si differenzia infatti da quella scritta da Rossini ed è perfettamente coincidente con quanto si legge nella particella vocale dell'oratorio (in particolare ne è indizio l'elaborata cadenza introdotta alle bb. 214-215 di *Semiramide*).

---

<sup>26</sup> Come inserti di oratori preesistenti, potrebbero essere stati introdotti in drammi quali *Saul* di Nicola Vaccaj (Napoli, teatro S. Carlo, 1829), *Il trionfo di Davide* di Niccolò Zingarelli (Napoli, teatro del Fondo, 1805) o, più avanti, *Saul* di Antonio Buzzi (Ferrara, teatro Comunale, 1843), che ebbero una discreta circolazione.

<sup>27</sup> Gioacchino Rossini, *Semiramide*, Roma, Ratti, Cencetti e Comp.<sup>a</sup>, [1826-1827]. Per una descrizione dettagliata di questa fonte cfr. *Semiramide*, edizione critica, commento critico, pp. 31-32. Sull'ipotesi che il materiale di *Saul* derivi dalla partitura Ratti e Cencetti cfr. poco più avanti.

Il mutamento del registro vocale di David impone una riflessione più generale sulle tipologie vocali dei personaggi di questo allestimento, in assenza dei nomi degli esecutori che vi presero parte<sup>28</sup>. Non essendo presenti tracce di trasposizioni, è verosimile ipotizzare che siano stati mantenuti i registri di *Semiramide*. Il dubbio, però, sorge per Micol, l'unico personaggio femminile del libretto. Se la voce di contralto è stata facilmente trasposta per basso, evitando così la presenza di una cantante donna in scena, rimane però Micol, per la quale è decisamente inverosimile ipotizzare una trasposizione, analoga a quella di David, verso la voce di tenore. Il dubbio riguarda la possibilità o meno della presenza di cantanti donne nell'oratorio: scorrendo i nomi dei personaggi degli altri oratori eseguiti in quegli anni a Roma (e già citati sopra: i due *Giuda Maccabeo* e *La morte di Aronne*) il dato più evidente è quello della totale mancanza di personaggi femminili (difatti nel *Giuda* tratto dal *Guillaume Tell* è eliminato il personaggio di Mathilde). Sembra dunque che gli oratori romani non prevedessero la presenza di cantatrici. In realtà non esiste una normativa specifica che ne vietava la presenza: come è noto, nello Stato pontificio alle donne fu proibito di calcare le scene teatrali fino al 1798; all'interno delle chiese, per il servizio liturgico, almeno nella città di Roma, si mantenne l'uso dei castrati anche nell'Ottocento, poiché solo Leone XIII ne vietò l'ingaggio da parte della Chiesa a partire dal 1878 e il divieto venne ribadito e reso definitivo nel 1902. Sull'uso delle donne negli oratori eseguiti nel XIX secolo, però, non sembrano esistere norme specifiche; si tratta, è vero, di musica sacra, ma comunque distaccata dalla funzione liturgica. Stando ai libretti visionati, però, sembra che la presenza delle donne fosse in genere evitata tramite l'uso di soli personaggi maschili; nel caso di *Saul* questo non era possibile, visto che esso deriva da un'opera in cui la protagonista è una donna e risulta presente in molti numeri, per cui era piuttosto difficile eliminarla del tutto. È vero però che la parte di Micol è ampiamente ridimensionata, per cui la sua presenza rimane solo nell'Introduzione, nei due Finali e viene mantenuto il Duetto N. 8 *Semiramide-Assur* che diviene il Duetto tra Micol e Saul. In questa forma ridotta, l'opzione più plausibile è che la parte di Micol venne affidata a un castrato.

Allo stato attuale delle ricerche si ha notizia di una sola parziale recensione dell'allestimento, la quale tratta dei due oratori dati alla Vallicella nella Quaresima del 1834:

Il primo eseguito per ben quattro volte si fu il *Saulle*, ossia la *Semiramide* vestita di sacri concetti e di nuove rime dal sig. Avv. Felice Visconti; il secondo, col quale si chiusero gli Oratorj nella sera del 23 del caduto mese [di marzo], il *Daniello* messo in musica dal giovine Gustavo Terziani, cui il sig. Camillo Giuliani diede il poetico abito. Queste due opere furono ricevute con vivo piacere da folto stuolo di astanti, i quali mostrarono col loro concorso, quanto lor piacesse che i sacri fatti della nuova musica si adornassero. E per vero piacque molto il *Saulle* e gran lode si acquistò il sig. Visconti

---

<sup>28</sup> Né il libretto, né altre fonti ci permettono di identificare i cantanti.

in superare gl'intoppi che incontransi da qualunque vuole ad una musica adattare nuovo abbigliamento poetico; perché accordò mirabilmente l'accento dei versi al ritmo musicale<sup>29</sup>.

Il successo ottenuto dall'allestimento è certificato dalle quattro recite proposte. Il generale gradimento che ottenne *Saul* è avvalorato anche dalla sua riproposizione qualche anno dopo, questa volta non a Roma ma in un altro centro importante dello Stato pontificio, ossia Spoleto; la città celebrò l'inizio dell'undicesimo anno di pontificato di Gregorio XVI con l'esecuzione di questo oratorio. L'esecuzione avvenne nelle sale delegatizie della città; purtroppo il libretto non riporta i nomi dei cantanti<sup>30</sup>. Dalla comparazione tra il libretto romano e quello di Spoleto si evince che il testo non subì manomissioni, e dunque l'oratorio venne verosimilmente eseguito mantenendo la struttura originariamente prevista.

## PARTE II: TEATRO COSTANZI, 1880

L'inaugurazione del teatro Costanzi di Roma costituì un vero e proprio evento nella neonata capitale d'Italia. Domenico Costanzi volle creare nella città uno spazio adeguato dove borghesia e aristocrazia potessero riunirsi e fruire degli spettacoli operistici; proprio in quegli anni in diverse città italiane venivano costruiti diversi politeama, luoghi di grandi dimensioni che potevano accogliere un elevato numero di persone. Dal momento che Roma era da poco divenuta capitale, si ritenne necessario costruire un teatro adeguato che potesse sostituire l'Argentina e l'Apollo, entrambi piuttosto piccoli e bisognosi di ingenti restauri. Il progetto di Costanzi, per la verità, prevedeva come passo successivo la vendita del teatro al comune di Roma; le finanze del comune, però, non permettevano un simile acquisto, pertanto il teatro rimase privato fino al 1926<sup>31</sup>.

Per la serata inaugurale, il 27 novembre 1880, accorse una folla di persone curiose di vedere la nuova costruzione; vi presenziarono anche il re Umberto I e la regina Margherita di Savoia. Come prima opera della stagione venne scelta *Semiramide*.

### 4. GRANDIOSITÀ SCENOGRAFICA

«La vera ragion d'essere dell'opera», scriveva Fedele D'Amico, «consiste nella sua grandiosità scenografica. Complessivamente la musica della *Semiramide* sembra

---

<sup>29</sup> A. B., *Musica e Poesia*, «Notizie del giorno», 10 aprile 1834, pp. 3-4: 4.

<sup>30</sup> Il libretto non presenta un frontespizio canonico. A p. 1 si legge: «MDCCCXLI / NEL . GIORNO . SOLENNE / CHE . PER . LA . UNDECIMA . VOLTA / ALLA . ESALTAZIONE / DELL . IMMORTALE / GREGORIO . XVI / GLORIOSAMENTE . SPLENDEVA . NELLE . SALE . DELEGATIZIE / DI . SPOLETO / LA . ESULTANZA . PURE . CELEBRAVASI / E / QUESTO . CANTICO / INTERPRETE . DELLA . COMUNE . LETIZIA / AL . PRINCIPE . OTTIMO . MASSIMO / SI . OFFRIVA»; a p. 2: «SPOLETO / TIP. BASSONI E BOSSI / CON APPROVAZIONE»; infine, a p. 3: «DAVID / MUSICA / DEL / Sig. Cav. Gioacchino Rossini.»

<sup>31</sup> Per una storia del teatro si veda Vittorio FRAJESE, con la collaborazione di Jole TOGNELLI, *Dal Costanzi all'opera: cronache, recensioni e documenti*, 4 voll., Roma, Capitolium, 1977-78.



evocare templi di misura abnorme, cripte dalle risonanze sinistre, masse umane schiacciati. Il dramma prende rilievo in funzione di una tale cornice»<sup>32</sup>.

La forte presenza della massa corale, l'imponenza dei pezzi d'insieme (in particolare l'Introduzione e il Finale primo<sup>33</sup>) e il dramma che si intreccia in tale grandioso contesto, fecero di *Semiramide* un'opera favorita per l'inaugurazione di teatri nuovi o rinnovati, anche in tempi lontani rispetto alla sua prima esecuzione. Si tratta di un dato che va tenuto nella dovuta considerazione, poiché ci attesta che l'opera era considerata monumentale, grandiosa e quindi adatta per festeggiare un evento importante nella storia di un determinato teatro.

Segue una tabella con l'elenco delle notizie relative a tali eventi<sup>34</sup>.

Tabella 5.3

ALLESTIMENTO	EVENTO
1825 Weimar Nationaltheater	Riapertura del teatro ricostruito a seguito di un incendio e festeggiamenti per i cinquanta anni di regno di Karl August
1826-27 Ferrara Teatro Comunale	Riapertura del teatro a seguito di un restauro
1827 Foligno Teatro Apollo	Inaugurazione del nuovo teatro
1830 Venezia Teatro S. Samuele	Riapertura del teatro a seguito di un restauro
1833 Venezia Teatro Apollo	Riapertura del teatro a seguito di un restauro. Cambio del nome (precedentemente: Teatro S. Luca)
1841 Parigi Théâtre-Italien	Riapertura del teatro a seguito di un restauro
1847 Londra Her Majesty's Opera House, Covent Garden	Riapertura del teatro a seguito di lavori di ristrutturazione
1857 Torino Teatro Gerbino	Riapertura del teatro a seguito di un restauro
1863 Roma Teatro Apollo	Riapertura del teatro a seguito di lavori di ristrutturazione
1880 Roma Teatro Costanzi	Inaugurazione del nuovo teatro

<sup>32</sup> Fedele D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 165.

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*, p. 166.

<sup>34</sup> Per le fonti relative a tali informazioni si rimanda ai punti corrispondenti nell'appendice I.

La *Semiramide* data a Weimar fu rappresentata in lingua italiana; l'evento aveva una doppia funzione: sia l'inaugurazione del nuovo teatro ridonato alla città dopo l'incendio di qualche mese prima, sia la celebrazione dei cinquant'anni di regno di Karl August, granduca di Sassonia-Weimar-Eisenach<sup>35</sup>. La scelta di un'opera di Rossini è degna di nota: durante il regno di Karl August, l'opera tedesca ebbe ampia diffusione, anche se sempre affiancata da lavori italiani e, in misura minore, francesi; si ricorda che Wolfgang Goethe, fra i suoi incarichi alla corte del granduca, ebbe anche quello di gestire le produzioni teatrali, ed ebbe quindi un ruolo nella selezione dei titoli proposti per il teatro di corte<sup>36</sup>. Perciò non sarebbe stato strano, per un evento consimile, che il granduca potesse commissionare una nuova opera in lingua tedesca, che avrebbe così rafforzato simbolicamente l'identità nazionale e, di conseguenza, il suo ruolo regale. Probabilmente la scelta di *Semiramide* si dovette alla volontà di Caroline Jagemann, soprano, amante di Karl August, che già aveva interpretato altre parti rossiniane (Amira, Amenaide, Desdemona) per il teatro di Weimar<sup>37</sup>; dunque il soprano dovette reputare adatta per sé stessa la parte della regina assira, per cui si decise di utilizzare un'opera italiana già allestita anche altrove e di non commissionare un nuovo lavoro per un doppio evento tanto importante per la corte.

Viceversa, destano meno meraviglia i nomi dei teatri che seguono quello di Weimar nella tabella: i quattro eventi successivi si collocano tutti in Italia, dove l'opera stava conoscendo una vastissima popolarità in quegli anni, per cui la magnificenza dell'evento veniva creata attraverso la scelta di uno dei titoli più amati del tempo, che poteva garantire un buon successo di pubblico. Era infatti importante conquistare il favore degli astanti, soprattutto in eventi particolari come un'inaugurazione, dimodoché l'impresa poteva garantirsi una buona reputazione, sia per la gestione dei lavori di ristrutturazione, sia per l'evento di apertura; in queste occasioni, quindi, venne scelta *Semiramide*, un'opera tanto apprezzata ovunque in quegli anni e che perciò, anche in un teatro minore, poteva avviare una stagione inaugurale con esito positivo. Si segnala, inoltre, che tra questi quattro teatri che celebrarono la loro riapertura con *Semiramide*, ben due sono di Venezia, città che per ovvie ragioni era particolarmente legata all'opera.

Negli anni Quaranta, quando il numero di allestimenti dell'opera era ormai diminuito sensibilmente, *Semiramide* venne usata per due eventi di una certa rilevanza, ossia la riapertura delle due sale ristrutturate del Théâtre-Italien e del Covent Garden. Come è stato possibile notare già in precedenza<sup>38</sup>, le città di Parigi e Londra furono particolarmente legate all'ultimo lavoro italiano di Rossini, specialmente grazie alla

---

<sup>35</sup> Cfr. Gitta GÜNTHER, *Weimar: Eine Chronik*, Lipsia, Kiepenheuer, 1996, p. 72.

<sup>36</sup> Si veda Thomas BAUMAN, *North German opera in the age of Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

<sup>37</sup> Per informazioni su questa primadonna si veda la sua autobiografia: Caroline JAGEMANN, *Selbstinszenierungen im klassischen Weimar: Caroline Jagemann*, a cura di Ruth B. EMDE, commento di Ruth Emde e Achim von Heygendorff, 2 voll., Gottinga, Wallstein, 2004.

<sup>38</sup> Cfr. sopra, capitolo I, paragrafo 1.1.

costante presenza di *star* canore assai gradite al pubblico. In entrambi questi casi il punto di forza era costituito dalla coppia Grisi-Tamburini, affiancati a Parigi anche da Marietta Alboni. Dopo un ventennio dalla prima rappresentazione, la *Semiramide* interpretata da questi cantanti era vista come uno spettacolo di sicuro successo; nel medio Ottocento, quindi, creare un evento significava ormai puntare non sulla novità, bensì su uno spettacolo già testato e di cui si poteva conoscere in anticipo l'esito positivo.

Nel 1857, sempre con *Semiramide* si riaprì il teatro Gerbino di Torino; ancora, nel 1863, sull'onda dei successi delle sorelle Marchisio, quest'ultime vennero ingaggiate per la solenne riapertura del teatro Apollo di Roma, interamente ristrutturato. L'opera scelta non poteva che essere il loro cavallo di battaglia, per l'appunto *Semiramide*, che fu assai gradita dal pubblico romano nonostante fossero passati esattamente quarant'anni dalla prima rappresentazione dell'opera.

Infine, nel 1880 veniva inaugurato il nuovo teatro della capitale del neonato stato italiano: un evento assai seguito in tutta la nazione. Questa volta non si trattò della riapertura di un teatro restaurato, ma dell'inaugurazione di una struttura nuova, per cui era un avvenimento di maggiore rilevanza rispetto a quelli descritti precedentemente; tuttavia la scelta cadde ancora una volta sull'ormai vecchio titolo rossiniano.

## 5. L'ORGANIZZAZIONE DELLA STAGIONE

Purtroppo non sembra essersi conservata alcuna fonte che documenti le motivazioni che portarono alla scelta di *Semiramide* come opera inaugurale. Come è stato già detto all'inizio del paragrafo precedente, il teatro Costanzi rimase privato per 46 anni, prima di divenire patrimonio del comune di Roma; ne consegue che anche la relativa documentazione è pressoché assente nell'archivio del teatro<sup>39</sup>. Anche nell'archivio di Stato di Roma e nell'archivio Capitolino non è stato rinvenuto alcun documento relativo alla stagione inaugurale del Costanzi. È dunque probabile che, all'atto della vendita del teatro al comune di Roma nel 1926, i documenti d'archivio relativi al periodo 1880-1926 non siano stati ceduti, ma siano rimati in possesso di privati (verosimilmente dello stesso Costanzi o degli impresari che si alternarono nella gestione del teatro) e successivamente siano andati dispersi. Questa situazione fa sì che i giornali romani stampati in quel periodo divengano l'unica fonte disponibile per cercare di ricostruire la storia dei primi anni di vita del teatro.

La stagione inaugurale venne organizzata in poco tempo: le prime indiscrezioni uscite sui giornali risalgono ai primi di ottobre; non è possibile stabilire esattamente quando iniziarono le trattative coi cantanti, ma sicuramente i tempi di

---

<sup>39</sup> L'archivio del teatro dell'Opera di Roma possiede regolare documentazione a partire dal 1926 (atti, contabilità, contratti, locandine e quant'altro), mentre del periodo precedente possiede solo l'elenco delle opere rappresentate con relativi cast e qualche ritaglio di articoli di giornale con le recensioni degli spettacoli; nulla, però, relativo alla stagione inaugurale del 1880.

organizzazione furono piuttosto ristretti. Vista la necessità di agire in fretta, l'impresa venne affidata a un esperto del settore residente a Roma: Vincenzo Jacovacci, impresario nato nel 1811 che aveva a lungo lavorato proprio nell'Urbe e che ormai da decenni aveva in gestione il teatro Apollo.

È probabile che fosse stato proprio Jacovacci a proporre i titoli della stagione, tutte opere molto lontane cronologicamente: *Semiramide*, *Norma* e *Otello*. La decisione di selezionare lavori "antichi" sembrerebbe quindi assolutamente voluta, anche se le motivazioni di tale scelta non sono ben chiare. Forse, per inaugurare il nuovo teatro della Capitale, si volle proporre dei titoli che potessero fungere da simboli culturali della nazione, pertanto si evitarono titoli più recenti in favore di autori che rappresentavano il passato glorioso dell'opera in musica di matrice italiana; ovviamente si tratta di una mera ipotesi, in quanto non esiste alcun testo in cui risulti dichiarata esplicitamente una simile intenzione.

L'ultima volta in cui *Semiramide* venne eseguita a Roma fu nel 1863, proprio all'Apollo e con Jacovacci come impresario; le sorelle Marchisio raccolsero allora un successo strepitoso. Forse memore di quel successo, l'impresario decise di ritentare la fortuna con lo stesso titolo; ma le Marchisio, che avevano fatto di *Semiramide* il loro cavallo di battaglia, erano ormai da tempo lontane dalle scene<sup>40</sup>, mentre il cast che venne scritturato per il Costanzi non era specializzato nel canto rossiniano, pertanto l'esito ottenuto fu assai più modesto rispetto a quello di diciassette anni prima.

La fretta con cui Jacovacci dovette organizzare la stagione fu dovuta, da un lato, alla necessità di aprire i battenti non appena fossero terminati i lavori di costruzione del teatro; dall'altro bisognava trovare un periodo in cui fossero disponibili artisti, coristi e professori d'orchestra. Verso la fine di novembre molti di essi potevano dare disponibilità, in quanto la stagione d'Autunno volgeva al termine; per Carnevale, però, in molti erano già impegnati altrove, per cui era necessario stringere i tempi per non dover attendere il termine della stagione di Carnevale. La data per la serata inaugurale venne quindi fissata per il 20 novembre<sup>41</sup>, giorno natalizio della regina Margherita di Savoia; la data venne poi spostata al 27 per permettere la conclusione degli ultimi lavori, e la stagione si concluse con una serata di beneficenza il 22 dicembre<sup>42</sup>.

I giornali, in particolari quelli romani, attendevano con viva curiosità l'evento. Ai primi di ottobre cominciarono a uscire le prime indiscrezioni:

Si assicura che verso la metà di novembre si farà l'apertura del teatro Costanzi coll'opera la *Stella del Nord* di Meyerbeer, mai rappresentata in Roma, che verrà eseguita

---

<sup>40</sup> Carlotta morì nel 1872 e Barbara, in seguito a questo lutto, si ritirò definitivamente dalle scene.

<sup>41</sup> Come attestano numerosi giornali, si veda per esempio ZULIANI, *Rassegna musicale*, «Gazzetta ufficiale del regno d'Italia», 15 novembre 1880, pp. 4857-4858: 4858.

<sup>42</sup> Con una rappresentazione del *Trovatore* in favore delle vittime del naufragio dell'*Oncle Joseph*, cfr. più avanti e anche *Teatri e concerti*, «Gazzetta ufficiale del regno d'Italia», 23 dicembre 1880, p. 5515.

da artisti veramente di cartello. L'impresa del teatro sarà assunta per un mese dal signor Iacovacci<sup>43</sup>.

La partitura della *Stella del Nord*, acquistata dall'editore Francesco Lucca, ebbe una discreta circolazione in Italia in quegli anni: nella stagione di Autunno dello stesso 1880 veniva proposta al teatro Vittorio Emanuele di Torino<sup>44</sup>; a Roma sarebbe poi arrivata dopo poco più di un anno, all'Apollo<sup>45</sup> (non per iniziativa di Iacovacci, perché questi morì nel marzo del 1881).

La notizia venne rettificata poco dopo:

Ecco le notizie più recenti e più accreditate relative all'apertura del teatro Costanzi: Verrebbe inaugurato verso la metà del prossimo novembre e l'impresa verrebbe assunta dal signor Vincenzo Iacovacci.

Le opere destinate sarebbero *Semiramide* e *Norma*. È inesatto che si sia pensato di mettere in scena la *Stella del Nord*. Nulla vi è ancora di definitivamente stabilito riguardo agli artisti. Si assicura però che Iacovacci sia in trattative colla signora Turolla, che cantò con plauso lo scorso inverno al teatro Apollo.

Queste notizie, lo ripetiamo, sono accreditate, ma non definitive<sup>46</sup>.

La decisione delle opere da allestire dovette essere parallela alla selezione degli esecutori che avrebbero preso parte alla stagione inaugurale. La prima metà del mese di ottobre fu il periodo decisivo in cui si stabilì definitivamente l'apertura del teatro; tutto dipendeva dall'andamento dei lavori, il cui termine rimase per molto tempo incerto:

dicesi che siano sorte delle difficoltà in ordine all'apertura del teatro Costanzi, stanteché l'architetto Sfondrini avrebbe dichiarato che il teatro stesso non potrebbe esser finito per l'epoca prescritta. Oggi si doveva prendere una risoluzione decisiva<sup>47</sup>.

Nel giro di pochi giorni, dunque, si alternavano indiscrezioni sulla prossima stagione del Costanzi e incertezze sulla sua effettiva apertura. I dubbi vennero diradati nel giro di pochissimo tempo:

l'apertura del nuovo teatro del sig. Costanzi è definitivamente stabilita. L'impresario Iacovacci e il Costanzi firmarono ieri il relativo contratto e già si è messo mano al lavoro per preparare lo spettacolo d'inaugurazione.

---

<sup>43</sup> *Teatri, concerti e feste*, «L'Osservatore romano», 9 ottobre 1880, p. 3.

<sup>44</sup> «LA STELLA DEL NORD / OPERA IN TRE ATTI / di / EUGENIO SCRIBE / Traduzione italiana / di / E. PICCHI / musica del maestro / GIACOMO MEYERBEER / DA RAPPRESENTARSI / AL TEATRO VITTORIO EMANUELE IN TORINO / Nell'Autunno 1880 / MILANO / STABILIMENTO MUSICALE DITTA FRANCESCO LUCCA / 11-79».

<sup>45</sup> «La Stella del Nord / Opera in Tre Atti / di / EUGENIO SCRIBE / Traduzione italiana / di / E. PICCHI / Musica di / G. Meyerbeer / da rappresentarsi / al R. Teatro Apollo di Roma / il Carnevale 1881-1882. / MILANO / STABILIMENTO MUSICALE F. LUCCA / 11-81».

<sup>46</sup> *Teatri*, «La Capitale», 11 ottobre 1880, pp. 2-3: 3.

<sup>47</sup> *Teatri, concerti e feste*, «L'Osservatore romano», 14 ottobre 1880, p. 3.

Il teatro si aprirà fra il 15 e il 20 del prossimo novembre e vi si darà un breve corso di rappresentazioni fino al 15 dicembre. L'opera con la quale verrà inaugurato il teatro è la «Semiramide» di Rossini che sarà posta in scena con sfarzo straordinario.

Non poteva farsi scelta migliore di questo capolavoro del sommo dei nostri maestri. Dopo la «Semiramide» si eseguirà forse «l'Otello» dello stesso autore. Avendo sulla piazza un tenore come il Fernando, che è l'unico che possa cantare tale opera, l'impresa, rappresentando «l'Otello», non farebbe che appagare un desiderio universale.

La direzione per la parte musicale sarà affidata al maestro Marino Mancinelli<sup>48</sup>.

Sappiamo dunque che il contratto tra il proprietario del teatro Costanzi e l'impresario Jacovacci venne stilato il 14 ottobre 1880. Nel frattempo, però, Jacovacci già aveva iniziato a prendere contatti con alcuni cantanti. Vista la particolare situazione, l'impresario iniziò a muoversi cercando di impegnare artisti che già erano presenti sulla piazza romana, che si esibivano per la stagione di Autunno in altri teatri della stessa città.

Proprio pochi giorni prima al politeama Romano<sup>49</sup> veniva allestito *Rienzi*:

Stasera dunque grande solennità artistica al Politeama Romano. In città non si parla che di questa rappresentazione e senza dubbio alcuno la grande aspettativa non verrà delusa.

Il maestro Mario [*sic*] Mancinelli per la parte artistica, e l'impresario Vannutelli hanno saputo far le cose in modo che Roma godrà di uno spettacolo quale finora non si era mai veduto ne' suoi teatri.

La grandiosa opera-ballo del maestro Wagner «Rienzi» si compone di cinque atti. Le parti sono così divise: «Cola di Rienzi» A. Fernando, tenore; «Irene sua sorella» Elena Boronat, soprano; «Stefano Colonna» Ettore Marcassa, basso; [...] «Baroncelli» Giovanni Paroli tenore [...] «Messo di Pace» Maria Renaut, soprano<sup>50</sup>

Il grande successo ottenuto dall'evento<sup>51</sup> convinse Jacovacci a contattare gli artisti citati nell'articolo: il tenore Augusto Fernando in effetti, venne scritturato per interpretare la parte principale dell'*Otello* rossiniano; i giornali annunciarono poi la presenza del soprano Elena Boronat nella parte di Desdemona<sup>52</sup>, ma in realtà la sua scrittura era destinata alla parte di Adalgisa in *Norma*<sup>53</sup>; inoltre Giovanni Paroli (lo stesso che, qualche anno dopo, sarebbe stato il primo Cassio nell'*Otello* verdiano e il primo Dottor Cajus nel *Falstaff*) venne scritturato per la parte di Rodrigo nell'*Otello*<sup>54</sup>; infine Maria Renaut avrebbe interpretato Azema in *Semiramide*. Jacovacci entrò in

---

<sup>48</sup> *Teatri*, «Il Popolo romano», 15 ottobre 1880, p. 4.

<sup>49</sup> Il politeama sorgeva tra gli odierni Lungotevere Raffaello Sanzio e via del Politeama nel quartiere di Trastevere; inaugurato nel 1862, venne demolito nel 1883 per la realizzazione dei muraglioni di contenimento del Tevere.

<sup>50</sup> *Teatri*, «Il Popolo romano», 4 ottobre 1880, p. 4.

<sup>51</sup> *Teatri*, «Il Popolo romano», 5 ottobre 1880, p. 4.

<sup>52</sup> Cfr. l'annuncio della stagione citato poco più avanti.

<sup>53</sup> Per la parte di Desdemona era stata contattata Alice Giuliani ma, per una sua indisposizione, venne scritturata Giuseppina Caruzzi Bedogni. Cfr. *Teatri*, «Il Popolo romano», 17 dicembre 1880, p. 4.

<sup>54</sup> *Teatri*, «La Capitale», 2 novembre 1880, p. 3.

trattative anche col basso Marcassa per affidargli la parte di Assur (che già aveva interpretato due volte, a Milano nel 1872 e a Torino nel 1876<sup>55</sup>), e ingaggiò Marino Mancinelli come direttore d'orchestra della stagione; inoltre, per la parte di Arsace tentò di scritturare Marietta Biancolini<sup>56</sup> (che quattro anni prima fu la prima Laura Adorno ne *La Gioconda* di Ponchielli), la quale proprio in quei giorni otteneva grandi successi come Romeo ne *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini al teatro Alhambra di Roma<sup>57</sup>.

Né la Biancolini né Marcassa conclusero le trattative; il nome della Biancolini sparì immediatamente: è probabile che si trattasse di un mero tentativo da parte di Iacovacci andato a vuoto, visto che due giorni dopo l'annuncio da parte dell'«Osservatore romano» di questa indiscrezione, «Il Popolo romano» la correggeva e annunciava che «l'impresario Iacovacci ha scritturato per la prossima apertura del teatro Costanzi la celebre artista signorina Tremelli, la quale canterà la parte di «Arsace» nell'opera *Semiramides*»<sup>58</sup>. Nemmeno Marino Mancinelli finì per accordarsi con l'impresario:

Siccome il Maestro Marino Mancinelli aveva rotto le trattative per andare a dirigere l'orchestra del nuovo teatro Costanzi, questo teatro era senza maestro direttore e concertatore. Pare che abbia accettato questo posto il bravo maestro Giovanni Rossi, che dicesse per parecchi anni, dopo il Mariani, l'orchestra civica di Genova<sup>59</sup>.

Finalmente, all'inizio di novembre venne annunciata l'apertura e il cast definitivo della stagione:

L'apertura del nuovo Teatro Costanzi avrà luogo il 20 di questo mese e tanto l'ingegnere signor Sfondrini, quanto l'impresario sig. Vincenzo Iacovacci faranno il possibile, per la parte che riguarda ciascuno, perché il tutto sia pronto per l'epoca stabilita.

Ecco l'elenco delle opere e degli artisti che le eseguiranno.

«La Semiramide» avrà a principali interpreti le signore Emma Turolla (Semiramide) Guglielmina Tremelli (Arsace) Maria Renaut (Azema), il baritono Merly (Assur) il tenore Piazza (Idreno) e il basso D'Ottavi (Oroe).

«L'Otello» verrà eseguito dalla signorina Elena Boronat (Desdemona) dal tenore Fernando (Otello) dal baritono Toledo (Iago) e dal tenore Paroli (Rodrigo).

Il numero dei professori d'orchestra, dei coristi e delle ballerine, sarà uguale a quello del teatro Apollo.

L'orchestra verrà diretta dal maestro Giovanni Rossi, quegli che ha surrogato il celebre Mariani nella direzione dell'orchestra al Carlo Felice di Genova.

Tutto ciò valga a smentire le voci corse sulla non apertura del suddetto teatro<sup>60</sup>.

---

<sup>55</sup> Cfr. appendice I.

<sup>56</sup> Queste scritture sono segnalate in *Teatri, concerti e feste*, «L'Osservatore romano», 16 ottobre 1880, p. 3.

<sup>57</sup> Una recensione entusiastica della sua esibizione è in *Teatri*, «Il Popolo romano», 24 ottobre 1880, p. 4.

<sup>58</sup> *Teatri*, «Il Popolo romano», 18 ottobre 1880, p. 4.

<sup>59</sup> *Teatri, concerti e feste*, «L'Osservatore romano», 28 ottobre 1880, p. 3.

<sup>60</sup> *Teatri*, «Il Popolo romano», 1 novembre 1880, p. 4.

Nessun accenno a *Norma*, che pure era stata annunciata come altro titolo della stagione; difatti la Boronat viene indicata come futura Desdemona quando invece avrebbe in realtà interpretato la parte di Adalgisa<sup>61</sup>. Per il resto, i nomi indicati nell'articolo citato corrispondono agli interpreti effettivi.

Dunque, una stagione organizzata in tempi stretti, stabilita definitivamente solo tre settimane prima dell'inizio previsto (la data di apertura sarebbe poi slittata di una settimana<sup>62</sup>); per evitare di incorrere in lunghe trattative con interpreti impegnati fuori Roma, Jacovacci predilesse la scrittura di artisti già presenti in città nel mese di ottobre e che riscossero particolari successi ne *I Capuleti e i Montecchi* e *Rienzi*. Queste due opere vennero viste dal pubblico come una palese dicotomia tra musica del passato e musica dell'avvenire, scatenando le discussioni tra i fautori dell'una e dell'altra fazione.

*I Capuleti e Montecchi* di Vincenzo Bellini rimontano, salvo errore, al 1830. Ai primi due bellissimi atti del Bellini si suole oramai per tradizione aggiungere l'ultimo atto del maestro Vaccai.

Quanti della presente generazione che frequentano il teatro hanno inteso in Roma quest'opera? Ben pochi! [...] Per cui l'opera del Bellini per moltissimi è nuova del tutto e dobbiamo essere grati alla signora Biancolini ed al signor [impresario] Boccacci che ci offrono il mezzo di poterla apprezzare.

La risurrezione di quest'opera chiamerà in teatro questa sera una folla di spettatori.

Vi andranno i vecchi per riprovare ancora una volta le impressioni della loro gioventù.

Vi andranno i giovani avidi di novità. Vi andranno poi tutti gli ammiratori della buona, bella e tradizionale scuola di canto italiano rappresentata così bene dalla signora Marietta Biancolini. Vi andranno infine quanti amano la buona musica italiana, melodica, spontanea, facile che parla al cuore e che suscita i più nobili entusiasmi.

Curiose circostanze; mentre il Politeama risuona ancora degli applausi al *Rienzi* di Wagner, questa sera il pubblico Romano applaudirà a Bellini ed alla sua musica così opposta a quella del grande riformatore tedesco. Questi applausi però tornano a lode del nostro pubblico, il quale intelligente come è, applaude all'arte ed alla buona musica senza ricercare a quale paese appartengano i suoi autori<sup>63</sup>.

I termini con cui si esprime il giornalista in merito ai *Capuleti* sono molto simili ad alcune recensioni di *Semiramide*, in cui si disquisisce sulla qualità dell'antica scuola di canto e si individua uno scarto generazionale tra i più anziani e i più giovani frequentatori dei teatri<sup>64</sup>. *Rienzi*, invece, viene individuata come “musica dell'avvenire”, in quanto composta da Richard Wagner e in quanto relativamente

---

<sup>61</sup> Cfr. poco sopra.

<sup>62</sup> Cfr. sopra.

<sup>63</sup> *Teatri*, «La Libertà», 24 ottobre 1880, p. 3.

<sup>64</sup> Si veda in merito il capitolo I, paragrafo 5.



nuova per il pubblico italiano<sup>65</sup>, nonostante in realtà faccia parte della produzione giovanile dell'autore.

La stagione d'Autunno dei teatri romani, dunque, proponeva opere cronologicamente piuttosto lontane: *I Capuleti e i Montecchi*, in parte anche *Rienzi* (che, per l'appunto, era stato composto circa un quarantennio prima, ma era però percepito come musica “nuova”, proiettata verso il futuro) e *Lucia di Lammermoor*, diretta da Mancinelli al politeama Romano<sup>66</sup>. È probabile che proprio questa condizione suggerì a Jacovacci di proporre al Costanzi un'intera stagione di opere lontane nel tempo, che il pubblico romano sembrava apprezzare. Gli esecutori di queste opere risultavano molto versatili, poiché si destreggiavano tra stili vocali molto diversi fra loro (da *Rienzi*, a *I Capuleti e i Montecchi*, a *La Gioconda* e così via). Ciò però portò alla rilevazione, durante la stagione del Costanzi, dell'inadeguatezza di alcuni interpreti rispetto alla parte vocale affidatagli<sup>67</sup>.

#### 6. GLI INTERPRETI DI *SEMIRAMIDE* AL COSTANZI

Il titolo scelto come opera inaugurale apparve sui giornali congiuntamente al nome dell'interprete che si sarebbe esibita nella parte della protagonista, Emma Turolla<sup>68</sup>. Il giovane soprano torinese (nata nel 1858) aveva debuttato solo due anni prima proprio come *Semiramide* al teatro di Tbilisi, e ripropose l'opera rossiniana anche nel 1879 al teatro Grande di Brescia<sup>69</sup>. Non è escluso che l'idea di inaugurare con *Semiramide* fosse venuta a Jacovacci proprio in associazione al nome della Turolla: ella infatti aveva collaborato con l'impresario nella precedente stagione di Carnevale-Quaresima del 1880, durante la quale venne ingaggiata come prima donna al teatro Apollo (gestito da Jacovacci). L'impresario dunque ne conosceva le qualità e sapeva che il pubblico romano aveva apprezzato le sue interpretazioni<sup>70</sup>. Non solo: il direttore d'orchestra di quella stagione era Luigi Mancinelli, fratello di Marino; forse quindi proprio quest'ultimo, in vista delle trattative – poi non andate in porto – con Jacovacci per l'inaugurazione del Costanzi, potrebbe aver dato la propria approvazione sul nome della protagonista, con la quale il fratello aveva lavorato pochi mesi prima.

Oltre alle tre interpretazioni di *Semiramide*, non risultano altri allestimenti di opere rossiniane in cui si sia esibita Emma Turolla. È probabile che avesse una voce intermedia tra il soprano e il mezzosoprano, adatta quindi a esibirsi nelle parti destinate a Isabella Colbran<sup>71</sup>:

---

<sup>65</sup> Precedentemente era stata allestita al teatro La Fenice di Venezia nel 1874 e al teatro Comunale di Bologna nel 1876.

<sup>66</sup> *Teatri*, «Il Popolo romano», 26 ottobre 1880, p. 4.

<sup>67</sup> Cfr. più avanti.

<sup>68</sup> Cfr. sopra l'articolo citato da «La Capitale» dell'11 ottobre 1880.

<sup>69</sup> Cfr. appendice I.

<sup>70</sup> Cfr. la recensione citata poco più avanti.

<sup>71</sup> Si veda sull'argomento il capitolo III, *passim* e in particolare le osservazioni sulla voce della Colbran già citate: CELLETTI, *Storia del belcanto*, cit., p. 163.

La signora Turolla è in realtà un mezzo soprano e tale l'hanno giudicata gli intelligenti; essa però, non senza sforzo, canta le parti di soprano, a ciò forse spinta dal desiderio di emergere in un più ricco repertorio. Questa imprudenza, a parere dei tecnici, più riescirle fatale, giacché le più belle voci spostate ben presto si guastano. La signora Turolla ha cantato negli *Ugonotti* e nel *Trovatore*; in quest'ultima opera ha, meglio che nella prima, dato prova di vero talento e di possedere, oltre ad una voce potente e bella, giusto senso dell'arte ed azione<sup>72</sup>.

In effetti le parti di soprano drammatico garantivano un migliore e più facile successo rispetto a quelle mezzosopranili, soprattutto grazie a esecuzioni di titoli di repertorio come appunto *Les Huguenots* e *Il Trovatore*, ma anche *Norma*, *Mefistofele*, *Lohengrin*, *La Juive* e molte altre. Grazie a questo la Turolla ebbe una brillante carriera, soprattutto all'estero (si esibì a Praga, Berlino, San Pietroburgo, e così via), ma una malattia la costrinse al ritiro nel 1890; morì nel 1943<sup>73</sup>.

Wilhelmine Tremel (o Tremmel), contralto austriaco, meglio nota come Guglielmina Tremelli, fu allieva di Mathilde Marchesi<sup>74</sup>. Non è stato possibile rintracciare dati biografici certi sulla cantante; sicuramente era più anziana di qualche anno rispetto alla Turolla, visto che già negli anni Settanta aveva avviato una buona carriera, proseguita poi per tutti gli anni Ottanta. Debuttò allo Staatsoper di Vienna in *Lucrezia Borgia* come Maffio Orsini<sup>75</sup> e in quel teatro rimase almeno fino al 1878, esibendosi in un repertorio piuttosto variegato, dal *Trovatore* a *Oberon*, da *Die Meistersinger von Nürnberg* ad *Aida*; interpretò anche la parte di Hedwige nel *Guillaume Tell* (tutte le opere citate vennero eseguite in traduzione tedesca)<sup>76</sup>. La Tremelli viaggiò poi in diverse città d'Europa; nel 1884 fu Hérodiade nella seconda versione (in lingua italiana) dell'omonima opera di Jules Massenet, al Théâtre-Italien di Parigi<sup>77</sup>.

Anche Guglielmina Tremelli era già entrata in contatto con Jacovacci tramite l'Apollo. Nel Carnevale 1879 interpretò le parti di Amneris in *Aida* e di Maffio Orsini in *Lucrezia Borgia*<sup>78</sup>; anche in questo caso la direzione era affidata a Luigi Mancinelli, per cui si ritrova una condizione simile a quella di Emma Turolla: una cantante già sperimentata all'Apollo, che aveva quindi avuto contatti con Jacovacci e che aveva avuto modo di lavorare col fratello di Marino Mancinelli, papabile direttore della stagione inaugurale del Costanzi. Al contrario della Turolla, però, la Tremelli inizialmente sembrava non aver riscosso un particolare successo come Amneris;

---

<sup>72</sup> ZULIANI, *Rassegna musicale*, «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», 3 febbraio 1880, pp. 473-475: 473-474.

<sup>73</sup> Tutte le informazioni sulla sua biografia sono tratte dalla voce «Emma Turolla» in *Großes Sängerlexikon*, a cura di KUTSCH e RIEMENS, cit., vol. VII, p. 4793.

<sup>74</sup> Così dichiara la stessa Mathilde MARCHESI, *Marchesi and Music: Passages from the Life of a Famous Singing-Teacher*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 (ed. or.: Londra-New York, Harper & Brothers, 1897), p. 142.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Per un elenco delle opere interpretate dalla Tremelli al Wiener Staatsoper si veda <<https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/person/7538>> (data ultima consultazione: 14 maggio 2019).

<sup>77</sup> Demar IRVINE, *Massenet: a chronicle of his life and times*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1994, p. 139.

<sup>78</sup> Antonio MARIANI, *Luigi Mancinelli: la vita*, Lucca, Akademos, 1998, p. 144.

nonostante nel complesso l'*Aida* dell'Apollo fosse piaciuta al pubblico, «la signora Tremelli possiede una voce eccezionale, ma è cantante mediocre e ancor più mediocre attrice»<sup>79</sup>. Altri critici furono più clementi, apprezzandone l'esecuzione ma auspicando un suo perfezionamento nella pronuncia della lingua italiana<sup>80</sup>. Miglior riscontro ebbe invece la sua interpretazione di Maffio Orsini:

Chi invece trovò in questo spartito pane pei suoi denti, o meglio, note per la sua gola, fu la signorina Tremelli, che sotto le spoglie di Maffio Orsini ebbe campo di far risaltare, oltre alla potenza, l'estensione della sua bella voce. Egregiamente, signora Tremelli!<sup>81</sup>

Dunque, in sostituzione di Marietta Biancolini, che tanto aveva incantato l'uditorio con la sua interpretazione di Romeo ne *I Capuleti e i Montecchi*, Jacovacci pensò di ingaggiare la Tremelli, che l'anno prima si era distinta soprattutto per la sua interpretazione di una parte belcantistica, e che quindi avrebbe potenzialmente potuto affrontare con successo la parte di Arsace – sebbene non avesse mai cantato in *Semiramide* prima del 1880.

Particolarmente difficile risulta l'identificazione del basso cui venne affidata la parte di Assur. L'interprete fu il signor Merly, del quale però nessuna cronaca fornisce il nome di battesimo; ciò crea un problema perché in quel periodo vi erano tre Merly attivi come bassi: Luigi, Quirino e Silvano. L'unico di cui si abbia qualche notizia certa, il più celebre dei tre, è Luigi, che interpretò Assur diverse volte (particolarmente rilevante la sua presenza nell'allestimento del 1858 dato al teatro alla Scala con le sorelle Marchisio). Di origine francese, il suo vero nome era Jean-Baptiste ma si fece conoscere in Italia come Luigi; all'altezza del 1880 era già piuttosto avanti con gli anni ma era ancora pienamente attivo<sup>82</sup>. Di Silvano Merly si hanno scarse notizie, si sa solamente che si esibì diverse volte in compagnia di Luigi (poteva trattarsi quindi di un parente, forse era figlio di Luigi), anche in occasione dell'allestimento di *Semiramide* al teatro Pagliano di Firenze nel 1873, dove cantò la parte di Oroè al fianco di Luigi, interprete di Assur<sup>83</sup>. Non si sa se anche Quirino fosse parente degli altri due, ma non risultano allestimenti in cui comparve assieme all'uno o all'altro. Certamente era più giovane di Luigi (fu attivo almeno per tutti gli anni Ottanta e

---

<sup>79</sup> Z[ULIANI], *Rivista drammatico-musicale*, «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», 1 febbraio 1879, pp. 442-443: 443.

<sup>80</sup> YOLEA, *Da Roma*, «Gazzetta dei teatri», 6 febbraio 1879, pp. 4-5: 5.

<sup>81</sup> M. MARTINI, *Roma artistica (14 febbraio)*, «Cosmorama pittorico», 14 marzo 1879, p. 2.

<sup>82</sup> Per un breve profilo biografico si veda «Jean-Baptiste Merly», in *Großes Sängerlexikon*, a cura di KUTSCH e RIEMENS, cit., vol. V, p. 3086.

<sup>83</sup> Cfr. appendice I.

Novanta<sup>84</sup>) ed era specializzato come basso comico: interpretò spesso parti come Don Bartolo, Don Pasquale, Dulcamara<sup>85</sup>.

Sulla base di questi dati, il candidato più verosimile sembra essere Luigi: difatti Silvano si esibì di solito solo in parti comprimarie, mentre Quirino solo in parti buffe. Tra l'altro, Quirino e, probabilmente, anche Silvano erano più giovani di Luigi; in una recensione della serata di inaugurazione, si nota con dispiacere che «il baritono sig. Merly (Assur) è la prima volta che si presenta al nostro pubblico ed è peccato che non vi sia venuto quando era all'apogeo della sua carriera artistica»<sup>86</sup>, il che lascia intendere che il cantante non fosse più tanto giovane. Luigi Merly sembra dunque il nome più accreditato per questo evento<sup>87</sup>; in effetti al primo ottobre 1880 risale un annuncio sull'«Asmodeo»: «Luigi Merly. In Tolosa è disponibile questo eminente baritono, dei cui successi risuona tutt'ora la grand'eco dei principali teatri d'Italia e dell'estero»<sup>88</sup>; per cui circa alla metà di ottobre, dopo che le trattative con Marcassa non erano andate in porto, Jacovacci decise di contattare Merly. Al contrario delle due donne, in questo caso il basso non era mai stato a Roma<sup>89</sup>; non era facile trovare un basso o un baritono che fosse a suo agio con le agilità che Rossini aveva previsto per Filippo Galli, per cui Jacovacci potrebbe aver contattato questo interprete conscio dei suoi passati successi incontrati nelle vesti di Assur, tra cui alcuni ottenuti assieme alle sorelle Marchisio, che diciassette anni prima avevano incantato l'uditorio dell'Apollo con *Semiramide*.

## 7. L'INAUGURAZIONE DEL TEATRO

Entro la prima metà di novembre giunsero sulla piazza tutti gli artisti e vennero scritturati i coristi e i professori d'orchestra. Iniziarono le prove, oggetto di interesse per i giornalisti perché il Costanzi offriva una novità rispetto agli altri teatri romani (e non solo): trattandosi di una costruzione nuova e non della ristrutturazione di un edificio preesistente, l'ingegnere Achille Sfondrini poté permettersi di inserire, sulla base di un impianto comunque classico, delle innovazioni che rispondevano alle nuove esigenze di un teatro di fine Ottocento: alle tre file di palchi sovrappose ben

---

<sup>84</sup> Certamente era ancora vivo nel 1912; così si evince da *In memoria*, «Ars et labor», giugno 1912, p. 506, in cui si commemora la cantante Berta Eder, morta a Budapest, che fu allieva di Quirino Merly e in seguito lo coadiuvò nelle lezioni di canto.

<sup>85</sup> Veniva generalmente definito “basso comico” o “buffo” sui periodici; per esempio, il «Bollettino artistico internazionale» lo inseriva nella categoria «Bassi comici» nell'elenco degli artisti disponibili. Tale elenco compare, come di consueto, nell'ultima pagina (p. 8) di ciascun numero del «Bollettino» (annata consultata: 1887).

<sup>86</sup> *L'inaugurazione del teatro Costanzi*, «Il Popolo romano», 28 novembre 1880, pp. 2-3: 3.

<sup>87</sup> Sul sito internet dell'Archivio del teatro dell'Opera di Roma l'interprete di Assur viene invece identificato con Quirino (erroneamente indicato come Quintino), ma ciò, come dimostrato, sembra piuttosto improbabile; cfr. <[http://archiviostorico.operaroma.it/edizione\\_opera/semiramide-1880/](http://archiviostorico.operaroma.it/edizione_opera/semiramide-1880/)> (data ultima consultazione: 14 maggio 2019).

<sup>88</sup> *Scritture e disponibilità*, «Asmodeo», 1 ottobre 1880, pp. 3-4: 4.

<sup>89</sup> Così ci informa il recensore de «Il Popolo romano» nell'articolo citato poco sopra.

due gallerie, in modo da garantire un maggior numero di posti a basso costo<sup>90</sup>; l'elemento innovativo più interessante, però, fu il posizionamento della buca d'orchestra al di sotto del livello della platea, a parziale imitazione del Festspielhaus di Bayreuth<sup>91</sup>.

In generale tutto il progetto di Sfondrini destava viva curiosità: la creazione di un teatro grande e capiente, che poteva dar lustro alla nuova capitale d'Italia, fu vissuta come un evento eccezionale dalla popolazione di Roma. L'inaugurazione

costituì un vero avvenimento, come quella d'un monumento insigne per l'alma città, un monumento che insieme doveva riuscire palestra per l'arte, ritrovo geniale per la spiritualizzazione della mente, e fonte di cultura per ogni classe della cittadinanza<sup>92</sup>.

In effetti tutte le recensioni uscite a ridosso dell'inaugurazione (avvenuta il 27 novembre) si premurarono innanzitutto di descrivere minutamente il luogo, di cui venne apprezzato ogni aspetto, dalla struttura alle decorazioni, dall'illuminazione all'addobbo festivo collocato per l'occasione. L'importanza dell'evento venne accresciuta dalla presenza del re Umberto I e della regina Margherita di Savoia, che vennero salutati festosamente al loro arrivo.

Lo spettacolo inaugurale, viceversa, passò totalmente in secondo piano, complice il fatto che, al contrario dell'edificio, esso non fu apprezzato dal pubblico che vi accorse.

Quella di sabato sera è stata una festa dell'arte, in cui la musica ha avuto la parte più piccola; un nuovo teatro – che è nel tempo stesso un monumento della nuova Roma – si è inaugurato con uno spettacolo assolutamente inferiore alla grande solennità<sup>93</sup>.

La scelta del cast, in realtà, non si rivelò infelice. Gli esecutori vennero applauditi; in particolare le due donne ottennero un ottimo incontro:

Il pubblico tornò a vedere con grandissimo piacere la signorina Turolla e la signorina Tremelli ed entrambe vennero applaudite freneticamente nel grande duetto della seconda parte dell'atto secondo, nelle singole arie e nei pezzi d'assolo.

Alla signorina Turolla la parte di *Semiramide* si addice perfettamente ed eseguendola ha dato prova di quanto abbia progredito nell'arte da che ci lasciò nella passata stagione di carnevale.

La signorina Tremelli con quella sua meravigliosa voce è un *Arsace*, quale non potrebbe desiderarsi migliore.

Non è questo il caso di fare confronti né di richiamare celebrità sparite dalle scene. In oggi difficilmente troverebbero cantanti che meglio di queste eseguissero tale opera.

---

<sup>90</sup> A seguito della ristrutturazione operata tra il 1926 e il 1928, una delle due gallerie venne trasformata in un'altra fila di palchi, pertanto ad oggi il teatro conta quattro file di palchi e una galleria.

<sup>91</sup> Cfr. più avanti.

<sup>92</sup> *Il teatro Costanzi di Roma*, «Ars et labor», novembre 1906, pp. 969-972: 969.

<sup>93</sup> ZULIANI, *Inaugurazione del teatro Costanzi*, «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», 30 novembre 1880, pp. 5129-5131: 5129.

Il baritono sig. Merly (Assur) è la prima volta che si presenta al nostro pubblico ed è peccato che non vi sia venuto quando era all'apogeo della sua carriera artistica.  
Il tenore Piazza<sup>94</sup>(Idreno) eseguì bene la sua piccola parte ed ebbe applausi nella cavatina, come bene eseguì la propria parte il basso d'Ottavi<sup>95</sup>.

L'informazione che «il tenore Piazza (Idreno) eseguì bene la sua piccola parte ed ebbe applausi nella cavatina» induce a ipotizzare che la parte di Idreno venne privata di entrambe le arie, e che il riferimento alla «cavatina» tanto apprezzata rimandi al breve assolo «Là dal Gange» nell'Introduzione. Si tratta ovviamente di un'ipotesi, perché allo stato attuale delle ricerche non si ha notizia di un libretto stampato appositamente per l'occasione; non è escluso che, complici i tempi ristretti di organizzazione della stagione, al pubblico romano venisse offerto il libretto completo standard edito da Ricordi<sup>96</sup>; inoltre, non si ha notizia dei materiali musicali impiegati per l'occasione, forse dispersi o alienati insieme al resto dell'archivio del teatro Costanzi all'atto del già ricordato passaggio di proprietà del 1926. Per queste ragioni, è molto difficile ricostruire la struttura musicale della *Semiramide* del Costanzi. Sono quindi pervenute solo poche indicazioni, tutte tratte, ancora una volta, dalla stampa periodica:

1. l'opera fu suddivisa in più di due atti. Almeno una recensione fa cenno a un terzo atto (nessuna notizia, invece, di un eventuale quarto atto<sup>97</sup>), prima del quale fu consegnata un'onorificenza all'architetto Sfondrini<sup>98</sup>, dunque è possibile ipotizzare una divisione in tre atti;
2. la parte di Idreno fu drasticamente ridotta (come ricordato poco sopra);
3. le due donne eseguirono un «grande duetto» nella «seconda parte dell'atto secondo»<sup>99</sup>. Ipotizzando una suddivisione del primo atto in due parti (cfr. il punto 1), dovrebbe trattarsi del Duetto N. 6, ma l'espressione «grande duetto» induce invece a pensare al N. 11. Non è dunque escluso che il N. 11 venne spostato al posto del N. 6, verosimilmente tagliato;
4. all'allestimento partecipò anche il corpo di ballo: «Alcuni hanno detto che in questa opera vi si aggiungeranno le danze del «Mosè». Ciò non è esatto. Perché la messa in scena della «Semiramide» sia più imponente vi prenderà parte il corpo di ballo, ma le danze saranno eseguite sulla musica stessa di detta opera»<sup>100</sup>. Anche in questo caso è possibile solo formulare delle ipotesi: poiché

---

<sup>94</sup> Anche in questo caso sul sito dell'Archivio del teatro dell'Opera di Roma il nome di battesimo del cantante è errato, poiché viene indicato come Giovanni e non come Giacomo, cfr. ancora <[http://archiviostorico.operaroma.it/edizione\\_opera/semiramide-1880/](http://archiviostorico.operaroma.it/edizione_opera/semiramide-1880/)>.

<sup>95</sup> *L'inaugurazione del teatro Costanzi*, «Il Popolo romano», 28 novembre 1880, pp. 2-3: 3.

<sup>96</sup> Su questo argomento cfr. capitolo II, paragrafo 2.3.

<sup>97</sup> Si ricorda che l'esecuzione proposta all'Opéra di Parigi nel 1860 prevedeva una suddivisione in quattro atti, cfr. il capitolo IV.

<sup>98</sup> «Allo Sfondrini al principio dell'atto terzo veniva presentata una corona d'alloro», *Il teatro Costanzi*, «La Capitale», 29 novembre 1880, pp. 2-3: 3.

<sup>99</sup> *L'inaugurazione del teatro Costanzi*, «Il Popolo romano», 28 novembre 1880, pp. 2-3: 3.

<sup>100</sup> *Teatri*, «Il Popolo romano», 13 novembre 1880, p. 4.

è altamente improbabile ipotizzare l'inserimento delle danze composte da Carafa per l'allestimento dell'Opéra del 1860, è possibile che il corpo di ballo abbia preso parte alle scene corali dell'Introduzione e del Finale primo.

Sulla base di queste informazioni è possibile proporre una ricostruzione della struttura dell'opera in via del tutto congetturale (si elencano qui i soli numeri musicali):

#### Tabella 5.4

Sinfonia

ATTO I

N. 1 Introduzione

N. 2 Recitativo e Cavatina Arsace

N. 3 Duetto Arsace-Assur

ATTO II

N. 5 Coro di donne e Cavatina Semiramide

N. 11 Duetto Semiramide-Arsace

N. 7 Finale primo

ATTO III

N. 8 Duetto Semiramide-Assur

N. 9 Coro, Scena e Aria Arsace

N. 12 Scena, Coro e Aria Assur

N. 13 Finale secondo

La critica principale rivolta all'impresa riguardava la scelta del titolo, che si rivelò determinante per la malriuscita dello spettacolo, «uno spettacolo indegno di tanta solennità artistica: la scelta dell'opera apparve infelicissima»<sup>101</sup>. Questo momento storico si rivela dunque un nodo cruciale nella storia di *Semiramide*: il suo allestimento proposto per un'occasione così importante la pose immancabilmente sotto i riflettori; per tale ragione, sebbene l'opera venisse (sempre più di rado) ancora eseguita, questa volta la domanda “perché fare ancora *Semiramide*?” divenne molto più pregnante rispetto ad altre occasioni. Il problema principale non era la qualità della musica di Rossini, che non venne mai messa in discussione, ma piuttosto il suo grado di senescenza, ovvero sia il mutato rapporto tra quella musica e il pubblico, un pubblico nuovo abituato ad altre sonorità e ad altri modelli drammatico-musicali.

Per inaugurare un nuovo teatro atto a grandiosi spettacoli d'opera e ballo non poteva farsi scelta migliore d'uno dei capolavori del sommo dei nostri Maestri, di Rossini. [...]

---

<sup>101</sup> *Teatri*, «La Capitale», 29 novembre 1880, pp. 2-3: 3.

La *Semiramide* dunque non è andata gran che nel genio degli spettatori. Tutto invecchia quaggiù e questa opera, che pure racchiude pagine d'una bellezza straordinaria, nel complesso ha invecchiato più che le altre opere del grande maestro. Né valse a migliorare l'opinione degli spettatori la esecuzione che, tanto per parte dei primari artisti, quanto delle masse corali e dell'orchestra fu buona<sup>102</sup>.

Dunque la scelta di *Semiramide*, che agli occhi di Jacovacci dovette sembrare adeguata, non si rivelò tale. Se il pubblico accorse in massa per la curiosità di vedere il nuovo teatro e per la gioia di partecipare a un tale evento, rimase deluso dallo spettacolo proposto:

musica lunga e un pochino noiosa. Basti dire, che dopo il secondo atto, molti se ne andarono dal teatro stanchi. Lo spettacolo terminò pochi minuti prima del tocco, ma prima che terminasse fu chiamato al proscenio l'architetto Sfondrini e gli fu consegnata una corona d'alloro con ricco nastro bianco<sup>103</sup>.

La breve cerimonia di premiazione in onore di Sfondrini venne dunque anticipata visto che gli astanti uscivano dal teatro prima del termine dello spettacolo: entrati per vedere e ammirare il teatro, notarono che lo spettacolo non si rivelava interessante, dunque non era necessario rimanere fino alla fine.

L'inaugurazione del Costanzi evidenziò il fatto che *Semiramide* non era più adatta per un pubblico di tardo Ottocento, e non è un caso che l'opera spari dai teatri di lì a pochi anni. Certamente si tratta di un'opera assai lontana dai melodrammi della seconda metà del secolo. Oltre al rapporto tra l'opera e il pubblico, però, diveniva ormai inesorabilmente problematico anche il rapporto tra l'opera e i suoi esecutori. Nel caso della stagione inaugurale del Costanzi, gli interpreti vennero sì applauditi, ma in molti notarono la loro scarsa affinità con la vocalità rossiniana (perlomeno con quella seria). Una recensione particolarmente puntuale, che narra nei dettagli quanto accadde durante quella serata, ci viene data dalla «Gazzetta musicale di Milano»:

La Turolla ha cantato egregiamente la parte di Semiramide; la Tremelli, coi bei mezzi che possiede ha dapprincipio conquistato le simpatie del pubblico; anche il tenore fece quello che poté per farsi applaudire, – ma il Merly non era più a posto; il pubblico si raffreddò; la Tremelli se ne avvide e si disanimò; e a metà spettacolo le cose andavano zoppicando.

Il duetto fra la Turolla e la Tremelli, che andò bene assai, ridiede a questa il coraggio perduto e riscaldò l'ambiente; ma nell'insieme la rappresentazione riuscì scucita. L'orchestra, colpevolmente misera di parti, non poteva far sentire le bellezze dello spartito rossiniano; aggiungete la solennità un po' incipriata della musica, che non ammette confidenze; aggiungete l'allargamento eccessivo dei tempi, attribuito da alcuni alla interpretazione meno esatta dello spartito, da altri alla necessità di dare il tempo al fiato di entrare nella gola di un personaggio durante certi gorgheggi infiacchiti

---

<sup>102</sup> *L'inaugurazione del teatro Costanzi*, «Il Popolo romano», cit.

<sup>103</sup> *L'inaugurazione del Costanzi*, «La Libertà», 29 novembre 1880.



dall'anzianità; metteteci dei cori fatti a posta per trascinar fuori di tempo e di tono Santa Cecilia in persona e capirete che la *Semiramide* doveva andar poco bene. Ora dicono che l'opera fu scelta male. Io dico: è data imperfettamente, e se non rimediamo all'orchestra, aumentandola, e ai cori mettendoli in tempo e in tono, qualunque altra opera cascherà, per quanto affidata a prime parti valenti come le due brave prime donne del Costanzi!<sup>104</sup>

La senescenza dell'opera, dunque, era fortemente accentuata dalla non adeguata esecuzione che veniva offerta al pubblico.

Non è qui il luogo di giudicare né Rossini, né le sue opere serie della seconda maniera; per dire se fu buona la scelta basta osservare che gli ammiratori più entusiastici di Rossini ammettono che tutte le sue opere serie – eccettuata *Guglielmo Tell* – hanno invecchiato, e che senza una esecuzione eccezionale, le pagine veramente ispirate di quelle opere non bastano ad assicurarne oggi il successo.

È noto come per lo stile in cui la *Semiramide* è scritta, oggi non ci sieno cantanti capaci di eseguirla veramente a modo dei vecchi; la Patti istessa e la Scalchi, a Londra applauditissime, non soddisferebbero forse completamente i Rossiniani, giacché parmi essi abbino dei vocalizzi espressivi e drammatici un'idea un po' diversa da quella che se ne fanno i soprani-usignoli come l'Adelina Patti; e, in ogni modo, dato pure si contentassero delle donne, come, in parte, si contentarono delle Marchisio, non avrebbero mai dei bassi cantanti all'altezza dello spartito.

AmMESSO dunque il valore degli artisti scritturati, ammesso che si usasse la massima diligenza nel concertare l'opera, l'esito era dubbioso per la interpretazione, come lo era per l'opera<sup>105</sup>.

Quest'ultima recensione è particolarmente interessante: lo scrittore lucidamente intuiva che i vocalizzi rossiniani, per quanto estremi, hanno però un carattere espressivo e non erano stati concepiti come fini a sé stessi. Tale espressività però, a suo parere, non veniva mai restituita correttamente dai cantanti, perfino da quelli più acclamati, e ciò contribuì non poco allo scarso successo dell'esecuzione. Nel corso del tempo la musica di Rossini venne percepita come sempre più distaccata rispetto al dramma e sempre più si evidenziava il puro elemento canoro. Se questo poteva essere favorevolmente sfruttato da alcuni esecutori, che in tal modo sfoggiavano i loro virtuosismi, diveniva però sempre più complesso inserire le opere serie rossiniane nel contesto teatrale; l'inaugurazione del Costanzi evidenziò in maniera inequivocabile questa problematica.

Le discussioni sull'opportunità di presentare un'opera del primo Ottocento in un grande teatro moderno furono alimentate anche da un nuovo elemento architettonico: la buca per l'orchestra<sup>106</sup>. Anche su questo argomento la critica si

---

<sup>104</sup> CODINO, *L'apertura del Costanzi*. Roma, 1 dicembre, «Gazzetta musicale di Milano», 5 dicembre 1880, p. 400.

<sup>105</sup> ZULIANI, *Inaugurazione del teatro Costanzi*, «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», cit., p. 5130.

<sup>106</sup> Cfr. sopra.

scatenò ben prima della serata inaugurale, tentando di carpire informazioni sull'effetto acustico che sarebbe stato prodotto dalla nuova struttura:

Ieri nel nuovo teatro Costanzi si eseguì la prima prova d'insieme, orchestra, cori, artisti primari, banda, ecc. dell'opera «Semiramide». Era una prova della massima importanza perché doveva giudicarsi dell'effetto che produceva la nuova disposizione dell'orchestra, ideata dall'ingegnere cav. Sfondrini che, come già sa il lettore, è situata al disotto della bocca d'opera.

L'effetto rispose pienamente alle previsioni fatte, e tutti gli astanti si rallegrarono con l'ingegnere, della riuscita di questa sua importante innovazione e della acusticità della sala che sembra pienamente indovinata<sup>107</sup>.

Durante la serata inaugurale vennero però individuati dei problemi: la recensione della «Gazzetta musicale di Milano» citata poco sopra dice che l'orchestra era «colpevolmente misera di parti»; ciò vuol dire che il suono dell'orchestra si sentiva poco. Tale problema venne da alcuni attribuito proprio alla buca:

Nel nuovo teatro si voleva sperimentare l'orchestra disposta alla maniera ideata da Wagner, per la trilogia [*sic*] *L'Anello dei Nibelungi*. Provare l'effetto di una novità wagneriana con una musica di Rossini è tale bizzaria che solamente il Pesarese, col suo spirito epigrammatico, avrebbe potuto classificare.

Fatta questa scelta; provata l'opera all'Apollo, e appena un paio di volte nel nuovo teatro, poco curato il concerto generale, non stabilito ancora un accordo fra professori che odono poco i cantanti ed i cantanti che odono ancor meno l'orchestra, lo spettacolo doveva mancare ed è mancato<sup>108</sup>.

In realtà, più verosimilmente, il problema non era tanto la buca quanto piuttosto lo scarso numero di orchestrali: non a caso la «Gazzetta musicale di Milano» suggeriva di aumentare la massa dell'orchestra. In effetti Jacovacci scritturò gli artisti in modo che «il numero dei professori d'orchestra, dei coristi e delle ballerine, sarà uguale a quello del teatro Apollo»<sup>109</sup>, anche se il teatro Apollo era molto più raccolto rispetto al Costanzi, per cui l'impresario non pensò di porporzionare coro e orchestra allo spazio del nuovo teatro.

---

<sup>107</sup> *Teatri*, «Il Popolo romano», 15 novembre 1880, p. 4.

<sup>108</sup> ZULIANI, *Inaugurazione del teatro Costanzi*, «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», cit., p. 5130.

<sup>109</sup> *Teatri*, «Il Popolo romano», 1 novembre 1880, p. 3.

## 8. LA CONCLUSIONE DELLA STAGIONE INAUGURALE

La stagione, che si concluse meno di un mese dopo l'inaugurazione, proseguì con altre cinque rappresentazioni di *Semiramide*<sup>110</sup>, due di *Norma*<sup>111</sup> e due di *Otello*<sup>112</sup>. In realtà le serate previste erano più numerose, ma l'indisposizione di tutte e tre le prime donne delle rispettive opere costrinse Jacovacci a chiudere il teatro per diversi giorni. Il Costanzi rimase chiuso contro la volontà dell'impresario dal 5 al 9 dicembre compresi, per via dell'indisposizione contemporanea di Emma Turolla e di Anna D'Angeri, scritturata come protagonista di *Norma*; *Otello* ancora non era pronto perciò si dovette aspettare. Il 10 si riuscì a organizzare un'ultima rappresentazione di *Semiramide*, dopodiché l'impresa promise al suo pubblico *Otello*, ma un'indisposizione della prima donna Alice Giuliani costrinse dapprima alla chiusura del teatro (dall'11 al 18 dicembre compresi), e in seguito alla sua sostituzione per riuscire a dare almeno due rappresentazioni dell'altra opera rossiniana in programma.

Tra i tre lavori proposti, l'unico veramente apprezzato fu *Norma*, sia come scelta del titolo sia in merito all'esecuzione, giudicata nel complesso molto buona:

Se si fosse aperto il teatro Costanzi con la *Norma*, le sorti della stagione d'inaugurazione sarebbero state senza dubbio migliori, perché in fatto di teatri nulla v'ha di peggio di un primo insuccesso; è così che ieri sera il pubblico sebbene assai numeroso per sé stesso, non lo era altrettanto per il vasto teatro. [...]

Da parecchio tempo non si udiva a Roma la *Norma* come si conveniva. [...] Il pubblico infatti è geloso della *Norma*, una delle opere più predilette da lui e guai se l'esecuzione lascia a desiderare<sup>113</sup>.

Anche *Otello*, invece, fu una parziale delusione:

La speranza che l'*Otello* chiudesse un po' degnamente la stagione teatrale del Costanzi richiamò ieri sera gran folla di pubblico a questo teatro: il che dimostra una volta di più che i buoni spettacoli sono quelli che fanno il grosso pubblico; ma le speranze furono abbastanza deluse. – L'opera ebbe l'esito stesso della *Semiramide*; la si trovò invecchiata di parecchi secoli<sup>114</sup>.

Anche in questo caso a salvare le due serate di *Otello* fu l'apprezzatissima esecuzione del tenore Augusto Fernando e del baritono Gaetano Toledo che (contrariamente alle prescrizioni rossiniane che prevedevano un tenore) interpretava la parte di Jago; anche il soprano Giuseppina Caruzzi Bedogni fu molto apprezzata<sup>115</sup>. Esattamente

---

<sup>110</sup> Dopo il 27 novembre venne rappresentata il 28, il 30 novembre e il 2, 4 e 10 dicembre. FRAJESE, nella sua *Cronologia* proposta in *Dal Costanzi all'Opera*, cit., vol. IV, p. 7, salta la rappresentazione del 4, alla quale prese parte anche la Regina, la quale quindi si recò al Costanzi per ben due rappresentazioni di *Semiramide*; cfr. *Teatri*, «Il Popolo romano», 5 dicembre 1880, p. 4.

<sup>111</sup> L'1 e il 3 dicembre; cfr. FRAJESE, *Cronologia*, cit., p. 7.

<sup>112</sup> Il 19 e il 20 dicembre, *ibidem*.

<sup>113</sup> *Teatri*, «La Capitale», 3 dicembre 1880, p. 2.

<sup>114</sup> *Teatri*, «La Capitale», 21 dicembre 1880, p. 2.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

come nel caso di *Semiramide*, dunque, si percepisce un chiaro distacco tra l'aspetto puramente esecutivo e la scelta del titolo, quest'ultima poco apprezzata dagli astanti.

Il successo più grande della stagione, però, si ottenne solo all'ultima alzata di sipario, il giorno 22 dicembre: venne allestito *Il Trovatore* per una serata di beneficenza in favore delle famiglie dei deceduti a seguito del naufragio del piroscafo francese «Oncle Joseph»<sup>116</sup>. La serata ebbe un successo completo, «il teatro Costanzi era ieri pieno come nella serata dell'inaugurazione. [...] Lo spettacolo è pienamente riuscito»<sup>117</sup>. Il buon esito certamente venne accresciuto dalla finalità benefica della serata; anche l'allestimento venne ritenuto degno del nuovo teatro, complice, probabilmente, la scelta di un titolo verdiano, più affine ai gusti del pubblico rispetto alle vetuste opere rossiniane, unita a un'esecuzione molto gradita<sup>118</sup>.

La sfortunata prima stagione del Costanzi, dunque, rappresenta simbolicamente la fine di un'epoca: il nuovo teatro, costruito seguendo le altrettanto nuove esigenze di un pubblico ormai pronto ad accogliere i melodrammi di fine Ottocento, si dimostrò un contenitore inadatto a ospitare lavori datati come le opere serie di Rossini. Il vecchio “sor Cencio” (così veniva familiarmente apostrofato Jacovacci), che tanto aveva contribuito ad alimentare la vita culturale romana, si rivelò dunque inadeguato a seguire le tendenze di una città proiettata verso il futuro, che aspirava a divenire una degna capitale del Regno d'Italia.

---

<sup>116</sup> L'incidente era avvenuto circa un mese prima. Un telegramma da Livorno del giorno 24 novembre informa: «Stamane alle ore 3 il piroscafo *Ortigia* ha incontrato e colato a fondo il piroscafo francese *Oncle Joseph* a poca distanza da Spezia. Trecento persone trovavansi a bordo; molte ne sono perite. Finora salvaronsi una cinquantina. L'*Ortigia* ha riparato a Livorno, con gravi danni. Fu aperta un'inchiesta». *Telegrammi*, «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», 25 novembre 1880, p. 5042.

<sup>117</sup> *Teatri*, «Il Popolo romano», 23 dicembre 1880, p. 4.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

## **APPENDICI**



# APPENDICE I

## ALLESTIMENTI DI *SEMIRAMIDE*

### LEGENDA

#### LIBRETTI

I libretti sono citati con le sigle proposte nel cap. II.

#### PERIODICI

<b>Ar</b>	L'Armonia
<b>Ari</b>	The Arion
<b>AM</b>	Archivio Musicale
<b>AMJ</b>	The American Musical Journal
<b>AMZ</b>	Allgemeine Musikalische Zeitung
<b>AWMZ</b>	Allgemeine Wiener Musik-Zeitung
<b>BAMZ</b>	Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung
<b>Bo</b>	Boccherini
<b>Cä</b>	Cäcilia
<b>CD</b>	Il Corriere delle Dame
<b>CM</b>	La Chronique Musicale
<b>CT</b>	Corriere dei Teatri
<b>CUT</b>	Censore Universale dei Teatri
<b>Di</b>	Le Diapason
<b>DJM</b>	Dwight's Journal of Music
<b>GnAP</b>	Glissons, n'appuyons pas
<b>GMF</b>	Gazzetta Musicale di Firenze
<b>GMM</b>	Gazzetta Musicale di Milano
<b>GMN</b>	Gazzetta Musicale di Napoli
<b>Har</b>	The Harmonicon
<b>IM</b>	La Iberia Musical
<b>Mé</b>	Le Ménestrel
<b>Mu</b>	La Musica
<b>MB</b>	The Message Bird
<b>MC</b>	Musikalisches Centralblatt
<b>ME</b>	The Musical Examiner
<b>MGFM</b>	La Musique: Gazette de la France Musicale
<b>MM</b>	The Musical Magazine; or, Repository of Musical Science, Literature, and Intelligence
<b>MO</b>	Musica d'oggi
<b>MR</b>	The Musical Review
<b>MTM</b>	Monatschrift für Theater und Musik

<b>MW</b>	The Musical World
<b>MWe</b>	Musik-Welt
<b>NBM</b>	Neue Berliner Musikzeitung
<b>NZM</b>	Neue Zeitschrift für Musik
<b>Os</b>	L'Osservatorio
<b>QMMR</b>	The Quarterly Musical Magazine & Review
<b>RGM</b>	Revista y Gaceta Musical
<b>RGMP</b>	La Revue et Gazette Musicale de Paris
<b>RM</b>	Revue Musicale
<b>SMT</b>	Saroni's Musical Times
<b>STE</b>	Strenna Teatrale Europea
<b>Te</b>	I Teatri
<b>TAL</b>	Teatri, Arti e Letteratura
<b>TI</b>	Teatro Illustrato
<b>Za</b>	La Zarzuela

## ALTRE FONTI

<b>Alb</b>	Alfio ALBANI, Marinella BONVINI MAZZANTI, Gabriele MORONI, <i>Il teatro a Senigallia</i> , Milano, Electa, 1996
<b>Ama</b>	Giuseppe AMADEI, <i>I centocinquant'anni del Sociale nella storia dei teatri di Mantova</i> , Mantova, CITEM, 1973
<b>Bar-Con</b>	Aloma BARDI e Mauro CONTI (a cura di), <i>Catalogo delle manifestazioni 1928-1997, Teatro comunale di Firenze, Maggio musicale fiorentino</i> , Firenze, Le lettere, 1998
<b>Bas</b>	Alberto BASSO (a cura di), <i>Storia del Teatro Regio di Torino</i> , 5 voll., Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976-1988, vol. V (1988), <i>Cronologie</i> , a cura di Marie Thérèse BOUQUET, Valeria GUALERZI, Alberto TESTA
<b>Cam</b>	Alberto CAMETTI, <i>Il teatro di Tordinona poi di Apollo</i> , 2 voll., Roma-Tivoli, Chicca, 1938
<b>Cat</b>	Pieralberto CATTANEO, Giuseppe PINTORNO, Giuliana RICCI, Giampiero TINTORI, <i>Duecento anni di Teatro alla Scala</i> , Gorle, Grafica Gutenberg, 5 voll., 1977-1982
<b>Cer</b>	Valerio CERVETTI, Claudio DEL MONTE e Vincenzo SEGRETO (a cura di), <i>Teatro Regio, Cronologia degli spettacoli lirici</i> , 5 voll., Parma, STEP, 1979-1989
<b>Deo</b>	Paulo DE OLIVEIRA CASTRO CERQUERA, <i>Um século de ópera em São Paulo</i> , São Paulo, Empresa Gráfica Editôra Guia Fiscal, 1954
<b>For</b>	Maria Giovanna FORLANI, <i>Il teatro Municipale di Piacenza (1804-1984)</i> , Piacenza, Cassa di risparmio di Piacenza, 1985
<b>Fraj</b>	Vittorio FRAJESE, con la collaborazione di Jole Tognelli, <i>Dal Costanzi all'opera: cronache, recensioni e documenti</i> , 4 voll., Roma, Capitolium, 1977
<b>Fras</b>	Edilio FRASSONI, <i>Due secoli di lirica a Genova</i> , Genova, Cassa di risparmio di Genova e Imperia, 1980
<b>Frig</b>	Céline FRIGAU MANNING, <i>Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)</i> , Paris, Honoré Champion, 2014
<b>Gat</b>	Carlo GATTI, <i>Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte: 1778-1963</i> , 2 voll., Milano, Ricordi, 1964, vol. II, <i>Cronologia completa degli spettacoli e dei concerti</i> , a cura di Giampiero TINTORI



- Gen** Alfredo GENTILI, *Cinquant'anni dopo: il Regio Teatro Verdi nei suoi ricordi*, Pisa, Mariotti, 1915
- Gir-Ros** Michele GIRARDI e Franco ROSSI, *Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Albrizzi, 1989
- Kut-Rie** Karl-Josef KUTSCH, Leo RIEMENS, *Großes Sängerlexikon*, 4th edition expanded and updated, 7 voll., Berlin, De Gruyter, 2012
- Lah** Henry Charles LAHEE, *Annals of Music in America: A Chronological Record of Significant Musical Events, from 1640 to the Present Day, with Comments on the Various Periods Into which the Work is Divided*, Boston, Marshall Jones, 1922
- Lev** Vito LEVI, Guido BOTTERI, Ireneo BREMINI, *Il Comunale di Trieste*, Udine, Del Bianco, 1962
- Loe** Alfred LOEWENBERG (compiled from the original sources by), with an introd. by Edward J. Dent, *Annals of Opera: 1597-1940*, 2. ed. rev. and corrected (prima ed: Genève, 1955), New York, Rowman & Littlefield, 1970
- Mar** *Il Teatro di San Carlo*, Napoli, Guida, 1988, vol II a cura di Carlo MARINELLI ROSCIONI, *La cronologia 1737-1987*
- Mon** Jean MONGRDIEN, avec la collaboration de Marie-Hélène Coudroy-Saghai, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831: chronologie et documents*, Lyon-Venezia, Palazzetto Bru-Zane Centre de musique romantique française, 2008
- Symétrie-**
- Mor** Ottaviano MORICI, *I cento anni del teatro delle Muse di Ancona: 1827-1927*, Ancona, Nacci, 1927
- Nas** Lorenzo NASSIMBENI, *Paganini, Rossini e la Ferrarese. Presenze musicali a Udine e in Friuli tra Settecento e Ottocento*, Udine, Biblioteca Civica "V. Joppi", 1999
- Pil** Luigi PILON, *Il Teatro Sociale di Bergamo. Vita e opere*, a cura di Maria Chiara Bertieri, Milano-Bergamo, Silvana Editoriale-Fondazione Donizetti, 2009
- Rin** Mario RINALDI, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze, Olschki, 1978
- Sal** Susana SALGADO, *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2003
- San** Elia SANTORO, *Il Teatro di Cremona*, Cremona, Pizzorni, 1969-1972
- Trez** Lamberto TREZZINI (a cura di), *Due secoli di vita musicale: storia del Teatro comunale di Bologna*, Bologna, Alfa, 1966
- Wei** Herbert WEINSTOCK, *Rossini: a biography*, New York, Knopf, 1968.

	DATA	LUOGO	INTERPRETI		FONTE
1.	1823 Carnevale 3 febbraio	Venezia Teatro La Fenice	Sem	Isabella Colbran-Rossini	VE <sup>1823</sup> Gir-Ros p.95 AMZ 8mar23 Har set23
			Ars	Rosa Mariani	
			Ass	Filippo Galli	
			Idr	John Sinclair	
			Az	Violante Spagna	
			Or	Luciano Mariani	
			Mitr	N.N.	
			Omb	N.N.	
2.	1823 8 o 9 settembre 1823	Vienna Kärntnertheater	Sem	Joséphine Mainvielle- Fodor	WI <sup>1823</sup> Loe col.686 AMZ 10set23 AMZ 13set23
			Ars	Adelaide Comelli-Rubini	
			Ass	Luigi Lablache	
			Idr	Giovanni David	
			Az	Dirzka	
			Or	Ambrogi	
			Mitr	Rauscher	
			Omb	Weinkopf	
3.	1823 Inverno 30 novembre	Napoli Teatro San Carlo	Sem	Joséphine Mainvielle- Fodor	NA <sup>1823</sup> Mar p.186 AMZ 22apr24 Har ago24
			Ars	Adelaide Comelli-Rubini	
			Ass	Luigi Lablache	
			Idr	Giuseppe Ciccimarra	
			Az	Gaetana Corini	
			Or	Michele Benedetti	
			Mitr	Gaetano Chizzola	
			Omb	Massimo Orlandini	
4.	1824 19 marzo	Monaco Königlichen Hoftheater an der Residenz	Sem	Erminda Fenzi	Loe col.686 AMZ 13mag24 Har set24
			Ars	Adelaide Schiassetti	
			Ass	Rocco Santini	
			Idr	Carlo Trezzini	
			Az	Pellegrini	
			Or	Pellegrini	
5.	1824 Primavera 19 aprile	Milano Teatro alla Scala	Sem	Teresa Belloc-Giorgi	MI <sup>1824</sup> Gat p.31 AMZ 13mag24 Har ott24
			Ars	Brigida Lorenzani	
			Ass	Filippo Galli	
			Idr	Luigi Sirletti	
			Az	Cecilia Gaddi	
			Or	Carlo Poggiali	
			Mitr	Lodovico Sirletti	
6.	1824 Primavera	Venezia Teatro S. Benedetto	Sem	Marietta Albini	VE <sup>1824</sup> AMZ 12giu24 Har ott24
			Ars	Giovannina De Vecchi	
			Ass	Vincenzo Galli	
			Idr	Enrico Molinelli	
			Az	Paolina Belloni Salvioni	
			Or	Luciano Bianchi	
			Mitr	Girolamo Salvioni	
			Omb	Francesco Buttafoco	
7.	1824 30 maggio	Napoli S. Carlo	Sem	Joséphine Mainvielle- Fodor	Mar p.190 AMZ 5ago24
			Ars	Caterina Lipparini	
			Ass	Luigi Lablache	

			Idr	Andrea Nozzari	
			Or	M. Benedetti	
8.	1824 Fiera del santo	Padova Teatro Nuovo	Sem	Virginia Blasis	PAD <sup>1824</sup>
			Ars	Carolina Bassi	
			Ass	Claudio Bonoldi	
			Idr	Giuseppe Binaghi	
			Az	Angiolina Moscheni	
			Or	Vincenzo Botticelli	
			Mitr	Lodovico Bonoldi	
			Omb	Antonio Profondo	
9.	1824 15 luglio	Londra King's Theatre Haymarket	Sem	Giuditta Pasta	LO <sup>1824</sup> Loe col.686 Har ago24
			Ars	Madame Vestris	
			Ass	Ranieri Remorini	
			Idr	Manuel Garcia	
			Az	Graziani	
			Or	Raffaele Benetti	
			Mitr	Gaetano Crivelli	
			Omb	Atkins	
10.	1824 24 luglio	Udine Teatro della Città	Sem	Marietta Albini	UD <sup>1824</sup>
			Ars	Carolina Contini	
			Ass	Luciano Bianchi	
			Idr	Gaetano Pozzi	
			Az	Paolina Belloni Salvioni	
			Or	Giuseppe Tavani	
			Mitr	Girolamo Salvioni	
			Omb	Francesco Buttafoco	
11.	1824 9 ottobre	Milano Teatro alla Scala	Sem	Stefania Favelli	Gat p.31 AMZ 15feb25 Har lug25
			Ars	Rosmunda Pisaroni	
			Ass	Filippo Galli	
			Idr	Giovanni Battista Verger	
			Or	Vincenzo Galli	
			Mitr	Claudio Bonoldi	
12.	1824	Berlino	Sem	Pauline Anna Milder- Haputmann	Wei p.505
			Ars	(? tenore)	
13.	1824 29 dicembre	Milano Teatro alla Scala	Sem	Stefania Favelli	Gat p.32
			Ars	Rosmunda Pisaroni	
			Ass	Filippo Galli	
			Idr	Dupont	
			Or	Vincenzo Galli	
			Mitr	Claudio Bonoldi	
14.	1825 Primavera	Genova Teatro di Corte	Sem	Elisa Sedelaceck	GE <sup>1825</sup>
			Ars	Carolina Bassi	
			Ass	Rafaele Benetti	
			Idr	Domenico Reina	
			Az	Giuseppina Merola	
			Or	Gioacchino Bettalli	
			Mitr	Lorenzo Lombardi	
			Omb	Francesco Ricci	
15.	1825 Primavera	Lodi Teatro della Città	Sem	Ersilia Mattei	LOD <sup>1825</sup>
			Ars	Florinda Michelesi	

			Ass	Giovanni Setti	
			Idr	Filippo Lucchini	
			Az	Carolina Michelesi	
			Or	Antonio Razzani	
			Mitr	Carlo Rossi	
			Omb	Antonio Calvi	
16.	1825 6 aprile	Milano Teatro alla Scala	Sem	Stefania Favelli	Gat p.32
			Ars	Rosmunda Pisaroni	
			Ass	Filippo Galli	
			Idr	Giovanni Battista Verger	
			Or	Poggiali	
17.	1825 Primavera 8 aprile	Napoli Teatro San Carlo	Sem	Joséphine Mainvielle-Fodor	NA <sup>1825</sup> AMZ 21set25
			Ars	Giuditta Grisi	
			Ass	Luigi Lablache	
			Idr	Giuseppe Ciccimarra	
			Az	Eloisa Manzocchi	
			Or	Michele Benedetti	
			Mitr	Gaetano Chizzola	
			Omb	Massimo Orlandini	
18.	1825 20 maggio	Londra King's Theatre	Sem	Giuditta Pasta	Har giu25
			Ars	Madame Vestris	
			Ass	Ranieri Remorini	
			Idr	Manuel Garcia	
			Or	Porto	
19.	1825 Estate 22 giugno	Modena Teatro Comunale	Sem	Clelia Pastori	MO <sup>1825</sup>
			Ars	Angiolina Centroni	
			Ass	Giovanni Battista Bottari	
			Idr	Luigi Sirletti	
			Az	Amalia Douchè	
			Or	Giuseppe Zambelli	
			Mitr	Filippo Ferrari	
			Omb	Gaetano Perelli	
20.	1825 Estate	Lucca Teatro del Giglio	Sem	Emilia Bonini	LU <sup>1825</sup>
			Ars	Rosa Mariani	
			Ass	Gaetano Crivelli	
			Idr	Filippo Lucchini	
			Az	Marietta Bramati	
			Or	Luciano Mariani	
			Mitr	Donato Bellini	
21.	1825 Fiera di agosto	Brescia Teatro Grande	Sem	Virginia Blasis	BR <sup>1825</sup> Har apr26
			Ars	Anna Alberti	
			Ass	Luciano Bianchi	
			Idr	Gio. Battista Montresor	
			Az	Giuseppina Merola	
			Or	Gioacchino Bettali	
			Mitr	Giovanni Grini	
			Omb	Giovanni Bertogni	
22.	1825 Fiera	Senigallia	Sem	Teresa Belloc-Giorgi	SE <sup>1825</sup> Alb p.158

		Teatro dei Condomini	Ars	Brigida Lorenzani	AMZ 26ott25
			Ass	Vincenzo Galli	
			Idr	Pietro Gentili	
			Az	Antonia Scudellari	
			Or	Niccola Trentanove Cenni	
			Mitr	Domenico Giovannini	
23.	1825 3 settembre	Weimar Nationaltheater	Sem	Caroline Jagemann	AMZ 28set25 Har mar26
24.	1825 Autunno 18 ottobre	Bologna Teatro Comunale	Sem	Henriette Méric-Lalande	BO <sup>1825</sup> Trez p.31 AMZ 26ott25 ZMZ 18gen26
			Ars	Teresa Cecconi	
			Ass	Ranieri Remorini	
			Idr	Domenico Reina	
			Az	Luigia Crociati	
			Or	Giuseppe Visanetti	
			Mitr	Filippo Ferrari	
			Omb	Gaetano Perelli	
25.	1825 Autunno	Livorno Teatro degli Accademici Avvalorati	Sem	Emilia Bonini	LI <sup>1825</sup>
			Ars	Rosa Mariani	
			Ass	Gaetano Crivelli	
			Idr	Filippo Lucchini	
			Az	Marietta Bramati	
			Or	Luciano Mariani	
			Mitr	Donato Bellini	
26.	1825 Autunno	Trieste Teatro Grande	Sem	Santina Ferlotti	TR <sup>1825</sup> Lev p.123
			Ars	Fanny Corri Paltoni	
			Ass	Niccola Tacchinardi	
			Idr	Giuseppe Vaschetti	
			Az	Ang. Moscheni	
			Or	Emanuel Romero	
			Mitr	Francesco Buttafuoco	
27.	1825 (?)	Palermo Teatro Carolino	Sem	Carolina Passerini	PAL <sup>1825</sup>
			Ars	Anna Scudellari Cosselli	
			Ass	Domenico Cosselli	
			Idr	Giambattista Montresor	
			Az	Elena Baduera	
			Or	Ercole Marchesi	
			Mitr	Francesco De Medico	
28.	1825 8 Dicembre	Parigi Théâtre Royal Italien	Sem	Joséphine Mainvielle- Fodor	PA <sup>1825</sup> Mon vol.VI p.311 BAMZ 21dic25 Har gen26 AMZ 1feb26
			Ars	Adelaide Schiassetti	
			Ass	Filippo Galli	
			Idr	Marco Bordogni	
			Az	Maria Amigo	
			Or	Nicolas Prosper Levasseur	
			Mitr	Luigi Giovanola	
			Omb	Luigi Profeti	
29.	1825 dicembre (?)	Lisbona Teatro S. Carlos	Sem	Paulina Sicard	LIS <sup>1825</sup> Loe col.686
			Ars	Costanza Petralia	
			Ass	Orazio Cartagenova	

			Idr	José Spech	
			Az	Trassi	
			Or	Estevaõ Valesi	
			Mitr	Gaspar Martinelli	
30.	1826 Carnevale 2 gennaio	Roma Teatro Apollo	Sem	Carlotta Cavalli	RO <sup>1826-1</sup> Cam.vol.II p.430
			Ars	Rosa Mariani	
			Ass	Luciano Mariani	
			Idr	Antonio Orlandini	
			Az	Giuseppina Mariani	
			Or	Filippo Ferrari	
			Mitr	N.N.	
			Omb	Nicola Mollo	
31.	1826 3 gennaio	Parigi Théâtre Royal Italien	Sem	Giuditta Pasta	PA <sup>1826</sup> Mon vol.VI p.362 Har mar26 AMZ 30ago26
			Ars	Amalia Schütz-Oldosi	
			Ass	Filippo Galli	
			Idr	Marco Bordogni	
			Az	Maria Amigo	
			Or	Nicolas Prosper Levasseur	
			Mitr	Trevaux	
			Omb	Luigi Profeti	
32.	1826 Carnevale	Parma Teatro Ducale	Sem	Teresa Belloc-Giorgi	PAR <sup>1826</sup>
			Ars	Fanny Corri Paltoni	
			Ass	Raffaele Benetti	
			Idr	Domenico Reina	
			Az	Amalia Rossetti	
			Or	Giuseppe Paltoni	
			Mitr	Francesco Antonio Biscottini	
33.	1826 Carnevale	Verona Teatro Filarmonico	Sem	Marianna Cecconi	VER <sup>1826</sup>
			Ars	Teresa Cecconi	
			Ass	Giovanni Battista Bottari	
			Idr	Domenico Bertozzi	
			Az	Marietta Conti	
			Or	Carlo Ottolini Porto	
			Mitr	Vincenzo Fraccalini	
34.	1826 4 gennaio	Dresda Teatro Reale di Sassonia	Sem	Funk	DR <sup>1826</sup> Loe col.686 BAMZ 22feb26
			Ars	Costanza Tibaldi	
			Ass	Zezi	
			Az	Ruppert	
35.	1826 27 gennaio	Porto Teatro S, Joaõ	Sem	Adelaide Varese	PO <sup>1826</sup> Loe col.686
			Ars	Giuditta Bourgeois- Schioli	
			Ass	Estevaõ Ferrero	
			Idr	Alessandro Pedrotti	
			Az	Josefa Sechioni	
			Or	Paulo Boscoli	
			Mitr	Francisco José Pereira	
			Omb	Luis Foresti	
36.	1826	Napoli	Sem	Henriette Méric-Lalande	Mar p.199

	6 marzo	Teatro San Carlo	Ars	Eloisa Manzocchi	
			Ass	Luigi Lablache	
			Idr	Giuseppe Ciccimarra	
			Or	Michele Benedetti	
37.	1826 6 marzo	Budapest	(?)		Loe col.686
38.	1826 Quaresima	Firenze Teatro La Pergola	Sem	Carolina Passerini	FI <sup>1826</sup>
			Ars	Rosmunda Pisaroni	
			Ass	Nicola Tacchinardi	
			Idr	Lorenzo Bonfilii	
			Az	Carlotta Corazza	
			Or	Gioacchino Vestri	
			Mitr	Tersuccio Severini	
39.	1826 20 aprile	Barcellona Teatro della Città	Sem	Marietta Albini	BA <sup>1826</sup> Loe col.686
			Ars	Albini Porro	
			Ass	Ranieri Remorini	
			Idr	Giuseppe Loira	
			Az	Carolina Alfini	
			Or	Giovanni Battista Rossi	
			Mitr	Ludovico Bonoldi	
40.	1825-26	New York Park Theatre	Sem	Maria Malibran	Lah p.24
			Idr	Manuel García	
41.	1826 (?)	Palma Teatro della M. N. e L. [sic]	Sem	Albina Stella	PLM <sup>1826</sup>
			Ars	Rosalinda Eckerlin	
			Ass	Giuseppe Marini	
			Idr	Giuseppe Mosca	
			Az	Laura Palagi	
			Or	Cristofolo Torres	
42.	1826 Primavera	Venezia Teatro S. Benedetto	Sem	Clelia Pastori	VE <sup>1826</sup>
			Ars	Elena Otto	
			Ass	Giovanni Battista Bottari	
			Idr	Antonio Deval	
			Az	Marianna Leonardi	
			Or	Giuseppe Tavani	
			Mitr	Enrico Petruzio	
Omb	Antonio Favretto				
43.	1826 Estate	Siena Teatro degli Accademici Rinnovati	Sem	Giuditta Grisi	SI <sup>1826</sup>
			Ars	Anna Alberti	
			Ass	Angelo Quadri	
			Idr	Antonio Piacenti	
			Az	Santa Coraucci	
			Or	Pasquale Tucci	
			Mitr	Antonio Matteucci	
			Omb	Antonio Matteucci	
44.	1826 Estate	Vicenza Teatro Eretenio	Sem	Teresa Belloc Giorgi	VI <sup>1826</sup>
			Ars	Adele Cesari	
			Ass	Nicola Tacchinardi	
			Idr	Lodovico Sirletti	
			Az	Clementina Lang	
			Or	Pietro Gianni	

			Mitr	Girolamo Salvioni	
45.	1826 Fiera	Rovigo Teatro della Società	Sem	Clelia Pastori	ROV <sup>1826</sup>
			Ars	Carolina Casimir	
			Ass	Pietro Giani	
			Idr	Achille Rivarola	
			Az	Emilia Rivarola	
			Or	Giuseppe Tavani	
			Mitr	Antonio Galasso	
46.	1826 Fiera d'Agosto 17 agosto	Bergamo Teatro Riccardi	Sem	Carolina Pellegrini	BRG <sup>1826</sup> Pil p.153 Har gen27
			Ars	Angiolina Centroni	
			Ass	Luigi Biondini	
			Idr	Carlo Trezzini	
			Az	Margherita Rubini	
			Or	Giuseppe Visanetti	
			Mitr	Luigi Noferi	
47.	1826 Autunno novembre	Roma Teatro Valle	Sem	Luigia Boccabadati	RO <sup>1826-2</sup>
			Ars	Rosmunda Pisaroni	
			Ass	Domenico Coselli	
			Idr	Giovanni Battista Verger	
			Az	Agnese Loyselet	
			Or	Stanislao Prò	
			Mitr	Luigi Garofalo	
48.	1826 Autunno	Trieste Teatro Grande	Sem	Adelaide Tosi	TR <sup>1826</sup> Lev p.124
			Ars	Teresa Cecconi	
			Ass	Gaetano Crivelli	
			Or	Carlo Ottolini Porto	
49.	1826 (?)	Palermo Teatro Carolino	Sem	Annetta Fischer-Maraffa	PAL <sup>1826</sup>
			Ars	Amata Morelli	
			Ass	Antonio Tamburini	
			Idr	Ignazio Pasini	
			Az	Francesca Di Giorgi	
			Or	Mario Muraglia	
50.	1826 (?)	Perugia Nella Casa del Signor Marchese Niccola Antinori	Sem	Marchesa Almena Antinori	PER <sup>1826</sup>
			Ars	Marchesa Teresa Antinori	
			Ass	Domenico Roti	
			Idr	Ruggiero Burelli	
			Az	Rachele Agretti	
			Or	Raffaelle Benvenuti	
			Mitr	Marchese Girolamo Antinori	
51.	1826-7 Carnevale	Ferrara Teatro Comunale	Sem	Giuditta Grisi [in sostituzione di Luigia Boccabadati]	FE <sup>1827</sup>
			Ars	Rosa Mariani	
			Ass	Luciano Mariani	
			Idr	Fortunato Mazzi	
			Az	Giuseppina Mariani	
			Or	Carlo Castiglioni	



			Mitr	Domenico Giovannini	
52.	1827 Carnevale	Mantova Teatro Sociale	Sem	Carolina Passerini	MA <sup>1827</sup> Ama p.129
			Ars	Carolina Morosi	
			Ass	Giovanni Battista Bottari	
			Idr	Paolo Zilioli	
			Az	Marietta Formenti	
			Or	Giuseppe Visanetti	
			Mitr	Giovanni Bertogni	
53.	1827 Carnevale	Pesaro Teatro Nuovo	Sem	Cleofe Boyer	PE <sup>1827</sup>
			Ars	Lucrezia Fornaciari	
			Ass	Giuseppe Tassoni	
			Idr	Basilio Basily	
			Az	Geltrude Tartufari	
			Or	Francesco Buttafoco	
			Mitr	Gioacchino Moschetti	
54.	1827 27 gennaio	Genova Teatro Sant'Agostino	Sem	Rosmunda Pisaroni	Te 21apr27
			Ars	Carolina Pellegrini	
			Ass	Eliodoro Bianchi	
55.	1827 10 febbraio	Roma Teatro Argentina	Sem	Clelia Pastori	Rin p.638
			Ars	Elena Otto Genero	
			Ass	Berrettoni	
			Idr	Giuseppe Binaghi	
56.	1827 5 marzo	Parigi Théâtre Royal Italien	Sem	Virginia Blasis, poi Marietta Albini	Mon vol.VII p.61 e p.77 RM mar27
			Ars	Adele Cesari	
			Ass	Filippo Galli	
			Idr	Marco Bordogni	
			Az	Amigo	
			Or	Nicolas Prosper Levasseur	
			Mitr	Trévaux	
			Omb	Profeti	
57.	1827 29 marzo	Porto Teatro S. João	Sem	Maddalena Allason	PO <sup>1827</sup>
			Ars	Giuditta Bourgeois- Schioli	
			Ass	Estevaõ Ferrero	
			Idr	Luis Frontini	
			Az	C. Bigati	
			Or	G. Guilhelmo	
			Mitr	Luis Rigola	
			Omb	Ettore Curti	
58.	1827 marzo	Vienna Kärntnertheater	Sem	Henriette Méric-Lalande	AMZ 25apr27 Har ago27
			Ars	Schechner	
			Ass	Luigi Lablache	
59.	1827 Quaresima	Trieste Teatro Comunale	Sem	Santina Ferlotti	Lev p.125
			Ars o Az	Carolina Ferlotti	
			Ass	Domenico Cosselli	
			Idr	Pietro Gentili	
			Or	G. Frezzolini	
60.	entro aprile 1827	Rimini	(?)		Te 21apr27

61.	1827 aprile o maggio	Torino Teatro Regio	Sem	Giuditta Pasta	Te mag27
			Ars	Marietta Brambilla	
			Ass	Filippo Galli	
62.	1827 3 maggio	Londra King's Theatre	Sem	Giuditta Pasta	LO <sup>1827</sup> Har giu27
			Ars	Marietta Brambilla	
			Ass	Filippo Galli	
			Idr	Alberico Curioni	
			Or	Giubilei	
			Mitr	Deville	
			Omb	De Angeli	
63.	1827 Primavera 13 maggio	Bologna Teatro Comunale	Sem	Luigia Boccabadi Gazzuoli	BO <sup>1827</sup> Trez p.33 Te 17giu27
			Ars	Rosa Mariani	
			Ass	Domenico Cosselli	
			Idr	Giacomo Lombardi	
			Az	Giuseppina Mariani	
			Or	Luciano Mariani	
			Mitr	Domenico Bartoli	
64.	1827 26 maggio	Parigi Théâtre Royal Italien	Sem	Virginia Blasis	Mon vol.VII p.132 RM giu27 Har lug27
			Ars	Rosmunda Pisaroni	
			Ass	Carlo Zucchelli	
			Idr	Marco Bordogni	
			Az	Amigo	
			Or	Profeti	
			Mitr	Bouvenne	
Omb	Trévaux				
65.	1827 26 maggio	Madrid Teatro di Corte	Sem	Marietta Albini	MAD <sup>1827</sup> Te 22lug27
			Ars	Isabella Fabbrica	
			Ass	Luigi Maggiorotti	
			Idr	Leandro Valencia	
			Az	María Navarro	
			Or	Juan Battista Rossi	
			Mitr	Antonio Llord	
Omb	Cárlos Mata				
66.	1827 18 luglio	Udine Teatro della Città	Sem	Clementina Fanti	UD <sup>1827</sup> Nas p.114
			Ar	Marianna Barca	
			Ass	Pietro Giani	
			Idr	Zenone Cazzioletto	
67.	1827 entro agosto	Treviso	Sem	Vincenti	Har ago27
			Ars	Marianna Barca	
			Ass	Finaglia	
			Idr	G. B. Rubini	
68.	1827 Estate	Odessa	Sem	Anna Cardani	Te 13set27
			Ars	Adelaide Rizzardi Moriconi	
			Ass	Desirò	
			Idr	Enrico Molinelli	
			Az	Adelaide Rinaldi	
69.	1827 14 agosto	Parigi Théâtre Royal Salle Favart	Sem	Virginia Blasis	PA <sup>1827</sup> Mon vol.VII p.229
			Ars	Rosmunda Pisaroni	
			Ass	Filippo Galli	

			Idr	Marco Bordogni	
			Az	Maria Amigo	
			Or	Nicolas Prosper Levasseur	
			Mitr	Trevaux	
			Omb	Luigi Profeti	
70.	1827 Autunno	Foligno Teatro Apollo	Sem	Elisa Sedlaceck	FO <sup>1827</sup>
			Ars	Rosa Mariani	Te 4ott27
			Ass	Luciano Mariani	
			Idr	Fabio Forzoni	
			Az	Giuseppina Mariani	
			Or	Giovanni Bonetti	
			Mitr	Domenico Giovannini	
			Omb	Raffaele Benvenuti	
71.	1827 Fiera di novembre	Ascoli Teatro della Città	Sem	Teresa Menghini	AS <sup>1827</sup>
			Ars	Lucrezia Fornaciari	
			Ass	Giuseppe Tassoni	
			Idr	Giuseppe Belardi	
			Az	Metilde Valentini	
			Or	Onorio Lucchetti	
			Mitr	Pasquale Galanti	
72.	1827 entro ottobre	Firenze Teatro Borgognissanti	Sem	Bonini [non Emilia]	Te 4ott27
			Ars	Venturi	
73.	1827 (?)	Cesena	Sem	Giulia Micciarelli- Sbriscia	AMZ 26dic27
74.	1827 (?)	Malta	(?)		Loe col.686
75.	1827 Carnevale 26 dicembre	Torino Teatro Regio	Sem	Violante Camporesi	TO <sup>1828</sup>
			Ars	Rosa Mariani	Bas p.247
			Ass	Giovanni Battista Bottari	Te 4gen28
			Idr	Giuseppe Binaghi	
			Az	Giuseppina Mariani	
			Or	Luciano Mariani	
76.	1827-8 Carnevale	Cremona Teatro della Concordia	Sem	Paolina Monticelli	CR <sup>1828</sup>
			Ars	Caterina Bianchi	San vol.II p.295
			Ass	Raffaele Benetti	Te 4gen28
			Idr	Francesco Gumirato	
			Az	Adelaide Annoni	
			Or	Carlo Poggioli	
			Mitr	Claudio Bonzanini	
			Omb	Antonio Profondo	
77.	1828 Carnevale 21 gennaio	Piacenza Teatro Municipale	Sem	Emilia Bonini	PIA <sup>1828</sup>
			Ars	Antonietta Tinelli	For p.251
			Ass	Claudio Bonoldi	
			Idr	Domenico Winter	
			Az	Carolina Braghieri- Winter	
			Or	Agostino Berini	

			Mitr	Francesco Antonio Biscottini	
			Omb	Achille Amati	
78.	1828 8 aprile	Parigi Théâtre Royal Italien	Sem	Maria Malibran	Mon vol.VII p.420 RM apr28 Te 29apr28
			Ars	Rosmunda Pisaroni	
			Ass	Carlo Zucchelli	
			Idr	Marco Bordogni	
			Az	Amigo	
			Or	Nicolas Prosper Levasseur	
			Omb	Bouvenne	
79.	1828 aprile	Londra King's Theatre	Sem	Giuditta Pasta	LO <sup>1828</sup>
			Ars	Amalia Schütz Oldosi	
			Ass	Carlo Zucchelli	
			Idr	Alberico Curioni	
			Or	Porto	
			Mitr	Deville	
80.	1828 22 aprile	Barcellona Teatro della Città	Sem	Mathilde Medard	BA <sup>1828</sup> Te 15mag28
			Ars	Fanny Ekerlin	
			Ass	Giovanni Inchindi	
			Idr	Carlo Trezzini	
			Az	Aurora Coniberti	
			Or	Agostino Berini	
			Mitr	Giovanni Bocaccio	
81.	1828 22 o 23 aprile	Napoli Teatro del Fondo, poi teatro San Carlo	Sem	Emilia Bonini	Mar p.206 Te 8mag28 Te 23mag28
			Ars	Elisa Sedlaceck	
			Ass	Celestino Salvatori	
			Idr	Bonfigli	
			Or	Michele Benedetti	
82.	1828 aprile o maggio	Pavia	Sem	Marietta Cantarelli	Te 15mag28
			Ars	Carolina Morosi	
			Ass	Vincenzo Botticelli	
			Or	Lodetti	
83.	1828 Primavera	Venezia Teatro S. Benedetto	Sem	Clementina Fanti	VE <sup>1828</sup> Te 15mag28
			Ars	Marianna Barca	
			Ass	Pietro Giani	
			Idr	Giovanni Basadonna	
			Az	Marietta Marconi	
			Or	Massimiliano Orlandi	
			Mitr	Giovanni Dionesese	
			Omb	Luigi Paparelli	
84.	1828 Primavera 20 maggio	Ancona Teatro delle Muse	Sem	Santina Ferlotti	AN <sup>1828</sup> Mor app. p.II Te 23mag28
			Ars	Anna Alberti	
			Ass	Cesare Badiali	
			Idr	Antonio De Val	
			Az	Marianna Cosuen	
			Or	Luciano Bianchi	
			Mitr	Domenico Giovannini	
			Omb	Pasquale Orlandini	
85.	1828 4 giugno	Madrid Teatro Italiano	Sem	Marietta Albini	Te 15mag28 Te 28giu28
			Ars	Adele Cesari	
			Ass	Filippo Galli	

			Idr	Leandro Valencia	
			Or	Juan Battista Rossi	
			Mitr	Antonio Llord	
86.	1828 Fiera di San Pietro	Faenza Teatro Comunale	Sem	Marianna Cecconi	FA <sup>1828</sup>
			Ars	Teresa Cecconi	Te 5lug28
			Ass	Giuseppe Tassoni	
			Idr	Fabio Forzoni	
			Az	Olimpia Cerioli Manfredi	
			Or	Giovanni Zampettini	
			Mitr	Antonio Zoli	
87.	1828 Estate 15 luglio	Padova Teatro Nuovo	Sem	Annetta Parlamagni	PAD <sup>1828</sup>
			Ars	Lauretta Fanò	Te 29lug28
			Ass	Carlo Moncada	
			Idr	Paolo Zilioli	
			Az	Adelaide Carbini	
			Or	Appollino Bissacco	
			Mitr	Giacomo Roppa	
			Omb	Antonio Profondo	
88.	1828 31 luglio	Parigi Théâtre Italien	Sem	Virginia Blasis	Mon vol.VII
			Ars	Rosmunda Pisaroni	p.538
			Ass	Rocco Santini	
			Idr	Marco Bordogni	
			Az	Amigo	
			Or	Profeti	
			Mitr	Dalpi	
			Omb	Trévaux	
89.	1828 6 settembre	Dresda	Sem	Matilde Palazzesi	Te 8nov28
			Ars	Adelaide Schiassetti	Te 17dic28
			Ass	Gioacchino Vestri	
			Idr	Pesadori	
			Or	Zesi	
90.	1828 agosto o settembre	Carpi	(?)		Te 13set28
91.	1828 entro settembre	Siviglia Teatro italiano	Ars	Florinda Michelesi	RM ott28
					Te 25set28
92.	1828 12 ottobre	San Giovanni in Persiceto Teatro Comunale	Sem	Caterina Pozzesi	
			Ars	Chiara Gualdi	
			Ass	Pietro Lei	
			Idr	Pietro Bosio	
93.	1828 4 novembre	Lodi	Ars	Enrichetta Laroche	Te 10dic28
			Ass	Carlo Leoni	
94.	1828 Autunno 9 novembre	Firenze Teatro degli Intrepidi	Sem	Giuditta Grisi	FI <sup>1828</sup>
			Ars	Brigida Lorenzani	Te 26nov28
			Ass	Domenico Reina	
			Idr	Giovanni Battista Genero	
			Az	Virginia Matteucci	
			Or	Carlo Dossi	
			Mitr	Giacomo Roppa	

			Omb	Giovanni Battista Morganti	
95.	1828 (?)	Novara Teatro della Città	Sem	Marietta Cantarelli	NO <sup>1828</sup>
			Ars	Carolina Villa	
			Ass	Gio. Giordani	
			Idr	Giuseppe Passanti	
			Az	Giuseppa Destefanis	
			Or	Agostino Rovere	
			Mitr	Ferdinando Vanelli	
96.	1828-9 (?)	Cadice	Ars	Florinda Michelesi	CUT 13giu29
97.	1828-9 Carnevale	Parma Teatro Ducale	Sem	Emilia Bonini	Te 3gen29 CUT 10gen29
			Ars	Anna Alberti	
			Ass	Domenico Cosselli	
			Idr	Giuseppe Binaghi	
98.	1829 Carnevale 24 gennaio	Genova Teatro Carlo Felice	Sem	Marianna Lewis	GE <sup>1829</sup> Te 29gen29 CUT 4feb29
			Ars	Rosa Mariani	
			Ass	Cesare Badiali	
			Idr	Pietro Gentili	
			Az	Giuseppina Mariani	
			Or	Luciano Mariani	
			Mitr	Antonio Crippa	
			Omb	Francesco Ricci	
99.	1829 Carnevale 11 febbraio	Modena Teatro di Corte	Sem	Luigia Gasparini Dinelli	MO <sup>1829</sup>
			Ars	Sofia Boccabadati	
			Ass	Sante Lucini	
			Idr	Prospero Friggeri	
			Az	Giovanna Giovannoli	
			Or	Michele Setti	
100.	1829 21 gennaio	Mantova Teatro Sociale	Sem	Francesca Maffei Festa (poi sostituita da Giulia Micciarelli-Sbriscia)	Ama p.133 Te 29gen29 CUT 7feb29
			Ars	Laura Fanò	
			Ass	Claudio Bonoldi	
			Idr	Magnani	
101.	1829 19 marzo	Vienna Kärntnertheater	Sem	Giuditta Pasta	AMZ 6mag29 CUT 25mar29
			Ars	Amalie Hähnel	
			Ass	Franz Hauser	
			Idr	Schuster	
			Or	Friedrich Fischer	
			Omb	Weinkopf	
102.	1829 23 marzo	Parigi Théâtre Italien	Sem	Henriette Sontag	Mon vol.VIII p.78 Har mag29 CUT 8apr29
			Ars	Maria Malibran	
			Ass	Carlo Zucchelli	
			Idr	Marco Bordogni	
			Az	Buffardin	
			Or	Zuccoli	
			Mitr	Bouvenne	
			Omb	Trévaux	
103.	1829 Primavera	Bologna	Sem	Marianna Brighenti	BO <sup>1829</sup> Te 16mag29
			Ars	Virginia Boschi	

	15 maggio	Teatro privato Emilio Loup	Ass Idr Az Or Mitr Omb	Giovanni Comer Filippo Sarti Teresa Lolli Pellegrino Gardini Leopoldo Cesare Casanova Mauro Masina	
104.	1829 Primavera	Milano Teatro Carcano	Sem Ars Ass Idr Az Or Mitr	Giuditta Pasta Marietta Brambilla Domenico Cosselli Luigi Duprez N.N. Pietro Giani Giovanni Boccaccio	MI <sup>1829</sup> CUT 18apr29 Te 22apr29
105.	1829 11 maggio	Venezia Teatro S. Benedetto	Sem Ars Ass Idr	Serafina Rubini-De Sanctis Enrichetta Laroche Dessi Domenico Giovannini	RM mag29 CUT 16mag29 Te 31mag29
106.	1829 14 maggio	Londra King's theatre	Sem Ars Idr	Henriette Sontag Rosmunda Pisaroni Marco Bordogni	Har giu29
107.	1829 30 maggio	Parma Teatro Ducale	Sem Ars Ass Idr Or Az Mitr	Henriette Méric-Lalande Teresa Cecconi Luigi Lablache Carlo Trezzini Celestino Salvatori Amandante Biscottini	Cer p.39 CUT 30mag29 Te 6giu29 RM lug29
108.	1829 giugno	Dresda	Sem Ars	Giulia Micciarelli- Sbriscia Adelaide Schiassetti	CUT 12ago29
109.	1829 18 o 19 luglio	Vienna Kärntnertheater	Sem Ars Ass	Kraus-Wranitzki Giuditta Bourgeois- Schioli Franz Hauser	AMZ 21ott29 Te ago29
110.	1829 Estate	Vicenza Teatro Eretenio	Sem Ars Ass Idr Az Or Mitr	Amalia Brambilla Rosa Mariani Luciano Mariani Giuseppe Binaghi Giuseppina Mariani Giovanni Cavaceppi Claudio Bonzanini	VI <sup>1829</sup> CUT 29lug29
111.	1829 27 agosto	Graz	(?)		Loe col.686
112.	1829 entro settembre	Odessa	Sem Ars Ass Idr	Gay Adelaide Rizzardi Moriconi Desirò Cittadini	CUT 12set29
113.	1829 18 agosto	Madrid Teatro Italiano	Sem Ars	Marietta Albini Brigida Lorenzani	CUT 23set29

			Ass	Filippo Galli	
			Idr	Torri	
			Or	Rodriguez	
			Mitr	Antonio Llord	
114.	1829 Fiera agosto	Brescia	Ars	Paolina Sicard	CUT 29lug29
115.	1829 2 settembre	Cadice	Sem	Carolina Centroni	CUT 3ott29
			Ars	Lucrezia Fornaciari	
			Ass	Orazio Cartagenova	
116.	1829 8 settembre	Finale di Modena	Sem	Giuditta Soglio	CUT 29ago29
			Ars	Clementina Tommasi	CUT 30set29
			Ass	Guglielmo Guglielmi	
			Idr	Giuseppe Crespi	
			Az	Olimpia Manfredi	
			Or	Nicola Monti	
			Mitr	Paolo Diamanti	
117.	1829 15 settembre	Parigi Théâtre Italien	Sem	Henriette Sontag	Mon vol.VIII
			Ars	Rosmunda Pisaroni	p.118, p.163
			Ass	Rocco Santini, poi Giovanni Inchindi	RM set29
			Idr	Marco Bordogni	CUT 3ott29
			Az	Amigo	Te 8ott29
			Or	Profeti	RM ott29
			Mitr	Dalpi	
			Omb	Giovanola	
118.	1829 16 ottobre	Vienna Kärntnertheater	Sem	Grünbaum	AMZ 23dic29
			Ars	Enrichetta Laroche	CUT 7nov29
			Ass	Franz Hauser	Te 11nov29
			Idr	Schuster	
			Or	Friedrich Fischer	
119.	1829 14 o 17 novembre	Bologna Gran Teatro Comunale	Sem	Giuditta Pasta	Trez p.37
			Ars	Clorinda Corradi- Pantanelli	CUT 25nov29
			Ass	Cesare Badiali	Te 25nov29
			Idr	Domenico Reina	
120.	1829 28 novembre	Venezia Teatro S. Benedetto	Sem	Ercolina Bressa-De Lorenzi	Te 6dic29
			Ars	Clelia De Velo	CUT 9dic29
			Ass	Celestino Salvatori	
121.	1829 21 novembre	Roma Teatro Valle	Sem	Annetta Fischer-Maraffa	CUT 2dic29
			Ars	Laura Fanò	AMZ 3feb30
			Ass	Federico Crespi	
			Idr	Pietro Gentili	
122.	1829 28 dicembre	San Pietroburgo	Sem	Teresa Melas	Loe col.686
			Ars	Emilia Botticelli	CUT 17mar30
			Ass	Tosi o Marcolini	
			Idr	Nicolini o Monari	
123.	1829-30 Carnevale	Bergamo Teatro Sociale	Sem	Marietta Cantarelli	BRG <sup>1830</sup>
			Ars	Francesca Ratti	Pil p.153-154
			Ass	Domenico Cosselli	CUT 30dic29
			Idr	Ranieri Marchionni	CUT 2gen30
			Az	Marietta Formenti	Te gen30



			Or	Agostino Rovere	
			Mitr	Luigi Picinotti	
124.	1829-30 Carnevale	Fano	Sem	Giulia Corradi	CUT 23gen30
			Ass	Provini	
			Idr	Giuseppe Belardi	
125.	1830 5 o 6 gennaio	Corfù	Sem	Carolina Pateri	CUT 10feb30
			Ars	Bruner	
			Ass	Vincenzo Negrini	
			Idr	Conti	
126.	1830 30 gennaio	Parigi Théâtre Italien	Sem	Sabine Heinefetter	Mon vol.VIII p.343 RM 6feb30 Te f4-30 Har mar30
			Ars	Rosmunda Pisaroni	
			Ass	Giovanni Inchindi	
			Idr	Marco Bordogni	
			Az	Amigo	
			Or	Profeti	
			Mitr	Dalpi	
			Omb	Giovanola	
127.	1830 30 gennaio	Ferrara	Ars	Chiara Gualdi	CUT 6feb30
			Ass	Raffaele Benetti	
			Idr	Alessandro Mombelli	
128.	1830 6 febbraio	Londra King's theatre	Sem	Virginia Blasis	Har mar30 Te f7-30 CUT 10mar30
			Ars	Costanza Petralia	
			Ass	Rocco Santini	
			Idr	Alberico Curioni	
129.	1830 18 febbraio	Amburgo	(?)		Loe col.686
130.	1830 7 maggio	Vienna Kärntnertheater	Sem	Giuditta Pasta	CUT 22mag30
			Ass	Zuccoli	
			Idr	Rubini o Musatti	
131.	1830 15 maggio	Berlino Teatro reale	Sem	Henriette Sontag	Loe col.686 AMZ 23giu30 RM 5giu30
			Ars	Hoffmann	
			Ass	Zschiesche	
			Idr	Hoffmann	
			Az	Lange	
			Or	Busolt	
			Mitr	Heinrich	
			Omb	Mickler	
132.	1830 22 maggio	Londra King's theatre	Sem	Henriette Méric-Lalande	Har giu30 Te f24-30 CUT 10lug30
			Ars	Maria Malibran	
			Ass	Luigi Lablache	
133.	1830 Primavera 22 maggio	Roma Teatro Argentina	Sem	Amatilde Kyntherland Caselli	Rin p.667-668 CUT 5giu30 AMZ 11giu30
			Ars	Isabella Fabbrica Montresor	
			Ass	Filippo Galli	
			Idr	Giovanni Battista Montresor	
			Az	Anna Mazzaranghi	
			Or	Antonio Rinaldi	
			Mitr	Giuseppe Corsetti	
134.	1830 entro giugno	Lipsia Stadttheater	Sem	Matilde Palazzesi	BAMZ 5giu30
			Ars	Adelaide Schiassetti	
			Ass	Gioacchino Vestri	

135.	1830 12 giugno	Pisa	Sem	Giulia Grisi	Te f25-30 CUT lug30
			Ars	Serafina Tocchini	
			Ass	Federico Crespi	
136.	1830 giugno	Napoli S. Carlo	Sem	Adelaide Tosi	CUT 12giu30
			Ars	Elisa Sedlaceck	
			Ass	Antonio Tamburini	
			Idr	Francesco Boccaccini	
			Or	Campagnoli	
137.	1830 7 o 8 luglio	Padova	Sem	Filotea Reina	Te f28-30 CUT 7lug30 CUT 17lug30
			Ars	Rosa Mariani	
			Ass	Domenico Reina	
			Idr	Giuseppe Brunelli	
138.	1830 26 luglio	Marsiglia	Sem	Amalia Schütz-Oldosi	Te f30-30 CUT 4ago30
			Ars	Giulia Robert	
			Ass	Luigi Maggiorotti	
			Idr	Giovanni Ostacchini	
			Or	Giuseppe Rossi	
139.	1830 Estate	Livorno Teatro degli Accademici Avvalorati	Sem	Giulia Grisi	LI <sup>1830</sup> Te f31-30 CUT 4ago30 CUT 11ago30
			Ars	Serafina Tocchini	
			Ass	Federico Crespi	
			Idr	Tommaso Manetti	
			Az	Luisa Cappelli	
			Or	Eugenio Linari Bellini	
			Mitr	Gaetano Del Monte	
Omb	Carlo Dal Re				
140.	1830 5 agosto	Udine	Sem	Cleofe Boyer	Te f32-30 CUT 18ago30 Nas p.117
			Ars	Elisa Bonoldi	
			Ass	Claudio Bonoldi	
			Idr	Lodovico Sirletti o Giuseppe Soldini	
141.	1830 19 agosto	Napoli S. Carlo	Sem	Joséphine Mainvielle- Fodor	Mar p.218 Te f35-30 CUT 21ago30 CUT 1set30
			Ars	Dionilla Santolini	
			Ass	Antonio Tamburini	
			Idr	Bernardo Winter	
			Az	Ricci	
			Or	Campagnoli	
Omb	M. Benedetti				
142.	1830 Settembre	Berlino	Sem	Sabine Heinefetter	AMZ 13ott30
			Ars	Amalia Schütz-Oldosi	
			Idr	Bader	
143.	1830 settembre	Carpi	Sem	Geltrude Berti	CUT 1set30
			Ars	Maddalena Berti	
			Ass	Raffaele Scalese	
144.	1830 15 settembre	Cremona	Sem	Girolama Dardanelli	Te f37-30 CUT 25set30
			Ars	Francesca Ratti	
			Ass	Luigi Maggiorotti	
			Idr	Giovanni Battista Genero	
145.	1830 entro ottobre	Odessa	Sem	Paolina Monticelli	CUT 23ott30
146.	1830 Autunno	Venezia Teatro S. Samuele	Sem	Annetta Parlamagni	VE <sup>1830</sup> Te f41-30
			Ars	Elisa Bonoldi	

	9 ottobre		Ass	Gaetano Crivelli	CUT 16ott30
			Idr	Gioacchino Musato	
			Az	Marietta Bramati	
			Or	Saverio Giorgi	
			Mitr	Giuseppe Soldini	
147.	1830 9 ottobre	Trieste	Sem	Marietta Sacchi	Lev p.129 Te f41-30 CUT 20ott30 CUT 23ott30
			Ars	Rosmunda Pisaroni	
			Ass	Domenico Reina	
			Idr	Asti	
			Or	Antoldi	
148.	1830 12 ottobre	Parigi Théâtre Italien	Sem	Henriette Méric-Lalande	Mon vol.VIII p.445 RM 16ott30 Har dic30 CUT 30ott30 RM 20nov30
			Ars	Costanza Tibaldi, poi Maria Malibran	
			Ass	Carlo Zucchelli	
			Idr	Paganini	
			Az	Schneider	
			Or	De Rosa	
			Mitr	Dalpi	
			Omb	Trévaux	
149.	1830 ottobre	Imola	Sem	Geltrude Berti	Te app 5nov30
			Ars	Maddalena Berti	
			Ass	Raffaele Scalese	
150.	1830 30 ottobre	Alessandria	Sem	Albina Stella	Te f44-30 CUT 6nov30
			Ars	Maddalena Alberti	
			Ass	Matteo Alberti	
			Idr	Giovanni Ostacchini	
			Az	Alfini	
			Or	Cannetta	
151.	1830 Fiera di San Martino 31 ottobre	Treviso	Sem	Cosatti	CUT 6nov30 CUT 10nov30
			Ars	Calvi	
			Ass	Luciano Bianchi	
			Idr	De Capitani	
152.	1830 ottobre	Verona	(?)		CUT 2ott30
153.	1830 13 novembre	Faenza	Sem	Geltrude Berti	CUT 24nov30
			Ars	Maddalena Berti	
			Ass	Raffaele Scalese	
154.	1830-31 Carnevale	Cuneo	Sem	Marietta Cantarelli	CUT 15gen31
			Ars	Clelia De Velo	
			Ass	Finaglia	
			Idr	Alexander	
155.	1830-31 Carnevale	Piacenza Teatro Municipale	Sem	Carolina Passerini	For p.252
			Ars	Marietta Carraro	
			Ass	Guglielmo Balfe	
			Idr	Antonio Orlandini	
156.	1831 Carnevale 18 gennaio	Brescia Teatro della Città	Sem	Ercolina Bressa De- Lorenzi	BR <sup>1831</sup> CUT 29gen31
			Ars	Carolina Morosi	
			Ass	Pio Botticelli	
			Idr	Bartolomeo Fioravanti	
			Az	Antonietta De-Farina	
			Or	Francesco Rossi	

			Mitr	Paolo Bellegrandi	
			Omb	Giovanni Bertogni	
157.	1831 1 febbraio	Mantova Teatro Sociale	Sem	Girolama Dardanelli	Ama p.138 CUT 26feb31
			Ars	Isabella Fabbrica- Montresor	
			Ass	Giuseppe Marini	
158.	1831 febbraio	Vienna Kärntnertheater	Sem	Sabine Heinefetter	CUT 4lug32
159.	1831 febbraio	Rimini	Ars	Carolina Franchini	CUT 26gen31 CUT 12mar31
160.	1831 Carnevale	Milano Teatro Carcano	Sem	Giuditta Pasta	CUT 26mar31
			Ars	Fanny Ekerlin	
			Ass	Filippo Galli	
161.	1831 7 agosto	Firenze Teatro Alfieri	Sem	Carolina Passerini	CUT 27ago31
			Ars	Marianna Brunner	CUT 3set31
			Ass	Del Riccio	
			Idr	Antonio Orlandini	
162.	1831 Autunno 15 agosto	Lucca Teatro del Giglio	Sem	Santina Ferlotti	LU <sup>1831</sup> CUT 27ago31
			Ars	Clorinda Corradi- Pantanelli	
			Ass	Domenico Cosselli	
			Idr	Alessandro Gallico	
			Az	Rosalbina Romani	
			Or	Carlo Ottolini Porto	
			Mitr	Tersiccio Soverini	
			Omb	N.N.	
163.	1831 7 ottobre	Napoli Teatro San Carlo	Sem	Giuseppina Ronzi De Begnisi	Mar p.223
			Ars	Dionilla Santolini	
			Ass	Antonio Tamburini	
			Idr	Giovanni Basadonna	
			Or	M. Benedetti	
164.	1831 11 ottobre	Firenze Teatro alla Pergola	Sem	Santina Ferlotti	CUT 29ott31
			Ars	Clorinda Corradi- Pantanelli	CUT 5nov31
			Ass	Domenico Cosselli	
			Idr	Alessandro Gallico	
			Or	Ottolini Porto	
165.	1831 11 ottobre	Roma Teatro Valle	Sem	Carolina Ungher	CUT 29ott31
			Ars	Carolina Carrobbi	CUT 5nov31
			Ass	Celestino Salvatori	
			Idr	Storti	
			Or	Valentini	
166.	1831 22 ottobre	Madrid Teatro Italiano	Sem	Henriette Méric-Lalande	CUT 6giu32
			Ars	Fanny Ekerlin	
			Ass	Giovanni Inchindi	
			Idr	Carlo Trezzini	
			Or	Rodriguez	
			Mitr	Antonio Lord	
167.	1831 Autunno	Bologna Teatro Comunale	Sem	Marietta Albini	Trez p.40 CUT 22ott31
			Ars	Carolina Centroni	CUT 16nov31
			Ass	Carlo Zucchelli	
			Idr	Enrico Molinelli	

			Az	Linari Bellini	
			Or	E. Linari Bellini	
			Mitr	A. Chioccoli	
168.	1831 7 novembre	Brno	(?)		Loe col.686
169.	1831 11 novembre	Vercelli	Sem	Grassi	CUT 26nov31 CUT 3dic31
			Ars	Francesca Ratti	
			Ass	Attilio Valtellina	
			Idr	Strazza	
170.	1831 26 dicembre	Padova Teatro Novissimo	Sem	Giulia Corradi	CUT 21dic31 CUT 11gen32
			Ars	Clelia De Velo	
			Ass e Or	Vincenzo Spontini e Arcangelo Lorenzini	
			Idr	Alessio Ravagni	
			Az	Debora Petrarca	
			Mitr	Antonio Bonfigli	
171.	1831 26 dicembre	Chiavari	Sem	Marianna Brunner	CUT 25gen32
			Ars	Sartori	
			Ass	Del Riccio	
			Idr	Tincolini	
			Or	Mondei	
			Az	Recurti	
172.	1831-2 17 gennaio	Parigi Théâtre Italien	Sem	Teresa Melas	Frig p.622 RM 21gen32
			Ars	Adele Raimbaux	
			Ass	Luigi Lablache	
173.	1831-32 Carnevale	Spoleto	Sem	Paolina Fanti	CUT 31dic31 CUT 11feb32
			Ars	Virginia Boschi	
			Ass	Antonio Rinaldi	
			Idr	Gaetano Moretti	
			Or	Antonio Santorelli	
			Az	Rosa Fanti	
174.	1831-32 Carnevale	Ancona	Sem	Marianna Marinelli	Mor app. p.II CUT 31dic31 CUT 11feb32
			Ars	Annetta Fanti	
			Ass	Giovanni Ambrosini	
			Idr	Luigi Pantaleoni	
175.	1832 3 febbraio	Siena Teatro dei Rinnovati	Sem	Marianna Brunner	CUT 4feb32 CUT 21mar32
		Ars	Cleofe Boyer		
		Idr	Relandini		
176.	1832 20 febbraio	Messico (Città del Messico ?)	(?)		Loe col.686
177.	1832 12 aprile	Praga	Sem	Podhorsky	Loe col.686 AMZ 19set32 Har dic32
			Ars	Emmering	
			Ass	Illner	
			Idr	Drska	
			Or	Strakaty	
178.	1832 aprile o maggio	Pavia	Sem	Carolina Pateri	CUT 25apr32 CUT 9giu32 CUT 20giu32
			Ars	Antonietta Tinelli	
			Ass	Raffaele Benetti	
			Idr	Domenico Barocci	
			Az	Eugenia Manzoni	
			Or	Agostino Rovere	

			Mitr	Vincenzo Fracalini	
179.	1832 23 maggio	Londra King's Theatre	Sem	Giulia Grisi	Har lug32
			Ars	Rosa Mariani	CUT 15ago32
180.	1832 maggio o giugno	Forlì	Sem	Carolina Passerini	CUT 9giu32
			Ars	Lucrezia Fornaciari	CUT 28lug32
			Ass	Magnani	
181.	1832 4 luglio	Padova	Sem	Carolina Ungher	CUT 14lug32
			Ars	Carolina Carrobbi	
			Ass	Giorgio Ronconi	
182.	1832 30 agosto	Adria	Sem	Marietta Manzoni	CUT 5set32
			Ars	Giuseppina Buonarotti	CUT 3ott32
			Ass	Carlo Leoni	
			Idr	Carlo Magliano	
			Or	Perelli	
183.	1832 Fiera	Cremona Teatro della Concordia	Sem	Marianna Brighenti	CR <sup>1832</sup>
			Ars	Adele Cesari	
			Ass	Domenico Cosselli	
			Idr	Salvatore Patti	
			Az	Carolina Paris	
			Or	Pietro Novelli	
			Mitr	Giuseppe Brunelli	
184.	1832 Fiera 22 agosto	Fermo Teatro dell'Aquila	Sem	Giulia Micciarelli Sbriscia	FRM <sup>1832</sup> CUT 29ago32
			Ars	Giuseppina Angelini	CUT 19set32
			Ass	Carlo Dossi	
			Idr	Giuseppe Belardi	
			Az	Giannetta Maggi	
			Or	Luciano Bianchi	
			Mitr	Gioacchino Moschetti	
185.	1832 Festa santa Rosa agosto o settembre	Viterbo	Sem	Paolina Fanti	CUT 15set32
			Ars	Virginia Boschi	CUT 13ott32
			Ass	Agostino Coppi	
			Idr	Giuseppe Querci	
186.	1832 8 settembre	Cagliari	Sem	Elisa Barbieri	CUT 22ago32
			Ars	Marianna Hazon	CUT 20ott32
			Ass	Pietro Lei	
			Idr	Antonio Tommasi	
			Or	Alessandro Berlendis	
			Az	Luigia Tommasi	
187.	1832 27 ottobre	Trieste	Sem	Elisa Sedlaceck	Lev p.132
			Ars	Brigida Lorenzani	CUT 3nov32
			Ass	Vincenzo Negrini	
			Idr	Domenico Reina	
			Or	Vincenzo Cavisago	
188.	1832 31 ottobre	Vienna Kärntnertortheater	Sem	Sabine Heinefetter	RM 15dic32
			Ars	Waldmuller	
189.	1832 Autunno	Firenze Teatro La Pergola	Sem	Santina Ferlotti	FI <sup>1832</sup>
			Ars	Clorinda Corradi- Pantanelli	
			Ass	Domenico Cosselli	
			Idr	Alessandro Gallico	
			Az	Rosalbina Romani	

			Or	Carlo Ottolini Porto	
			Mitr	Tersiccio Severini	
190.	1832 13 ottobre	Parigi Théâtre Italien	Sem	Giulia Grisi	Frig p.622 RM 20ott32
			Ars	Fanny Eckerlin	
			Ass	Antonio Tamburini	
191.	1832 19 novembre	Napoli Teatro San Carlo	Sem	Giuseppina Ronzi De Begnisi	Mar p.229
			Ars	Dionilla Santolini	
			Ass	Luigi Lablache	
			Idr	Giovanni Basadonna	
			Or	G. Campagnoli	
192.	1832 20 dicembre	Vienna	(?)		Loe col.686
193.	1832-3 Carnevale	Novara Teatro della Città	Sem	Marianna Brighenti	NO <sup>1833</sup>
			Ars	Carolina Vietti	
			Ass	Giuseppe Galante	
			Idr	Fabio Forzoni	
			Az	Marietta Castiglioni	
			Or	Giorgio Burcard	
			Mitr	Gio. Teseo Carmine	
194.	1833 10 gennaio	Genova Teatro Carlo Felice	Sem	Amalia Schütz-Oldosi	GE <sup>1833</sup>
			Ars	Adele Cesari	
			Ass	Felice Bottelli	
			Idr	Carlo Magliano	
			Az	N.N.	
			Or	Pietro Novelli	
			Mitr	Giovanni Boccaccio	
			Omb	Francesco Ricci	
195.	1833 Carnevale	Verona Teatro Filarmonico	Sem	Annetta Fischer-Maraffa	VER <sup>1833</sup>
			Ars	Elena Otto Genero	
			Ass	Raffaele Scalse	
			Idr	Gio. Battista Genero	
			Az	Lauretta Saini	
			Or	Angelo Boccomini	
			Mitr	Domenico Saini	
			Omb	Vincenzo Recchia	
196.	1833 entro aprile	Vienna Josephstadt Theater	Sem	Zimmer	Har apr33
			Ars	Kratky	
			Ass	Pock	
197.	1833 entro maggio	Cesena	Sem	Pär	AMZ 15mag33
			Ars	Annetta Fanti	
			Ass	Luigi Biondini	
198.	1833 entro maggio	Fabriano	Sem	Orsola Lanzi	AMZ 15mag33
			Ars	Rosa Cajani	
			Ass	Raffaele Fagotti	
199.	1833 21 aprile	Napoli Teatro San Carlo	Sem	Maria Malibran	Mar p.232
			Ars	Dionilla Santolini	
			Ass	Luigi Lablache	
			Idr	Giovanni Basadonna	
			Or	M. Benedetti	
200.	1833 20 giugno	Madrid Teatro del principe	Sem	Matilde Palazzesi	
			Ars	Brigida Lorenzani	

			Ass	Felice Bottelli	
			Idr	Francesco Gumirato	
			Az	Alverà	
			Mitr	Rodriguez	
			Or e Omb	Galdòn e Salas	
201.	1833 Autunno	Torino Teatro Carignano	Sem	Luigia Boccabadati, poi Annetta Fink-Lohr	TO <sup>1833</sup> AMJ apr35 AMZ 20ago34
			Ars	Natalina Tassistro	
			Ass	Celestino Salvatori	
			Idr	Filippo Nicolini	
			Az	Rosalia Auquiere	
			Or	Gaetano De Baillou	
			Mitr	Giovanni Boccaccio	
202.	1833 28 settembre	Venezia Teatro Apollo	Sem	Giulia Micciarelli- Sbriscia	AMJ apr35 AMZ 20ago34
			Ars	Annetta Fanti	
			Ass	Giovanni Schober	
			Idr	Mazza	
203.	1833 5 ottobre	Berlino Königsstädtliches Theater	Sem	Sabine Heinefetter	Loe col.686 AMZ 23ott33 BMZ 28sett33
			Ars	Amalie Hähnel	
			Ass	Friedrich Fischer	
			Idr	Holzmilller	
			Or	Greiner	
204.	1833-4	Palermo Teatro Carolino	Sem	Marietta Albini	PAL <sup>1834</sup>
			Ars	Carolina Carrobbi	
			Ass	Giuseppe Marini	
			Idr	Pietro Gentili	
			Az	Rosaria Pasta	
			Or	Basilio De Ninnis	
			Mitr	Giovanni Grifo	
			Omb	Mariano Sansone	
205.	1833-4 Carnevale	Lodi Teatro della Città	Sem	Marietta Riva	LOD <sup>1834</sup>
			Ars	Marianna Hason	
			Ass	Carlo Hilaret	
			Idr	Enrico Antonio Canali	
			Az	Antonia Biffi	
206.	1834 15 febbraio	Parigi Théâtre Italien	Ars	Annetta Fanti	Mé 12gen34
207.	1834 Primavera	Asti Teatro della Città	(?)		AS <sup>1834</sup>
208.	1834	Firenze Teatro Borgo Ognissanti	Sem	Biagioli	AMZ 6ago34
			Ars	Rosa Cajani	
209.	1834 9 ottobre	Dublino	(?)		Loe col.686
210.	1834 Autunno	Trieste Teatro Comunale	(?)		Lev p.135
211.	1834 11 novembre	Bucarest	(?)		Loe col.686
212.	1834	Lisbona Teatro S. Carlos	Sem	Carolina Passerini	LIS <sup>1834</sup>
			Ars	Isabella Fabbrica	



			Ass	Luigi Maggiorotti	
			Idr	Luigi Ferretti	
			Az	Grata Nicolini	
			Or	Giuseppe Ramonda	
			Mitr	Giuseppe Castellani	
			Omb	Paulo Lembi	
213.	1834	Vienna Hofoperntheater	Ars	Bodgorscheck	Har dic34
214.	1834 11 dicembre	Parigi Théâtre Italien	Sem	Giulia Grisi	Frig p.622 RM 14dic34 AMJ giu35
			Ars	Marietta Brambilla	
			Ass	Antonio Tamburini	
215.	1834-35 Carnevale	Piacenza Teatro Municipale	Sem	Virginia Blasis	For p.255
			Ars	Marietta Carraro	
			Ass o	Giovanni Cavaceppi	
			Idr	Alessandro Mombelli	
216.	1835 21 gennaio	Roma Teatro Apollo	Sem	Carolina Ungher	Cam.vol.II p. 444
			Ars	Brigida Lorenzani	
			Ass	Giovanni Battista Bottari	
			Idr	Lorenzo Biacchi	
			Az.	Adelaide Gualdi	
			Or.	M. Orlandi	
217.	1835 29 gennaio	New York	Versione ridotta		Wei p.505
218.	1835 28 aprile	Londra King's theatre	Sem	Annetta Fink-Lohr	AMJ ago35
219.	1835 Fiera 13 maggio	Reggio Emilia Teatro Comunale	Sem	Marianna Brighenti	RE <sup>1835</sup>
			Ars	Clorinda Corradi- Pantanelli	
			Ass	Giovanni Schober	
			Idr	Paolo Zilioli	
			Az	Antonietta Trost	
			Or	Nicola Monti	
			Mitr	Federico Badiali	
220.	1835 giugno	Ravenna Teatro Comunale	Sem	Marianna Brighenti	RA <sup>1835</sup>
			Ars	Clorinda Corradi- Pantanelli	
			Ass	Giovanni Schober	
			Idr	Francesco Regoli	
			Az	Adelaide Gualdi	
			Or	Nicola Monti	
			Mitr	Federico Badiali	
221.	1835 20 giugno	Napoli Teatro San Carlo	Sem	Giuseppina Ronzi De Begnis	Mar p.242
			Ars	Elisa Barozzi-Beltrami	
			Ass	Domenico Cosselli	
			Idr	F. Pedrazzi	
			Or	C. Porto	
222.	1835 Estate	Pistoia	Sem	Irene Secci	PI <sup>1835</sup>
			Ars	Rosa Cajani	

		Teatro degli Accademici Risvegliati	Ass Idr Or	Attilio Terenzi Antonio Stecchi Luca Burroni	
223.	1835 30 giugno	Roma Teatro Valle	Sem Ars Ass Idr	Marietta Albini Dabedeleith Francesco Leonardi José Spech	AMZ 13gen36 Mé 9ago35
224.	1835 Estate-Autunno	Lucca Teatro del Giglio	Sem Ars Ass Idr Az Or Mitr Omb	Luigia Boccabadati Clementina Massoni Vincenzo Negrini Cesare Ferrari Teresa Lolli Luigi Tabellini Antonio Zinghi Marco Raffaelli	LU <sup>1835</sup>
225.	1835 31 ottobre	Parigi Théâtre Italien	(?)		Frig p.622 Mé 20set35
226.	1835-36	L'Avana	Sem Ars Ass Idr Or	Rossi Clorinda Corradi- Pantanelli Attilio Valtellina Cavalli Candi	Loe col.686 AMZ 28dic36
227.	1836 entro giugno	Pesaro Teatro Nuovo	Sem Ars Idr	Serafina Rubini-De Sanctis Carolina Carrobbi Domenico Giovannini	AMZ 22giu1836
228.	1836 gennaio	San Pietroburgo	(?)		Loe col.686 Wei p.505
229.	1837 entro agosto	Lodi	Sem Ars	Giunti Marietta Carraro	AMZ 1ago37
230.	1837 19 marzo	Parigi Théâtre Italien	Sem Ars Ass Or	Giulia Grisi Francilla Pixis Antonio Tamburini Tabellini	Frig p.622 RGMP 26mar37 Mé 26mar37 NZM 28apr37
231.	1837 19 maggio	New Orleans	(?)		Loe col.686
232.	1837 10 giugno	Madrid Teatro del principe	Sem Ars Ass Idr Or e Mitr	D'Alberti Marietta Carraro Pietro Lei Tatti Reguer e Lopez	
233.	1837 luglio	Londra Her Majesty's Theatre	Sem Ars Ass	Giulia Grisi Emma Albertazzi Antonio Tamburini	MW 21lug37
234.	1837 agosto	Algeri	(?)		Loe col.686
235.	1837 27 agosto	Napoli Teatro San Carlo	Sem Ars	Giuseppina Ronzi De Begnisi Eloisa Buccini	Mar p.251 TAL 19ott37 TAL 30nov37

			Ass	Paul Barroilhet, poi Pietro Gianni	
			Idr	Giovanni Basadonna	
236.	1837 Autunno	Sassari Teatro Civico	Sem	Annetta Mollo	SA <sup>1837</sup>
			Ars	Maria Luigia Abbadia	
			Ass	Giorgio Antonio Solaro	
			Idr	Antonio Michelini	
			Az	Antonietta Scudellari Rossetti	
			Or	Paolo Bellegrandi	
			Mitr	Giovanni Riboli	
237.	1837 (?)	San Pietroburgo	(?)		Loe col.686
238.	1838 1 febbraio	Trieste	Sem	Giuseppina Armenia	Lev p.139 AMZ 30mag38
			Ars	Anna Lusa	
			Ass	Filippo Colini	
			Idr	Lorenzo Bonfigli	
239.	1838 marzo o aprile	Lione	Sem	Cavaletti	RGMP 15apr38
			Ars	Alessi	
			Ass	Viranetti	
			Idr	Jaques David	
240.	1838 13 marzo	Milano Teatro alla Scala	Sem	Sofia Schoberlechner	Gat p.40 AMZ 30mag38
			Ars	Marietta Brambilla	
			Ass	Pietro Balzar	
			Idr	Conti	
241.	1838 Primavera	Firenze Teatro degli Accademici Infuocati	Sem	Rita Gabussi	FI <sup>1838</sup>
			Ars	Teresa Cecconi	
			Ass	Gaetano Nulli	
			Idr	Giuseppe Antonelli	
			Or	Giuseppe Verzoni	
			Mitr	Giovanni Battista Mondi	
242.	1838 entro agosto	Vienna	Sem	Sofia Schoberlechner	AMZ 15ago38
			Ars	Marietta Brambilla	
			Ass	Orazio Cartagenova	
243.	1838 21 agosto	Firenze Teatro del Cocomero	Sem	Rita Gabussi	TAL 6set38 AMZ 5dic38
			Ars	Teresa Cecconi	
			Ass	Cappelli	
			Idr	Arrigoti	
			Or	Cecconi	
244.	1838 22 novembre	Napoli Teatro San Carlo	Sem	Giuseppina Ronzi De Begnisi	Mar p.257 TAL 27dic38
			Ars	Eloisa Buccini	
			Ass	Timoleone Barattini	
			Idr	Pietro Gianni	
245.	1838-39 Carnevale	Corfù	(?)		Loe col.686
246.	1839 Primavera	Genova Teatro Carlo Felice	Sem	Giuseppina Armenia	
			Ars	Carolina Vietti	
			Ass	Felice Bottelli	
247.	1839 Primavera	Milano Teatro Carcano	Sem	Camilla Sodese	GnAP 23mar39 GnAP17apr39 AMZ 21ago39
			Ars	Namens Fürst	
			Ass	Cappelli	

			Idr	Cirillo Antognini	
			Or	Torri	
248.	1839 agosto o settembre	Roma Teatro Valle	Sem	Eugenia Tadolini	AMZ 18mar40
			Ars	Carolina Vietti	
			Ass	Varesi	
			Idr	Donati	
249.	1839 Autunno 7 settembre	Nizza Teatro Regio	Sem	Geltrude Berti	NI <sup>1839</sup> TAL 19set39 GnAP 25set39
			Ars	Chiara Gualdi	
			Ass	Paltrinieri	
250.	1839 Autunno	Schio	Sem	Hortense Duflot- Maillard	SC <sup>1839</sup> GnAP 16ott39
			Ars	Carolina Imoda	
			Ass	Pietro Balzar	
			Idr	Antonio Roppa	
			Or	Catalano	
251.	1839 (?)	Valencia	Sem	Magdalena Martínez	VA <sup>1839</sup>
			Ars	Marietta Carraro	
			Ass	Luigi Valli	
			Idr	Carlo Sentiel	
			Az	Agustina Chelva	
			Omb	J. Mielza	
252.	1839-40	Catania Teatro Comunale	Sem	Eloisa Gaggi Storti	CA <sup>1840</sup>
			Ars	Serafina Tocchini Alderani	
			Ass	Benedetto Mazzetti Morrone	
			Or	Michele Fazio	
253.	1840 18 gennaio	Novara	Sem	Hortense Duflot- Maillard, poi Giuseppina Lacinio	NO <sup>1840</sup> CT 15feb40 CT 11apr40
			Ars	Mary Shaw	
			Ass	Giordani	
			Idr	Pancani, poi Dagnini	
254.	1840 gennaio o febbraio	Bra	Sem	Wanderer	CT 19feb40
			Ars	Martini	
			Ass	Pietro Santi	
			Idr	Dai Fiori	
255.	1840 Primavera 20 aprile	Venezia Teatro La Fenice	Sem	Giuseppina Ronzi De Begnisi, poi Teresa Strinasacchi	Gir-Ros p.148- 149 CT 29apr40 CT 23mag40 AMZ 19ago40
			Ars	Mary Shaw	
			Ass	Raffaele Ferlotti	
			Idr	Carlo Manfredi	
			Az	Teresa Strinasacchi	
			Or	Eugenio Luisa	
			Mitr	Giuseppe Lovato	
256.	1840 Estate 22 luglio	Imola Teatro de' Soci	Sem	Jeanne Castellan	IM <sup>1840</sup> TAL 13ago40
			Ars	Teresa Cecconi	
			Ass	Costantini	
			Idr	Giampietro	
257.	1841 22 febbraio	Parigi Théâtre Italien	Sem	Giulia Grisi	Frig p.622 RGMP 28feb41 RGMP 10ott41
			Ars	Emma Albertazzi	

			Ass	Antonio Tamburini	Mé 10ott41
			Idr	Mirate	
			Or	Antonio Morelli	
258.	1841 5 maggio	Bruxelles	Sem	Piccia	Loe col.686 Mé 21mar41 Mé 16mag41
			Ars	Caterina Bianchi	
			Ass	Antonio Morelli	
259.	1841 Agosto	Berlino	Sem	Giuditta Pasta	BE <sup>1841</sup>
			Ars	Amalie Hähnel	
			Ass	Krause	
			Idr	Gamberini	
			Or	Friedrich Fischer	
			Mitr	Heinrich	
260.	1841 23 ottobre	Roma Teatro Valle	Sem	Marietta Albini	AMZ 27mar42
			Ars	Maria Taglioni	
			Ass	Pietro Balzar	
			Idr	Vergani	
261.	1841-2 Carnevale	Siena Teatro degli Accademici Rinnovati	Sem	Carolina Cuzzani	SI <sup>1842</sup> AMZ 19ott42
			Ars	Serafina Tocchini Alderani	
			Ass	Antonio Del Vivo	
			Idr	Pietro Gasperini	
			Az	Marianna Bigazzi	
			Or	Francesco Font	
			Mitr	Ferdinando Taddei	
262.	1842 11 marzo	Madrid Salone dell'Accademia	Sem	Quiroga de Safont	IM 20mar42
			Ars	Campuzano	
			Ass	Miral	
			Idr	Castell	
			Or	Barba	
263.	1842 22 maggio	Brescia	Ars	Élise Fouché	RGMP 19giu42
264.	1842 Fiera	Senigallia	Sem	Teresa Brambilla	SE <sup>1842</sup> Alb p.159
			Ars	Eloisa Buccini	
			Ass	Antonio Tamburini	
			Idr	Giuseppe Lucchesi	
			Or	Settimio Rosi	
			Mitr	Demetrio Masselli	
			Omb	Francesco Rossi	
265.	1842 1 ottobre	Londra Covent Garden	Sem	Adelaide Kemble	Loe col.686 MW 6ott42 MW 13ott42 RGMP 6nov42 NZM 19gen43
			Ars	Mary Shaw	
			Ass	Giubelei	
			Idr	Travers	
			Or	Leffler	
266.	1842 11 ottobre	Parigi Théâtre Italien	Sem	Giulia Grisi	Frig p.622 RGMP 16ott42 Mé 16ott42
			Ars	Pauline Viardot	
			Ass	Antonio Tamburini	
267.	1842 entro novembre	Berlino	Sem	Sofia Schoberlechner	BE <sup>1842</sup> AMZ 30nov42
			Ars	Amalie Hähnel	
			Ass	Zschiesche	
			Idr	Gehrer	
			Or	Friedrich Fischer	
			Mitr	Heinrich	

268.	1842 23 giugno	Napoli San Carlo	Sem	Giuseppina Ronzi De Begnis	Mar p.275 DJM 1ott59
			Ars	Maria Taglioni	
			Ass	Filippo Coletti	
			Idr	Enrico Tamberlick	
			Or	M. Arati	
269.	1843 Aprile o maggio	Londra Her Majesty's Theatre Haymarket	Sem	Giulia Grisi	LO <sup>1843</sup> MW 27apr43 Mé 14mag43 NZM 18mag43
			Ars	Marietta Brambilla	
			Ass	Luciano Fornasari	
			Idr	Conti	
			Az	Ester Bellini	
270.	1843 2 novembre	Parigi Théâtre Italien	Sem	Giulia Grisi	Frig p.622 Mé 5nov43 GMM 19nov43
			Ars	Marietta Brambilla	
			Ass	Luciano Fornasari	
			Idr	Conti	
			Az	Ester Bellini	
271.	1843	Cagliari Teatro della Città	Sem	Carolina Lusignani	CAG <sup>1843</sup>
			Ars	Adelaide Tassini	
			Ass	Eugenio Mazzotti	
			Idr	Clemente Mugnai	
			Az	Matilde Duffò	
272.	1844 17 o 18 aprile	Londra Her Majesty's Theatre	Sem	Giulia Grisi	MW 25apr44 RGMP 28apr44 Mé 28apr44 GMM 23giu44
			Ars	Rita Favanti	
			Ass	Luciano Fornasari	
			Idr	Corelli	
			Or	Lablache	
273.	1844 17 ottobre	Parigi Théâtre Italien	Sem	Giulia Grisi	Frig p.622 GMM 3nov44 Mé 10nov44 Mé 24nov44
			Ars	Marietta Brambilla	
			Ass	Luciano Fornasari	
			Idr	Corelli	
			Or	Antonio Morelli	
274.	1844 11 dicembre	Lione	Sem	Didot	BRU <sup>1850</sup> Wei p.505
			Ars	Bouvard	
			Ass	Poitevin	
			Idr	Godinho	
			Or	Valet	
275.	1844 (?)	Valparaiso	(?)		Loe col.686
			(?)		
			(?)		
			(?)		
			(?)		
276.	1845 Carnevale	Copenaghen	(?)		Loe col.686
			(?)		
			(?)		
			(?)		
			(?)		
277.	1845 1 gennaio	New York Palmo's Opera House	Sem	Eufrosia Borghese	NY <sup>1845</sup> Loe col.686 RGMP 9feb45
			Ars	Rosina Pico	
			Ass	Attilio Valtellina	
			Idr	Luigi Perozzi	
			Az	H. Phillips	
278.	1845 Carnevale	Milano Teatro alla Scala	Sem	Teresa De Michel	MI <sup>1845</sup> Gat p.45
			Ars	Elena Angri	
			Ars	Elena Angri	
			Ars	Elena Angri	
			Ars	Elena Angri	

	4 gennaio		Ass	Adolfo Alizard	GMM 12gen45 STE 46
			Idr	Lorenzo Biacchi	
			Az	Amalia Gandaglia	
			Or	Antonio Selva	
			Mitr	Napoleone Marconi	
279.	1845 10 aprile	Londra Her Majesty's Theatre	Sem	Giulia Grisi	MW 24apr45
			Ars	Marietta Brambilla	
			Ass	Luciano Fornasari	
280.	1845 giugno o luglio	Marsiglia	Sem	Joséphine Mainvielle- Fodor	RGMP 13lug45
			Ars	Clori Morandi	
			Ass	Adolfo Alizard	
281.	1845 ottobre	Amsterdam	(?)		Loe col.686
282.	1845 2 novembre	Costantinopoli	(?)		Loe col.686
283.	1845 4 dicembre	Parigi Théâtre Italien	Ass	Dérivis	Frig p.622 Mé 5ott45
284.	1845 15 dicembre	Brno	Sem	Flies-Ehnes	AWMZ 23- 25dic45 AWMZ 17gen46
			Ars	Florinda Michelesi	
			Ass	Schiffbenker	
285.	1846 14 gennaio	Tolosa	Sem	Didot	BRU <sup>1850</sup>
			Ars	Anna Widemann	
			Ass	Alfredo Didot	
			Idr	Anthiôme	
			Or	Borsart	
			Mitr	Fernand	
			Omb	Illac	
286.	1846 3 ottobre	Parigi Théâtre Italien	Sem	Giulia Grisi	Frig p.622 Mé 7ott46 Mé 11ott46 GMM 18ott46
			Ars	Marietta Brambilla (prima: Ernesta Grisi)	
			Ass	Filippo Coletti	
			Idr	Cellini	
			Or	Giuseppe Tagliafico	
287.	1846	Londra Her Majesty's Theatre	Sem	Giulia Grisi	MW 26mag49
			Ars	Sanchioli	
			Ass	Luciano Fornasari	
			Or	Lablache	
288.	1846-47 Carnevale	Palermo Teatro Carolino	Sem	Teresa Parodi	PAL <sup>1847</sup>
			Ars	Camilla Costa Tamplini	
			Ass	Luigi Corradi-Setti	
			Idr	Eugenio Musich	
			Az	Giovannina Pizzuli Raggi	
			Or	Vincenzo Mela	
			Mitr	Giovanni Grifo	
			Omb	Francesco Rinaldi	
289.	1847 gennaio	Trieste Teatro Grande	Sem	Rita Favanti	Lev p.157 GMM 7feb47 AWMZ24apr47
			Ars	Gaetanina Brambilla	
			Uo- mini	Guglielmo Fodor, Luigi Walter, Luigi Maggiorotti	

290.	1847 6 aprile	Londra Royal Italian Opera, Covent Garden	Sem	Giulia Grisi	MW 10apr47 MW 17apr47 RGMP 18apr47 MW 24apr47
			Ars	Marietta Alboni	
			Ass	Antonio Tamburini	
			Idr	Lavia	
			Or	Giuseppe Tagliafico	
291.	1847 luglio o agosto	Vicenza	Sem	Marietta Arrigotti	VI <sup>1847</sup> IM 18ago47
			Ars	Clori Morandi	
			Ass	Luigi Corradi-Setti	
			Idr	Corrado Miraglia	
			Az	Marietta Mar	
292.	1847 Autunno	Torino Teatro Carignano	Sem	Giuseppina De Ansòtegui	TO <sup>1847</sup> IM 1set47 IM 8set47
			Ars	Calisto Biscottini-Fiorio	
			Ass	Luciano Calari	
			Idr	Tito Palmieri	
			Az	Marietta Boeri	
293.	1847 Autunno	Treviso Teatro di Società	Sem	Luigia Ponti	TRE <sup>1847</sup> IM 10nov47
			Ars	Gaetanina Brambilla	
			Ass	Luigi Rinaldini	
			Idr	Ettore Caggiati	
			Az	Marietta Zambelli	
294.	1847 2 dicembre	Parigi Théâtre Italien	Sem	Giulia Grisi	Frig p.622 MW 11dic47 GMM 15dic47 IM 15dic47 RGMP 5dic47 MW 5feb48
			Ars	Marietta Alboni	
			Ass	Filippo Coletti	
			Idr	Cellini	
			Or	Giuseppe Tagliafico	
295.	1847	Rio de Janeiro Teatro S. Pedro d'Alcantara	Sem	Adelaide Tassini Mugnai	RIO <sup>1847</sup>
			Ars	Carlota Cannonero	
			Ass	Francesco Massiani	
			Idr	Giacomo Sicuro	
			Or	Caio Ekerlin	
296.	1848 4 aprile	Londra Royal Italian Opera	Sem	Giulia Grisi	MW 8apr48 MW 15apr48
			Ars	Marietta Alboni	
			Ass	Antonio Tamburini	
			Idr	Lavia	
			Or	Giuseppe Tagliafico	
297.	1848 (?)	Barcellona Teatro della Città	Sem	Antonietta Marini	BA <sup>1848</sup>
			Ars	Marietta Carraro	
			Ass	Celestino Salvatori	
			Idr	Carlo Scola	
			Az	Giovanna Fossa	
298.	1848 (?)	New York	Mitr	Angelo Zuliani	NY <sup>1848</sup>
			Omb:	N.N.	
			(?)		



		Astor Place Italian Opera House			
299.	1849 gennaio o febbraio	Parigi Théâtre Italien	Sem Ars Ass	Jeanne Castellan Marietta Alboni Antonio Morelli	Mé 11feb49 MW 17feb49
300.	1849 17 aprile	Londra Royal Italian Opera (Covent Garden)	Sem Ars Ass Idr Az Or	Giulia Grisi Elena Angri Antonio Tamburini Lavia Bellini Giuseppe Tagliafico	LO <sup>1849-1</sup> MW 21apr49 MW 28apr49 RGMP 29apr49
301.	1849 22 maggio	Londra Her Majesty's Theatre (Haymarket)	Sem Ars Ass Idr Or	Teresa Parodi Marietta Alboni Filippo Coletti Bartolini Lablache	LO <sup>1849-2</sup> MW 26mag49
302.	1849 13 o 15 ottobre	San Pietroburgo Teatro Imperiale	Sem Ars Ass	Giulia Grisi Emilia De Méric Antonio Tamburini	Mé 11nov49 Mé 18nov49 NBM 19dic49
303.	1850 9 maggio	Bruxelles Théâtre de la Monnaie	Sem Ars Ass Idr Or Mitr Omb	Borchart Anna Widemann Bouché Octave Violetta Jouart Eug. Cannis	BRU <sup>1850</sup> Di 16mag50
304.	1850 giugno	New York Astor Place Italian Opera House	Sem Ars Ass Idr	Tedesco Carolina Vietti Luigi Corradi-Setti Vita	SMT 6lug50 MB 15lug50 MFM 4ago50
305.	1850 16 o 23 luglio	Londra Royal Italian Opera	Sem Ars Ass Or	Giulia Grisi Emilia De Méric Antonio Tamburini Giuseppe Tagliafico	MW 27 lug50 MFM 11ago50
306.	1850 ottobre-dicembre	Madrid Teatro di Corte	Ars	Marietta Alboni	Mé 22set50
307.	1851 5 gennaio	Lisbona Teatro S. Carlos	Sem Ars Ass Idr Az Or Mitr	Clara Novello Rosina Stoltz Jean-Baptiste Portehaut Carlo Scola J. B. Cornago R. Persolli Antonio Bruni	Os 24dic50 RGMP 19gen51 IM 25gen51 IM 29gen51
308.	1851 3 marzo	Boston Astor Place	Sem	Teresa Parodi	SMT 8mar51 MB 15apr51
309.	1851 3 o 4 aprile	Londra Covent Garden	Sem Ars Ass Idr Or	Giulia Grisi Elena Angri Celestino Salvatori Luigi Mei Giuseppe Tagliafico	IM 12apr51 Os 23apr51 MW 5apr51 RGMP 6apr51 MW 19apr51
310.	1851 27 maggio	Voghera	(?)		IM 7giu51
311.	1851	Londra	Ass	Antonio Tamburini	MW 2ago51

	29 luglio	Royal Italian Opera			
312.	1851 14 ottobre	Roma Teatro Argentina	Sem	Katténka Evers	Rin p.860 IM 22ott51 GMM 26ott51 IM 8nov51
			Ars	Calisto Biscottini-Fiorio	
			Ass	Filippo Coletti	
			Idr	Tiberini e Benedetti	
			Or		
313.	1851 15 novembre	Parigi Théâtre Italien	Sem	Marianna Barbieri-Nini	Di 20nov51 IM 22nov51 Mé 23nov51 IM 29nov51 GMM 30nov51
			Ars	Ida Bertrand	
			Ass	Giuseppe Belletti	
			Idr, Az, Or	Pardini, Fortini, Gentile	
314.	1851-52 Carnevale- Quaresima 26 dicembre	Venezia Teatro La Fenice	Sem	Katténka Evers	VE <sup>1852</sup> Gir-Ros p.198 IM 31dic51 GMM 4gen51
			Ars	Carolina Ghedini	
			Ass	Filippo Coletti	
			Idr	Lodovico Graziani	
			Az	Palmira Prinetti	
			Or	Agostino Rodas	
			Mitr	Angelo Zuliani	
			Omb	Andrea Bellini	
315.	1852 aprile	New Orleans	Ars	Anna Widemann	SMT 8mag52
316.	1852	Rio de Janeiro	Sem	Zecchini	Loe col.686 IM 11set52 GMN 25set52
			Ars	Rosina Stoltz	
317.	1852 Per il compleanno della regina 10 ottobre	Madrid Teatro di Corte	Sem	Clara Novello	MAD <sup>1852</sup> IM 27ott52 GMN 11dic52
			Ars	Elena Angri	
			Ass	Filippo Coletti	
			Idr	Alessandro Bettini	
			Or	José Echevarria	
318.	1852-53 Carnevale	Siviglia	(?)		IM 22gen53
319.	1853 gennaio	New Orleans	(?)		DJM 22gen53
320.	1852-53 Carnevale 27 gennaio	Milano Teatro Carcano	Sem	Maddalena Olivi-Vetturi	MI <sup>1853</sup> IM 29gen53 GMM 30gen53 IM 2feb53 GMN 12feb53
			Ars	Angela Borghi-Vietti	
			Ass	Camillo Everardi	
			Idr	Luigi Saccomanno	
			Or	Pietro Vialetti	
			Mitr	Gaetano Benfatti	
321.	1853 febbraio o inizio marzo	Vienna Kärntnertheater	Sem	Maddalena Olivi-Vetturi	IM 9mar53 GMN 19mar53
			Ars	Ida Bertrand	
			Ass	Camillo Everardi	
			Idr	Bozetti	
322.	1853 19 marzo	Parigi Théâtre Italien	Sem	Sophie Cruvelli	GMN 19mar53 IM 26mar53 MW 26mar53
			Ars	Calisto Biscottini-Fiorio	
			Ass	Giuseppe Belletti	
			Idr	Guidotti (in sost. di Calzolari)	
			Or	Florenza	
323.	1853 14 luglio	Trieste Teatro Grande	Sem	Maddalena Olivi-Vetturi	Lev p,170 IM 20lug53 IM 27lug53
			Ars	Emilia De Méric	
			Ass	Camillo Everardi	

			Idr	Alberto Bozzetti	
			Or	Giuseppe Carbonell	
324.	1853 Estate 27 luglio	Livorno Teatro degli Accademici Floridi	Sem	Rosina Penco	LI <sup>1853</sup>
			Ars	Gaetanina Brambilla	IM 3ago53
			Ass	Filippo Coletti	IM 6ago53
			Idr	Luigi Caserini	GMF 11ago53
			Az	Adelaide Giannini	
			Or	Gio. Francesco Angelini	
			Mitr	Angelo Baccelli	
			Omb	Carlo Mariani	
325.	1853 27 novembre	Brescia	Sem	Luigia Soss	IM 30nov53
			Ars	Adelaide Phillips	DJM 21nov53
			Ass	Gallo Tomba	DJM 18feb54
			Idr	Benincore	
			Az	Erminia Profondo	
			Or	Ranieri Dei	
			Mitr	Carlo Taddeo	
326.	1854 Carnevale- Quaresima 5 gennaio	Torino Teatro Regio	Sem	Enrichetta Fodor	TO <sup>1854</sup>
			Ars	Rosina Stoltz	Bas p.247
			Ass	Camillo Everardi	IM 7gen54
			Idr	Antonio Agresti	IM 11gen54
			Or	Francesco Angelini	GMM 15gen54
					GMF 19gen54
327.	1854 14 marzo	Milano Teatro alla Scala	Sem	Clara Novello	Gat p.49
			Ars	Gaetanina Brambilla	GMM 19mar54
			Ass	Giovanni Corsi	
			Idr	Pozzolini	
			Or	Brémont	
328.	1854 3 ottobre	Parigi Théâtre Italien	Sem	Angiolina Bosio	RGMP 8ott54
			Ars	Adelaide Borghi-Mamo	IM 11ott54
			Ass	Edouard Gassier	GMF 19ott54
			Idr	Giuseppe Lucchesi	GMN 25nov54
			Or	Florenza	
329.	1854 30 ottobre	Liverpool	Sem	Caradori	MW 11nov54
			Ars	Fanny Huddart	
			Ass	Fortini	
			Omb	Zelger	
330.	1854 3 novembre	Manchester	Sem	Caradori	MW 11nov54
			Ars	Fanny Huddart	
			Ass	Fortini	
			Omb	Zelger	
331.	1854 entro novembre	New York	Sem	Giulia Grisi	IM 29nov54
			Ars	Elisa Donovanni	MW 25nov54
			Ass	Bernardi	
			Or	Susini	
332.	1854 11 dicembre	New York	Sem	Giulia Grisi	NY <sup>1854</sup>
			Ars	Carolina Vietti	DJM 16dic54
			Ass	Cesare Badiali	
			Idr	Mario	
			Or	Susini	
333.	1854 dicembre	Firenze Teatro alla Pergola	Sem	Teresa Parodi	GMF 28dic54
			Ars	Calisto Biscottini-Fiorio	IM 3gen55
			Ass	Camillo Everardi	GMF 4gen55

			Idr	Guidotti	IM 10feb55 IM 7apr55
334.	1855 gennaio	Boston	Sem	Giulia Grisi	DJM 10feb55 DJM 17feb55
			Ars	Elisa Donovanni	
			Ass	Cesare Badiali	
			Idr	Mario, poi Fabbricatore	
			Or	Susini	
335.	1855 entro giugno	Rio de Janeiro	Sem	Charton	IM 27giu55
			Ars	Annetta Casaloni	
336.	1855 entro settembre	Manchester	Sem	Giulia Grisi	MW 8set55
			Ars	Constance Nantier-Didiée	
			Ass	Edouard Gassier	
			Idr	Lorini	
			Or	Susini	
337.	1855	Dublino	Sem	Giulia Grisi	Mu 15set55
			Ars	Constance Nantier-Didiée	
			Ass	Susini	
338.	1855 ottobre o novembre	New York	Sem	Anna de La Grange	DJM 1dic55
			Ars	Constance Nantier-Didiée	
339.	1855-56 entro febbraio	Gerona	Sem o Ar	Enrichetta Alessandri	Za 11feb56
340.	1856 30 gennaio	Boston	Sem	Anna de La Grange	DJM 2feb56
			Ars	Constance Nantier-Didiée	
			Ass	Antonio Morelli	
			Idr	Arnoldi	
			Or	Gasparoni	
341.	1856 3 marzo	Parigi Théâtre Italien	Sem	Giulia Grisi	RGMP 9mar56 GMM 9mar56 MW 15mar56 IM 12mar56 TAL 20mar56 GMN 22mar56
			Ars	Adelaide Borghi-Mamo	
			Ass	Camillo Everardi	
			Idr	Giuseppe Lucchesi	
342.	1856 6 marzo	Philadelphia Walnut Street Theatre	Sem	Anna de La Grange	
			Ars	Adelaide Phillips	
			Ass	Antonio Morelli	
			Idr	Alessandro Arnoldi	
			Or	Gasparoni	
			Mitr	Abisti	
			Omb	Wilhelm Müller	
343.	1856 14 marzo	Milano Teatro di santa Radegonda	Sem	Antonietta Montenegro	IM 15mar56
			Ars	Poma	
			Ass	Marchisio	
344.	1856 15 aprile	Costantinopoli Teatro Naum in Pera	Sem	Deleurie	IM 3mag56 IM 14mag56
			Ars	Santina Tosi	
			Ass	Cesare Della Costa	
			Idr	Serazzi	
345.	1856 15 ottobre	Atene	Sem	Ortolani-Brignole	IM 1nov56
			Ars	Angela Borghi-Vietti	
			Ass	Enrico Crivelli	
346.	1856	Porto	Sem	Boccherini	IM 31dic56

	entro dicembre	S. Giovanni	Ars Ass	Carolina Vietti Manfredi	
347.	1856 (?)	Lisbona Teatro S. Carlos	(?)		LIS <sup>1856</sup>
348.	1857 febbraio	Barcellona Liceu	Sem Ars Ass Idr	Goldberg Constance Nantier- Didiée Rodas Sacchero	Za 2mar57 IM 7mar57
349.	1857 febbraio	San Pietroburgo	Sem Ars Ass Or	Angiolina Bosio Marie Lablache Bartolini Marini	RGMP 15mar57 MW 28mar57 DJM 2mag57
350.	1857 Carnevale 26 febbraio	Milano Teatro alla Scala	Sem Ars Ass Idr Or Omb	Antonietta Montenegro Gaetanina Brambilla Annibale Bicchi Corrado Miraglia Francesco Reduzzi Luigi Alessandrini	MI <sup>1857</sup> Gat p.50 IM 28feb57 GMM 1mar57 IM 7mar57 Za 23mar57
351.	1857 luglio	Torino Teatro Gerbino	Sem Ars Ass Idr Or	Antonietta Montenegro Santina Tosi Annibale Bicchi Enrico Serazzi Reduzzi	IM 18lug57 GMM 26lug57 GMM 23ago57 IM 9set57
352.	1857 entro settembre	New York Teatro Burton	Sem	Valentini-Paravalli	GMN 29set57
353.	1857 entro dicembre	New York Academy of Music	Sem Ars Ass Idr o Or	Anna de La Grange Elena Angri Edouard Gassier Labocchetta	IM 23dic57
354.	1858 23 gennaio	Philadelphia Academy of Music	Sem Ars Ass Idr Az Or Omb	Anna de La Grange Elena Angri Edouard Gassier Domenico Labocchetta Angiolina Morra Luigi Rocco Ar dovani	DJM 30gen58
355.	1858 entro maggio	Lione Teatro Grande	Sem e Ars Ass	De Joly e Smetkoren Cazaux	GMM 2mag58
356.	1858 Primavera	Torino Teatro Vittorio Emanuele	Sem Ars Ass Idr Or	Carlotta Marchisio Barbara Marchisio Annibale Bicchi Giuseppe Bronzino Giovanni Battista Cornago	TO <sup>1858</sup> GMM 18apr58 GMN 22apr58 IM 2giu58
357.	1858 27 o 28 agosto	Venezia Teatro San Benedetto	Sem Ars Ass Idr Or	Carlotta Marchisio Barbara Marchisio Davide Squarcia Bonheur Prosperi	IM 1set58 GMN 9set58 GMM 12set58
358.	1858	Bologna	Sem	Antonietta Fricci	BO <sup>1858</sup>

	Autunno 1 ottobre	Teatro Comunale	Ars	Carolina Dory	Trez p.82 Ar 15ott58 GMN 28ott58
			Ass	Annibale Biacchi	
			Idr	Remigio Bruni	
			Az	Luigia Morselli	
			Or	Francesco De Giovanni	
			Mitr	Pietro Vitali	
			Omb	Guglielmo Giordani	
359.	1858 Autunno	Alessandria Teatro Municipale	Sem	Carlotta Marchisio	AL <sup>1858</sup> IM 23ott58
			Ars	Barbara Marchisio	
			Ass	Eugenio Coselli	
			Idr	Giorgio Bonheur	
			Or	Pietro Prosperi	
360.	1858 entro dicembre	Barcellona Liceu	Sem	Stefanone	BA <sup>1858</sup> IM 1dic58
			Ars	Sannier	
			Ass	Beneventano	
			Idr	Tiberini	
			Az	Fossa	
			Or	Batlini	
361.	1858 Carnevale 29 dicembre	Milano Teatro alla Scala	Sem	Carlotta Marchisio	MI <sup>1859</sup> Gat p.51 IM 1gen59 GMM 2gen59 GMM 9gen59 IM 15gen59 GMN 3feb59
			Ars	Barbara Marchisio	
			Ass	Luigi Merly	
			Idr	Vincenzo Tartini	
			Or	Raffaele Laterza	
			Omb	Giu. Bernasconi	
362.	1858-59 dicembre o gennaio	Parigi Théâtre Italien	Sem	Rosina Penco	MW 22gen59 GMM 16gen59
			Ars	Marietta Alboni	
			Ass	Cesare Badiali	
			Idr	Belart	
			Or?	Angelini	
363.	1859 entro agosto	Rio de Janeiro	Sem	Anna de La Grange	GMN 25ago59
364.	1859 27 aprile	Roma Teatro Apollo	Sem	Carlotta Marchisio	GMN 9mag59 GMM 15mag59 Cam.vol.II p.498
			Ars	Barbara Marchisio	
			Ass	Ferdinando Bellini	
			Idr	Vincenzo Tartini	
			Or	Raffaele Laterza	
365.	1859 1 maggio	Firenze Teatro Pagliano	Sem	Antonietta Fricci	Ar 2mag59 GMM 22mag59
			Ars	Carolina Dory	
			Ars	Giorgio Atry	
			Idr	Paolicchi	
			Or	Dei	
366.	1859 21 agosto	Napoli Teatro S. Carlo	Sem	Antonietta Fricci	NA <sup>1859</sup> Mar p.346 DJM 1ott59 GMN 25ago59 GMN 1set59
			Ars	Carolina Dory	
			Ass	Filippo Coletti	
			Idr	Remigio Bruni	
			Or	Marco Arati	
			Omb	Luigi Brignole	
367.	1859 20 settembre	Trieste Teatro Grande	Sem	Carlotta Marchisio	TR <sup>1859</sup> Lev p.185 GMN 29set59 GMN 6ott59
			Ars	Barbara Marchisio	
			Ass	Davide Squarcia	
			Idr	Emidio Ballarini	

			Or	Alessandro Lanzoni	
368.	1859 29 ottobre	Parigi Théâtre Italien	Sem	Rosina Penco	RGMP 6nov59 MW 12nov59 GMN 18nov59
			Ars	Marietta Alboni	
			Ass	Luigi Merly	
			Idr	Giuseppe Lucchesi	
369.	1859 Carnevale 25 dicembre	Parma Teatro Regio	Sem	Carlotta Marchisio	PAR <sup>1860</sup> Cer p.206 GMN 5gen60 GMN 12gen60 GMN 15mar60
			Ars	Barbara Marchisio	
			Ass	Enrico Crivelli	
			Idr	Vincenzo Tartini	
			Or	Cesare Boccabadati	
370.	1860 febbraio	Novara	Sem	Elena Leonpietra	GMN 23feb60
			Ars	Elisa Perna	
			Ass	Kondrati	
			Idr	Vittorini	
			Or	Prosperi	
371.	1860 14 aprile	Genova Teatro Andrea Doria	Sem	Elena Leonpietra	GE <sup>1860</sup> Fras p. 243 GMN 3mag60
			Ars	Luigia Corbari	
			Ass	Francesco Bacchi- Perego	
			Idr	Luigi Vistarini	
			Az	Luigia Marengo	
			Or	Giovanni Ascari	
			Omb	Giovanni Vinelli	
372.	1860 22 maggio	Londra Her Majesty's Theatre	Sem	Thérèse Tietjens	MW 26mag60 MW 2giu60
			Ars	Marietta Alboni	
			Ass	Camillo Everardi	
			Idr	Belart	
			Or	Violetti	
373.	1860 (?)	Buenos Aires	(?)		Loe col.686
374.	1860 9 luglio	Parigi Théâtre Imperial de l'Opéra	Sem:	Carlotta Marchisio	MW 18lug60 GMM 22lug60 GMM 29lug60 MW 11ago60 Loe col. 687
			Ars:	Barbara Marchisio	
			Ass:	Louis-Henri Obin	
			Idr:	Dufresne	
			Az:	Bengraf	
			Or:	Coulon	
			Omb:	Freret	
375.	1860 28 ottobre	Napoli San Carlo	Sem	C. Weber	Mar p.351 DJM 17nov60
			Ars	Carolina Dory	
			Ass	Deck	
			Idr	R. Bertolini	
			Or	M. Arati	
376.	1860 entro dicembre	Berlino	Sem	Virginia Whiting Lorini	DJM 15dic60 MTM 4ago61
			Ars	Zelia Trebelli-Bettini	
377.	1860 11 dicembre	Parigi Théâtre Italien	Sem	Rosina Penco	RGMP 16dic60
			Ars	Marietta Alboni	
			Ass	Cesare Badiali	
			Idr	Lorenzo Pagans	
378.	1860-1 Carnevale	Vercelli Teatro Civico	Sem	Giulietta Sabaini	VRC <sup>1861</sup>
			Ars	Augusta Baraldi	
			Ass	Emanuele Filiberto	
			Idr	Amedeo Borelli	

			Or	Camillo Nerini	
			Mitr	Stefano Morgenti	
			Omb	Riccardi	
379.	1861 febbraio	Bruxelles	Sem	Virginia Whiting Lorini	RGMP 24feb61
			Ars	Zelia Trebelli-Bettini	DJM 11mag61
380.	1861 marzo o aprile	Bruxelles	Sem	Carlotta Marchisio	RGMP 21apr61
			Ars	Barbara Marchisio	
381.	1861-62 dicembre o gennaio	Parigi Théâtre Italien	Ars	Zelia Trebelli-Bettini	MW 18gen62
382.	1862 1 maggio	Londra Her Majesty's Theatre	Sem	Carlotta Marchisio	MW 3mag62
			Ars	Barbara Marchisio	MW 10mag62
			Ass	Edouard Gassier	MTM 13lug62
			Idr	Walter Bolton	DJM 14giu62
			Or	Laterza	
383.	1862 settembre	Firenze Teatro Pagliano	Sem	Carlotta Marchisio	Bo 30set62
			Ars	Barbara Marchisio	
384.	1862 9 novembre	Parigi Théâtre Imperial Italien	Sem	Rosina Penco	RGMP
			Ars	Marietta Alboni	16nov62
			Ass	Luigi Fernando Agnesi	DJM 6dic62
385.	1863	Roma Teatro Apollo	Sem	Carlotta Marchisio	Cam vol.II p.
			Ars	Barbara Marchisio	513
			Ass	Cesare Della Costa	
			Idr	Pollione Ronzi	
			Or	G. Marchetti	
386.	1863 marzo	Firenze Teatro alla Pergola	Sem	Carlotta Marchisio	Bo 31mar63
			Ars	Barbara Marchisio	
387.	1863 30 marzo	New York	Sem	Guerrabella	DJM 4apr63
			Ars	Sulzer	DJM 18apr63
			Ass	Annibale Biacchi	
			Idr	Minetti	
			Or	Coletti	
			Omb	Coletti	
388.	1863 giugno	Napoli Teatro al Giardino d'Inverno	Sem	Carlotta Marchisio	GMN 14giu63
			Ars	Barbara Marchisio	
			Ass	Perolazzi	
			Idr	Marimpietri	
389.	1863 8 ottobre	Madrid Teatro dell'oriente	Sem	Carlotta Marchisio	RGMP 25ott63
			Ars	Barbara Marchisio	
			Ass	Luigi Fernando Agnesi	
			Idr	Lorenzo Pagans	
			Or	Padovani	
390.	1864 febbraio	Parigi Théâtre Imperial Italien	Sem	Carlotta Marchisio	RGMP 14feb64
			Ars	Barbara Marchisio	MW 20feb64
			Ass	Luigi Fernando Agnesi	
			Idr	Lorenzo Pagans	
391.	1864 (?)	Lisbona (?)	Sem	E. Volpini	LIS <sup>1864</sup> [solo
			Ars	Elvira Tati	argomento]
			Ass	Davide Squarcia	
			Idr	Roberto Stagno	
			Or	Nicola Adoni	
392.	1864	Praga	(?)		Wei p.505 Loe col. 687



393.	1865 2 febbraio	Madrid Teatro italiano	Sem	Rosina Penco	
			Ars	Eleonora Grossi	
			Ass	Edouard Gassier	
			Idr	Achille Corsi, poi Ranieri Baragli	
394.	1865 15 marzo	Genova Teatro Paganini	Sem e Ars	Carolina Ferni e Giovannina Visconti	Fras p. 265
			Ass	Pietro Nolasco Llorens	
395.	1865	Milano Teatro Carcano	(?)		MW 27mag65
396.	1865 18 luglio	Londra Her Majesty's Theatre	Sem	Thérèse Tietjens	MW 22lug65 MW 29lug65 DJM 2set65
			Ars	Zelia Trebelli-Bettini	
			Ass	Luigi Fernando Agnesi	
			Idr	Roberto Stagno	
			Or	Marcello Junca	
397.	1865 Autunno 19 agosto	Cremona Teatro della Concordia	Sem	Carlotta Marchisio	San vol.III p.239
			Ars	Barbara Marchisio	
398.	1865 26 dicembre	Genova Teatro Carlo Felice	Sem	Carlotta Marchisio	GMN 9feb66 MW 24mar66
			Ars	Barbara Marchisio	
			Ass	Giorgio Atry	
			Idr	Pollione Ronzi	
			Az	Angelina Borotti	
			Or	Pietro Milesi	
399.	1865-66 entro febbraio	Rouen	Sem	Anna de La Grange	MW 3feb66
			Ars	Caroline Zeiss	
			Ass	Luigi Fernando Agnesi	
			Idr	Ranieri Baragli	
400.	1866 febbraio	Bruxelles Teatro La Monnaie	Sem	Anna de La Grange	RGMP 25feb66
			Ars	Caroline Zeiss	
			Ass	Luigi Fernando Agnesi	
401.	1866 7 luglio	Londra Her Majesty's Theatre	Sem	Thérèse Tietjens	MW 14lug66 AMZ 8ago66
			Ars	Zelia Trebelli-Bettini	
			Ass	Edouard Gassier	
			Idr	Roberto Stagno	
			Or	Foli	
402.	1866 27 ottobre	Madrid Teatro italiano	Sem	Carlotta Marchisio	
			Ars	Barbara Marchisio	
			Ass	Luigi Fernando Agnesi	
			Idr	Palermi	
			Or	Medini	
403.	1866 (?)	Sydney	(?)		Loe col.686
404.	1866 (?)	Melbourne	(?)		Loe col.686
405.	1867 entro maggio	Lemberg	Ars	Cassh-Pollini	GMM 12mag67
			Ass	Cesare Della Costa	
406.	1867 11 maggio	Venezia Teatro Malibran	Sem	Paolina Vaneri-Filippi	VE <sup>1867</sup> GMM 19mag67
			Ars	Rosa Vercolini	
			Ass	Filippo Coletti	
			Idr	Enrico Caroselli	
			Or	Giuseppe Vecchi	
			Omb	Andrea Bellini	

407.	1867 1 giugno	Parigi Théâtre Imperial Italien	Sem Ars Ass	Franceschina Tabacchi Caroline Zeiss Luigi Fernando Agnesi	RGMP 2giu67 RGM 2giu67 GMM 2giu67
408.	1867 (?)	Barcellona Teatro Principal	Sem Ars Ass Idr Or	Carlotta Marchisio Barbara Marchisio Giacomo Rota Achille Corsi Ordinas	BA <sup>1867</sup>
409.	1868 aprile	Barcellona Teatro de la Cruz	Sem Ars	Carlotta Marchisio Barbara Marchisio	RGM 4mag68
410.	1868 22 agosto	Amburgo	Sem Ass	Adelina Patti Luigi Fernando Agnesi	RGMP 30ago68 GMM 6set68
411.	1868 ottobre	Firenze Teatro Pagliano	Sem Ars Ass Idr	Franceschina Tabacchi Annetta Casaloni Beneventano Pieraccini	Bo 10nov68 GMM 22nov68
412.	1868 novembre	Parigi Théâtre Imperial Italien	Sem Ars Ass Idr	Krauss Eleonora Grossi Luigi Fernando Agnesi Palermi	RGMP 29nov68 DJM 19dic68
413.	1870 marzo	Il Cairo	(?)		Loe col.686
414.	1870 15 novembre	Londra Royal Italian Opera	Sem Ars Ass Idr Or	Thérèse Tietjens Zelia Trebelli-Bettini Foli Bettini Antonucci	MW 26nov70
415.	1871 23 giugno	Londra Royal Italian Opera, Covent Garden	Sem Ars Ass Idr Or Omb	Thérèse Tietjens Zelia Trebelli-Bettini Luigi Fernando Agnesi Bentham Foli Casaboni	MW 1lug71
416.	1871 8 o 15 settembre	Dublino Theatre Royal	Sem Ars Ass Or	Thérèse Tietjens Zelia Trebelli-Bettini Luigi Fernando Agnesi Foli	MW 23set71
417.	1871 30 ottobre	Londra Royal Italian Opera, Covent Garden	Sem Ars Ass Idr Or Omb	Thérèse Tietjens Zelia Trebelli-Bettini Luigi Fernando Agnesi Antonio Rinaldini Foli Casaboni	MW 4nov71 GMM 5nov71 MW 11nov71 DJM 2dic71
418.	1871 dicembre	Mantova Teatro Sociale	Sem Ars Ass Idr	Carozzi-Bedogni Drusilla Garbato Domenico Del Negro Ettore Irfre	Ama p.267 GMM 21dic71 GMM 4feb72
419.	1871 (?)	Verona	Sem Ars Ass Idr	Giuseppina Carozzi- Bedogni Matilde Felipis Domenico Del Negro Ettore Irfre	VER <sup>1871</sup>

			Or	Angelo De Giuli	
420.	1872	Milano Politeama al Tivoli	Sem Ars Ass Idr Or	Paolina Vaneri-Filippi Drusilla Garbato Ettore Marcassa Pieraccini Manni	GMM 14apr72
421.	1872 aprile	Londra Her Majesty's Opera, Drury Lane	Sem Ars Ass Idr Or Omb	Thérèse Tietjens Zelia Trebelli-Bettini Luigi Fernando Agnesi Antonio Rinaldini Foli Casaboni	MW 27apr72 MW 13lug72
422.	1872 entro ottobre	Buenos Aires	Sem o Ar Ass	Marziali Passarini Guadagnini	GMM 6ott72
423.	1872-73 Carnevale e Quaresima	Venezia Teatro Apollo	Sem Ars Ass Idr Or Omb	Virginia Pozzi Ferrari Carolina Dory Davide Squarcia Eugenio Pieracini Achille Fradelloni Giovanni Coletti	VE <sup>1873</sup>
424.	1873 19 aprile	Londra Her Majesty's Opera	Sem Ars Ass Idr Or Omb	Thérèse Tietjens Zelia Trebelli-Bettini Luigi Fernando Agnesi Antonio Rinaldini Campobello Casaboni	MW 26apr73 MW 26lug73
425.	1873 Autunno	Firenze Teatro Pagliano	Sem Ars Ass Idr Az Or Mitr	Giuditta Ronzi Checchi Carolina Dory Luigi Merly Antonio Carnelli Luigia Binda Silvano Merly Clemente Scannavino	FI <sup>1873</sup> Bo 30set73
426.	1874 3 marzo	Parigi Théâtre Italien	Sem Ars Ass Idr Or	Marie Belval Maria de Belocca Padilla Benfratelli Fiorini	RGMP 8mar74 GMM 8mar74 MW 14mar74 CM 15mar74 Loe col. 687
427.	1874 17 marzo	Londra Her Majesty's Opera, Drury Lane	Sem Ars Ass Idr Or Omb	Thérèse Tietjens Zelia Trebelli-Bettini Luigi Fernando Agnesi Antonio Rinaldini Campobello Casaboni	MW 21mar74 MW 28mar74 Bo 31mar74 GMM 5apr74
428.	1875 giugno	Londra Her Majesty's Theatre	Sem Ars Ass Idr Or Omb	Thérèse Tietjens Zelia Trebelli-Bettini Giacomo Rota Antonio Rinaldini Behrens Costa	MW 12giu75 MW 10lug75
429.	1875	Londra	Sem	Marie Vilda	LO <sup>1875</sup>

	entro luglio	Royal Italian Opera	Ars	Sofia Scalchi-Lolli	MW 3lug75
			Ass	Jean-Baptiste Faure	
			Idr	Pavani	
			Or	Capponi	
			Omb	Ferrario	
430.	1876 2 maggio	Londra Her Majesty's Theatre	Sem	Thérèse Tietjens	MW 6mag76 MW 13mag76
			Ars	Zelia Trebelli-Bettini	
			Ass	Giacomo Rota poi Jean-Baptiste Faure	
			Idr	Antonio Rinaldini	
			Omb	Costa	
431.	1876 9 maggio	Boston	Sem	Maria Palmieri	DJM 13mag76
			Ars	Mathilde Phillipps	
			Ass	Gaston Gottshalk	
			Idr	Palmieri	
			Or	Bacini	
432.	1876 30 settembre	Torino Teatro Vittorio Emanuele	Sem	Chiara Bernau	TO <sup>1876</sup> GMM 8ott76
			Ars	Giuditta Celega	
			Ass	Ettore Marcassa	
			Idr	Napoleone Gnone	
			Or	Icilio Sbordonni	
433.	1876 9 o 10 ottobre	Philadelphia	Sem	Maria Palmieri	DJM 14ott76
			Ars	Maria de Belocca	
			Ass	Gaston Gottshalk	
			Idr	Palmieri	
			Or	Bacelli	
			Mitr	Barberis	
			Omb	Locatelli	
434.	1876 11 dicembre	Brighton	Sem	Thérèse Tietjens	MW 16dic76
			Ars	Zelia Trebelli-Bettini	
435.	1877 6 gennaio	Napoli Teatro San Carlo	Sem	Franceschina Tabacchi	Mar p.391 Mu 20gen77 GMM 21gen77 GMM 18feb77
			Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
			Ass	Carlo Zucchelli / Luigi Colonnese	
			Idr	G. Carrion	
			Or	G.B. Antonucci	
436.	1877 15 marzo	Vienna Teatro Imperiale	Sem	Adelina Patti	MW 24mar77 Loe col. 687
			Ars	Zelia Trebelli-Bettini	
			Ass e Idr	Nicolini e Strozzi	
437.	1878 febbraio	Tbilisi	Sem	Emma Turolla	Kut-Sie vol.VII p.4793
438.	1878 11 luglio	Londra Royal Italian Opera	Sem	Adelina Patti	MW 13lug78 MW 20lug78
			Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
			Ass	Victor Maurel	
439.	1878 settembre	Palermo Politeama Municipale	Sem	Anna Creny	PAL <sup>1878</sup> GMM 29set78
			Ars	Maria Melia	
			Ass	Francesco Bacchi-Perego	
			Idr	Francesco San Malnato	
			Or	Salvatore Cesarò	
			Mitr	Antonino Dibenedetto	

			Omb	F. Pecoraro	
440.	1879 Estate	Brescia Teatro Grande	Sem	Emma Turolla	BR <sup>1879</sup>
			Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
			Ass	Alessandro De Antoni	
			Idr	Roberto Ramini	
			Az	Luigia Morbini	
			Or	Tullio Campello	
			Mitr	Argimiro Bertocchi	
			Omb	Angelo De Giuli	
441.	1879 Carnevale dicembre	Bergamo Teatro Sociale	Sem	Sofia Ravogli	Pil p.231
			Ars	Giulia Ravogli	
			Ass	Eugenio Bettini / Domenico Leonardi	
			Idr	Eugenio Schultz	
442.	1880 Marzo	Firenze Teatro Pagliano	(?)		Bo 31mar80
443.	1880 15 giugno	Londra Royal Italian Opera	Sem	Adelina Patti	MW 19giu80 MW 24lug80
			Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
			Ass	Pierre Gailhard	
			Idr	Achille Corsi, poi Raguer	
			Or	Capponi	
444.	1880 entro agosto	Siena Teatro della Lizza	Sem	Sofia Ravogli	GMM 8ago80
			Ars	Giulia Ravogli	
			Ass	Visconti	
			Idr	Angelo Chinelli	
445.	1880 11 settembre	Bologna Teatro Brunetti	Sem	Giuditta Ronzi-Checchi	GMM 19set80
			Ars	Carolina Dory	
446.	1880 6 novembre	Pisa Teatro Nuovo	Sem	Sofia Ravogli	Gen p.141 GMM 14nov80
			Ars	Giulia Ravogli	
			Ass	Francesco Vecchioni	
			Idr e Or	Manfredi e Gori	
447.	1880 27 novembre	Roma Teatro Costanzi	Sem	Emma Turolla	MC 7gen81
			Ars	Guglielmina Tremelli	
			Ass	Luigi Merly	
			Idr	Giacomo Piazza	
			Az	Maria Renaut	
			Or	D'Ottavi	
			Mitr	Cardos	
			Omb	Fagioli	
448.	1880 25 dicembre	Livorno Politeama	Sem	Sofia Ravogli	GMM 9gen81
			Ars	Giulia Ravogli	
			Ass	Enrico Vanden	
449.	1881 7 marzo	Genova Politeama genovese	Sem	Sofia Ravogli	Fras p. 344 GMM 25set81
			Ars	Giulia Ravogli	
			Ass	Enrico Vanden	
			Idr	Angelo Chinelli	
			Or	Luigi Medini	
450.	1881 aprile	Milano Teatro Castelli	Sem	Castiglioni	GMM 24apr81
			Ars	Carolina Dory	
			Ass	Bettarini	

451.	1881 24 maggio	Londra Royal Italian Opera	Sem	Adelina Patti	LO <sup>1881</sup> MW 28mag81
			Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
			Ass	Pierre Gailhard	
452.	1881 Autunno 10 settembre	Milano Teatro alla Scala	Sem	Medea Borelli	MI <sup>1881</sup> Gat p.60 GMM 18set81
			Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
			Ass	Luigi Colonnese	
			Idr	Luigi Maurelli, poi Marsigli	
			Az	Fernanda Capelli	
			Or	Lodovico Viviani	
			Mitr	Angelo Fiorentini	
Omb	Achille Spreafico				
453.	1881 15 ottobre	Trieste Teatro Armonia	Sem	Sofia Ravogli	TR <sup>1881</sup> GMM 23ott81
			Ars	Giulia Ravogli	
			Ass	Enrico Serbolini	
			Idr	Angelo Chinelli	
454.	1882 9 aprile	Treviso Teatro Garibaldi	Sem	Giuditta Ronzi Checchi	GMM 16apr82
			Ars	Leopolda Panicchi	
455.	1882 6 giugno	Berlino	Ass	Edmondo Pani	Loe col. 687
			Idr	Pietro Renzini	
456.	1882 20 dicembre	New York	(?)		
457.	1883 9 gennaio, poi 17 aprile	Philadelphia Academy of Music	Sem	Adelina Patti	Lah p.79
			Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
458.	1883 febbraio	Firenze Teatro Pagliano	Ass	Durat	
			Idr	Clodio	
459.	1883 29 giugno	Londra Royal Italian Opera	Or	Monti	GMM 11mar83
			Omb	Costa	
460.	1883 14 dicembre	Philadelphia Academy of Music	Sem	Franceschina Tabacchi	TI mar83 GMM 11mar83
			Ars	Vianelli	
461.	1884 21 marzo	San Paolo del Brasile Teatro S. José	Uomini	Enrico Stinco, Leopoldo Zellini-Nesi, Gaetano Martini	MW 30giu83
			Sem	Adelina Patti	
462.	1883 14 dicembre	Philadelphia Academy of Music	Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
			Ass	Pierre Gailhard	
463.	1883 29 giugno	Londra Royal Italian Opera	Idr	Achille Corsi	MW 30giu83
			Or	Monti	
464.	1883 14 dicembre	Philadelphia Academy of Music	Omb	Scolara	
			Sem	Adelina Patti	
465.	1883 14 dicembre	Philadelphia Academy of Music	Ars	Gemma Tiozzo	
			Ass	Cherubini	
466.	1884 21 marzo	San Paolo del Brasile Teatro S. José	Idr	Antonio Rinaldini	Deo p.12 e p.307
			Or	Lombardelli	
467.	1884 21 marzo	San Paolo del Brasile Teatro S. José	Omb	Antonio de Vaschetti	
			Sem	Leone	
468.	1884 21 marzo	San Paolo del Brasile Teatro S. José	Ars	Zani	Deo p.12 e p.307
			Ass	Domenico Del Negro	
469.	1884 21 marzo	San Paolo del Brasile Teatro S. José	Or	Sansoni	
			Sem	Leone	

			Omb	Lippi	
462.	1884 3 luglio	Londra Royal Italian Opera	Sem	Adelina Patti	MW 12lug84
			Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
			Ass	Édouard De Reszke	
463.	1884 2 ottobre	New York	(?)		Loe col.686
464.	1885 16 gennaio	Philadelphia Academy of Music	Sem	Adelina Patti	
			Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
			Ass	Enrico Serbolini	
			Idr	Antonio Rinaldini	
			Or	Cherubini	
			Omb	Antonio de Vaschetti	
465.	1885 entro aprile	San Francisco	Sem	Adelina Patti	GMM 5apr85 MW 27giu85
			Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
			Uomini	Giannini, De Anna	
466.	1885 23 giugno	Londra Royal Italian Opera	Sem	Adelina Patti	MW 27giu85 Loe col. 687
			Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
			Ass	Del Puente	
			Idr	Antonio Rinaldini	
			Or	Cherubini	
			Omb	De Vaschetti	
467.	1885 20 luglio	Montevideo Teatro Solis	Sem	Eva Tetrizzini	Sal p.260
			Ars	Falconis	
			Ass	Delfino Menotti	
			Idr	Signoretti	
			Or	Francesco Vecchioni	
468.	1886 (?)	Lisbona	Sem	Erminia Borghi-Mamo	LIS <sup>1886</sup>
			Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
			Ass	Lorrain	
			Idr	Achille De Bassini	
			Or	Waldés	
			Omb	Soldá	
469.	1888 17 luglio	Montevideo Teatro Solis	Sem	Adelina Patti	Sal p.265
			Ars	Guerrina Fabbri	
			Ass	Delfino Menotti	
			Idr	Signoretti	
			Or	Francesco Vecchioni	
470.	1889 15 dicembre	Asti	Sem	Adelina Piave	GMM 22dic89
			Ars	Natalina Paoletti	
			Ass	Gandolfi	
471.	1890 11 febbraio	San Francisco	Sem	Adelina Patti	GMM 9mar90
472.	1891 Primavera	Torino Teatro Carignano	Ars	Sofia Scalchi-Lolli	TI apr91 GMM 31mag81
			Ass	Enrico Serbolini	
473.	1894 12 gennaio	New York Metropolitan Opera	Sem	Nellie Melba	Wei p.505
			Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
			Ass	Édouard de Reszke	
			Idr	Pedro Guetary	
			Or	Armand Castelmarty	
			Omb	Antonio de Vaschetti	
474.	1894	Philadelphia	Sem	Nellie Melba	

	16 gennaio	Academy of Music	Ars	Sofia Scalchi-Lolli	
			Ass	Édouard de Reszke, poi Luigi Colonnese	
			Idr	Pedro Guetary	
			Or	Armand Castelmary	
			Omb	Antonio de Vaschetti	
475.	1895 25 gennaio	New York	(?)		Loe col.687
476.	1896-97 Carnevale	Firenze Teatro Pagliano	Sem	Stromfeld-Klamsimska	GMM 28gen97
			Ars	Guerrina Fabbri	
			Ass	Agostino Gnaccarini	
			Idr	Angelo Chinelli	
477.	1904 3 febbraio	Lisbona	(?)		Loe col.687
478.	1940	Firenze Maggio Musicale Fiorentino	Sem	Gabriella Gatti	Bar-Con vol.1 p.73
			Ars	Ebe Stignani	
			Ass	Tancredi Pasero	
			Idr	Ferruccio Tagliavini	
			Or	Alfredo Colella	
			Mitr	Giuseppe Picci	
			Omb	Carlo Gasperini	
479.	1962	Milano Teatro alla Scala	Sem	Joan Sutherland	Gat p.142
			Ars	Giulietta Simionato	
			Ass	Wladimiro Ganzarolli	
			Idr	Gianni Raimondi	
			Or	Ferruccio Mazzoli	
			Mitr	Giuseppe Bertinazzo	
			Omb	Antonio Zerbini	



## APPENDICE II

### VARIANTI VOCALI

#### 1

#### VARIANTI PER «BEL RAGGIO LUSINGHIER» NEL QUADERNO DI LAURE CINTI-DAMOREAU

Presso la Lilly Library della Indiana University sono conservati alcuni volumi manoscritti stilati da Laure Cinti-Damoreau; le varianti per le due arie di *Semiramide* sono inserite nel secondo volume<sup>1</sup>: quelle per il N. 2 alle pagine 9-11<sup>2</sup> (cc. 6r, 6v e 7r<sup>3</sup>) e quelle per il N. 5 alle pagine 18-19 (cc. 10v e 11r). Il quaderno, di formato oblungo, misura 14,6x19 cm<sup>4</sup> e contiene sei pentagrammi per pagina. Le varianti per il N. 2, che coprono gli ultimi due pentagrammi di pagina 9, l'intera pagina 10 ad eccezione del quarto pentagramma<sup>5</sup> e i primi due pentagrammi di pagina 11, sono interamente ad inchiostro; le varianti per il N. 5 coprono interamente le pp. 18 e 19 e sono redatte parte ad inchiostro e parte a matita.

Di seguito verrà proposta una trascrizione delle varianti per il N. 5; per il N. 2, invece, si rimanda all'edizione proposta da Austin Caswell<sup>6</sup>. Come già accennato, le due pagine relative al N. 5 sono parte ad inchiostro e parte a matita; le parti a matita sono state scritte successivamente, coprono le sezioni dei pentagrammi non toccate dalle varianti a inchiostro e in alcuni casi correggono alcuni dettagli di quest'ultime. Le varianti a inchiostro sono state numerate dalla Cinti-Damoreau: esse coprono i numeri da 1 a 9, ad eccezione del numero 5; dalla 1 alla 4 sono relative all'Andante e dalla 6 alla 9 sono per l'Allegretto. L'aggiunta delle varianti a matita ha comportato una successiva correzione della numerazione, che risulta piuttosto confusionaria, con doppioni (2, 3, 6, 9, in genere tali perché la numerazione a inchiostro non è stata corretta, per cui appare lo stesso numero due volte, una a inchiostro e una a matita), numeri mancanti (ancora il 5) e varianti senza numero (che qui, per comodità, prenderanno i numeri 5 e 12b tra parentesi quadre). Nella nuova numerazione così proposta dalla cantante, le varianti per l'Andante arrivano fino al numero 7, mentre dalla 8 alla 13 sono per l'Allegretto. Non ci sono indicazioni sulla battuta cui si riferisce ogni variante; essa è stata identificata piuttosto facilmente in alcune sezioni a matita grazie al testo italiano, mentre, per le parti senza testo e per quelle a

---

<sup>1</sup> Il volume è identificato da Caswell come «Notebook II», cfr. Austin B. CASWELL, *Mme Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris: 1820-1845*, «Journal of the American Musicological Society», XVIII/3, 1975, pp.459-492, pp. 474-476.

<sup>2</sup> Le pagine del quaderno sono state numerate dalla stessa Cinti-Damoreau.

<sup>3</sup>La numerazione delle pagine inizia al secondo foglio.

<sup>4</sup> CASWELL, *Mme Cinti-Damoreau*, cit., p. 474.

<sup>5</sup> Il salto del pentagramma serve a distinguere le varianti per l'Andantino e quelle per l'Allegro.

<sup>6</sup> *Embellished opera arias*, a cura di Austin B. CASWELL, Madison, A-R, 1989, pp. 181-188. Si veda anche *Semiramide*, edizione critica, *commento critico*, pp. 87-88.

inchiostro che presentano la traduzione francese, è stato possibile individuare la battuta di destinazione attraverso le affinità con il dettato rossiniano o con varianti analoghe pervenuteci.



3b – inchiostro; terzo pentagramma (lato sinistro) di p. 18; bb. 77-78



-va nos \_\_\_\_\_ lar <sup>6</sup> mes  
[cor dal \_\_\_\_\_ mio \_\_\_\_\_ pen - sier, \_\_\_\_\_ pen - sier]

3b bis – *idem* con correzioni a matita




[cor dal \_\_\_\_\_ mio \_\_\_\_\_ ]pen - sie - <sup>6</sup> ro

4 – matita; quarto pentagramma (lato sinistro) di p. 18; bb. 87-88



me bril - - - - - lò

[5a] – matita; quarto pentagramma (centro) di p. 18; b. 92




[ver] -rà \_\_\_\_\_ si

[5b] – matita; quarto pentagramma (lato destro) di p. 18; bb. 109-110



[l'a - man - te \_\_\_\_\_ cor]

6a – inchiostro; terzo pentagramma (centro) di p. 18; bb. 95-96



vont \_\_\_\_\_ fi - nir  
[me \_\_\_\_\_ ver - rà]

6b – matita; terzo pentagramma (lato destro) di p. 18; bb. 95-96

[me ver - rà]

7 – matita; sesto pentagramma (lato destro) di p. 18 e secondo pentagramma (lato sinistro) di p. 19; bb. 100-101

ah ver - rà!

8 – matita; secondo pentagramma (lato destro) di p. 19; bb. 117-118

gio - ja [e a - mor]

9a – inchiostro; quinto pentagramma (lato sinistro) di p. 18; bb. 107-110

[di quel-l'i - stan - te, a te sor - ri-de l'a - man - te cor]

9a bis – inchiostro; quinto pentagramma (lato destro) e sesto pentagramma (lato sinistro) di p. 18; bb. 109-110; indicato come «Autre»

[sor - ri - de l'a - man - te cor]

9b – inchiostro; sesto pentagramma (lato sinistro) di p. 19; bb. 160-162

[bon] -heur vers lui s'e-lan - ce  
[a -mor di gio - ja.e.a - mor]

10 e 11 – inchiostro; primo pentagramma di p. 19; bb. 115-119; i numeri 10 e 11 (a matita) sono apposti rispettivamente sopra le bb. 115 e 117<sup>8</sup>

[d'imp] -tien - ce mon coeur s'e - lan ce  
[mo -men to di gio - ja e a - mor ]

12 – inchiostro; terzo, quarto e quinto (lato sinistro) pentagramma di p. 19; bb. 149-158

[a -mor et bat et bat d'a - mour vers lui s'e -  
di gio - ja di gio - ja e a - mor  
lan - ce et bat d'a - mour vers lui s'e - lan - ce et bat d'a-mour  
di gio-ja e a - mor di gio-ja e a-mor]

12 bis – *idem* con correzioni a matita

[a -mor et bat et bat d'a - mour vers lui s'e -  
di gio - ja di gio - ja e a - mor  
lan - ce et bat d'a - mour vers lui s'e - lan - ce et bat d'a-mour  
di gio-ja e a - mor di gio-ja e a-mor]

<sup>8</sup> Dunque la Cinti-Damoreau considera come eventualmente separabili due sezioni di quella che sarebbe una unica variante.

[12b] – matita; quinto pentagramma (lato destro) e sesto pentagramma (lato destro) di p. 19; bb. 155-157

Musical notation for exercise [12b] on a single treble clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The piece consists of continuous sixteenth-note runs. The first run covers the first five measures, and the second run covers the next five measures. The final note of the second run is marked with an accent (>). Below the staff, the lyrics are: [a -mor \_\_\_\_\_ di \_\_\_\_\_ gio- ja]

13 – matita; quinto pentagramma (centro) di p. 19; bb. 160-161

Musical notation for exercise 13 on a single treble clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The piece begins with a quarter note followed by a sixteenth-note run. The first note of the run has an accent (>). The run continues for several measures, with a second note marked with an accent (>). The piece concludes with a quarter note. Below the staff, the lyrics are: [a -mor \_\_\_\_\_ di \_\_\_\_\_ gio - ja \_\_\_\_\_ e - a - mor]

VARIANTI PER «BEL RAGGIO LUSINGHIER» NELLA REGISTRAZIONE DI MARCELLA SEMBRICH

La registrazione «Bel raggio lusinghier» è stata effettuata da Marcella Sembrich per la casa discografica Victor ed è databile tra il 1904 e il 1908<sup>9</sup>; dura 4' 12", l'esecuzione è con orchestra (l'orchestrazione in molti casi è diversa rispetto all'originale) senza coro<sup>10</sup>. Vengono operati numerosi tagli, tutti piuttosto frequenti nelle registrazioni primo-novecentesche, alcuni di poche battute, altri più consistenti, come quello dell'introduzione orchestrale e corale e l'eliminazione della ripetizione della cabaletta, probabili testimonianze di una modalità di esecuzione abituale anche in forma concerto, ma comunque necessari per rientrare nelle dimensioni di un 78 giri.

Trattandosi di una trascrizione derivata dall'ascolto di un disco, le difficoltà da affrontare sono diverse rispetto a quelle che si possono riscontrare nella decifrazione di un manoscritto. Si è tentato di omologare il più possibile la trascrizione alle varianti scritte pervenuteci (e alla stessa scrittura rossiniana); questo perché se la trascrizione dovesse tener conto di ogni sfumatura, delle modifiche nella durata delle note, dei dettagli di articolazione, dei rallentando e accelerando, e così via, risulterebbe praticamente illeggibile. Si è tentato, quindi, di ipotizzare quella che potrebbe essere stata la forma scritta delle varianti eseguite, in modo da poterle valutare e confrontare meglio rispetto agli altri documenti noti relativi alla stessa aria. Ogni variante è stata numerata e se ne indica la battuta di riferimento<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Si considera la datazione proposta in Maurizio MODUGNO, con la collaborazione di Alberto Bottazzi, *Discografia rossiniana: Le opere serie e le musiche di scena*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XXII/1-3 (1982), p. 79.

<sup>10</sup> Questa è la forma di esecuzione più consueta nelle registrazioni rinvenute; generalmente il coro non è presente, in alcuni casi manca anche l'orchestra e quindi il brano viene accompagnato dal pianoforte. Anche le modifiche nell'orchestrazione, a volte decisamente palesi, sono piuttosto frequenti.

<sup>11</sup> La registrazione è disponibile online su <https://www.youtube.com/watch?v=G2gNwCm3bhU> (data ultimo accesso: 3 giugno 2018).



1 – bb. 59-63

Bel rag - gio lu - sin - ghier di  
spe - me e di pia - cer al- [fin]

2 – b. 65

[bril] -lò, bril-lò: Ar- [sace]

3 – bb. 71-73

ge - mè, tre-mò, lan - gui

4 – b. 78

[pen] -sier, pen - sier si

5 – b. 82

*rall.*  
[lusin] -ghie - ro di

6 – b. 84<sup>12</sup>

[pia] -cer, pia - cer Ar- [sace]

7 – bb. 94-96<sup>13</sup>

[ritor] -nò, ah si a me, a me ver - rà!

8 – bb. 115-120 / 144-149<sup>14</sup>

[mo] -men to di gio - ja\_e\_a-  
mor di gio-ja, di gio-ja\_e\_a - mor

9 – bb. 152-154

[a] -mor, di gio - ja e\_a- [mor]

10 – bb. 163-164<sup>15</sup>

[a] -mor, di gio - ja e\_e\_a - mor.

<sup>12</sup> In questo punto viene operato un taglio, dall'ultimo ottavo della b. 84 al penultimo di b. 90, quindi anziché proseguire con «Alfin per me brillò» passa direttamente a «Arsace ritornò».

<sup>13</sup> Anche in questo caso viene operato un taglio, alle bb. 97-101, per cui la presente variante funge da conclusione dell'Andante.

<sup>14</sup> La ripetizione della cabaletta è tagliata, per cui si indica il numero delle battute relativo ad entrambe le esposizioni.

<sup>15</sup> La b. 163 viene raddoppiata in due battute distinte. Anche la coda orchestrale successiva è tagliata.



Bidu Sayão

Flauto

B.S.

Fl.

*rall.*

*a tempo*

B.S.

Fl.

B.S.

Fl.

B.S.

Fl.

*f*

B.S. *rall.*

Fl. *p*

B.S.

Fl.

B.S. *più veloce* *rall.* *a tempo*

Fl.

B.S. *rall.* *a tempo*

Fl.

B.S. *più veloce* *rall.* *a tempo* dol - ce pen

Fl.



## APPENDICE III

### SOSTITUZIONI

Nella presente appendice verranno proposti i testi delle arie sostitutive individuate nei libretti consultati di *Semiramide*. Di ognuno verrà indicato: il libretto e il relativo allestimento; quale aria, tra quelle di *Semiramide*, è stata sostituita; quale interprete ha operato la sostituzione; ove reperita, la provenienza del nuovo testo e l'interprete per cui l'aria di sostituzione era stata composta. Nel caso in cui il testo originale sia stato identificato, viene proposta una tabella comparativa che affianca il testo dell'aria rinvenuta in uno dei libretti consultati e i versi dell'opera di provenienza. Viene proposta la trascrizione diplomatica dei testi, mantenendone quindi le interpunzioni e la forma ortografica così come si presenta nei libretti consultati. Per rendere più evidenti i parallelismi tra i testi individuati e le fonti originali verranno talvolta aggiunti degli accapo non previsti, così che i versi simili o uguali risultino leggibili sulla stessa riga.

## N. 1

*Libretto e allestimento:* MI<sup>1824</sup>, Milano, Teatro alla Scala, primavera 1824  
*Numero sostituito:* N. 10 (per Azema)  
*Interprete Azema:* Cecilia Gaddi  
*Provenienza:* non identificata

Me infelice! il caro bene  
m'ha potuto abbandonar?  
Né mi resta in tante pene,  
che lagnarmi, e poi spirar.

Eco ripeti  
a lui sovente  
le note flebili  
del mio dolor.

Digli che gemere  
le calde ceneri  
nell'urna argente  
si udranno ancor.

\* \* \*

## N. 2

*Libretti e allestimenti:* -BR<sup>1825</sup>, Brescia, Teatro Grande, agosto 1825 (parziale)<sup>572</sup>  
-PAR<sup>1826</sup>, Parma, Teatro Ducale, carnevale 1825-26  
*Numero sostituito:* N. 10  
*Interpreti:* -Brescia: Giovan Battista Montresor  
-Parma: Domenico Reina  
*Provenienza:* *Zelmira*, libretto di Andrea Leone Tottola, musica di  
Gioachino Rossini, prima rappresentazione: Napoli,  
Teatro San Carlo, carnevale 1821-22  
*Testo riportato:* libretto della prima rappresentazione, Napoli, tipografia  
Flautina, 1822, atto I, scena I  
*Primo interprete della parte  
di Antenore:* Andrea Nozzari

---

<sup>572</sup> Solo «Sorte secondami», inserita al posto della cabaletta «Sì sperar voglio contento»; è presente invece il cantabile «La speranza più soave».



Testo <i>Semiramide</i> Parma	Testo <i>Zelmira</i> Napoli
<p>CORO D'un Re l'ombra inulta sorge dagli avelli della morte, chiede sangue e un successor.</p>	<p>[non corrisponde]</p>
<p>Vieni, o Prence, alla vendetta, e punisci il traditor.</p> <p>IDRENO Che vidi, amici? oh eccesso! l'ombra d'un prence esangue! Il mio vigor già langue, m'opprime lo stupor. Odo le sue querele, spettro fremente, irato</p> <p>chi ha il sangue suo versato fra l'ombre degli abissi seguirlo pur dovrà.</p> <p>CORO In te il suo vindice ciasuno addita, Idren di Ninia sia successor.</p> <p>Sì, regna, o Principe, ove ti addita il voto unanime del nostro cor.</p> <p>IDRENO Sorte, secondami: quest'alma ardita va il prezzo a cogliere del tuo favor</p> <p>CORO Sì, regna o Principe, sul nostro cor. (partono)</p>	<p>CORO Sì, ti affretta – alla vendetta! Fia punito il traditor.</p> <p>ANTENORE Che vidi! amici! oh eccesso! là il prence è spoglia esangue. Il mio vigor già langue... mi opprime lo stupor. Odo le tue querele spettro fremente, irato... ma il malfattor crudele, che ha il sangue tuo versato, fra l'ombre degli abissi dovrà seguirti or or.</p> <p>LEUCIPPO In te il suo vindice ciasuno addita: di Azorre Antenore sia successor.</p> <p>CORO Sì, regna, o principe: al tron t'invita il voto unanime del nostro cor.</p> <p>ANTENORE Sorte! secondami! quest'alma ardita va il prezzo a cogliere del tuo favor.</p>

### N. 3

- Libretti e allestimenti:* -SE<sup>1825</sup>, Senigallia, Teatro dei Condomini, fiera 1825  
-SA<sup>1837</sup>, Sassari, Teatro Civico, autunno 1837 (parziale)<sup>573</sup>
- Numero sostituito:* -Senigallia: N. 4  
-Sassari: N. 10
- Interpreti:* -Senigallia: Pietro Gentili  
-Sassari: Antonio Michelini
- Provenienza:* aria attribuita a Giovanni Pacini<sup>574</sup>. Una attestazione è nel libretto de *La Donna del lago*, Firenze, Teatro alla Pergola, quaresima 1824<sup>575</sup>.
- Testo riportato:* libretto fiorentino de *La Donna del lago*, Firenze, dalla stamperia Fantosini, 1824, atto II, scena III
- Interprete fiorentino della parte di Giacomo V / Uberto:* Nicola Tacchinardi
- Nel cast di Firenze 1824 (come Rodrigo di Dhu):* Pietro Gentili

Testo <i>Semiramide</i> Senigallia	Testo <i>Donna del lago</i> Firenze
<p>IDRENO</p> <p>Ah! sì miei fidi unito a voi fra poco alla reggia di nuovo torneremo. Un breve istante ancora bramo restar fra questi ameni luoghi, che respirare, e sospirar mi fanno, potessi almeno riveder l'oggetto per cui questo mio cor perdè la pace. Ma dove il troverò. Azema cara incantatrice Dea, non occultarti riedi co' tuoi bei sguardi a questo core, e dà tregua nel seno al mio dolore.</p> <p>Essa il mio cor rapì fin dall'istante allor che al guardo mio sparì crudel tormento.</p> <p>Ah! sì che un placido raggio di calma mi scende all'alma mi parla al cor.</p> <p>E l'adorabile oggetto amato</p>	<p>UBERTO</p> <p>Ah sì! miei fidi: unito a voi fra poco alla Reggia di nuovo torneremo: un breve istante ancora bramo restare in questi alpestri luoghi, che respirare (e sospirar mi fanno. Potessi almeno riveder l'oggetto, per cui questo mio cor perdè la pace. Ma dove il troverò?... Elena cara, incantatrice Dea, non occultarti; riedi co' tuoi bei sguardi a questo core, e da' tregua nel seno al mio dolore.)</p> <p>Essa il mio cor rapì fin dall'istante allor, che al guardo mio sparì; crudel tormento.</p> <p>Ah sì: che un placido raggio di calma, mi scende all'alma. Mi parla al cor, e l'adorabile oggetto amato sia dolce premio del mio valor.</p>

<sup>573</sup> A questa sostituzione segue come cabaletta «Ma dov'è? Perché fugge a' miei sguardi?», cfr. sostituzione n. 18.

<sup>574</sup> Una copia manoscritta di quest'aria, ma per soprano, è conservata in I-CRg. Sul frontespizio si legge: «Essa il Cor Rapi / Cavatina / Del Sig.<sup>r</sup> Giovanni Pacini».

<sup>575</sup> La cabaletta è attestata già nell'allestimento dei *Riti di Efeso* di Farinelli dato a Torino nel 1822. Ringrazio Andrea Malnati per la segnalazione.

fia dolce preda del mio valor.	
-----------------------------------	--

\* \* \*

#### N. 4

<i>Libretto e allestimento:</i>	SE <sup>1825</sup> , Senigallia, Teatro dei Condomini, fiera 1825
<i>Numero sostituito:</i>	N. 5
<i>Interprete:</i>	Teresa Belloc
<i>Provenienza:</i>	-cantabile: <i>Danao</i> , testo di Felice Romani, musica di Johann Simon Mayr, prima rappresentazione: Roma, Teatro Argentina, carnevale 1818-19 -cabaletta: non identificata
<i>Testo riportato:</i>	libretto della prima rappresentazione, Roma, nella stamperia di Crispino Puccinelli, [1818-19], atto I, scena V
<i>Prima interprete della parte di Ipermestra:</i>	Carolina Pellegrini

Testo <i>Semiramide</i> Senigallia	Testo <i>Danao</i> Roma
<p>CORO</p> <p>Perché sì squallida ancor t'aggiri perché le lagrime mesci a' sospiri s'oggi di giubilo ti colma amor.</p> <p>Perché per lui di giubilo risplende il giorno per lui diffondesi letizia intorno è amor che renderti vuol lieta ognor.</p>	<p>[CORO</p> <p>Delle figlie leggiadre di Danao salutiam, onoriam la più bella, vaga al par dell'Aurora novella, che lucente s'innalza dal mar. Dal riposo l'amabil Donzella sorse gli occhi, ed il cuore a bear.]</p>
<p>SEMIRAMIDE</p> <p>Oh come lente a sorgere al mio desir son l'ore vanni dei tuoi men rapidi agita il tempo amore deh tu per lui sollecita l'istante del mio ben.</p>	<p>IPERMESTRA</p> <p>Oh come lente a scorrere al mio desir son l'ore: vanni de' tuoi men rapidi agita il Tempo, o Amore. Deh tu per lui sollecita l'istante del mio ben.</p>
<p>CORO</p> <p>Arsace è giunto, è prossimo</p>	<p>CORO</p> <p>Giunto è lo sposo tenero:</p>

egli a volarti in sen. SEMIRAMIDE Egli è giunto oh mio contento lo vedrò mi balza il cor. Lo vedrò oh mio contento	il Re lo stringe al sen. IPERMESTRA Egli è giunto!... oh mio contento lo vedrò!... mi balza il cor.
[non corrisponde]	Breve indugio d'un momento alma mia sopporta ancor. Benché tardo – benché lento il piacer sarà maggior.
Io rivedrò la tenera fiamma di questo core potrò narrargli i palpiti la fede mia, l'amor. Ore che lente scorrete già vidi al mio penar pietose acceleratevi per farmi giubilar. CORO L'istante già s'approssima per farti giubilar.	[testo non identificato]

\* \* \*

## N. 5

<i>Libretto e allestimento:</i>	SE <sup>1825</sup> , Senigallia, Teatro dei Condomini, fiera 1825
<i>Numero sostituito:</i>	N. 10
<i>Interprete:</i>	Pietro Gentili
<i>Provenienza:</i>	-cantabile: non identificato -cabaletta: <i>Alfredo il Grande</i> , testo di Bartolomeo Merelli, musica di Johann Simon Mayr, prima rappresentazione: Roma, Teatro Argentina, carnevale 1817-18
<i>Testo riportato:</i>	libretto della rappresentazione di Milano, Teatro alla Scala, autunno 1820; Milano, dalla stamperia di Giacomo Pirola, 1820, atto II, scena X
<i>Interprete milanese della parte di Gutrumo:</i>	Nicola Tacchinardi
<i>Nel cast (come Amundo):</i>	Pietro Gentili

Testo <i>Semiramide</i> Senigallia	Testo <i>Alfredo il Grande</i> Milano
<p>IDRENO</p> <p style="padding-left: 40px;">Dunque d'Azema...</p> <p>nò credere non posso  che il suo cuor si cangi in sì fatal istante  giusto cielo tu infondi a me coraggio,  e il ver mi scopri. Di tua luce un raggio  il sospetto dilegua  cessi de' Rivali il trionfo  ed abbia fine il tormento, e la pena.  Ma qual palpito ohimè! al cuore io sento  Presago forse d'infelice sorte  ah! per l'affanno incontrerei la morte.</p> <p style="padding-left: 40px;">D'affrontare il passo estremo  tal disprezzo il cuor m'incita  il mio sangue la mia vita  vendicare il ciel saprà.</p> <p>Ma che attendo... si vada  dove guida l'onor, la fe tradita  Azema ingrata dunque  dovrò barbaramente  perderti oh! Dio per sempre?...  Già all'offuscata mente  balena la ragion. Empj tremate...  ingrata che facesti, che sperasti...  perché la piena dell'immenso duolo  qui non m'uccide, o non m'inghiotte il suolo.</p>	<p>[testo non identificato]</p>
<p style="padding-left: 40px;">Ma già l'antico  vigor si desta  in man mi resta  la spada ancor.</p> <p style="padding-left: 40px;">L'ardir de' perfidi  l'odiato stuolo  non potrà ascondersi  al mio valor.</p> <p style="padding-left: 40px;">Gl'incanti suoi  per me crudeli  le sue ritorte  franger saprò. (<i>partono</i> [con Mitrane])</p>	<p>GUTRUMO</p> <p style="padding-left: 40px;">Ma già l'antico  vigor si desta,  in man mi resta  la spada ancor.</p> <p style="padding-left: 40px;">L'ardir de' perfidi,  l'odiato stuolo  non potrà ascondersi  al mio valor. (<i>snudando la spada</i>)</p>

## N. 6

<i>Libretto e allestimento:</i>	Bologna, Teatro Comunale, autunno 1825
<i>Numero sostituito:</i>	N. 5
<i>Interprete:</i>	Henriette Méric-Lalande
<i>Provenienza:</i>	<i>Adelaide e Comingio</i> , testo di Gaetano Rossi, musica di Giovanni Pacini, prima rappresentazione: Milano, Teatro Re, carnevale 1817-1818
<i>Testo riportato:</i>	libretto della prima rappresentazione, Milano, dalla tipografia Tamburini, [1817-18], atto II, scena XI
<i>Prima interprete della parte di Adelaide:</i>	Carolina Brizzi

Testo <i>Semiramide</i> Bologna	Testo <i>Adelaide e Comingio</i> Milano
SEMIRAMIDE Oh cielo! e chi sa mai quale il fine sarà di questo giorno: solo mi vedo intorno atre larve d'orrore, e di spavento, e interna voce io sento, che predice al mio cor sorte funesta, misera qual speranza or più mi resta. Ah se colpa è un puro affetto, se l'amor punir tu vuoi, su me vibra i colpi tuoi, il delitto, è nel cor. Ah! che l'ombra del consorte or la pace a me ne invola, ciel consola il mio tormento ed in pace... ma qual suono...	[...] ADELAIDE E chi sa mai quale il fin ne sarà! Qual sangue intanto, colà si versa... a mia cagion! Geloso furore guida il braccio d'uno sposo... alta disperazione. Combatte per amor: misero!... ed io per chi tremar?... Per chi pregar? Gran Dio! Ah! se colpa è un primo affetto, se l'amor punir tu vuoi, su me vibra i colpi tuoi, fu colpevole il mio cor. Ma che viva il mio consorte... ma da morte l'altro invola... tu consola il suo tormento... eh che pace. <i>(suono di trombe lugubre lontano)</i> Oimè! che sento? ecco il suono... suon ferale! Oh qual gel tutta m'assale! Ferrema mano il cor mi preme!... Chi perì?... Chi è il vincitor?
CORO Regina.	CORO Donna!
SEMIRAMIDE Ebbene.	ADELAIDE Ebben!
CORO Arsace.	CORO Comingio...
SEMIRAMIDE È giunto?	ADELAIDE è estinto?

<p>CORO Sì tornò.</p> <p>SEMIRAMIDE Fia mio sposo in questo dì. Oh! per me giorno felice se mi guida a giubilar.</p> <p>CORO È per lei giorno felice se la guida a trionfar. Or t'affretta.</p> <p>SEMIRAMIDE Sì, ma oh Dio!</p> <p>CORO odia Assur.</p> <p>SEMIRAMIDE Odiarlo!... ed io...</p> <p>CORO si virtù dover l'addita, pace allor quell'ombra avrà.</p> <p>SEMIRAMIDE Sì la colpa fia punita, e da me vendetta avrà; questo povero mio core la sua vittima sarà.</p> <p>CORO Or trionfi in te l'onore. E quell'ombra pace avrà.</p>	<p>CORO Piangi...</p> <p>ADELAIDE ah dite! Ei dunque?</p> <p>CORO Ha vinto.</p> <p>ADELAIDE E lo sposo!...</p> <p>CORO Ah!...</p> <p>ADELAIDE basta, intendo...</p> <p>è l'estremo colpo questo che mi resta a sopportar.</p> <p>CORO Caso barbaro e funesto! Chi nol deve deplorar? Or vendetta.</p> <p>ADELAIDE Sì... (ma oh Dio!)</p> <p>CORO odio al perfido...</p> <p>ADELAIDE odio... (ed io...)</p> <p>CORO la virtù, il dover l'addita: pace allor quell'ombra avrà.</p> <p>ADELAIDE Sì, la colpa fia punita: ei da me vendetta avrà. (Questo povero mio core la sua vittima sarà.)</p> <p>CORO Or trionfi in te l'onore: l'ombra sua respirerà.</p>
---	--

## N. 7

<i>Libretti e allestimenti:</i>	-TR <sup>1825</sup> , Trieste, Teatro Grande, autunno 1825 -PE <sup>1827</sup> , Pesaro, Teatro Nuovo, carnevale 1826-27 -AS <sup>1827</sup> , Ascoli, Teatro della Città, novembre 1827
<i>Numero sostituito:</i>	N. 12
<i>Interpreti:</i>	-Trieste: Nicola Tacchinardi (tenore) -Pesaro e Ascoli: Giuseppe Tassoni (basso)
<i>Provenienza:</i>	<i>Nitocri</i> , testo di Apostolo Zeno [et al.], musica di Saverio Mercadante, rappresentata per la prima volta a Torino, Teatro Regio, carnevale 1824-25.
<i>Testo riportato:</i>	libretto della prima rappresentazione, Torino, presso Onorato Derossi Stamp e Lib. Del R. Teatro, [1825], atto II, scena XV
<i>Primo interprete della parte di Feraspe:</i>	Nicola Tacchinardi

Testo <i>Semiramide</i> Trieste	Testo <i>Nitocri</i> Torino
[ASSUR Il di già cade. Ah! sia [...] Ah! pietà dell'oppresso mio cor.]	
CORO E che avvenne? – A chi parla?... Ei delira... geme... smania... affannoso sospira... che mai turba, atterrisce quel cor!	[non corrisponde]
ASSUR Tacete, oh Dio! tacete rimorsi di quest'alma almen la finta calma è forza palesar. Nascer nel cor colpevole vorrebbe il pentimento da cento furie orribili mi sento lacerar.	FERASPE (Tacete, oh Dio! tacete rimorsi di quest'alma, almen la finta calma è forza palesar. Nascer nel cor colpevole vorrebbe il pentimento, da cento furie orribili mi sento a trasportar).
[versi non presenti]	Al campo ognun mi segua l'ombra d'un Re c'invita.
CORO Signor, ti calma e siegui l'impeto del tuo cor.	CORO Non c'ingannar. Ne addita la sola via d'onor.
ASSUR Que' Numi furenti [ecc...]	



## N. 8

<i>Libretti e allestimenti:</i>	PAL <sup>1825</sup> ; PAL <sup>1826</sup> ; PAL <sup>1834</sup> ; PAL <sup>1847</sup> ; PAL <sup>1878</sup> , Palermo, Teatro Carolino, 1825; 1826; 1833-34; 1847; 1878
<i>Numero sostituito:</i>	N. 10
<i>Provenienza:</i>	non identificata.

### CORO DI DAMIGELLE

Alla Regina oppressa,  
che sospirar non cessa.  
Pietoso arrida il ciel.

Raggio del ciel sereno  
discenda nel suo seno  
amor delle sue pene  
diradi il denso vel.

\* \* \*

## N. 9

<i>Libretti e allestimenti:</i>	PA <sup>1825</sup> e PA <sup>1826</sup> , Parigi, Théâtre Italien, 1825 e 1826 <sup>576</sup> (Anche in stampa Paris, Levy e comp., 1841 e 1846)
<i>Numero sostituito:</i>	N. 13 (conclusione)
<i>Provenienza:</i>	testo nuovo scritto appositamente per l'occasione

[ASSUR

Guarda chi spira.]

NINIA (*Vedendo Semiramide*)

La madre, oh ciel!...oh fera vista!... oh colpa!

Io le ho trafitto il seno...

la vita io tolgo a chi mi diè la vita!

SEMIRAMIDE

T'appressa, amato figlio...

A chiuder vieni il moribondo ciglio... (*Ninia s'inginocchia*)

NINIA

Oh! tremendo destin! morir mi sento...

barbari Dei, voi m'ingannaste!

---

<sup>576</sup> Cfr. *Semiramide*, edizione critica, cit., vol. I, p. LVI.

SEMIRAMIDE

Ah! tacì!

innocente tu sei... la rea son io...

obblia l'orrenda colpa...Azema! Ninia!

la mano a me porgete,

stretti da un dolce Imen lieti vivete...

ohimè! dagli occhi miei...

fugge la luce... Ninia... ah! dove sei...

diletto figlio mio...

stringimi al seno. Io manco. Io moro. Addio! (*More.*)

NINIA

O spettacolo d'orror...mi manca il core! (*Sviene.*)

OROE (*Sostenendolo*)

Calmate, o Dei! l'amaro suo dolore.

CORO GENERALE

Oggetto più funesto  
dove si vide ancor!  
che orribil giorno è questo  
di strage e di terror!

\* \* \*

## N. 10

*Libretto e allestimento:* PO<sup>1826</sup>, Porto, Teatro S. Joaõ, carnevale 1825-26  
*Numero sostituito:* N. 10  
*Interprete Azema:* Josefa Sechioni  
*Provenienza:* *Semiramide*, N. 10

In questo allestimento l'aria di Idreno passa ad Azema e viene eliminato il coro:

AZEMA

La speranza più soave  
già quest'alma lusingava;  
e l'istante s'appressava  
più felice pel mio cor.  
Sì, sperar voglio contenta  
a chi t'ama cederai:  
m'amerai, dividerai  
di quest'anima l'ardor,  
e con me delirerai  
nei trasporti dell'amor.

## N. 11

*Libretto e allestimento:* RO<sup>1826-1</sup>, Roma, Teatro Apollo, carnevale 1825-26  
*Numero sostituito:* N. 10  
*Interprete:* Antonio Orlandini  
*Provenienza:* non identificata<sup>577</sup>.

[AZEMA

La mano avrai... se la mia man tu brami.]

IDRENO

Voglio la mano, e il cuor, voglio che m'ami  
barbara! e come puoi  
non muoverti a pietà del mio tormento?

Pure una voce io sento  
Che soave nel cuor mi parla, e dice  
Idreno, non temer, sarai felice.

Fra il dubbio, e fra la speme  
palpita il cuore in petto  
or l'agita il sospetto  
or la conforta amor.

Tanto di lei che adoro  
m'è cara la sembianza  
che fin la sua baldanza  
bella mi sembra ancor.

CORO DI SATRAPI

Te la Regina vuole  
sposo di Azema adesso  
è il suo voler.

IDRENO

Oh eccesso  
di gioja, e di contento!  
Più il fato non pavento  
io sfido il suo furor.

CORO

Vieni a giurare amore  
a chi ti accese il core.

IDRENO

Balza commosso il cuore  
l'ali mi presta amor.

---

<sup>577</sup> In *Zadig e Astartea* di Tottola/Vaccaj (Napoli, Teatro S. Carlo, inverno 1825) c'è un testo simile ma si tratta di un concertato e non è perfettamente sovrapponibile: *Zadig, Astartea, Azora e il Gran mago*, nella scena VIII dell'atto II cantano «Fra il dubbio, e fra la speme/ palpita incerto il cor!/ oh quanti affetti insieme/ va in me\lei destando Amor!». Potrebbe trattarsi di un prestito esclusivamente verbale e non musicale.

Ora che il fato arride  
ai voti di quest'alma  
render saprà la calma  
al mio dolente cuor.

CORO

Si rieda alfin la calma  
al suo dolente cuor.

\* \* \*

## N. 12

- Libretti e allestimenti:* -SI<sup>1826</sup>, Siena, Teatro dei Rinnovati, estate 1826  
-FI<sup>1828</sup>, Firenze, Teatro degli Intrepidi, autunno 1828
- Numero sostituito:* N. 10
- Interpreti Azema:* -Siena: Santa Coraucci  
-Firenze: Virginia Matteucci
- Provenienza:* aria composta da Paolo Bonfichi per essere inserita ne *La Testa di bronzo* di Carlo Evasio Soliva (prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 1817), nella ripresa di Napoli, 1817
- Testo riportato:* libretto della rappresentazione di Napoli, Teatro san Carlo, 1817; Napoli, nella tipografia Flautina, 1817, atto I, scena IV
- Interprete milanese e napoletana della parte di Floresca:* Giuseppina Fabbrè

Testo <i>Semiramide</i> Siena	Testo <i>La Testa di bronzo</i> Napoli
Azema Ridenti, e care immagini d'un fortunato amor, voi cagionate i palpiti del tenero mio cor. Vedrai quest'anima mio caro bene, alfin dimentica di tante pene per gioja insolita a giubbilar.	FLORESCA Dolenti, e care immagini di un'infelice amor! non accrescete i palpiti del misero mio cor! Vedrai quest'anima, mio caro bene! alfin dimentica di tante pene, per gioja insolita a giubbilar!

## N. 13

<i>Libretti e allestimenti:</i>	-BRG <sup>1826</sup> , Bergamo, Teatro Riccardi, agosto 1826 -BRG <sup>1830</sup> , Bergamo, Teatro Sociale, carnevale 1829-30
<i>Numero sostituito:</i>	N. 10
<i>Interpreti:</i>	-1826: Carlo Trezzini -1829-30: Ranieri Marchionni
<i>Provenienza:</i>	<i>Ricciardo e Zoraide</i> , testo di Francesco Berio di Salsa, musica di Gioachino Rossini, prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo, inverno 1818
<i>Testo riportato:</i>	libretto della prima rappresentazione, Napoli, dalla tipografia Flautina, 1818, atto I, scena VII
<i>Primo interprete della parte di Ricciardo:</i>	Giovanni David

Testo <i>Semiramide</i> Bergamo	Testo <i>Ricciardo e Zoraide</i> Napoli
<p>IDRENO Odimi almen! – crudele Azema! tu mi fuggi così – questa mercede tu rendi all’amor mio? – Sprezzarmi! – in petto già in furore si cangia il primo affetto. – Ah! ma scordar non posso che il destin mi condanna – amarla sempre – amarla anco tiranna, il giuro al ciel, costante sino alla tomba io le sarò – né mai fia che ponga in obbligo le speranze infelici, e l’amor mio.     Ma se avverrà che paga     sia dell’amore il foco,     le pene sue per gioco     rammenterà il mio cor.</p> <p>CORO     Amore a poco a poco     consolerà quel cor.</p> <p>IDRENO     Al mio fatal tormento     por fin saprei per morte     se al cor men cruda sorte     non promettesse amor.</p>	<p>[il recitativo non corrisponde]</p> <p>RICCIARDO     S’ella m’è ognor fedele,     se l’amistà mi guida,     quest’alma non diffida     di possederla ancor.</p> <p>ERNESTO     All’amistà t’affida,     t’affida a questo cor.</p> <p>RICCIARDO     Trionferemo insieme     di sì tiranna sorte,     le barbare ritorte     saprà spezzare amor.</p> <p>ERNESTO     Dividerò tua sorte,     o vinto, o vincitor.</p>

<p>Ah! qual sarà la gioja  allor che a lei d'accanto  versando un dolce pianto  d'amor le parlerò,  se nel pensarlo solo  ogni più fiero duolo  in calma si cangiò.</p>	<p>RICCIARDO</p> <p>Qual sarà mai la gioja  allor che a lei d'accanto,  versando un dolce pianto,  d'amor le parlerò,  se nel pensarlo solo,  ogni più acerbo duolo  già nel mio sen cessò?</p>
---	---

\* \* \*

## N. 14

*Libretti e allestimenti:* -RO<sup>1826-2</sup>, Roma, Teatro Valle, autunno 1826  
-FRM<sup>1832</sup>, Fermo, Teatro dell'Aquila, fiera 1832  
-PAL<sup>1834</sup>; PAL<sup>1878</sup> Palermo, Teatro Carolino, 1833-34;  
1878

*Numero sostituito:* recitativo dopo N. 9

*Provenienza:* non identificata.

[AZEMA  
Essa in Arsace, oh Dio! tutto m'invola]

MITRANE  
Fida nel Cielo: ancor non è compiuto  
l'imeneo che detesti.

AZEMA  
E come mai sperar, che la Regina  
si cangi?

MITRANE  
Allor d'Idreno  
i puri voti a coronar ti accingi.

AZEMA  
Come amarlo potrei, se già il mio core  
arde d'Arsace ai rai?...  
Ah! d'affanno morrò!

MITRANE  
Pietà mi fai! (*viano*)

## N. 15

- Libretti e allestimenti:* -PE<sup>1827</sup>, Pesaro, Teatro Nuovo, carnevale 1826-27  
 -AS<sup>1827</sup>, Ascoli, Teatro della Città, novembre 1827
- Numero sostituito:* N. 4
- Interpreti:* -Pesaro: Basilio Basily  
 -Ascoli: Giuseppe Belardi
- Provenienza:* potrebbe trattarsi della seconda parte dell'aria della lezione nell'*Almaviva, o sia l'inutile precauzione*, testo di Cesare Sterbini, musica di Gioachino Rossini, prima rappresentazione: Roma, Teatro Argentina, carnevale 1815-16
- Testo riportato:* libretto della prima rappresentazione, Roma, nella stamperia di Crispino Puccinelli presso S. Andrea della Valle, [1816], atto II, scena III.
- Prima interprete della parte di Rosina:* Gertrude Righetti Giorgi

Testo <i>Semiramide</i> Pesaro	Testo <i>Almaviva</i> Roma
IDRENO Vaghe immagini ridenti dolci idee d'un lieto amore già per voi la mente, e 'l core incomincia a respirar. La sua gioja col desio già previene il pensier mio già l'ebbrezza del contento mi conduce a delirar. Ah s'affretti il dolce istante della mia felicità. Di desio quest'alma amante già balzando il cor mi va.	ROSINA Cara imagine ridente dolce idea d'un lieto amore tu m'accendi in petto il core tu mi porti a delirar.





IDRENO

Sì. Divorar mi giova,  
l'ira, e l'affanno mio. Creda l'indegna  
goder del tradimento,  
e al vindice pugnale  
giusto il cielo conduca il mio rivale.

Vedrà cader l'ingrata  
il suo diletto esangue,  
invano a me prostrata  
placarmi allor vorrà  
bagnata di quel sangue  
anch'essa al suol cadrà.

CORO

Bagnata di quel sangue  
anch'essa al suol cadrà.

IDRENO

Dove mai posi oh misero  
il più sincero amore!  
Come a svanir fu rapida  
la gioia del mio core.  
L'affanno di quest'anima  
eterno oh Dio! sarà.

Ma per sempre sia sbandita  
ogni idea d'antico affetto,  
sol mi parli e avvampi in petto  
la vendetta ed il furor.

Ah che il cor pensando a lei  
meno rea la brama ancor.

CORO

Piomberà su tutti i rei  
il pugnol vendicator.

CALIFFO

Sì: divorar mi giova  
l'ira e l'affanno mio: creda l'indegno  
compiere il tradimento;  
e al vindice pugnale  
ella stessa conduca il mio rivale.

Vedrà cader l'ingrata  
il suo diletto esangue,  
invano a me prostrata  
placarmi ancor vorrà.

CORO [E TAMUS]

Bagnata di quel sangue  
anch'essa al suol cadrà.

CALIFFO

Dove mai posi, o misero,  
il più sincero amore!  
Come a svanir fu rapida  
la gioia del mio core!  
L'affanno di quest'anima  
eterno, oh Dio! sarà.

Ma per sempre sia sbandita  
ogni idea d'antico affetto:  
sol mi parli, e avvampi in petto  
la vendetta ed il furor.

Sì, vendetta, o fidi miei:  
sol di lei, si pasce il cor.  
Ah che il cor pensando a lei  
Meno rea la brama ancor.

TAMUS E CORO

Piomberà su tutti i rei  
il pugnol vendicator.

## N. 17

<i>Libretti e allestimenti:</i>	-FO <sup>1827</sup> , Foligno, Teatro dell'Aquila, autunno 1827 -NO <sup>1833</sup> , Novara, Teatro della Città, carnevale 1832-33
<i>Numero sostituito:</i>	N. 10
<i>Interprete:</i>	Fabio Forzoni
<i>Provenienza:</i>	<i>Ricciardo e Zoraide</i> , testo di Francesco Berio di Salsa, musica di Gioachino Rossini, prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo, inverno 1818
<i>Testo riportato:</i>	libretto della prima rappresentazione, Napoli, dalla tipografia Flautina, 1818, atto I, scena I
<i>Primo interprete della parte di Agorante:</i>	Andrea Nozzari

Testo <i>Semiramide</i> Foligno	Testo <i>Ricciardo e Zoraide</i> Napoli
<p>IDRENO Popoli dell'Assiria, ecco tra voi un Duce invitto, un Re; vinsi, dispersi i ribelli nemici, della mia Patria amata; ora, il core d'Azema, in queste Arene, io venni ad implorar, che l'empio Arsace tenta rapirmi con spietata mano; ei nella Scizia nato, in questi lidi, spera sul Trono ascendere di Nino, ed imperar sulle sue invitte Schiere. Esso pur proveranne il mio potere.     Minacci pur; disprezzo     quel suo furore insano;     con questa invitta mano,     di lui trionferò.     Sul trono a suo dispetto,     tutti i trionfi miei,     coronerò colei,     che il core m'involò.</p> <p>CORO     Sì con quel serto istesso,     che cingerti è concesso     che Amor per te formò.</p> <p>IDRENO     Or di regnar per lei,     tutta la gioja io sento,     sì grande è il mio contento,     che esprimerlo non so. (<i>partono</i>)</p>	<p>AGORANTE Popoli della Nubia, ecco tra voi il vostro Duce, il Re; vinsi, dispersi i ribelli seguaci del fuggitivo Ircano, ei che, nato nell'Asia, in questi lidi fondò nascente impero, e ardì negarmi di sua figlia Zoraide un dì la mano, che pur ritolsi al rapitor Ricciardo, per cui sdegnoso contro me già move d'Europa a stento le raccolte schiere; proveranno ancor queste il mio potere.     Minacci pur: disprezzo     quel suo furore insano;     con questa invitta mano     di lui trionferò.     Sul trono, a suo dispetto,     tutti i trionfi miei     coronerò colei,     che il core m'involò.</p> <p>CORO     Sì, con quel serto istesso,     che offrirti è a noi concesso,     che amor per te formò.</p> <p>AGORANTE     Or di regnar per voi     tutta la gioja io sento.     Sì grande è il mio contento,     ch'esprimerlo non so.</p>

## N. 18

<i>Libretti e allestimenti:</i> 1827-28	-CR <sup>1828</sup> , Cremona, Teatro della Concordia, carnevale
<i>Numero sostituito:</i>	-SA <sup>1837</sup> , Sassari, Teatro Civico, autunno 1837 (parziale) <sup>579</sup> N. 10
<i>Interprete:</i>	-Cremona: Francesco Guminato -Sassari: Antonio Michelini
<i>Provenienza:</i>	<i>Cesare in Egitto</i> , testo di Jacopo Ferretti, musica di Giovanni Pacini, prima rappresentazione: Roma, Teatro Argentina, carnevale 1821-22
<i>Testo riportato:</i>	libretto della prima rappresentazione, Roma, nella stamperia di Michele Puccinelli [1821], atto I, scena III
<i>Primo interprete della parte di Cesare:</i>	Domenico Donzelli

Testo <i>Semiramide</i> Cremona	Testo <i>Cesare in Egitto</i> Roma
<p>IDRENO Quella man se più non spero, ed al Gange fò ritorno, io d'Azema avrò l'impero, e il suo core mio sarà.</p>	<p>[coro] CESARE Pace bramo, e pace spero, il mio sdegno è un breve lampo, sopra i cuor vogl'io l'impero, l'altrui pianto orror mi fa; ma se tenta qualche insano di sfidarmi ardito in campo; son guerriero, e son Romano: l'ira mia provar dovrà.</p>
<p>CORO Vieni all'ara al Tempio vieni là t'attende Imene, Amor.</p>	<p>CORO Par che parli in quel Romano un ignota deità.</p>
<p>IDRENO Ma dov'è perché fugge a' miei sguardi, io la bella non vedo non trovo, e una smania nell'anima provo che si sente, e spiegar non si sa.</p>	<p>CESARE (Ma dov'è? Perché fugge a' miei sguardi? Io la bella non vedo, non trovo, e una smania nell'anima provo, che si sente, e spiegar non si sa.)</p>
<p>CORO Là sull'Indo la mano d'Azema la mercè di tue glorie sarà.</p>	<p>CORO (Mira, smania, ricerca, non trova, con quei sguardi che dire vorrà?)</p>
<p>IDRENO La vedrò quell'amabil sirena il suo sguardo i più forti incatena pascereò ne' begli occhi il mio core</p>	<p>CESARE (La vedrò questa bella Sirena, che non vista i più forti incatena. La vedrò; ma con occhio guerriero,</p>

<sup>579</sup> Solo cabaletta. Il cantabile è «Essa il mio cor rapì» (cfr. sostituzione n. 3), seguito da «Ma dov'è? Perché fugge a' miei sguardi?».

vagheggiando sì rara beltà. Precedete i miei passi alla reggia mi sorride piacere amistà.	che disprezza lusinghe, e beltà.)
CORO Vieni vieni all'inclita reggia splenda ognor tua real maestà.	

\* \* \*

## N. 19

- Libretto e allestimento:* AN1828, Ancona, Teatro delle Muse, primavera 1828  
*Numero sostituito:* N. 10  
*Interprete:* Antonio De Val  
*Provenienza:* -*Ermione*, testo di Andrea Leone Tottola, musica di Gioachino Rossini, prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo, marzo 1819  
-*Matilde di Shabran*, allestimento di Vienna, Teatro di Porta Carinzia, 1822  
*Testi riportati:* -*Ermione*: libretto della prima rappresentazione, Napoli, dalla tipografia Flautina, 1818, atto I, scena III  
-*Matilde di Shabran*: libretto di Vienna, presso Gian. Batt. Wallishausser, 1822, atto II, scena X  
*Primo interprete della parte di Oreste ed interprete della parte di Corradino a Vienna:* Giovanni David<sup>580</sup>

Testo <i>Semiramide</i> Ancona	Testo <i>Ermione</i> Napoli	Testo <i>Matilde</i> Vienna
IDRENO T'arrendi al mesto pianto ai caldi miei sospiri fia troppo crudo il vanto se sprezz i miei martiri, deh a tant'amor concedi quest'unica mercè.	ORESTE Che sorda al mesto pianto, a' caldi miei sospiri sprezzarmi ha sol per vanto, esulta a' miei martiri, né a tanto ardor concede grata sperar mercè!	CORRADINO T'arrendi al mesto pianto, a caldi miei sospiri: crudo sia troppo il vanto, se sprezz i miei martiri, deh! A tanto ardor concedi quest'unica mercè Stige varcar io voglio anima mia con te.

<sup>580</sup> La cavatina è presente anche in alcune riprese de *La Donna del lago*, sempre con David come Giacomo V, cfr. Gioachino ROSSINI, *La Donna del lago*, edizione critica a cura di H. Colin SLIM, Pesaro, Fondazione Rossini, 1990, *Commento critico*, pp. 165-170.

<p>AZEMA E MITRANE Questo trasporto o Prence non è degno di te.</p> <p>IDRENO Ah come nascondere la fiamma vorace se in petto quest'anima smarrita ha la pace se amor mi fa vittima d'un crudo poter sol morte mi resta se manca pietà.</p> <p>AZEMA E MITRANE <i>a 2</i> Deh frena la smania solleva il tuo cuore e amor di quest'/quell' anima compensi il dolore, se deve dipendere dal solo mio/suo voler.</p>	<p>PILADE Ma il tuo trasporto eccede! degg'io tremar per te?</p> <p>ORESTE Ah! come nascondere la fiamma vorace, se in petto quest'anima smarrita ha la pace? se Amor mi fa vittima di un crudo poter?</p> <p>PILADE Suoï dritti la Grecia or solo a te affida: figliuol d'Agamennone! Ragion ti sia guida; gli affetti ormai tacciano; ti parli il dover.</p> <p>ORESTE Quai smanie funeste! né spero pietà?</p> <p>PILADE Consolati, Oreste, nel sen di amistà.</p> <p><i>a 2</i> E' il creder fallace che rechi ad un core di Amore – la face piacer, voluttà.</p>	<p>ALIPRANDO Questo trasporto o Prence degn non è di te.</p> <p>CORRADINO Ah come nascondere la fiamma vorace se in petto quest'anima smarrita ha la pace se amor mi fa vittima di un crudo poter.</p> <p>CORO Deh! Frena la smania, solleva il tuo cuore: la pace dell'anima, compensa il dolore; e invano si mormora del cielo il voler.</p> <p>CORRADINO Sol morte mi resta non curo pietà.</p> <p>EDOARDO E CORO Signore... t'arresta... ragion più non ha.</p>
--	---	---

\* \* \*

## N. 20

*Libretto e allestimento:* PAD<sup>1828</sup>, Padova, Teatro Nuovo, estate 1828  
*Numero sostituito:* N. 4  
*Interprete Azema:* Adelaide Carbini  
*Provenienza:* non identificata.

AZEMA

Dolce amabile speranza  
arde, il so, d'Assur in petto;  
ma per lui non sento affetto  
troppo aborro quel suo cor.

Un foco d'amore  
lo sento, m'accende;  
ma Assur questo core  
invano pretende.  
Azema lo giuro  
d'Assur non sarà.

\* \* \*

## N. 21

*Libretto e allestimento:* PAD<sup>1828</sup>, Padova, Teatro Nuovo, estate 1828  
*Numero sostituito:* N. 10  
*Interprete:* Paolo Zilioli  
*Provenienza:* *Il Figlio bandito*, testo di Giuseppe Checcherini, musica di Giuseppe Antonio Baglioli, rappresentato per la prima volta a Napoli, Teatro Nuovo, autunno 1824  
*Testo riportato:* libretto della prima rappresentazione, Napoli, dalla tipografia Flautina, 1824, atto II, scena VI  
*Primo interprete della parte di Alessio:* Paolo Zilioli

Testo <i>Semiramide</i> Padova	Testo <i>Il figlio bandito</i> Napoli
CORO Vieni Azema, vieni Idreno là nel tempio, appiè dell'ara, ove Imene già prepara dolce vincolo d'amor.	[CORO in <i>Semiramide</i> Venezia: Vieni, Azema... Vieni Idreno: là nel Tempio... A piè dell'ara... La Regina là si rende, là, con lei, v'attende amor.]
IDRENO Con accenti lusinghieri porgi tregua ai mali miei, troppo barbara tu sei se non hai di me pietà. Fra la speme, e fra il timore, palpitante io vivo ognora e pel duol che mi martora io mi sento il cor scoppiar.	ALESSIO Colla macchia del delitto no, partire io non vorrei, ed il padre mesto afflitto io vorrei in pria placar.

<p>CORO Vieni affretta, e tornerai tu d'Azema a trionfar.</p> <p>IDRENO (Dolce raggio di speranza tu conforti le mie pene, e ravnivi la costanza, mi fai meno palpitar .)</p>	<p>Dolce raggio di speranza! tu addolcisci le mie pene! e ravnivi la costanza, mi fai meno palpitar.</p> <p>CORO Vien, ti affretta, e tornerai col tuo padre a giubilar.</p>
---	--

\* \* \*

## N. 22

<i>Libretto e allestimento:</i>	FI <sup>1828</sup> , Firenze, Teatro degli Intrepidi, autunno 1828
<i>Numero sostituito:</i>	N. 5
<i>Interprete:</i>	Giuditta Grisi
<i>Provenienza:</i>	<i>Niobe</i> , testo di Andrea Leone Tottola, musica di Giovanni Pacini, prima rappresentazione: Napoli, Teatro S. Carlo, novembre 1826
<i>Testo riportato:</i>	libretto della prima rappresentazione, Napoli, dalla tipografia Flautina, 1826, atto I, scena VI
<i>Primo interprete della parte di Licida:</i>	Giovanni Battista Rubini

N.B. In SA<sup>1837</sup> (Sassari, Teatro Civico, 1837), esemplare conservato in I-Vgc, l'aria è scritta a penna in fondo al libretto e viene indicata come "cantata d'Idreno", dunque in qualche caso deve essere stata una sostituzione anche per il N. 10.

Testo <i>Semiramide</i> Firenze	Testo <i>Niobe</i> Napoli
<p>CORO Serena i vaghi rai schiudi a letizia il cor. Più dolci spiran l'aure D'amor la voluttà. Quest'ombre che te spargono la calma dell'amor, Arsace ritornò, quì, quì a te verrà.</p>	

SEMIRAMIDE

Il soave, e bel contento  
di quest'alma appien felice,  
del mio labbro il grato accento  
tutto esprimere non sa.

I tuoi frequenti palpiti  
deh! frena, oh core amante,  
or or vedrai l'amabile  
oggetto del mio amor.

La fiamma tua verace  
esprimerà lo sguardo  
dirò mia bella face  
per te divampo e ardo.

Vedrò quel vago ciglio  
che amor candore addita  
tutto a goder m'invita  
pago sarà il mio cor.

CORO

Serena i vaghi rai  
pago sarà il tuo cor.

LICIDA

Il soave, e bel contento  
di quest'alma appien felice  
del mio labbro il grato accento  
tutto esprimere non sa.

[ecc.]

I tuoi frequenti palpiti  
deh frena o core amante!  
or rivedrai l'amabile  
oggetto del tuo ardor.

La fiamma tua vorace  
esprimerà il mio sguardo...  
Dirò... Mia bella face!  
per te divampo ed ardo!

Vedrò quel vago ciglio,  
che amor, candore addita...  
Tutto a goder m'invita!  
Pago sarai mio cor!

CORO

Tutto a goder t'invita,  
pago sarà il tuo cor.



## N. 23

- Libretti e allestimenti:* -MI<sup>1829</sup>, Milano, Teatro Carcano, primavera 1829  
 -MI<sup>1845</sup>, Milano, Teatro alla Scala, carnevale 1844-45  
 -MI<sup>1853</sup>, Milano, Teatro Carcano, carnevale 1852-53
- Numero sostituito:* N. 10
- Interpreti:*  
 - 1829: Luigi Duprez  
 - 1844-45: Lorenzo Bianchi  
 - 1852-53: Luigi Saccomanno
- Provenienza:* *La Vestale*, testo di Luigi Romanelli, musica di Giovanni Pacini, prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, carnevale 1822-23
- Testo riportato:* libretto della prima rappresentazione, Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola, [1823], atto II, scena V
- Primo interprete della parte di Cinna:* Savino Morelli

Testo <i>Semiramide</i> Milano 1829	Testo <i>La Vestale</i> Milano
<p>IDRENO</p> <p>Mentre il cuor lieto e felice            inni innalza al ciel sì cari,            egli istanti mi predice            meno crudi, meno amari.            Deh! sicura – in queste mura            vieni Azema a questo cor.            Tu sospiri!            Qual momento!            Freno a stento            il mio furor.            Non altro che Azema            ai Numi richiede            per giusta mercede            chi tanto soffrì.            Ingrata poi tanto            non credo la sorte:            piuttosto la morte            che viver così.</p>	<p>CINNA</p> <p>Mentre voi paghi, e felici            inni ergeste al Ciel sì cari,            dagl'insulti de' nemici            ei difese i sacri altari,            e sicura – in queste mura            Vesta ottenne il prisc'onor.</p> <p>Quella pace, che godete,            la dovete – al suo valor.</p> <p>Non altro, che a Giulia            ai Numi richiede            per giusta mercede            chi tanto soffrì.            Avrebbero invano            incensi, e profumi,            se fossero i Numi            ingrati così.</p>

## N. 24

*Libretto e allestimento:* VI<sup>1829</sup>, Vicenza, Teatro Eretenio, estate 1829  
*Numero sostituito:* N. 10  
*Interprete della parte di Oroe:* Giovanni Cavaceppi  
*Provenienza:* *Gli Arabi nelle Gallie o sia il Trionfo della fede*, testo di Luigi Romanelli, musica di Giovanni Pacini, prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, quaresima 1827  
*Testo riportato:* libretto della prima rappresentazione, Milano, per Antonio Fontana, M.DCCC.XXVII, atto I, scena I  
*Primo interprete della parte di Gondair:* Vincenzo Galli

Testo <i>Semiramide</i> Vicenza	Testo <i>Gli Arabi nelle Gallie</i> Milano
<p>OROE            O Nume tu di questo regno padre            e protettor gran Belo,            reggi di Ninia il core,            vendica tu nel figlio il genitore.                Piangea il buon Re morendo,            come da noi si piange;            ma il nostro Dio distrutta            ha l'empia, ostil falange,            terse a Babel le lagrime,            e a noi le tergerà.</p> <p>CORO            Qual forza in quegli accenti!</p> <p>OROE            Il traditor paventi</p> <p>OROE E CORO                Degli empj a danno,            ah! sì degli empj,            dalla caligine            dei prischi tempi            risorgeranno            gli antichi esempj.            Se/Sì in voi/ noi – la fede            Risorgerà.</p> <p>OROE                Sotto l'acciaro            della vendetta            l'iniquo Assurre            cader dovrà.</p>	<p>[...]</p> <p>GONDAIR                Piangea Sionne un giorno            come da voi si piange:            un Cherubin, distrutta            l'assiria ostil falange,            terse a Sion le lagrime,            e a voi le tergerà.</p> <p>CORO            Qual forza in quegli accenti!</p> <p>GONDAIR            Chi ci sfidò paventi.</p> <p>CORO E GONDAIR                Degli empj a danno...            Ah! sì, degli empj...            Dalla caligine            de' prischi tempi            risorgeranno            gli antichi esempj,            se in voi/ noi la fede            risorgerà.</p> <p>Sotto l'acciaro            della vendetta            l'iniqua setta            cader dovrà.</p>

## N. 25

*Libretto e allestimento:* RO<sup>1830</sup>, Roma, Teatro Argentina, primavera 1830  
*Numero sostituito:* N. 10  
*Interprete:* Giovanni Battista Montresor  
*Provenienza:* *Il Talismano o sia La terza crociata in Palestina*, testo di Gaetano Barbieri, musica di Giovanni Pacini, prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, primavera 1829  
*Testo riportato:* libretto della prima rappresentazione, Milano, per Antonio Fontana, M.DCCC.XXIX, atto III, scena ultima  
*Primo interprete della parte Del Cavalier Leopardo/ Principe di Scozia:* Giovanni Battista Rubini

Testo <i>Semiramide</i> Roma	Testo <i>Il Talismano</i> Milano
<p>IDRENO  Destin per me crudele  pago ancor tu non sei?... Tutto in tal giorno  spira terror  regna silenzio, e lo squallor d'intorno...  Oh quale, io provo smania crudele e atroce  che mi divide il cor!...  Forse un rival superbo a me involare  potrebbe il mio tesoro; ed io  soffrirlo ancor potrei?...  Tremi l'audace di tanto osar capace  nulla nulla pavento.  Per te mio ben  io sarò alfin contento.</p> <p>CORO  Vieni Idreno là nel Tempio,  che l'amor ti arriderà;  questo giorno di contento  per l'Assiria alfin sarà.</p> <p>IDRENO  Dunque Azema, all'amor mio  darà premio in sì bel dì.</p> <p>CORO  Vieni Idreno là nel Tempio  che l'amor ti arriderà.</p>	
<p>IDRENO  Ah s'è ver che i voti miei  feste paghi, o sommi Dei  né voleste il mio morir;</p>	<p>PRINCIPE REALE  Ah! se è ver che sol mia morte  può di Solima le porte  a un intero mondo aprir,</p>

<p>Io già scordo le mie pene io non penso che al mio bene né mi lagno del soffrir reggerai del Gange il fato io con te sarò beato e avran tregua i miei sospir.</p> <p>Ah del mio cor il giubilo può dire al bene amato, chi crudo provò il fato ne' palpiti d'amor.</p> <p>E fino la memoria delle sofferte pene, accanto a te mio bene sarà delizia al cor.</p>	<p>sia tua mente, o Re, compita. Qui a regnar resta, o mia vita: non mi lagno di morir.</p> <p>Ceda a te dell'Asia il fato: chiedo al duol più disperato sol conforto un tuo sospir. [...]</p> <p>Ah del mio core il giubilo può dir, mio bene amato, chi provò crudo il fato fra i palpiti d'amor.</p> <p>Ma fino la memoria de le sofferte pene a canto a te, mio bene, nova è delizia al cor.</p> <p>SARACINI A Saladin sia lode che paghi fe' due cor.</p> <p>DONNE Viva del cielo il prode, il prode dell'amor!</p>
---	--

\* \* \*

## N. 26

*Libretto e allestimento:* LI<sup>1830</sup>, Livorno, Teatro degli Avvalorati, estate 1830  
anche in Mi<sup>1863</sup>, stampa Milano, a spese dell'editore, 1863

*Numero sostituito:* N. 10

*Interprete:* Tommaso Manetti

*Provenienza:* non identificata

IDRENO

Ahimè! qual fato qui mi trasse avverso  
oh! me infelice. Oh! sospirata Azema  
che le prime d'amor parole udisti  
per ottenerti, a me fremean intorno  
i flutti, i nemi, e gli Elementi in guerra.  
Del viver mio pur giunse il fatal giorno  
ove partia Guerrier, Guerrier ritorno.

Tu mi sprezzì ancor rammento  
le tue voci il cenno audace  
ma se il cor non ha più pace  
questo cor più mio non è.

Già perdetti il mio contento  
tu mi sprezzi, e ognor più t'amo  
infelice io pur non bramo  
che d'amarti e di soffrir.

CORO

Cupo pensiero gl'invade il cor  
ah quanto all'anima crudo ha martor.

IDRENO

Ahi Fato barbaro  
sorte funesta  
inesorabile  
tua legge, è questa  
ah! no le lacrime frenar non so.

CORO

Frena le lacrime  
serena il cor.

IDRENO

D'amor un gemito  
se il vento spira  
la voce tumula  
di chi delira  
nel core o barbara  
ti porterà.

CORO

Calma quel flebile  
crudel lamento  
parola intrepida  
s'oda pel vento  
del fato barbaro  
maggior ti fà.

N. 27

<i>Libretti e allestimenti:</i>	-LU <sup>1831</sup> , Lucca, Teatro del Giglio, autunno 1831 -FI <sup>1832</sup> , Firenze, Teatro alla Pergola, autunno 1832 -SE <sup>1842</sup> , Senigallia, Teatro dei Condomini, fiera 1842 -LI <sup>1853</sup> , Livorno, Teatro degli Accademici Floridi, estate 1853
<i>Numero sostituito:</i>	N. 10
<i>Interprete:</i>	-Lucca e Firenze: Alessandro Gallico -Senigallia: Giuseppe Lucchesi -Livorno: Luigi Caserini
<i>Provenienza:</i>	<i>Un avvertimento ai gelosi</i> , testo di Giuseppe Maria Foppa, musica di Guglielmo Balfe, prima rappresentazione: Pavia, Teatro Fraschini, primavera 1831
<i>Testo riportato:</i>	libretto della rappresentazione di Milano, Teatro Re, estate 1831; Milano, dalla tipografia d'Omobono Manini, [1831], atto unico, scena V
<i>Interprete pavese e milanese della parte del Conte:</i>	Alexander Timoleone

Testo <i>Semiramide</i> Lucca	Testo <i>Un avvertimento ai gelosi</i> Milano
<p>IDRENO            Invan la cerco...            Azzema, dispettosa s'asconde...            Ah! che pur troppo prevenuto è quel cor.            E invan da lei sperai favor            forza adunque, e dal seno            quell'immagin si scacci.            Ah! ch'io nol posso            sempre torna il pensier a lei d'intorno            e più cara la trovo.            Ah che giammai, beltà più lusinghiera            io non mirai.</p>	<p>[recitativo non identificato]</p>
<p>Nel vagheggiar quel viso            ove dipinto è amore            il core d'improvviso            sentimmi palpitar.            Sì dolce e vivo affetto            costante ognor serbai</p> <p>Azzema sola amai            Né posso oh Dio scordar.            d'amor lo strale ho in petto            d'amor deliro e gemo</p>	<p>CONTE</p> <p>Nel vagheggiar quel viso            ove dipinto è amore,            il core d'improvviso            m'intesi a palpitar.            È questo un vero effetto            del bello, che v'adorna            (tien dietro a lei che bramo            saper dove soggiorna.)            Deh serenate il core            vi voglio consolar.            d'amor deliro e peno            d'amor lo strale ho in petto,</p>

d'inusitato affetto sento infiammarmi il cor. Se non sorride amica a miei desir la sorte ah venga pur la morte venga a colpirmi allor.	d'inusitato affetto sento avvamparmi il sen. Se non sorride il cielo all'amor mio verace, io non avrò più pace, io non avrò più ben.
---	---

\* \* \*

## N. 28

- Libretto e allestimento:* Cremona, Teatro della Concordia, fiera 1832
- Numero sostituito:* N. 10
- Interprete:* Salvatore Patti
- Provenienza:* -cantabile: *Alabor in Granata*, testo di M.A.(?), musica di Gaetano Donizetti, prima rappresentazione: Palermo, Teatro Carolino, gennaio 1826  
-cabaletta: *Aureliano in Palmira*, testo di Felice Romani, musica di Gioachino Rossini, prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, carnevale 1813-14
- Testi riportati:* -*Alabor in Granata*: libretto della rappresentazione di Napoli, S. Carlo, 1826, Napoli, dalla tipografia Flautina, 1826, atto II, scena VI  
-*Aureliano in Palmira*: libretto della prima rappresentazione, Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola, [1813] atto I, scena XIV (terzetto con Arsace e Zenobia)
- Interprete della parte di*  
*Alabor a Napoli e Palermo:* Bernardo Winter
- Primo interprete della parte di Aureliano:* Luigi Mari

Testo <i>Semiramide</i> Cremona	Testo <i>Alabor/Aureliano</i>
MITRANE Idreno a che t'arresti? E sposa e trono il fortunato Arsace omai t'invola.	[recitativo non identificato]
IDRENO Arsace! Giusto ciel... Che intendo, ed io soffrir potrei cotanta ingiuria, e scorno.	
Fidi compagni or meco	ALAMAR Fidi compagni, or meco

<p>a terribil vendetta v'accingete:  offeso cor t'acheta  a lunghi sorsi in breve  il piacer gusterai della vendetta  già ruoto il ferro, e vibro il colpo atroce  già vacilla, già muore  vendicato sei tu: gioisci o core.  Cadrà fra poco il perfido  fra cento colpi, e cento  e al fiero suo tormento  quest'alma esulterà.</p> <p>CORO  Quel Scita superbo – al suolo cadrà</p> <p>IDRENO  Invan di spade indegno  cinto sarai d'intorno  per te l'estremo giorno  il mio furor segnò.</p>	<p>a terribil vendetta v'accingete.  offeso cor, t'accheta,  berai<sup>581</sup> fra poco a lunghi sorsi il sangue  che ultrice destra per la tua vendetta  accingesi a versar... Già ruota il ferro...  Già vibra il colpo atroce, e l'empio muore...  Vendicato già sei... Gioisci o core.  Cadrai fra poco, o barbaro,  fra cento colpi e cento,  e al tuo crudel tormento  quest'alma esulterà.  Invan d'armati e d'armi  cinto ten vai d'intorno,  per te l'estremo giorno  il mio furor segnò.  Chi sdegna superbo – d'unirsi al mio  sangue  or vittima esangue – al suolo cadrà.</p> <p>CORO  Del Rege superbo – versato fia il sangue,  e vittima esangue – al suolo cadrà.</p>
<p>Ah sento che omai  lo sdegno frenai,  nell'empio l'offesa  punita sarà.</p>	<p>AURELIANO  Ah! sento che assai  lo sdegno frenai  in ambi l'offesa  punita sarà...  ma calma il rigore  amore – e pietà.</p>

<sup>581</sup> Sic.



## N. 29

*Libretto e allestimento:* FRM<sup>1832</sup>, Fermo, Teatro dell'Aquila, fiera 1832  
*Numero sostituito:* N. 10  
*Interprete Azema:* Giannetta Maggi  
*Provenienza:* *Tancredi*, testo di Gaetano Rossi, musica di Gioachino Rossini, prima rappresentazione: Venezia, Teatro La Fenice, carnevale 1812-13  
*Testo riportato:* libretto della prima rappresentazione, Venezia, nella stamperia Rizzi [1813], atto II scena III  
*Primo interprete della parte di Isaura:* Teresa Cattaneo

Testo <i>Semiramide</i> Fermo	Testo <i>Tancredi</i> Venezia
AZEMA Tu che i miseri conforti cara amabile speranza deh! tu porgi a me costanza nel mio barbaro dolor. Un raggio sereno di placida calma ah brilli al mio seno consoli quest'alma fra i dolci diletti respiri il mio cor. ( <i>parte</i> )	ISAURA Tu che i miseri conforti, cara, amabile speranza, deh, tu porgi a lei costanza, nel suo barbaro dolor. Un raggio sereno di placida calma ah brilli in quel seno, consoli quell'alma, fra dolci diletti respiri il suo cor.

\* \* \*

## N. 30

*Libretto e allestimento:* NO<sup>1833</sup>, Novara, Teatro della Città, carnevale 1832-33  
*Numero sostituito:* interpolazione all'inizio dell'atto II  
*Interprete Azema:* Marietta Castiglioni  
*Provenienza:* -*Il Conte di Lenosse*, testo di Gaetano Rossi, musica di Giuseppe Nicolini, prima rappresentazione: Parma, Teatro di Corte, 1801; riveduto per Trieste, Teatro Nuovo, primavera 1820  
-*Il Borgomastro di Saardam*, testo di Domenico Gilardoni, musica di Gaetano Donizetti, ripresa di Milano, Teatro alla Scala, carnevale 1827-28

Testi riportati:

-*Il Conte di Lenosse*: libretto della rappresentazione di Trieste, dalla tipografia Weis, [1820], atto I, scena VI  
-*Il Borgomastro di Saardam*, Milano, per Antonio Fontana, M.DCCC.XXVIII, atto II, scena ultima (aria interpolata)

Interprete triestino della parte

del *Conte di Lenosse*: Giovanni Battista Velluti

Interprete della parte di

*Marietta (Borgomastro)*: Carolina Ungher

Testo <i>Semiramide</i> Novara	Testo <i>Il Conte di Lenosse</i> Trieste	Testo <i>Borgomastro</i> di Milano
AZEMA Oh quando avran mai fine le mie pene. Da questo Assur [crudele liberatemi, o Dei; i puri proteggete affetti miei, ogni mia speme è posta nel cor d'Arsace: e questa [speme ancora, che sorride talvolta all'anima [mia, un empio, un traditor torni [vorria.	LENOSSE [Trionfa, o mia Regina. Il [tuo gran nome fu di vittoria il grido – ne tremò sull'Ipperboreo [lido l'Orcade rivoltoso – quel popolo orgoglioso sì temuto finora, vinto, e somnesso, or le tue [leggi adora.]	
Torna al mio sen dolente, unico mio tesor; e forse il ciel clemente vedremo al nostro amor, e far più pura splendere la fe' del nostro cor.	Voi cimentarla osaste, ora a suoi piè cadete; perdono a lei chiedete, giurate fedeltà... E dolce a voi l'impero del suo bel cor sarà.	MARIETTA Quella che amor promise, ritorna ebbrezza al cor. Pietoso il ciel sorrise ai voti dell'amor. E fa più pura splendere la fè del tuo bel cor.
[non c'è coro]	CORO Sì: dolce ognor l'impero del suo bel cor sarà.	CORO Ah! trionfi in sì bel giorno pace figlia dell'amor; e la gioja echeggi intorno che già brilla in ogni cor.
Quando io son vicino a te cesso alfin di palpitar; tanto amore e tanta fe' voglia il cielo coronar. Quel sorriso, e quello sguardo mi consola, e m'innamora, come balza nel mio petto dall'affetto acceso il cor.	LENOSSE (Or che son vicino a te cesserò di sospirar: le mie pene, tanta fè puoi tu sola consolar. Un tuo sguardo mi consoli, un sorriso dell'amor... Come balza a quell'aspetto nel mio petto, acceso il cor!)	MARIETTA Or che son vicina a te, cesso alfin di palpitar. Tanto amore e tanta fè volle il cielo coronar. Quel sorriso e quello sguardo mi consola, m'innamora. come balza nel mio petto dall'affetto – acceso il cor!

## APPENDICE IV

### LIBRETTO *SÉMIRAMIS*

SÉMIRAMIS / OPÉRA EN QUATRE ACTES / PAROLES / DE M. MÉRY /  
MUSIQUE / DE ROSSINI / NOUVELLE ÉDITION. / PARIS / MICHEL  
LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS / RUE VIVIENNE 2 BIS / M<sup>me</sup>  
VEUVE JONAS, LIBRAIRE DE L'OPÉRA / 1860 / – Tous droits réservés –

#### PERSONNAGES ET ACTEURS

SÉMIRAMIS	M <sup>les</sup> CARLOTTA MARCHISIO.	ASSUR . . .	MM. OBIN.
ARSACE . . .	BARBARA MARCHISIO.	OROÈS . . .	COULON.
AZÉMA . . . .	BENGRAF.	IDRÈNE . .	DUFRESNE.
		L'OMBRE .	FRERET.

Princes, Satrapes, Mages, Femmes de la Cour de Sémiramis; Sarmates; / Scythes; Égyptiens;  
Indiens; Bayadères; Niniviennes; Arindas; Guerriers; / Gardes; Munérifères; Esclaves; Serviteurs.  
[...]

## ACTE PREMIER

*Le Vestibule du Temple de Bélus, à Babylône. À droite du spectateur, le grand escalier du vestibule du palais de Sémiramis. À gauche, le portique du temple de Bélus ; la statue du Dieu-Soleil est debout sur le parvis. — Toutes les figures d'hommes ou d'animaux symboliques sculptées sur les premiers plans sont reproduites avec la plus scrupuleuse vérité, et conformes aux originaux de notre musée assyrien, ou aux dessins du grand ouvrage de M. Flandin. — Du haut de cette plate-forme, le regard embrasse l'antique Babylone de Sémiramis, jusqu'aux limites de l'horizon. Les plus minutieuses recherches ont été faites pour donner à cet immense tableau panoramique un caractère d'authenticité, avec le secours d'Hérodote, de Strabon, d'Eusèbe de Césarée, et de tous les anciens écrivains qui ont visité Babylône : son enceinte de murs, ses portes, ses quartiers, ses flots de maisons, et son architecture générale n'empruntent rien à l'invention et à la fantaisie de peintres. On distingue d'abord, vers la gauche, l'obélisque de Nemrod, lequel est encore aujourd'hui en parfait état de conservation ; plus loin, le haut monument pyramidal, décrit par Hérodote, et aux dernières lignes, sur les bords de l'Euphrate, la ruine sombre et gigantesque de Babel, foudroyée à sa cime, et donnant son nom à la ville de Nemrod, de Bélus et de Sémiramis. — ce décor est de MM. Cambon et Thierry.*

## SCÈNE PREMIÈRE

OROÈS

*(Si gran numè)*

OR. Dieu terrible, j'écoute  
sous cette sainte voûte.  
Tes augustes décrets ;  
l'œuvre de vengeance  
commence ! 5  
Attendons tes arrêts !  
Ouvrons le temple, et recevons l'hommage  
que prescrit ta divine image  
dans nos rites secrets :  
puissent nos chants, Dieu tutélaire, 10  
apaiser ta colère.  
*(Oroès entre dans le temple avec les Mages)*

## SCÈNE II

IDRÈNE, *Indiens, Scythes, Assyriens,*  
*apportant des présents à Bélus.*

*(Mistici cori)*

CHŒUR Sous ces portiques,  
nos saints cantiques,  
nos chants mystiques,  
fêtent ce jour ; 15  
auguste Mage,

	céleste image, reçois l'hommage de notre amour.	
	Scythe et Sarmate, tous par l'Euphrate peuples soumis, chantent leur reine, la souveraine, Sémiramis !	20     25
	Sa main qui fonde, accorde au monde un doux repos ; du Nil au Gange, oui, tout se range sous ses drapeaux.	    30
	Ô Babylône, Bélus te donne ce beau réveil, Dieu qui rayonne, et pour couronne à le soleil !	   35
	Belle Assyrie, terre chérie de nos aïeux, pour ton histoire, reçois la gloire qui vient des cieux !	  40
	<i>(Là dal Gange)</i>	
IDR.	Roi du Gange, de cette rive, vers toi j'arrive.	45
	Ô Bélus ! ô dieu puissant de cet empire : daigne sourire en m'exauçant ; dieu d'un empire, écoute-moi :	   50
	le bonheur auquel j'aspire est dans les cieux, et vient de toi !	

### SCÈNE III

IDRÈNE, ASSUR *et ses gardes*, OROÈS

	<i>(Sì sperate)</i>	
ASS.	Peuple espère !... que l'allégresse éclate en ce jour d'ivresse ; que ton espoir soit en moi !	55
	Bélus donne à l'Euphrate un nouveau roi ; et le sceptre et la couronne. Seront le prix de ma foi ! En ce jour, un roi vous donne	  60

l'abondance avec la paix.  
 IDR. Qu'entends-je !  
 OR. (*à Assur*) À toi le trône !  
 ASS. La reine le donne.  
 OR. Jamais !  
 ASS. La reine ordonne. 65  
 OR. (*bas, à Assur*)  
 Ton nom seul est un malheur !

*Trio*

ASS. Que dit-il ?... Et quel langage ?  
 Je promets à cet outrage  
 ma vengeance et ma fureur !  
 IDR. Lui, régner ! roi sans courage ! 65  
 pour la reine quel outrage !  
 pour le peuple quel malheur !  
 OR. Lui, régner ? ah ! quel outrage !  
 dans les cieux tout me présage  
 un jour de crime et d'horreur ! 70

SCÈNE IV

*Les mêmes, SÉMIRAMIS et sa suite*

CHŒUR Unissons tous nos voix,  
 chantons la reine ;  
 elle est de tous les rois  
 la souveraine !  
 Quel éclat vient à nous 75  
 de sa couronne !  
 Le monde est à genoux  
 devant son trône !  
 Sous ses augustes lois  
 l'Inde se range ; 80  
 on chante ses exploits  
 aux bords du Gange.  
 Tes étendards vainqueurs,  
 en Assyrie  
 t'ont soumis tous les cœurs, 85  
 reine chérie !  
 L'Orient, ce berceau  
 de tant de gloires,  
 n'a rien vu de plus beau  
 que tes victoires ! 90

*(Di tanti regi e popoli)*

ASS. (*à Sémiramis*)  
 Oui, tant de peuples et de rois  
 qu'à tes pieds la victoire enchaîne,  
 attendent tous ici tes lois.  
 Grande reine !  
 voici le jour 95  
 promis à leur amour.  
 SÉM. Quand tous ces peuples et ces rois,

	qu'à mes pieds mon pouvoir enchaîne, attendent tous ici mes lois, pourquoi ton cœur	100
	ô reine, connait-il la terreur ?	
ASS.	<i>(à Sémiramis)</i> En ce moment suprême, devant ce peuple qui vous aime, de Ninus le saint diadème	105
	attend un nouveau roi de vous.	
SÉM.	Eh bien !... <i>(elle s'approche de l'autel et regarde partout)</i>	
ASS., OR., IDR.	Qui vous arrête ? <i>(l'éclair brille, le tonnerre gronde)</i>	
SÉM.	<i>(à part, effrayée)</i> Un céleste courroux !	
OR.	<i>(à Sémiramis)</i> Redoutez ses terribles coups !	
CHŒUR	Le ciel est en courroux.	110
SÉM.	Sur l'autel, la flamme sainte dans le temple s'est éteinte ! de Ninus, j'entends la plainte ; elle monte jusqu'aux cieux !	
CHŒUR	Le tonnerre roule et gronde, et dans une nuit profonde semble menacer le monde. L'éclair éblouit nos yeux ! La terreur nous vient des cieux ! <i>(Sémiramis et sa cour rentrent avec précipitation dans le palais. Les Prêtres et les Mages entrent dans le temple. La foule se disperse par toutes les avenues)</i>	115

## SCÈNE V

ARSACE

	<i>(Eccomi alfin in Babilonia!)</i>	
ARS.	Me voici donc à Babylône ! quel calme ici m'environne ! quel auguste silence ! ô Bélus redouté ! oui, c'est bien le séjour de la Divinité ! Bonheur de mon âme ravie	120
	Azéma, fleur de ma vie, à ma tendresse ravie, je vais enfin te revoir ! À moi tout ce que j'envie ! rien n'a trompé mon espoir !	125
	Mon âme est enivrée, quand je vois ce séjour, cette douce contrée, berceau de mon amour ! Ah ! quel beau jour se lève !	130

pour moi s'ouvrent les cieux ! 135  
 Non, ce n'est point un rêve,  
 une erreur de mes yeux !  
 ah ! ce n'est point un rêve !  
 Azéma, dans ce beau jour,  
 ma gloire, c'est ton amour ! 140  
 Ô jour de l'allégresse !  
 qui se lève si beau !  
 Ô jour de pure ivresse !  
 soleil d'amour, astre nouveau !  
 Je respire 145  
 l'air des cieux,  
 et désire,  
 dans mes vœux,  
 un sourire,  
 de ses yeux, 150  
 Azéma, de tes yeux !  
 Ô jour de l'allégresse !  
 jour si beau !  
 ô jour de pure ivresse,  
 soleil d'amour, astre nouveau, 155  
 qui se lève si beau !  
*(les Prêtres entrent)*  
 Au grand pontife annoncez le Sarmate,  
 l'inconnu, le fils de Phradate.

## SCÈNE VI

ARSACE, puis OROÈS

OR. C'est vous, enfin !  
 ARS. Permettez que j'embrasse  
 vos genoux... 160  
 OR. Non, dans mes bras, cher Arsace !  
 ARS. Il m'est bien doux  
 d'obéir à mon père ;  
 car il me dit, à son heure dernière,  
 d'aller à vous.  
 OR. C'est bien ! mon fils, espère ; 165  
 je te promets un destin glorieux !  
 ARS. *(lui montrant un coffre)*  
 Que ces trésors précieux,  
 longtemps cachés à tous les yeux...  
 OR. *(les regardant avec respect)*  
 Donne-les-moi... combien je vous vénère,  
 bijoux sacrés, auguste reliquaire !... 170  
 Près de son royal bandeau,  
 la feuille écrite au bord de son tombeau !...  
 Et ton épée ! arme qui sur le monde,  
 Ninus, jetais une terreur profonde,  
 et qui n'a pu préserver ta maison 175  
 d'un coup fatal, œuvre de trahison  
 d'un assassin !...



ARS. Que dites-vous !  
 OR. Arsace,  
 Ninus est mort, empoisonné !...  
 ARS. De grâce,  
 le nom de l'assassin ?  
 OR. La vengeance au pied sûr  
 est venue avec toi... regarde... c'est Assur ! 180  
*(il sort avec sa suite)*

SCÈNE VII  
 ARSACE, puis ASSUR

ARS. *(à part)*  
 Qu'ai-je entendu ? C'est Assur !... je frissonne !...  
 ma haine ici devance mon courroux.  
 ASS. Arsace !... dans Babylône !  
 et sans mon ordre !... Ici que faites-vous ?  
 ARS. *(à part)*  
 L'orgueilleux !... 185  
 ASS. Quel motif aujourd'hui vous amène  
 ici, dans cette cour ?  
 ARS. Un ordre de la reine,  
 la voix de mon amour.  
 ASS. Vous ! à Sémiramis vous oseriez encore...  
 ARS. Demander celle que j'adore,  
 celle qui m'attend à la cour, 190  
 mon Azéma.  
 ASS. Princesse destinée  
 à Ninias ; jamais à vous...  
 ARS. À moi toujours...  
 ASS. Elle est née  
 pour le trône...  
 ARS. Pour moi, son amant, son époux.  
 Je sais qu'aux jardins de l'Aurore, 195  
 Azéma vit encore :  
 mon rival, je l'abhorre,  
 Azéma le maudit.  
 je sais encore  
 que je l'adore : 200  
 et j'ai tout dit.

*Duo*

*(Bella imago)*

ARS. Belle image de l'Aurore,  
 ô mon Azéma ! toi que j'adore,  
 doux rêve de mon bonheur !  
 Point de trône, 205  
 point de couronne,  
 sans ton amour et ton cœur.  
 ASS. Oui, la haine qui me dévore,  
 à ma vengeance te livre encore,  
 ton amour est un malheur, 210

	la couronne et le trône sont au vainqueur ! La couronne et le trône	215
ARS.	récompensent ma valeur ! Arsace, fils de Phradate, se croit au-dessus de toi.	
ASS.	Oh ! si ma fureur éclate, tu peux tout craindre de moi ; j'aime Azéma...	220
ARS.	Ton cœur se flatte ; l'amour n'est pas fait pour toi.	
<i>Ensemble</i>		
ARS.	Oui, ton cœur ignore le dieu que j'adore et sa douce loi. Tu veux la couronne ; l'amour seul la donne. Azéma sans trône est reine pour moi.	225
ASS.	Ton orgueil se flatte, ô fils du Sarmate, si ma colère éclate, redoute tout de moi. Tu veux la couronne ! Va, renonce au trône, ou tremble pour toi !	230
ARS.	Moi, trembler !... au palais je vole me mettre aux pieds de mon idole.	
ASS.	Là, tu trouveras ton idole l'épouse d'Assur, de ton roi.	240
ARS.	Oui, tu peux monter sur le trône, tu ne seras jamais mon roi.	
ASS.	C'est Azéma qui me couronne.	
ARS.	Azéma constante m'a gardé sa foi !	
ASS.	Va, superbe, à cette fête, <sup>1</sup> au triomphe qui s'apprête ! pour moi, c'est un jour de fête qui déchaîne sur ta tête la vengeance et la terreur.	245
ARS.	Va m'attendre à cette fête, au triomphe qui s'apprête ! pour moi, c'est un jour de fête qui déchaîne sur ta tête la vengeance et le malheur !	250

*Fin du premier acte*

---

<sup>1</sup> Les deux mots d'attaque *na superbo* sont si connus, que j'ai cru pouvoir me permettre de rendre au mot superbe le sens primitif qu'il avait chez les anciens poètes, lorsqu'il traduisait le *superbus* latin et le *superbo* italien. (J. M.)

## ACTE DEUXIÈME

*À droite, les jardins aériens de Sémiramis, nommées les Jardins suspendus, reproduits par MM. Cambon et Thierry, d'après les descriptions des auteurs qui ont parlé de cette merveille du monde antique. Au fond, le tombeau de Ninus.*

### SCÈNE PREMIÈRE

#### CHEUR DES FEMMES DE SÉMIRAMIS

CHŒUR	Enfin, sur cette rive, pour vous luit un beau jour ; enfin, Arsace arrive ; Arsace est de retour ; cette allégresse vive qui charme votre cour, pour vous dans ce beau jour, est un rayon d'amour !	255      260
	<i>(Bel raggio)</i>	
SÉM.	Doux rayon de l'amour, tu dorés ce beau jour ! Arsace est de retour ! tout est joie et fête ! Il est de retour ; oui, c'est une fête ! je vais te revoir, doux rayon d'espoir qui luit sur ma tête ! Oui, je vais te revoir, rayon d'espoir !	       265       270
	<i>(Dolce pensiero)</i>	
	Douce pensée douleur passée, peine effacée ! par ce beau jour ! Jour qui m'enivre et me délivre, et me fait vivre de joie et d'amour.	275       280

#### *Ballet*

### SCÈNE II

#### SÉMIRAMIS, ARSACE

ARS.	Je viens ici vous dévoiler mon cœur... obscur soldat, je sers dans votre armée...	
SÉM.	Oui, je connais Arsace et sa valeur... <i>(à part)</i> Ah ! je le vois, de lui je suis aimée !	285

#### *Duo*

	<i>(Serbami...)</i>	
	Garde-moi ce beau zèle, cet amour et cette foi ; et le soldat fidèle obtiendra tout de moi.	290
ARS.	Pour toi, reine immortelle, mourir soldat fidèle, que la mort serait belle ! serait digne de moi !	
SÉM.	Tu dois vivre pour la reine.	295
ARS.	Ah ! le feu qui m'entraîne...	
SEM.	<i>(à part)</i> Il m'aime !	
ARS.	Oui, la voix du cœur ici me dit que j'aime.	
SÉM.	Eh bien ! aujourd'hui même, ton amour sera vainqueur.	300
	<i>Ensemble</i>	
ARS.	Ô moment plein de charmes ! je revis dans ta cour ; un mot tarit les larmes ; le bonheur à son jour, et son nom est l'amour.	305
	Dans ce séjour, tout parle d'amour.	
SEM.	Ô moment plein de charmes ! je revis en ce jour ; bannissons mes alarmes, la joie est dans ma cour.	310
	En ce beau jour tout parle d'amour ! <i>(entrée du Peuple, des Mages et de la Cour)</i>	
CHŒUR	Babylône, sois en fête ! relève ta noble tête : ton avenir est riant comme ton ciel d'Orient !	315
	Quitte la robe des veuves ; l'Euphrate est le roi des fleuves, tout tremble à sa grande voix !	320
	Et toi, Bélus tutélaire, si nos vœux ont su te plaire, donne un maître de ton choix, et que ton rayon éclaire le successeur de nos rois !	325
	<i>(Sémiramis monte sur l'estrade du trône. Les prêtres de Bélus apportent l'autel où brûle le feu sacré)</i> <i>(Princi, popoli, magi)</i>	
SÉM.	Princes, peuples et mages venus sur ces rivages, je vais combler vos vœux ; du dieu Bélus, le dieu de cet empire,	

	c'est la voix qui m'inspire...	330
	Jurez tous, je le veux, de respecter le choix de votre reine ; jurez à votre souveraine d'obéir à sa volonté.	
	Peuples, qu'un serment vous enchaîne ! Au nouveau roi : fidélité !	335
ARS., IDR., OR., ASS. ET CHŒUR	Jurons ensemble obéissance ; en notre reine est la puissance ; au nouveau roi, notre espérance, jurons, jurons fidélité.	340
SÉM.	Sémiramis, en ce jour donne sa main avec sa couronne au nouveau roi de Babylône.	
TOUS SÉM.	Son époux ! ô ciel ! Qu'il se place sur le trône, à côté de moi ;	345
	ce héros, cet époux, ce roi, adorez-le tous dans Arsace !	
ARS. TOUS CHŒUR OR.	Moi !... moi !... C'est lui ! Vive Arsace ! (à part) Son époux !	
ARS. TOUS ASS.	(à part) Mon sang se glace ! Vive Arsace, notre roi ! (au Peuple) Maudissez le nom d'Arsace ; jamais il n'aura sa place chez les rois de noble race que l'Euphrate adorera !	350
	Jamais, non jamais, Arsace à Babylône ne régnera !	355
IDR.	(à Sémiramis) Ô reine ! je vous implore pour Azéma que j'adore ; faites un heureux encore, et l'Inde vous bénira.	360
SÉM. ARS.	Je l'accorde. (à part) Celle que j'aime ! (à Sémiramis) Ce n'est pas le rang suprême. Ce n'est pas le diadème qu'Arsace demandera.	
SÉM.	Tout t'appartient, Arsace... (à Oroès) Vous, Oroès...	365
OR. SÉM.	(avec solennité) Ô reine ! (montrant Arsace au peuple) Arsace est digne de prendre place dans notre royale race...	

(le tonnerre gronde, l'éclair brille ; une plainte sinistre se fait entendre)

CHŒUR Est-ce faveur ou menace ?

*Grand finale*

(*Qual mesto gemitio!*)

SÉM. (*épouvantée*)  
Quel sourd gémissement 370  
sort de la tombe ?  
Quel cri, dans ce moment,  
monte et retombe ?  
Il me glace d'horreur !  
coupable reine, 375  
reconnais un vengeur !  
Tu frémis, et ton cœur  
respire à peine  
dans sa terreur !

CHŒUR Oh ! la tombe a tremblé !... dans sa lugubre enceinte 380  
une ombre sainte  
donne une plainte.

SÉM. Qui s'avance ?... Oh ! lui, mon époux !  
CHŒUR L'ombre de Ninus !  
SÉM. Où fuir son courroux ?  
ASS. Ombre terrible ! 385  
CHŒUR Il vient à nous !  
notre sang s'est glacé !

SÉM. Divin époux, chère ombre,  
qu'exiges-tu de nous ?  
ASS. Sorti de la nuit sombre,  
qu'exiges-tu de nous ?  
IDR. De ta voix pleine de courroux, 390  
j'attends l'ordre redoutable.

SÉM. Parle, spectre formidable ;  
je te supplie à genoux.  
Est-ce pardon ou menace ?

OMB. (*à Arsace*)  
Tu régneras, Arsace !... 395  
mais avant tout, j'attends un sacrifice humain...  
Il faut qu'une victime tombe !  
Arme-toi de courage et descends dans ma tombe,  
mon fils, la voix des morts te trace ton chemin.  
Il faut qu'une victime tombe ; 400  
écoute le pontife, il guidera ta main.

ARS. J'obéirai, Ninus... et quelle est la victime ?  
Et quel est l'odieux crime  
que poursuit ton courroux ?  
Il se tait !... quel mystère... 405

CHŒUR Il s'éloigne de nous.  
ASS., SÉM. Je frissonne !  
SÉM. Ombre de mon époux,  
à la douleur je succombe ;  
permets qu'à tes pieds je tombe.

OMB. Arrête !... respecte ma loi ! 410  
Attends l'ordre de la tombe,  
alors tu viendras à moi !  
CHŒUR Quelle terreur !  
SÉM. J'expire de douleur !

*Chœur final*

CHŒUR Jour affreux !... effroyable mystère ! 415  
Quel prodige épouvante nos yeux !  
Ninus mort est sorti de la terre,  
annonçant la colère des cieux !

*Fin du deuxième acte*

## ACTE TROISIÈME

*Une galerie du palais de Sémiramis. – La grille des secrets sanctuaires sépare cette galerie du temple intérieur, où les prêtres de Bélus célèbrent leurs mystères et consacrent par leurs rites la puissance des rois. – Le moindre détail dans l'œuvre de l'architecture, de la statuaire et de l'ornementation est scrupuleusement conforme aux traditions de l'archéologie assyrienne. La grille même du sanctuaire, quoique moderne en apparence, est ouvree sur les dessins d'un travail original du même genre et remontant à la plus haute antiquité. – MM. Nolau et Rubé ont bâti ce temple avec les matériaux fournis par l'ouvrage de M. Flandin et le musée assyrien du Louvre.*

### SCÈNE PREMIÈRE

SÉMIRAMIS, suivie d'ASSUR

SÉM.	Assur, voilà mes ordres.	
ASS.	(avec ironie) Reine, ils ont toujours été sacrés pour moi ; dictez toujours votre loi souveraine.	420
SÉM.	Ne raille point, Arsace est ton roi !	
ASS.	Arsace ! qu'il tremble ! et malheur sur toi !	
SÉM.	Assur oublie en ce moment le serment qui le lie !	425
ASS.	Et c'est toi, reine impie, qui m'oses parler de serment ! et tu règnes !...	
SÉM.	Et toi tu vis ! crains ma colère !	
	<i>Duo</i>	
	( <i>Se la vita ancor t'è cara</i> )	
SÉM.	Si la vie encor t'est chère, fuis, redoute ma colère ; loin du soleil qui m'éclaire ensevelis ton malheur.	430
ASS.	Songe bien qu'à ma puissance tu te livres sans défense ; qu'en mes mains je tiens ton bonheur ; que ta dernière heure s'envole, et que d'Assur une parole te ravit le trône et l'honneur.	435
SÉM.	Tu périras avant moi !... tremble !	440
ASS.	Eh bien ! périssons ensemble !	
SÉM.	Arsace est avec moi ; c'est mon noble sauveur ; il m'obtiendra la céleste faveur.	
ASS.	À toi, la céleste faveur ? Descends et tremble au fond de ton cœur.	445
	( <i>Quella ricordati...</i> )	
	Reine, rappelle-toi la nuit du crime ;	





	revit tout entière ;	495
	la reine guerrière	
	saura te punir !	
	Ma joie est immense,	
	ma gloire commence,	
	le jour de vengeance	500
	pour moi va venir !	
ASS.	Ô reine si fière,	
	sourde à ma prière ;	
	ton heure dernière	
	n'a point d'avenir !	505
	Ta folle espérance	
	cède à ma puissance,	
	le jour de vengeance	
	pour moi va venir.	
	<i>(ils sortent. La grille du sanctuaire s'ouvre)</i>	

## SCÈNE II

OROÈS, *Mages, précédent* ARSACE

OR. ET CHŒUR	Dans cette enceinte	510
	auguste et sainte,	
	fermée à tous les yeux,	
	entre sans crainte,	
	Arsace fils pieux ;	
	oui, viens dans les saints lieux	515
	où règne glorieux	
	le Roi des cieux !	
	Entre dans le saint lieu,	
	le temple de Dieu ;	
	tu sens revivre en toi	520
	courage et foi.	
	L'heure est venue !!!	
	ici, par toi,	
	sera connue	
	la volonté	525
	d'une invisible,	
	d'une terrible	
	divinité.	
ARS.	Eh bien ! horrible ou fortunée,	
	j'accepte ici ma destinée,	530
	j'obéis à la voix des cieux.	
OR.	<i>(faisant signe aux Mages)</i>	
	Le glaive avec la lettre... à ces dons précieux	
	<i>(les Mages apportent le diadème, l'épée et la lettre de Ninus)</i>	
	Ninus ajoute sa couronne.	
	Et c'est à toi que je la donne,	
	à toi, son fils !	535
	<i>(Oroès et les Mages se prosternent devant Arsace)</i>	
ARS.	Mais Ninias respire !	
	à lui ce vaste empire ;	
	il vit, et moi je désire	

	servir ce jeune roi.	
OR.	Le voile se déchire, un voile ténébreux, et Ninias, c'est toi !	540
ARS.	Moi !... que dites-vous ?... Arsace ?...	
OR.	Phradate, en te sauvant, te donna sa place ; seul, je le savais, moi.	
ARS.	Ainsi, Ninus...	
OR.	Est ton père.	
ARS.	Sémiramis ?...	545
OR.	Frémis !... elle est ta mère.	
ARS.	Elle est ma mère, et vous osez !!!... Pourquoi l'insulter ainsi devant moi ?...	
OR.	<i>(lui présentant la feuille)</i> Lis donc, et connais le crime, et le nom de la victime, et le nom du vengeur !...	550
ARS.	Quel frisson de terreur ! <i>(il lit)</i> « Ninus expirant à son ami Phradate : Je meurs empoisonné. Sauvez du même sort Ninias, ce fils de ma tendresse ; qu'il puisse me venger un jour. Assur fut le traître infâme, et ma perfide épouse !... » <i>(il se jette dans les bras d'Oroès)</i>	
	<i>Air</i>	
	<i>(In si barbara sciagura !)</i>	
	Ô malheur qui sur moi tombe ! <i>(à Oroès)</i> soutiens-moi... Ton fils succombe : cette voix, cri de la tombe, m'a brisé sous les douleurs !	555
	Pour moi, plus de jour prospère ; en toi seul, en toi j'espère ; sois mon soutien ; sois mon père, ta voix sait tarir les pleurs.	
OR. ET CHCEUR	Ranime-toi ! que le fils se lève ! que la vengeance éclate et s'achève ! Ninus te légua son terrible glaive ! <i>(Oroès donne à Ninias le glaive de Ninus)</i> Que ses vœux aux tiens soient unis ! il crie à son fils, il faut qu'Assur tombe ! Ninus attend, il attend dans sa tombe ; cours, hâte-toi, prends ce glaive et punis !...	560 565
ARS.	Oui, vengeance ! le glaive est pris ! Glaive saint du roi mon père, glaive où rayonne sa colère, tu m'apprends ce qu'il faut faire ! Voix du ciel ! voix de mon père, ton ordre saint est compris !	570
OR. ET CHCEUR	Meure Assur !	
ARS.	Meure l'infâme !	

OR. ET CHŒUR ARS.	et Sémiramis ! Je réclame pour ma mère, pour une femme, le pardon des cieux attendris.	575
OR. ET CHŒUR	Bélus te crie : sers ta patrie ! l'ombre chérie te guidera, et l'Assyrie respirera.	580
ARS.	Vengeons un père ! ombre si chère, oui, ta colère enfin s'apaisera. Mon bonheur reviendra. Oui, le jour d'allégresse, de gloire et de tendresse pour moi reviendra ! <i>(ils sortent, excepté Arsace)</i>	585       590

SCÈNE III  
SÉMIRAMIS, ARSACE

SÉM.	Non, non, mon pied sur ta trace, te suivra partout, Arsace...	
ARS.	<i>(à part)</i> Infortuné !	
SÉM.	Quel bonheur pour moi qui t'aime, de t'élever au rang suprême ! montre au peuple ce diadème où rayonne tant de splendeur ! qu'Assur tremble !	595
ARS.	Ah ! qu'il périsse ! que son sang me fasse justice ; qu'à mon bras le peuple s'unisse ! que Ninus ait un vengeur !	600
SÉM.	Oh ! ciel ! qu'entends-je !... achève ta pensée...	
ARS.	Ninus !... ah ! je ne puis...	
SÉM.	Oui, cette ombre courroucée trouble encore ton cœur ; ce fantôme des nuits, cette terreur profonde...	605
ARS.	Taisez-vous ! Écoutez... le ciel menace et gronde ! voyez-vous le dieu menaçant qui se place entre nous et demande du sang ? Ah ! fuyez ! fuyez donc !	610
SÉM.	Quel discours ! quel accent !	
ARS.	Sortez... De grâce !	
SÉM.	Moi, te laisser !... ô ciel ! en ce moment, Arsace !... <i>(elle prend Arsace par la main avec un transport d'amour. La lettre de Ninus tombe ; Arsace la ramasse et la porte à ses lèvres)</i>	

	Cette lettre ?... Dis-moi... tu la baignes de pleurs ! un horrible secret ?...	
ARS.	Secret des cieux vengeurs ! ah ! si vous la lisiez !...	615
SÉM.	Et d'où sort ce mystère ?	
ARS.	D'une tombe !	
SÉM.	Et la main ?...	
ARS.	En expirant, mon père...	
SÉM.	<i>(voulant prendre la lettre)</i> Donne-la...	
ARS.	Tremblez !...	
SÉM.	Donne, obéis, je le veux !	
ARS.	<i>(pendant la lecture)</i> Eh bien ! lis, malheureuse ! et que cette souffrance soit ton seul châtiment et ma seule vengeance !...	
SÉM.	Ah ! qu'ai-je lu !... mort ! voilà tes jeux !	620
ARS.	J'ai fait selon vos vœux.	
SÉM.	<i>(Ebbene! ferisci)</i> Eh bien, frappe ta mère ! remplis l'ordre sévère du ciel et de ton père ; mon crime fait horreur ; punis la coupable mère ; et de Ninus sois le vengeur !	625
ARS.	Des morts la voix sévère, l'ordre même d'un père, ne changent pas le cœur. Dieu t'a maudite, en un jour de colère, ma mère, et je souffre de ta douleur ; témoin de ta détresse, je te rends ma tendresse, et je ne vois que ton malheur !	630
SÉM.	Je mérite ta haine.	
ARS.	Mon pardon !	
SÉM.	De la reine venge-toi, fils de Ninus !...	
ARS.	Non ! ah ! je succombe ! ah ! tu m'arraches l'âme ! par pitié ! calme-toi.	640
SÉM.	Tu plains la mère et la femme, tu prends encor pitié de moi.	
	<i>Ensemble</i> <i>(Giorno d'orrore e di contento)</i>	
ARS., SÉM.	Jour d'épouvante et d'allégresse! j'ouvre mon âme à la tendresse ; j'ose sourire en ma tristesse. Unis dans nos malheurs, mêlons nos pleurs. Les cœurs en souffrance font un bonheur de l'espérance.	645
		650

Le sort, dans ses terribles lois,  
 en ce jour fatal nous assemble ;  
 restons unis, pleurons ensemble,  
 nos deux cœurs ont la même voix.

ARS. Adieu, ma mère... 655  
 SÉM. Ah !... reste encore...  
 où vas-tu donc ?...

ARS. À mon destin,  
 à l'ordre sacré que j'honore.

SÉM. Il veut du sang !

ARS. J'en suis certain.  
 En ce jour pour moi plein de charmes,  
 ne crains pas la loi du destin ; 660  
 oui, bannis d'injustes alarmes,  
 ma mère, sois heureuse enfin,  
 et ton fils, tarissant tes larmes,  
 va punir un assassin !

SÉM. En ce jour toi plein de charmes, 665  
 je redoute encor mon destin ;  
 si j'en crois mes justes alarmes  
 mon malheur est loin de sa fin ;  
 ah ! reviens pour tarir mes larmes,  
 je redoute encor mon destin. 670

*Fin du troisième acte*

## ACTE QUATRIÈME

*La crypte immense où sont les tombeaux des rois de la Babylonie. Les colonnades latérales conduisent à des galeries souterraines ; le grand escalier du fond s'élève jusqu'à la porte principale de cette nécropole. À gauche du spectateur, un autre escalier qui conduit au tombeau de Ninus. Ce décor, où l'étude archéologique est soignée dans ses moindres détails, est l'œuvre de M. Despléchin.*

### SCÈNE PREMIÈRE

ASSUR

*(Il di già cade... sia l'ultimo per Arsace!)*

ASS. Enfin le jour tombe!... qu'il soit  
le dernier pour Arsace !  
périssent à jamais son audace !...  
tout semble seconder mes vœux... voici la place  
où Ninus vint mourir... oui, sous ce marbre froid... 675  
empoisonné par moi... par elle !... je frissonne...  
moi trembler !...  
*(voix du dehors)*

Quelle voix m'appelle ?... me voici.

*(le Chœur entre)*

Eh bien ! que voulez-vous ? Que cherchez-vous ici ?

### SCÈNE II

ASSUR, le chœur

CHŒUR Assur, renonce au trône,  
et du sort subis la loi ; 680  
plus de vengeance et plus d'espoir pour toi ;  
plus de sceptre, plus de couronne !  
le pontife a parlé :  
un vil peuple assemblé,  
en l'écoutant croit écouter Dieu même ; 685  
ce peuple, saisi d'effroi,  
a répété l'anathème,  
s'est révolté contre toi !  
Arsace est proclamé roi,  
un Scythe nous fait la loi, 690  
et porte le diadème.  
Plus de vengeance pour toi,  
plus de couronne pour toi.

ASS. Moi, renoncer à ma vengeance !  
moi, renoncer à la puissance ! 695  
non, jamais... Je règne et je vis !  
mes droits ne me sont pas ravés !  
celui que j'abhore  
ne verra pas l'aurore ;  
dans ce tombeau je descendrai 700  
seul ! et je me vengerai !  
*(le Spectre paraît)*

Tremble Arsace !... ah ! qui se lève,  
 là... sur ce seuil ?... allons !... folle terreur ! un rêve !  
 ah ! quelle main de fer me retient !... quels regards  
 quoi !... lui !... sa main tient un glaive ! 705  
 il vient à moi, fuyons !... laisse-moi, spectre !... pars !  
 ses doigts, ses doigts glacés m'étouffent, et la terre  
 s'entr'ouvre !... abîme affreux ! effroyable cratère !  
 il m'entraîne !... non !... grâce ! non !  
 je ne peux fuir !... que faire ? Ô Dieu ! grâce ! pardon ! 710  
 Loin de moi ce fantôme horrible !  
 son aspect terrible  
 me glace d'horreur !  
 je succombe !  
 prends pitié de ma douleur ! 715  
 retourne à la paix de la tombe !  
 noir fantôme, éloigne-toi !  
 il menace... voyez !... pardonne !... sauvez-moi !  
 comment me délivrer !... ô Dieu !  
 CHŒUR Mais quel délire !  
 il s'agite... il frémit... il s'alarme... il soupire ! 720  
 qu'a-t-il à craindre près de nous ?  
*(le Chœur s'approche d'Assur)*  
 Ah ! seigneur Assur...  
 ASS. *(à voix basse)* Taisez-vous !  
 oh ! fuyez !  
 CHŒUR Revenez à vous.  
 ASS. *(montrant l'apparition invisible pour les autres)*  
 Il menace !... le voyez-vous ?  
 CHŒUR Qui ? 725  
 ASS. Lui !  
 CHŒUR Vous êtes avec nous...  
 ASS. Mais, comment ! et vous ! là !... disparu !... je respire !  
*(reprenant courage)*  
 vain songe !... vision !... délire !  
 peur d'une ombre !... oh ! lâche terreur !  
 CHŒUR C'était l'ombre vengeresse,  
 qui toujours ici se dresse 730  
 à la voix d'un Dieu vengeur !  
 ASS. Fantômes funèbres,  
 sortis des ténèbres,  
 je veux vous braver !  
 Des spectres, des ombres, 735  
 sortis des nuits sombres  
 allons triompher !  
*(il entre dans la crypte à gauche)*

SCÈNE III  
ARSACE et OROÈS

*(ils s'avancent dans les ténèbres)*  
 ARS. Dans quelle affreuse nuit descendons-nous ? J'ignore  
 le chemin qu'il faut suivre... Oroès, guide-moi.



Un noir pressentiment vient m'agiter encore ; 740  
 il torture mon cœur par le doute et l'effroi !  
 OR. C'est la vengeance qui se lève !  
 sois prêt, arme-toi du glaive !  
 il faut que ton destin s'achève !  
 ARS. Mais qui dois-je frapper ?... le coupable est ici ! 745  
 OR. Un Dieu vers toi le guide...  
 (*Il se perd dans les profondeurs de la salle*)  
 ARS. Ô secret formidable !  
 mais Assur est le seul coupable !...  
 la tombe sainte... la voici !...  
 oui, je dois l'immoler ici ! (*il s'éloigne*)  
 ASS. (*sortant de la crypte*) 750  
 Dans ces ténèbres,  
 esprits funèbres,  
 dirigez ma main et mes pas,  
 que ma vengeance tue et ne s'égare pas !  
 ici que mon rival succombe !  
 qu'Arsace trouve et la mort et la tombe ! 755  
 SÉM. Assur ici vient de descendre !  
 Ninus, dans ce tombeau qui renferme ta cendre,  
 il attend un fils bien-aimé !  
 pour Arsace le bras d'une mère est armé.  
 Toi qui m'écoutes, 760  
 toi que je n'ose plus appeler mon époux,  
 reçois mon repentir, apaise ton courroux ;  
 la mort plane sous ces voûtes,  
 ô Ninus, veille sur nous,  
 daigne apaiser ton courroux. 765  
 ARS. (*paraissant*)  
 Ah ! qui soupire ?  
 Mon père, est-ce toi ?  
 ASS. Nuit et silence !  
 SÉM. Quel effroi !  
 ASS. (*prêtant l'oreille*)  
 Ninus respire !  
 SÉM. J'expire 770  
 d'effroi !

*Trio*

*(Il mio valor dov'è)*

ASS., ARS., Ô nuit d'horreur !  
 SÉM. quelle terreur !  
 où donc est ma valeur ?  
 Sous cette voûte, 775  
 où Ninus dort,  
 j'écoute  
 un cri de vengeance et de mort.

*(au cri : « Ninias, frappe ! » Arsace frappe de son épée Sémiramis dans les ténèbres. – Aussitôt la crypte s'illumine ; le peuple entre*

*par toutes les issues, et le Chœur entonne le chant du triomphe  
d'Arsace, proclamé roi.)*

*Fin*

## APPENDICE IV

### LIBRETTO DI SAUL

IL SAUL / MELO-DRAMMA SACRO / SCRITTO / PER L'ORATORIO / DEI RR.  
PP. FILIPPINI DI ROMA / *MUSICA DEL MAESTRO* / Sig. Cav. Gioacchino Rossini.  
/ [greca] / ROMA 1834 / Nella Tipografia Puccinelli a Tor Sanguigna. / CON  
APPROVAZIONE .

#### INTERLOCUTORI

SAUL.

MCOL

GIONATA

} figli di Saul.

DAVID.

ABHIATAR sacerdote del Signore.

Coro / di Fanciulle israelite. / Popolo d'Israele. / Armigeri di Saul.

## PARTE PRIMA

### SCENA PRIMA

Tempio del Signore adornato a festa.

*ABHIATAR gran sacerdote, ed altri Ministri radunati per assistere alle nozze di Micol, e di David.*

ABHIATAR Oh Dio delle vittorie,  
o Signor degli eserciti t'adoro!  
Se i colpi tuoi sian gravi,  
lo sa il vinto Filiste, e tu pugnavi.  
O d'Isai nato, o d'Israello cara 5  
speranza, ah riedi tra i festivi evviva  
delle figlie di Giuda. Il Nume è teco:  
cento chiedeva il re nemici vinti,  
e tu duecento glie ne arrechi estinti. (\*)

### SCENA II

*Folto Popolo d'Israeliti, che si raduna nell'atrio del tempio, onde aspettare il ritorno di DAVID, e celebrarne la nuova vittoria. – Dopo GIONATA, e SAUL.*

CORO David si celebri – David si onori[:]  
suoni festevoli – mistici cori 10  
all'aere echeggino – in sì bel dì[:]  
al figlio d'Isai – è sacro il dì.  
Sull'empie schiere – sull'oste insano  
calò l'impavido – la forte mano 15  
quel vile esercito – sparve in un dì.  
Al figlio d'Isai – è sacro il dì.  
Se de' tuoi figli senti il desio  
conserva Davide pietoso Iddio,  
lieto il tuo popolo rendi così! 20

GIONATA Ecco o padre il dì bramato:  
serbar dei di re la fede.  
Vincitor fra i plausi, riede  
d'Israello il difensor.  
Deh! mercé ritrovi omai 25  
un costante e immenso amor.

CORO Deh! la fé tu serba omai[:]  
deh tu premia il suo valor.

SAUL (*con finto giubilo*)  
Sì sperate: sì esultate,  
la mia fé serbar mi piace. 30  
Splenderà d'Imen la face,  
ed amor trionferà. (\*\*)

---

(\*) Dixit autem Saul: sic loquimini ad David: non habet rex sponsalia necesse, nisi tantum centum præputia Philistinorum, ut fiat ultio de inimicis regis... Et post paucos dies surgit David, et abiit cum viris, qui sub eo erant. Et percussit ex Philisthin ducentos viros, et attulit eorum præputia, et annumeravit ea regi, ut esset gener eius. (*Lib. regum etc.*)

(\*\*) Michol autem filia Saul diligebat eum. Et Saul magis cœpit timere David factusque est Saul inimicus David cunctis diebus. (*Ibidem.*)

	Del guerriero il bel sudore la mia figlia tergerà; caro premio al suo valore d'Israello il forte avrò.	35
GIONATA ABHIATAR	Caro padre... <i>(facendosi accanto a Saul pieno di sacro sdegno)</i> Oh re[,] deluso è il tuo labbro menzognero. Tu nascondi un vil pensiero, te l'Eterno abbandonò.	40
SAUL GIONATA	Mostri invano amico aspetto, odio vil tu serbi in petto, non respiri che furor. A quei detti, a quell'aspetto fremere sento il cuor nel petto[,] gelare	45
	non respiro che furor. terror. <i>(si ascolta intanto avvicinare il corteggio, che accompagna Micol al tempio)</i>	
SCENA III		
<i>Micol accompagnata da giovani Isrealite, e detti.</i>		
CORO	Di cari allori il giovin capo adorno, or or lo sposo a te farà ritorno. Dolce premio al valore, e a tanta fé, bellissima di Giuda egli abbia in te. Rendi felice del tuo casto amor chi del popol di Dio veglia all'onor.	50
MICOL	Pietoso cielo a Saule fa caro il mio consorte. Sempre il tuo braccio impavido tu guida a trionfar.	55
GIONATA ABHIATAR	Regni felice Saule[,] viva Davidde il forte. Basta il suo braccio impavido gli eserciti a fugar.	60
CORO	Forte nel campo è Saule (*) ma David è più forte. Dio armò quel braccio impavido dell'oste a trionfar.	
SAUL	<i>(furibondo per gli evviva del Popolo)</i> Fia dunque oltraggio a Saule d'un vil garzon la sorte? Qual può eguagliar fra gli uoumini chi scelse Dio a regnar?	65

(\*) Acceptus erat in oculis universi Populi, maximeque in conspectu famulorum Saul. Porro cum reverteretur percusso Philistæo David, egressæ sunt mulieres de universis urbibus Israel cantantes... atque dicentes. Percussit Saul mille, et David decem millia. Iratus est autem Saul nimis, et displicuit in oculis eius sermo iste, dixitque. Dederunt David decem millia, et mihi mille dederunt. Quid ei suprest, ni solum regnum? (*Ibidem.*)

	( <i>ad Abhiatar</i> )	
	S'estingua il sacro foco: l'Imene io più non voglio. Me sol chiamato ha in soglio la voce del Signor. Ebben?...	70
GIONATA ABHIATAR	Che mai dicesti!	
MICOL	Pietoso Dio!	
SAUL	( <i>come sopra</i> ) Che attendi?	
MICOL	O padre mio...	75
ABHIATAR	Sospendi o re.	
	( <i>Saul estingue il foco sacro di sua mano</i> )	
TUTTI	Che fia! Che orror!	
	Ah già il sacro fuoco è spento: tuona irato il ciel... si oscura. Trema il tempio: infausto evento qual minaccia a noi sciagura. L'alma aghiaccia di spavento. Ah di noi che mai sarà!	80
	[ <i>(partono tutti)</i> ]	
	SCENA IV	
	Atrio nella reggia di Saul.	
	<i>DAVID reduce dal campo è seguito dai suoi Compagni di guerra, che vanno a deporre nella tenda di Saul le spoglie dei Filistei.</i>	
DAVID	Eccomi infine al suol de' miei. Pietoso Iddio mi resse, e me scelse ministro del suo eterno volere, e del trionfo della divinità. Povero, inerme incognito pastore, fra l'orror delle pugne ei mi chiamava, e dell'oste nemica al fiero aspetto d'insolito valor m'armava il petto. Ma delli novi allori fia pago il re? Gran premio al vincitore ei destinò. Deh cielo! non tradisca la fé, che mi giurava nel volare al cimento. Un van desio non mi chiamò fra l'arme: era il mio cuore, che chiedeva mercé d'un lungo amore.	85
	O gran Nume in tal momento a te volgo il mio contento. Della gioia il Dio tu sei la mia sposa affido a te.	90
	Volerà fra queste braccia nelli palpiti del cuore. Parlerammi del suo amore, del mio amor le parlerò.	95
		100
		105

Qual contento il ciel mi diè!  
Chi felice è al par di me?

Oh come in sì bel dì  
tutto per me cangiò!  
Ogni dolor sparì, 110  
più bello il sol spuntò.  
Il ciel fu che ci unì,  
costante a lei morrò.

Di sì felice di  
scordarmi mai potrò. 115

SCENA V  
*SAUL, e detto.*

SAUL E ben? Lo stesso giorno  
è il dì della vittoria, e del ritorno?  
DAVID O mio signor!  
SAUL Felice, e da gran tempo,  
il ciel ti rese il brando. Ah perché un cuore  
non ti diè così fido! 120

DAVID O padre mio[,]  
quando simile oltraggio io meritai?  
SAUL Il popol forsennato  
ti grida re!

DAVID L'ignoro.  
SAUL Come l'ignori? Ad arte  
fin nelle tende mie non s'ardi forse 125  
levar le indegne voci?

DAVID M'incenerisca il ciel, se un sol pensiero  
già mai rivolsi sul tuo sacro impero.  
Del mio povero cuor l'unica speme  
è il già promesso imene. 130  
Tu lo compi o signor,  
e a noi sia pegno d'un eterno amore.

Dei monarchi io giuro a Dio  
che fedele è il brando mio,  
e in difesa del tuo soglio 135  
saprò vincere, o mori.

SAUL Pensa ben, che impose Iddio  
questo serto al capo mio:  
che ai miei dì serbato è il soglio,  
e i miei giorni non finir. 140

DAVID Abbandona un vil timore  
me ritorna al primo affetto  
SAUL Sarai cari al tuo signore  
quando fido a lui sarai.  
Micol chiedi? 145

DAVID Ah tu ben sai  
s'ella è cara a questo cuor.

	Per lei di sudori – novelli grondai: per lei nuovi allori – addussi al tuo piè. L'imene bramato – si compia o signore, e un padre il mio cuore – novello avrà in te. 150 E il cuore, ed il brando – fia tutto del re.	
SAUL	Ebben degli allori – il premio raccogli dei primi furori – dimentico il re. L'imene bramato – compisca l'amore. Non più il tuo signore – ma il padre avrai in me. 155 Ma fede mi serba, – o trema per te.	
DAVID	Dunque è ver? Mio re... nel petto torna in te l'antico affetto?	
SAUL	Caro figlio... tu sarai la delizia del tuo re! 160	
DAVID	Ah non possa cessar mai la letizia del mio re!	
SAUL	Trionfante alla mia reggia entra o forte d'Israello. Ah d'un giorno così bello sempre memore sarò. 165 Dall'affetto suo rubello il mio cuor si liberò.	
DAVID	Entro lieto alla tua reggia. Tuo figliuolo già m'appello. 170 Ah d'un giorno così bello sempre memore sarò! Viva il Nume d'Israello che il tuo cuore penerò. <i>(s'incamminano uniti verso il tempio)</i>	

#### SCENA VI

*ABHIATAR piangente, ed animato nel volto dallo spirito del Signore, tiene per mano MICOL adornata a pompa di nozze, in atto di accompagnarla al tempio.*

ABHIATAR	Giovinetta infelice! Ascolta, ascolta nel giorno del contento la voce del dolor! Sterile sposa, e troppo presto dal dolor consunta, nella mercede di colui riposa, che destina gli eventi. 175 Non son di questa vita i tuoi contenti! Santa del tuo patire t'offri a quei, che misura del patire il confin... 180	
MICOL	Oh! quali accenti, in così caro giorno, santa, e temuta voce a me tu parli? 185	
ABHIATAR	Micol! d'imen le rose sono spine per te. Partito è Dio dalla casa di Saul! Così dispose	



	quei, che mai non si muta. Ad altro imene destinato è il felice, l'amato signor. Romper chi puote i decreti del cielo?	190
MICOL	Donna arcani di sangue io ti disvelo! Questo è dunque di nozze il bramato momento?	195
ABHIATAR	E v'ha dolor, che agguagli il mio tormento! Non piangere innocente. Il tuo dolore non è figlio di colpa, è volere di quei, che lo compensa oltre ogni umana idea: né senza alto destino ei lo dispensa. Va'... t'unisci al tuo sposo. Almen procura, del tuo padre nel cuor, la rimembranza destar del Nume, che cotanto offese.	200
MICOL	Giovinetta infelice! per te morta perfino è la speranza. E ben, qual sia, si compia il voler del Ciel. Non io combatto contro l'ora di Dio.	205
ABHIATAR	Almen pegno di pace fosse tanto dolore, e il morir mio! Al tempio andiam. S'affretta già l'ora del Signore. O giovinetta[,] Iddio ti regga nel fatal momento!	210
	Tenta l'ultima sorte, parla del padre al cuore. Come gangiossi presto del gaudio il giorno in quello del dolore!	215
	<i>(s'avviano al tempio)</i>	

#### SCENA VII

*POPOLO d'Israele di nuovo accolto nel tempio del Signore. I Ministri vestiti degli abiti sacerdotali, sono preparati per celebrare le nozze di MICOL. SAUL è assiso sul trono. ABHIATAR sopraggiunge conducendo MICOL, la quale va ad inginocchiarsi avanti l'arca del Signore. Dopo lunga preghiera si avvanza nel mezzo del tempio circondata da ABHIATAR, DAVID, GIONATA, e folta corona di Popolo.*

CORO	Nostra gioia a far compita, perché ancor non resti in vita! Samuello è questo il dì, già predetto a noi da te.	220
	Tu di <i>Betlem</i> fra i pastori profetasti i regii onori. Samuello è sorto il dì; già il pastor eguaglia il re. (*)	225

(\*) David autem erat filius viri Ephrataei de Bethalem Juda, cui nomen erat Isai... abit David, et reversus est a Saul, ut pasceret gregem puris sui in Bethalem. (*Ibidem.*)

	Oh capannel! Oh sacre zolle! A qual gloria Iddio v'estolle. Le cittadi più famose superate in questo dì.	230
	Fra i pastori Iddio dispose, che israello avrebbe il re.	
MICOL	O immenso Iddio de' santi, l'umile ancella tua fissa o sguardo in te. Di qual mai sposo io son fatta compagna! O lei beata, che avrà figli di David! Destata STELLA DEL MAR ti scorso! Oh a qual connubio, de' secoli nel pieno, di Davide una FIGLIA il cielo estolle! Piacque a Dio la FELICE, e Dio la volle.	235       240
	Una man ved'io possente ai misteri alzare il velo. Dei decreti scritti in cielo il gran libro è innazi a me.	245
A 5	Oh portento! Un Dio le parla... a['] suoi occhi è tolto il velo. Dei decreti scritti in cielo può il mistero penetrar!	250
MICOL	Sotto il piè del padre amato, ahi! dolor! vacilla il trono. Già di guerra ascolto il suono...	
A 5	Giusto cielo!	
MICOL	(a David) E tu mio sposo il diadema avrai di re. La mia stirpe aspetta in te del suo eccidio la vendetta.	255
SAUL	Ciel che intendo!	
CORO	Viva David. Oh furore! Oh colpo orrendo! (si precipita dal trono, e si scaglia contro Micol, lanciando sguardi furiosi contro il Popolo)	
CORO	Sia Davidde il nostro re.	260
SAUL	Di vil tema invan tentate oltraggiar d'un re l'orgoglio. Di Saulle è questo il soglio, e Saulle regnerà fin che brando, e vita avrà. Stolta figlia...	265
MICOL	Oh padre mio!	
GIONATA	(a Saul) Deh la man di Dio su noi non armar coi sdegni tuoi! Solo può di pace il Nume consolare il tuo dolor.	270
MICOL	Pace alfin...	
DAVID	Mio re, mio padre	

	non temere in me un infido. S'erga pur di guerra il grido, e vedrai se fido ho il cor.	
MICOL	Cedi ai prieghi, e il nodo unisci padre tu...	275
SAUL	<i>(impugna l'asta d'uno Scudiero, e tenta uccidere David) (*)</i> Pria mora[.]	
MICOL	Oh Dio! Salva a me l'amato sposo... Già al delitto il dì si è ascoso. Sotto i pié vacilla il suolo... quale scena di terror!	280
	<i>(s'odono scuotere le pareti, e trema il suolo del tempio)</i>	
TUTTI	Oh qual mai lugubre voce di tomba! Qual grido funebre cupo rimbomba... mi piomba al cuor.	285
	Il sangue gelasi di vena in vena. Atroce palpito m'opprime l'anima[.]	290
	Respiro appena nel mio terror.	
MICOL	Il cuore gelido in petto s'agita!	
TUTTI	Ah della morte destra invisibile, schiude le portel...	295
MICOL	Sotto quel velo chi è mai nascosto? <i>(si vede comparire un'Ombra nascosta sotto un ammanto sacerdotale)</i>	
TUTTI	Di Samuel l'Ombra. (**)	
MICOL	Dove mi celo!	300
TUTTI	Oh quale orror! Il sangue gelasi di vena in vena. Atroce palpito m'opprime l'anima[.]	305
	Respiro appena nel mio terror.	
MICOL	Del sommo Iddio ministro a che ritorni a noi?	
SAUL	Profeta di disgrazie dal tuo signor che vuoi?	310
GIONATA	Dal tuo labbro formidabile	

(\*) Tenebat Saul lanceam, et misit eam putans; quod configere posset David cum pariete. Et declinavit David a facie eius secundo. (*Ibidem.*)

(\*\*) Vir senex ascendit, et ipse amictus est pallio. Et intellexit Saul, quod Samuel esset. (*Ibidem.*)

	palesa i cenni tuoi.	
MICOL	Parla a punir venisti, venisti a perdonar? Pronuncia omai se il padre...	315
OMBRA	Saulle è il dì venuto (*) che d'un tremendo Dio senti lo sdegno. Oggi a delitti tuoi ponesti il segno. Passò in David il Nume, ed ei sul trono salirà d'Israello. Oppresso e vinto cadrai sul campo dei Filistei estinto.	320
DAVID	Ministro del tuo Dio ti muova il pianto mio. Ma pace ottenga il re. Ma taci... fremiti?	325
TUTTI	Ei tace[,] freme.	
SAUL E	Oh cielo!	
MICOL		
CORO	Che fieri sguardi!	
SAUL	Ei mi minaccia...	
TUTTI	Io gelo!	
MICOL	Se cara a Dio tu sei Ombra del gran profeta! deh tu lo sdegno acquieta d'un Dio tremendo...	330
OMBRA	Arrestati[,] son vane le tue lagrime. Di Saul domani i figli (**) riposeran con me <i>(l'Ombra si dilegua)</i>	335
TUTTI	Che orrore!...	
MICOL	Io moro!	
TUTTI	Ah sconvolta nell'ordine eterno è natura in sì orribile giorno. Nume irato dischiude l'Averno... sorgon l'ombre del nero soggiorno. Minacciosa erra morte d'intorno l'alma è ingombra d'angoscia, d'orror. Alto evento! Prodigio tremendo! Tutto annunzia del Nume il furor	340 345

*Fine della Prima parte*

---

(\*) Ait Samuel. Quid interrogas me, cum Dominus recesserit a te, et transierit ad æmulum tuum? Faciet enim Dominus, sicut locutus est in manu mea, et scindet regnum tuum de manu tua, et dabit illud proximo tuo David. Et dabit Dominus etiam Israel tecum in manus Philistim. (*Ibidem.*)

(\*\*) Cras autem tu, et filii tui mecum eritis. (*Ibidem.*)[]

## PARTE SECONDA

### SCENA PRIMA

Interno della reggia di Saul.

*GIONATA, e MICOL.*

GIONATA T'affretta: al padre irato  
vola, o germana, immensi i suoi nemici  
si mostraro sul campo. Egli vuol solo  
affrontarne il furor.

MICOL Ah David mio  
seco sarà. 350

GIONATA Gran Dio  
tu a ciò lo persuadi! Ah se alle squadre  
sol s'oppone Saul!

MICOL Viene già il padre.  
(*Gionata si ritira*)

### SCENA II

*MICOL, e SAUL.*

MICOL Signore, ecco a tuoi piedi un[']infelice  
prostrata in mezzo al pianto! Oh tu che regni  
d'Israello sul soglio 355  
non scacciare una figlia.

SAUL Da me, che chieder puote  
di Davide la sposa?

MICOL Padre, da te sol chiedo,  
che siegua il re fra le fedeli squadre 360  
David ancor.

SAUL (*con furore*) Ho già deciso. Io basto  
l'impeto ostile a sostener.

MICOL Deh almeno  
pria che a pagnar tu vada,  
dona ad un cuore oppresso  
di pace un solo amplesso. Ahimè! vederti 365  
chi sa se più concederammi Iddio!

SAUL Deh mi lascia...

MICOL Ah ti muova il pianto mio!  
Non negar l'estremo amplesso  
a una figlia in questo giorno.  
Riederai; ma al tuo ritorno 370  
sarò spenta dal dolor.

SAUL Spera pur superba, irato  
solo il ciel mia morte vuole.  
Il tuo padre al nuovo sole  
avrà perso e soglio e onor. 375

MICOL Giusto Dio pria me distruggi!

SAUL Serba a David il tuo zelo.

MICOL Caro padre, in te del cielo

	tutto accolgasi il favor.	
SAUL	Il favor, con me, del cielo! Ei lasciommi al suo rigor.	380
	L'ombra di Samuel – mi gira intorno[.] ripete lugubre – di morte il girono; ed adirato – un brando additami insanguinato – oh quale orror!	385
	Il pianto mio – non sente Iddio[.] all'implacabile – suo sdegno ei lasciami. I dì passarono – del suo favor.	
MICOL	Signor deh calmati[.] – felice il giorno venga sollecito – del tuo ritorno. E Iddio placato – da tanti strazii il fin bramato – ponga al rigor.	390
	Deh il pianto mio – tu ascolta o Dio! L'ira terribile – alfin depongasi. I dì ritornino – del tuo favor!	395
	Quella man che tante schiere fé cader da te disfatte[.] quella man con te combatte, e con te trionferà.	
SAUL	La mia speme invan procuri confortar coi voti tuoi. Era prima Iddio con noi. Or nell'emulo passò.	400
MICOL	Dei trionfi ei sol dispone tutto può...	405
SAUL	Deh taci!	
	<i>(s'odono suoni guerrieri)</i>	
MICOL	Ah senti! tra li bellici contenti l'inno ascolto già dell'armi: vola a vincere o mio re.	
SAUL	Della morte il grido ei parmi: ma morir saprò da re.	410
MICOL	Deponi il timore, che t'agita il petto: ritorni al tuo cuore l'ardire primier.	
	Sugli empi nemici discenda il tuo brando; ti mostra pugnando il re dei guerrier.	415
SAUL	Dell'armi al fragore già sento nel petto l'antico valore[.] l'ardire primier.	420
	Se il ciel mi tradisce, se muoro pugnando, almeno col brando	425



ABHIATAR	L'incertezza terribile è al mio cuore! Davidde il tuo Signore te in alto eleva!	465
DAVID	E che?	
ABHIATAR	Sì. D'Israello al soglio egli ti vuole; egli ti chiama. adora il cenno augusto del dator d'ogni evento.	
DAVID	Come? Che dici? Saul vive, e intanto il figlio suo malvaggio, dal venerando capo il serto strapperà?	470
ABHIATAR	Prescrisse Iddio la morte di Saul. Solo tu resti.	
DAVID	Oh quanto horror mi desti!	475
ABHIATAR	Dei nemici il furor sul vecchio sire forte piombò.	
DAVID	Saul dunque?	
ABHIATAR	È già vinto.	
DAVID	E Gionata[?]	
ABHIATAR	Pugnando ei cadde estinto. Tu sol...	
DAVID	Deh cessa. Oh ciel! qual mai rifulge di luce orribil lampo!	480
ABHIATAR	Or va. Trionfante in campo il brando tuo risplenda. Vendica il re.	
DAVID	Deh qual sciagura orrenda!  Brando sacro al tuo monarca così tu lo difendevi!	485
	Ei pugnava, e tu giacevi peso vano al tuo signor! Ei prostrato al colpo orrendo forse me chiamò morendo;	
	che sperava nel suo figlio dal periglio un difensor!	490
CORO	Su ti scuoti – rammenta chi sei. servi il cielo – al gran Nume obbedisci. Il tuo acciaio – tremendo brandisci Saul chiede al suo figlio vendetta.	495
	Egli t'arma. – Sul campo t'aspetta. Va[!], t'affretta – a ferire, a punir.	
DAVID	Sì vendetta io giuro orrenda. Sull'estinto genitore. Già da insolito furore tutta l'alma accesa io sento. O cadrò nel fier cimento, o vendetta eterna avrò.	500
CORO	Vanne or tu.	
DAVID	Sì volo all'armi.	



CORO	Pensa a Saule.	505
DAVID	Ah vede Iddio, Se in tal punto il cuore mio pel dolor si lacerò!	
CORO	Dunque al cimento – prode t'affretta[,] un re svenato – chiede vendetta; ed ei tremenda – l'abbia da te. Forte di Giuda – vendica un re.	510
DAVID	Sì al campo io volo – m'anima Iddio! Sull'empio stuolo – il brando mio come una folgore – discenderà. E il ciel benefico – fine al dolore, e pace al cuore – c'implorerà.	515
	[(partono tutti)]	

#### SCENA V

Gran campo sui monti di Gelboe.

*SAUL colla spada impugnata trascinato dai Soldati che fuggono.*

SAUL	Codardi, invano in fuga vil tentate trascinar Saul. Me qui lasciate!	
CORO	Ah di morte è questo il dì[!] Fuggi [o] infelice re[.] V'è scampo ancor per te!	520
SAUL	Infami[,] è questa la giurata fé?	
CORO	Ahi tutto ci tradi! Fu inutile il valor: Iddio nel suo furor ci abbandonò. Ardir degli inimici al cuor ei dié. L'armi nostre atteri; tutto è scena d'orror! Forse in vita al nuovo dì uno sol ne resterà[.]	525
	Ah di morte è questo il dì[!] Fuggi [o] infelice re. V'è scampo ancor per te[!]	530
SAUL	Sì fuggite, o codardi! io sol qui resto[,] qui sol combatto. Col mio brando in pugno, dei nemici il furore qui Saul attende, e solo, pugnando almeno, a bella morte io volo. Godi, oh cielo!... Ah che miro! L'ombra adirata!... E che folle delirio? Qual mano, man di ferro mi respinge! E chi? Desso? Oh quai sguardi! Il brando ei stringe... lo mostra a me! Fuggiamo... ah ch'ei m'arresta! Lasciami... il crin m'afferra, d'un piè sfonda la terra... L'abisso! ei me l'addita,	535
		540
		545

ei mi respinge... Ah no... ciel! né poss'io  
da lui fuggir? Come salvarmi! oh Dio!

Ombra irata infelice son tanto  
da destarti pietade nel seno! 550  
Nell'istante deh lasciami almeno  
dell'estremo di tutti i dolor!  
Ti commova d'un misero il pianto[,]  
ah pietà dell'oppresso mio cuor!  
CORO Ah che avvenne! A chi parla? Delira? 555  
Come smania... affannoso sospira.  
Che mai turba, atterisce quel cuor!  
Ah signor! Saul!  
SAUL Tacete[,]  
ah fuggite!  
CORO Su ti scuoti  
SAUL Ei minaccia lo vedete? 560  
CORO Chi?  
SAUL V'è ancor!  
CORO Tu sol con noi  
Qui tu sei.  
SAUL Ma come? e voi?  
Là finor... spari... respiro!  
*(si vedono comparire i nemici, e tutti i Soldati di Saul fuggono  
precipitosamente)*  
Ma quai grida? O ciel che miro?  
Già i nemici... Oh quale orror! 565  
Ah il momento omai s'affretta  
di compir la tua vendetta  
O tremendo Iddio dei giusti[,]  
come è rave la tua man!  
Un sol non mi resta 570  
che l'ora funesta  
d'un vinto monarca  
affretti al penar!  
Ma fino che un brando  
mi serba la sorte 575  
l'orror della morte  
so ardito sfidar.  
*(si uccide)*

#### SCENA VI

Grande spiazzo avanti la reggia di Saul.  
DAVID armato al momento di partire pel campo. MICOL, e  
ABHLATAR.

DAVID Ministro sacro a che m'arresti? E l'ora  
non suonò del pugnar? M'attende il campo.  
Micol t'affido... Ahi misera... un orrendo 580  
destino t'opprimeva. La tua vendetta  
a me tu lascia.

ABHIATAR	O re per poco aspetta. Saul già cadde. È d'uopo che al popolo ti mostri.	
DAVID	E ché del padre mio dovrò il soglio usurpar?	585
ABHIATAR	Lo vuole Iddio.	
DAVID	L'usato ardir[,] il mio valor dov'è? Dov'è il mio cuor? Ah li sento languir in tanto orror.	590
MICOL	Del fiero mio dolor deh senta Iddio pietà! O rio martir! Il padre mio dov'è[,] dov'è il mio amor? Ah che fino il sospir negato è al cuor!	595
ABHIATAR	Del fiero mio dolor deh senta Iddio pietà! L'usato ardir[,] il tuo valor dov'è? Dov'è il tuo cuor? Gli empi tu dei punir in tanto orror.	600
	Il fiero tuo dolor Iddio consolerà.	605

#### SCENA ULTIMA

*SOLDATI israeliti reduci dal campo, e folto POPOLO, si radunano riverenti intorno a DAVID.*

CORO	Vieni o forte già il campo t'aspetta del dolore all'eccesso resisti. Tu del Nume al volere servisti. Lieta omai fia Israello con te. Israello domanda vendetta e l'avrà dal novello suo re!	610
------	--	-----

FINE



## BIBLIOGRAFIA

### - MONOGRAFIE, ARTICOLI E ALTRI CONTRIBUTI

AA. VV., *The biography of the British stage*, Londra, Sherwood, Jones & co., 1824

AA. VV., *La recezione di Rossini ieri e oggi*, atti del convegno organizzato da: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Fondazione Giorgio Cini, Fondazione Rossini, Società Italiana di Musicologia (Roma, 18-20 febbraio 1993), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994

Raffele AJELLO [et al.] (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, Napoli, Guida, 1988, vol II, *La cronologia 1737-1987*, a cura di Carlo MARINELLI ROSCIONI

Alfio ALBANI, Marinella BONVINI MAZZANTI, Gabriele MORONI, *Il teatro a Senigallia*, Milano, Electa, 1996

Giuseppe AMADEI, *I centocinquant'anni del Sociale nella storia dei teatri di Mantova*, Mantova, CITEM, 1973

Corrado AMBIVIERI, *Operisti minori dell'ottocento italiano*, Gremese, 1998

ANONIMO, *Maggio di Semiramide*, Volterra, tipografia Sborgi, 1867

Bianca Maria ANTOLINI, *La stampa periodica dell'Ottocento come fonte per la ricerca musicologica: il "Répertoire International de la Presse Musicale"*, «Rivista italiana di musicologia», XXVI/2 (1991), pp. 347-385

Giorgio APPOLONIA, *Domenico Reina: biografia di un tenore luganese*, prefazione di Giorgio Gualerzi, Bellinzona, Ricerche musicali nella Svizzera Italiana-Casagrande, 1990

ID., *Le voci di Rossini*, prefazione di Giorgio Gualerzi, Torino, Eda, 1992

Michael ASPINALL, *Il cantante d'opera nelle interpretazioni delle opere rossiniane*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», I (1970), pp. 11-21

ID., *Rossini, il bel canto e Adelina Patti*, «Musica, rivista di informazione musicale e discografica», CXIX (2000)

Luca AVERSANO, *La produzione di musica a stampa nell'Ottocento*, in *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, a cura di Carlo Fiore, Palermo, L'epos, 2004, pp. 341-362

ID., *Il commercio di edizioni e manoscritti musicali tra Italia e Germania nel primo Ottocento (1800-1830)*, «Fonti musicali italiane», IV (1999), pp. 113-160

Alexis AZEVEDO, *G. Rossini: Sa vie et ses œuvres*, Parigi, Heugel, 1864

Stephen BANFIELD, *Aesthetics and criticism*, in *Music in Britain: the Romantic age, 1800-1914*, a cura di Nicholas Temperley, Londra, Athlone, 1981, pp. 455-473

Aloma BARDI e Mauro CONTI (a cura di), *Teatro Comunale di Firenze Maggio Musicale Fiorentino: Catalogo delle manifestazioni 1928-1997*, 2 voll, Firenze, Le Lettere, 1998

Anton Giulio BARRILI, *Semiramide: racconto babilonese*, Milano, Treves, 1873

Antonio BASCHIROTTO (a cura di), *Le deliberazioni del primo Congresso Cattolico Italiano tenuto in Venezia nei giorni 12,13,14,15 e 16 giugno 1874*, Padova, Tipografia del Seminario, 1874.

Alberto BASSO (a cura di), *Storia del Teatro Regio di Torino*, 5 voll., Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976-1988, vol. V (1988), *Cronologie*, a cura di Marie Thérèse Bouquet, Valeria Gualerzi, Alberto Testa

Thomas BAUMAN, *North German opera in the age of Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985

Marco BEGHELLI, *Il "do di petto": Dissacrazione di un mito*, «Il Saggiatore musicale», III/1 (1996), pp. 105-149

ID., *Alle origini della cabaletta*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna'. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 10-12 aprile 1997), Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 593-630

ID., *Il ruolo del musicista*, in *Donizetti, Napoli, l'Europa*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 11-13 dicembre 1997), a cura di Franco Carmelo Greco e Renato Di Benedetto, Napoli-Roma, ESI, 2000, pp. 323-335

ID., *Erotismo canoro*, «Il Saggiatore musicale», VII/1 (2000), pp. 123-136

ID., *Per fedeltà a una nota*, «Il Saggiatore musicale», VIII/2 (2001), pp. 295-316

ID., *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001-2005, IV (2004), pp. 894-921.

Marco BEGHELLI e Raffaele TALMELLI, *Ermafrodite armoniche: il contralto nell'Ottocento*, Varese, Zecchini, 2011

Lorenzo BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991

ID., *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993

ID. (a cura di), *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986

Lorenzo BIANCONI e Giorgio PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, voll. 4-6, Torino, EDT, 1987-88

Henri BLAZE DE BURY, *Rossini: sa vie et ses œuvres*, «Revue des deux mondes», I: *Les années de jeunesse de Rossini*, 1 maggio 1854, pp. 433-470; II: *Seconde période italienne – d'Otello a Semiramide*, 15 maggio 1854, pp. 731-757; III: *Rossini en France – Guillaume Tell*, 1 giugno 1854, pp. 894-924

Gianmario BORIO e Michela GARDA (a cura di), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Torino, EDT, 1989

Alberto BOTTAZZI e Giorgio GUALERZI, *"L'altro" Rossini serio nel mondo (1949/1996)*, cronologia delle rappresentazioni del Rossini serio, in *Ricciardo e Zoraide*, programma di sala del ROF, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, pp. 93-125

ID., *Semiramide, 1962-2003*, in *Semiramide*, programma di sala del ROF, Pesaro, Fondazione Rossini, 2003, pp. 164-170

Julie A. BUCKLER, *The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia*, Stanford, Stanford University Press, 2000

Julian BUDDEN, *Carafa*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, a cura di Stanley Sadie, seconda ed., Londra, Macmillan, 2001, vol. V, pp. 112-114

- Pompeo CAMBIASI, *Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano 1778-1872*, Milano, Ricordi, 1872
- Alberto CAMETTI, *Les rossiniens d'Italie*, in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, fondateur: Albert Laviqnac, directeur: Lionel de la Laurencie, parte I, vol. II, Parigi, Delagrave, 1921, pp. 861-881
- ID., *Il teatro di Tordinona poi di Apollo*, 2 voll., Roma-Tivoli, Chicca, 1938
- Marco CAPRA, *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in *La divulgazione musicale in Italia oggi*, atti della giornata di studi: Parma, 5-6 novembre 2004, a cura di Alessandro Rigolli, Parma-Torino, Istituzione Casa della Musica-EDT, pp. 63-85
- Marco CAPRA e Fiamma NICOLODI (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Parma-Venezia, Casa della Musica-Marsilio, 2011
- Maria CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3 voll., Lucca, LIM, 2005-2013
- Austin CASWELL, *Mme Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris: 1820-1845*, «Journal of the American Musicological Society», XVIII/3, 1975, pp.459-492
- ID. (a cura di), *Embellished opera arias*, Madison, A-R, 1989
- Pieralberto CATTANEO, Giuseppe PINTORNO, Giuliana RICCI, Giampiero TINTORI, *Duecento anni di Teatro alla Scala*, Gorle, Grafica Gutenberg, 5 voll., 1977-1982
- Rodolfo CELLETTI, voce *Bidú Sayão* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1965, vol. VIII (1961), coll. 1546-1547.
- ID., *Origine e sviluppi della coloratura rossiniana*, «Nuova rivista musicale italiana», II/5 (1968), pp. 872-919
- ID., *La «Leonora» e lo stile vocale di Paër*, «Rivista Italiana di Musicologia», VII/2 (1972), pp. 214-229
- ID., *La vocalità rossiniana e La gazza ladra*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XIII/2 (1973), pp. 5-21
- ID., *Storia del belcanto*, Fiesole, Discanto, 1983
- ID., *Il teatro d'opera in disco: 1950-1987*, Milano, Rizzoli, 1988
- Valerio CERVETTI, Claudio DEL MONTE e Vincenzo SEGRETO (a cura di), *Teatro Regio, Cronologia degli spettacoli lirici*, 5 voll., Parma, step, 1979-1989
- Andrea CHEGAI, *La cabaletta dei castrati. Attraverso le 'solite forme' dell'opera italiana tardosettecentesca*, «Il Saggiatore Musicale», X/2 (2003), pp. 221-268
- Laure CINTI-DAMOREAU, *Méthode de chant composée pour ses classes du Conservatoire*, Paris, Au Ménestrel, 1849
- Damien COLAS, *Les annotations de chanteurs dans les matériels d'exécution des opéras de Rossini à Paris (1820-1860): contribution à l'étude de la grammaire mélodique rossinienne*, tesi di dottorato, 4 voll., Tours, 1997
- ID., *Quale voce sentiamo nel da capo?*, in *L'aria col da capo*, a cura di Lorenzo Bianconi et Michel Noiray, numero monografico di «Musica e storia», XVI/3 (2008), pp. 711-738

ID., *Improvvisazione e ornamentazione nell'opera francese e italiana di primo Ottocento*, in *Beyond notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, a cura di Rudolf Rasch, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 255-276

Franco COLUSSI e Lucia BOSCOLO FOLEGANA (a cura di), *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, Udine, Forum, 2011

Marcello CONATI, *I periodici teatrali e musicali italiani a metà Ottocento. Una introduzione*, in *La musica come linguaggio universale: genesi e storia di un'idea*, a cura di Raffaele Pozzi, Firenze, Olschki, 1990, pp. 89-100

Marcello CONATI e Mario MEDICI (a cura di), con la collaborazione di Marisa Casati, *Carteggio Verdi-Boito*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978

John Frederick CONE, *Adelina Patti: queen of Hearts*, chronology by Thomas G. Kaufmann, discography by William R. Moran, Portland (Or.), Amadeus Press, 1993

Will CRUTCHFIELD, *G. B. Velluti e lo sviluppo della melodia romantica*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», LIII (2013), pp. 9-83

Fedele D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il Mulino, 1992

James Q. DAVIES, *'Veluti in Speculum': The Twilight of the Castrato*, «Cambridge Opera Journal», XVII/3 (2005), pp. 271-301

Fabrizio DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993

ID., *...non senza pazzia: prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008

ID., *Idea-testo-esecuzione*, in *Musicologia come pretesto. Scritti in memoria di Emilia Zanetti*, a cura di Tiziana Affortunato, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010, pp. 137-146

Paulo DE OLIVEIRA CASTRO CERQUERA, *Um século de ópera em São Paulo*, São Paulo, Empresa Gráfica Editôra Guia Fiscal, 1954

Carl DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto, 1980 (ed. or.: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Hans Gerig, 1977)

ID., *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990 (ed. or.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden-Laaber, Athenaion-Laaber Verlag, 1980)

ID., *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005 (ed. or. in *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, vol. VI, 1988)

Gilbert DUPREZ, *L'art du chant*, Paris, Bureau central de musique, ca. 1846

Katharine ELLIS, *Music criticism in nineteenth-century France: La Revue et gazette musical de Paris, 1834-1880*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995

Léon e Marie ESCUDIER, *Rossini: sa vie et ses œuvres*, con una introduzione di Joseph Méry, Parigi, Dentu, 1854

Paolo FABBRI, *Rossini*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, B. (Personenteil), vol. XIV, 2005, coll. 465-505.

ID. (a cura di), *Gioachino Rossini 1792 1992. Il testo e la scena*, Convegno internazionale di studi, Pesaro 25-28 giugno 1992, Pesaro, Fondazione Rossini 1994



- Giorgio FANAN, *Drammaturgia rossiniana: bibliografia dei libretti d'opera, di oratori, cantate ecc. posti in musica da Gioachino Rossini*, Roma, Istituto di bibliografia musicale, 1997
- Imogen FELLINGER, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1968, n. X degli *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*
- Maria FERRANTI GIULINI (a cura di), *Giuditta Pasta e i suoi tempi: memorie e lettere*, Milano, s.n., 1935
- Maria Giovanna FORLANI, *Il teatro Municipale di Piacenza (1804-1984)*, Piacenza, Cassa di risparmio di Piacenza, 1985
- Vittorio FRAJESE, con la collaborazione di Jole Tognelli, *Dal Costanzi all'opera: cronache, recensioni e documenti*, 4 voll., Roma, Capitolium, 1977-78
- Amable Charles comte de FRANQUEVILLE, *Le premier siècle de l'Institut de France, 25 octobre, 1795-25 octobre, 1895*, vol. I, Parigi, Rothschild, 1895
- Edilio FRASSONI, *Due secoli di lirica a Genova*, Genova, Cassa di risparmio di Genova e Imperia, 1980
- Céline FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien: 1815-1848*, Paris, Champion, 2014
- Pier Luigi GAIATTO, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, tesi di dottorato, Padova, 2008
- Manuel GARCÍA, *Scuola di Garcia: trattato completo dell'arte del canto*, tradotto dal francese da Alberto Mazzucato, Milano, Ricordi, 2 voll., [1842 ca.]
- Carlo GATTI, *Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte: 1778-1963*, 2 voll., Milano, Ricordi, 1964, vol. II, *Cronologia completa degli spettacoli e dei concerti*, a cura di Giampiero TINTORI
- Alfredo GENTILI, *Cinquant'anni dopo: il Regio Teatro Verdi nei suoi ricordi*, Pisa, Mariotti, 1915
- Anselm GERHARD, *The urbanization of opera: music theater in Paris in the nineteenth century*, Chicago-Londra, University of Chicago press, 1998
- Remo GIAZOTTO, *Alcune vicende riguardanti la stampa e la diffusione della 'Semiramide'*, «Nuova rivista musicale italiana», II/5 (1968), pp. 961-975
- Alfredo GIOVINE, *Bibliografia dei teatri musicali italiani: storia e cronologie*, Bari, Laterza, 1982
- Michele GIRARDI e Franco ROSSI, *Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Albrizzi, 1989
- Lydia GOEHR, *Il museo immaginario delle opere musicali. Saggio di filosofia della musica*, Milano-Udine, Mimesis, 2016 (ed. or.: *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*, Oxford, Oxford University Press, 1992; edizione riveduta e ampliata: 2007)
- Daniela GOLDIN, *La vera fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985
- Wolfgang GOLTHNER, *Rossini: Semiramis. Neudichtung von Hans Bodenstedt, musikalische Bearbeitung von Adolf Secker und Otto Petersen (Rostock, Stadttheater)*, «Die Musik», XXIV/8 (1932)
- Emma GORIN MARCHISIO, *Le sorelle Marchisio*, Milano, Amici del Museo Teatrale alla Scala, 1930
- Philip GOSSETT, *Rossini and authenticity*, «The musical times», CIX/1509 (1968), pp. 1006-1010: 1006
- ID., *Gioachino Rossini and the Conventions of Composition*, «Acta Musicologica», XLII (1970), pp. 48-58

- ID., *The operas of Rossini: problems of textual criticism in 19th century opera*, Ph.D. dissertation (Princeton University), Ann Arbor, UMI, 1971
- ID., *The “candeur virginale” of Tancredi*, «The musical times», CXII/1538 (1971), pp. 326-329
- ID., *Verdi, Ghiblanzoni and Aida: the Uses of Conventions*, «Critical Inquiry», I (1974), pp. 291-334
- ID., *Piracy in Venice: The Selling of Semiramide*, in *Words on music: essays in honor of Andrew Porter on the occasion of his 75th birthday*, a cura di David Rosen and Claire Brook, Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2003, pp. 120-137
- ID., *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, Milano, il Saggiatore, 2009 (ed. or.: *Divas and scholars. Performing Italian opera*, Chicago, Chicago University Press, 2006)
- Christian GOUBAULT, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Ginevra-Parigi, Slatkine, 1984
- Max GRAF, *Composer and critic: two hundred years of musical criticism*, New York, Norton & Company, 1946
- Mark N. GRANT, *Maestros of the pen: a history of Classical music criticism in America*, Boston, Northeastern University Press, 1998
- Gitta GÜNTHER, *Weimar: Eine Chronik*, Lipsia, Kiepenheuer, 1996
- Jaques HAINS, *Dal rullo di cera al CD*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Torino, Einaudi, 2001-2005, vol. I (2001), *Il Novecento*, pp. 783-819
- A.-L. D'HARMONVILLE, *Dizionario delle date, dei fatti, luoghi ed uomini storici o repertorio alfabetico di cronologia universale contenente [ecc.], pubblicato a Parigi da una Società di dotti e letterati sotto la direzione di A.-L. d'Harmonville*, Venezia, G. Antonelli, 1842-47 (ed. or.: *Dictionnaire des dates, des faits, des lieux et des hommes historiques ou Les tables de l'histoire: repertoire alphabetique de chronologie universelle contenant [etc.] publié par une société de savants et de gens de lettres sous la direction de A.-L. D'Harmonville*, Parigi, Levavasseur, 1842-1843)
- Claude HARRIS, *Opéra à Marseille: 1685-1987*, Marseille, Tacussel, 1987
- Rebecca HARRIS-WARRICK, *Lucia goes to Paris*, in Annegret Fauser and Mark Everist (a cura di), *Music, Theater and Cultural Transfer: Paris, 1830–1914*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, pp. 195-227
- Karen HENSON, *Opera acts: singers and performance in the late nineteenth century*, Cambridge, Cambridge University press, 2015
- EAD. (a cura di), *Technology and the diva: sopranos, opera, and media from romanticism to the digital age*, Cambridge, Cambridge University press, 2016
- Henry Scott HOLLAND e William Smith ROCKSTRO, *Memoir of madame Jenny Lind-Goldschmidt. Her early art-life and dramatic career: 1820-1851*, Cambridge University Press, 2011
- William Henry HUSK, John WARRACK, *Sinclair, John*, in *The Grove book of opera singers*, a cura di Laura Macy, New York, Oxford University Press, 2008, p. 456
- Demar IRVINE, *Massenet: a chronicle of his life and times*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1994

- Caroline JAGEMANN, *Selbstinszenierungen im klassischen Weimar: Caroline Jagemann*, a cura di Ruth B. Emde, commento di Ruth Emde e Achim von Heyendorff, 2 voll., Gottinga, Wallstein, 2004
- Hans Robert JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Costanza, Konstanzer Universitätsreden, 1967
- ID., *Estetica della ricezione*, a cura di Antonello Giugliano, introduzione di Anna Mattei, Napoli, Guida, 1988
- Niels Martin JENSEN and Franco PIPERNO (a cura di), *The opera orchestra in 18. and 19. century Europe*, Berlino, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008
- Guido Johannes JOERG, *Zur Verwendung des Volkslieds «Freut euch des Lebens» in den Werken Gioachino Rossinis*, «La Gazzetta. Mitteilung der Deutschen Rossini Gesellschaft», II (1992), pp. 3-5
- Kevin C. KARNES, *Music, criticism, and the challenge of history: shaping modern musical thought in late nineteenth-century Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2008
- Frances Ann KEMBLE, *Record of a girlhood*, Londra, Bentley and Son, 1878
- Hermann KLEIN, *The reign of Patti*, London, Adelphi Terrace, s.d. (prima ed.: New York, Century co., 1920)
- Nestor KUKOL'NIK, *Tre opere*, traduzione italiana in *Letteratura e opera lirica*, atti del convegno svoltosi il 18 e il 19 aprile 2013 presso l'Università di Bologna, numero monografico di «Studi comparatistici» (2013)
- Karl-Josef KUTSCH e Leo RIEMENS (a cura di), *Großes Sängerlexikon*, quarta ed., München, Saur, 2003
- Clarissa LABLACHE CHEER, *The great Lablache: nineteenth century operatic superstar. His life and his times*, Xlibris, 2009
- Henry Charles LAHEE, *Annals of Music in America: A Chronological Record of Significant Musical Events, from 1640 to the Present Day, with Comments on the Various Periods Into which the Work is Divided*, Boston, Marshall Jones, 1922
- Saverio LAMACCHIA, «Solita forma» del duetto o del numero?: l'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento, «Il Saggiatore Musicale», VI, n. 1/2 (1999), pp. 119-144
- ID., *L'acrobatica scrittura vocale di Rossini: oltre i limiti abituali dei cantanti?*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XLV (2005), pp. 27-48
- ID., *Primizie rossiniane per Isabella Colbran: un'aria-pasticcio nella Morte di Semiramide di Nasolini*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», LIV (2014), pp. 7-66
- Leanne LANGLEY, *Italian Opera and the English press, 1836-1856*, «Periodica musica», VI (1988), pp. 3-10
- EAD., *The Life and Death of "The Harmonicon": An Analysis*, «Royal Musical Association Research Chronicle», XXII (1989), pp. 137-163
- EAD., *Music, in Victorian periodicals and Victorian society*, a cura di J. Don Vann e Rosemary T. Vanarsdel, Toronto, University of Toronto Press, 1994, pp. 99-126
- Vito LEVI, Guido BOTTERI, Ireneo BREMINI, *Il Comunale di Trieste*, Udine, Del Bianco, 1962

- Estelle LIEBLING, *The Estelle Liebling Book of Coloratura Cadenzas*, New York, Schirmer, 1943
- Alfred LOEWENBERG, *Annals of Opera 1597-1940*, compiled from the original sources by Alfred Loewenberg with an introduction by Edward J. Dent, third edition, revised and corrected, Londra, John Calder, 1978
- Andrea MALNATI, *Per una storia della prassi esecutiva vocale dell'opera italiana: il caso di «Ombra adorata, aspetta» di Niccolò Zingarelli*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», L (2010), pp. 29-84
- Umberto MANFERRARI, *Dizionario delle opere melodrammatiche*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1954-55
- Mathilde MARCHESI, *Marchesi and Music: Passages from the Life of a Famous Singing-Teacher*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 (ed. or.: Londra-New York, Harper & Brothers, 1897)
- ID., *Variantes et points d'orgues composés pour les principaux airs du répertoire*, Paris, Heugel, 1900
- Antonio MARIANI, *Luigi Mancinelli: la vita*, Lucca, Akademos, 1998,
- Giuseppe MAZZATINTI e Fanny e G. MANIS (a cura di), *Lettere di G. Rossini*, Firenze, Barbera, 1902
- Mario MAZZUCHELLI, *La Semiramide del Nord*, Milano, Corbaccio, 1930
- Joseph MÉRY, *Contes et nouvelles*, Parigi, Hachette, 1856
- Giacomo MEYERBEER, *The diaries of Giacomo Meyerbeer*, translated, edited and annotated by Robert Ignatius Letellier, 4 voll., Madison, Fairleigh Dickinson Univ Press, 1999-2004
- Edmond MICHOTTE, *Souvenirs: une soirée chez Rossini a Beau-Sejours (Passy) 1858*, Bruxelles Feron, ca. 1858
- ID., *La visite de R. Wagner a Rossini (Paris 1860): détails inédits et commentaires*, Paris, Fischbacher, 1906
- Massimo MILA, *Cent'anni di musica moderna*, Milano, Rosa e Ballo Editori, 1944; seconda ed. Torino, EDT, 1981
- Eugène de MIRECOURT, *Rossini*, Parigi, Harvard, 1855
- Maurizio MODUGNO, con la collaborazione di Alberto Bottazzi, *Discografia rossiniana: Le opere serie e le musiche di scena*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XXII/1-3 (1982), pp. 55-100 e XXIV/1-3 (1984), pp. 53-126
- Ernesto MONETA CAGLIO, *Alle origini del movimento ceciliano in Italia*, «Musica sacra», LXXXVII/6 (1963), pp. 153-160 e LXXXVIII/1 (1964), pp. 6-17
- Jean MONGRÉDIEN, con la collaborazione di Marie-Hélène Coudroy-Saghai, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831: chronologie et documents*, 8 voll., Lione-Venezia, Symétrie-Palazzetto Bru-Zane Centre de musique romantique française, 2008
- Ottaviano MORICI, *I cento anni del teatro delle Muse di Ancona: 1827-1927*, Ancona, Nacci, 1927
- Lorenzo NASSIMBENI, *Paganini, Rossini e la Ferrarese. Presenze musicali a Udine e in Friuli tra Settecento e Ottocento*, Udine, Biblioteca Civica "V. Joppi", 1999
- Cecilia NICOLÒ, *Due "gittane" a Parigi. Le sorelle Marchisio e i loro rapporti con l'ambiente parigino*, in Atti del convegno YMEIC, Tor Vergata, 26-27 aprile 2017, in corso di stampa

- Fiamma NICOLODI (a cura di), *Il Turco in Italia*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2002 («I libretti di Rossini», 9).
- Richard OSBORNE, *Rossini*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1987
- Enrico PANOFKA, *Voci e cantanti: ventotto capitoli di considerazioni generali sulla voce e sull'arte del canto* (rist.), Sala Bolognese A. Forni, 1984 (ed. or. 1871)
- Sanna PEDERSON, *Enlightened and Romantic German music criticism, 1800-1850*, Ph.D. dissertation, Ann Arbor, University of Pennsylvania, 1995
- Giorgio PESTELLI (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi 1977
- Carlo PIETRANGELI, *Palazzo Sciarra*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1987
- Luigi PILON, *Il Teatro Sociale di Bergamo. Vita e opere*, a cura di Maria Chiara Bertieri, Milano-Bergamo, Silvana Editoriale-Fondazione Donizetti, 2009
- Spire PITOU, *The Paris Opéra. Growth and Grandeur, 1815-1914*, Westport, Greenwood Press, 1990
- Hilary PORISS, *Changing the score: arias, prima donnas, and the authority of performance*, Oxford, Oxford University Press, 2009
- John POTTER, *The Tenor-Castrato Connection: 1760-1860*, «Early Music», xxxv/1 (2007), pp. 97-110
- Harold POWERS, “*La solita forma*” and “*The Uses of Convention*”, «Acta Musicologica», LIX/1 (1987), pp. 65-90
- Marcel PRAWY, *Die Wiener Oper, Geschichte und Geschichten*, Wien, Fritz Molden, 1969
- Romana Margherita PUGLIESE, *The Origins of “Lucia di Lammermoor’s” Cadenza*, «Cambridge Opera Journal», XVI/1 (2004), pp. 23-42
- Arrigo QUATTROCCHI, *Esercizi di memoria. Scritti su Rossini: un itinerario fra testo, musica e performance*, a cura di Daniela Macchione e Alessandra Quattrocchi, Milano, Il Saggiatore, 2017
- Cesare QUESTA, *Semiramide redenta: archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma*, Urbino, Quattroventi
- Giuseppe RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Tivoli, Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927-29
- Sergio RAGNI, *Isabella Colbran Isabella Rossini*, 2 voll., Varese, Zecchini, 2012
- Luigi RICCI, *Variazioni – Cadenze – Tradizioni. Per canto*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1937-41 (ristampa: 1977-79)
- Mario RINALDI, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze, Olschki, 1978
- Luigi ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Torino, ERI, 1968
- Gino RONCAGLIA, *Rossini l'olimpico*, Milano, F.lli Bocca, 1946
- Luigi RONGA, *Vicende del gusto rossiniano nell'Ottocento*, in *Musica*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 6-22

ID.: *Svolgimento del gusto rossiniano sino al Novecento*, in *Musica*, vol. II, Firenze, Sansoni, 1943, pp. 184-206

John ROSSELLI, *Singers of Italian opera: the history of a profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992

ID., *Sull'ali dorate: il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il mulino, 1992

Gioachino ROSSINI, *Lettere e documenti*, a cura di Bruno CAGLI e Sergio RAGNI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992-

Susan RUTHERFORD, *The prima donna and opera, 1815-1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006

ID., *La cantante delle passioni?: Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance*, «Cambridge Opera Journal», XIX/ 2 (2007), pp. 107-138

Emilio SALA, *L'umorismo scapigliato e Rossini: «Il barbiere di Siviglia» di Costantino Dall'Argine (1868)*, in *Gioachino Rossini 1868-2018: la musica e il mondo*, a cura di Ilaria Narici, Emilio Sala, Emanuele Senici e Benjamin Walton, Pesaro, Fondazione Rossini, in corso di stampa

Camille SAINT-SAËNS, *École buissonnière: notes et souvenirs*, Paris, Lafitte, 1913

Susana SALGADO, *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2003

Elia SANTORO, *Il Teatro di Cremona*, Cremona, Pizzorni, 1969-1972

Paul SCUDO, *Critique et littérature musicales*, Paris, Victor Lecou, 1852

ID., *L'année musicale, ou Revue annuelle des Théâtres lyriques et des concerts, des publications littéraires relatives à la musique et des événements remarquables appartenant à l'histoire de l'art musical*, deuxième année, Parigi, Hachette, 1861

André SEGOND, *L'Opéra de Marseille: 1787-1987*, Marseille Laffitte, 1987

Emanuele SENICI, «*Ferrea e tenace memoria*» *La pratica rossiniana dell'autoimprestito nel discorso dei contemporanei*, «Philomusica on-line», IX/1 (2010), pp. 69-99

ID. (a cura di), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

Tullio SERAFIN e Alceo TONI, *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento*, Milano, Ricordi, 1958

Gaspare SPONTINI, *Sulla riforma della musica sacra in Italia: rapporto*, Milano, Calcografia Musica Sacra, 1881

Carlida STEFFAN (a cura di) *Rossiniana: antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Pordenone, Studio Tesi, 1992

STENDHAL, *Vita di Rossini. Seguita dalle note di un dilettante*, a cura di Mariolina BONGIOVANNI BERTINI, con una introduzione di Bruno Cagli, Torino, EDT, 1983

Alice TAVILLA, *Il Barone di Dolsheim di Felice Romani e Giovanni Pacini. Fortuna e tradizione testuale (1818-1840)*, Lucca, LIM, 2017

Lamberto TREZZINI (a cura di), *Due secoli di vita musicale: storia del Teatro comunale di Bologna*, Bologna, Alfa, 1966

Paul VALÉRY, *Album de vers anciens: 1890-1900*, Paris, A. Monnier et Cie, 1920

VOLTAIRE, *La tragedie de Sémiramis, et quelques autres pièces de littérature*, Paris, Le Mercier-Lambert, 1749

ID., *Semiramide*, traduzione di Melchiorre Cesarotti, Venezia, dalla tipografia Pepoliana, 1796, (prima ed.: Firenze, 1771).

Benjamin WALTON, *Rossini in restoration Paris: the sound of modern life*, Cambridge, Cambridge University press, 2007

ID., *Rossini in Sudamerica*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi» LI (2011), p. 111-136

Herbert WEINSTOCK, *Rossini: a biography*, New York, Knopf, 1968, p. 505.

Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, with an Essay by Jules Barbey D'Aureville, New York, Mondial, 2010

Antonio ZANOLINI, *Biografia di Gioachino Rossini*, Bologna, Zanichelli, 1875

#### - PARTITURE E SPARTITI

AA. VV., *I Baccanali aboliti*: gran ballo composto e diretto all'I.R.Teatro alla Scala dal celebre coreografo sig.r Gaetano Gioja ridotto per forte piano, Milano, Ricordi, [1823]

AA. VV. (di o attr. a ROSSINI), *Diversi pezzi di musica vocale e per il piano forte*, in E-Mn, M/2229

AA. VV. (da ROSSINI), *Saul*, serie di parti orchestrali e particelle vocali, in I-Rf, H.IV.3

AA. VV. (da DONIZETTI), *Saul*, particella vocale della Scena e Aria David «La sposa a me volgea», in I-Rf, H.III, 16a

AA. VV. (da DONIZETTI), *Saul*, particella vocale del Duetto Micol e Abner «Non mentir! Su quella fronte», in I-Rf, H.III, 16b

AA. VV. (non identificato), *Saul*, particella vocale del Duetto David e Saul «Vanne o prode, vesti l'armi», in I-Rf, H.III, 16c

Robert Nicolas Charles BOCHSA, *Plaire sans effort: petite esquisse for the harp*, London, Mori&Lavenn, 1830ca.

Paolo BONFICHI, *Cavatina Dolenti, e care immagini*, *Musica Del Sig.r Maestro Bonfichi*, I-Nc, Arie 61(14)

ID., *Dolenti, e care immagini*, *Cavatina Del Sig.r Maestro Bonfichi*, I-Nc, Arie 61(12)

ID., *Nella Testa di Bronzo: Cavatina Dolenti, e care immagini*, *musica Del Sig.r Giuseppe [sic] Bonfichi*, I-Nc, Arie 61(13)

ID., *Nella Testa di bronzo: Scena e Cavatina Dolenti e care immagini, Musica Del Sig.r M.ro Bonfichi*, I-Nc, Arie 61(15)

ID., *La Testa di Bronzo, S. Carlo 1817, Dolenti, e care immagini, Scena, e Cavatina Del Sig.r Maestro Bonfichi*, I-Nc, Arie 61(16)

Teophile BUCHER, *Tema Qual mesto gemito nella Semiramide del M<sup>o</sup> G. Rossini, con variazioni per flauto solo*, Napoli, Calcografia di Settembre e Negri, 1825ca.

Laure CINTI-DAMOREAU, quaderno ms. con varianti vocali, Lilly Library, Indiana University (Bloomington), Helm mss. (Cinti-Damoreau), notebook II

Joseph CZERNY, *Variations sur un thème favori de l'Opéra de Sémiramis de Rossini: pour le piano forte, avec accompagnement de deux violons, alto et basse obligés*, op. 57, Paris, Richault, 1850ca.

ID., *Ouvertüre zur Oper Semiramide*, Vienna, Diabelli, 1830ca

Heinrich EPPINGER, *Ombra Adorata aspetta colli ornamenti come la cantava il Sig.r Crescentini. Aria dall'Opera Giulietta e Romeo con l'accompagnamento di un secondo violino*, in I-Mc

Mauro GIULIANI, *Raccolta di variazioni di Mad.ma Catalani*, per flauto e chitarra, manoscritti autografi in A-Wgm

Henri HERZ, *Les trois graces* op. 68, Mainz, Schott, 1835ca.

Franz HÜNTEN, *Fantaisie brillante pour le piano*, op. 29, London, Cocks, 1828

Adelaide KEMBLE, quaderno ms. con varianti, collocazione oggi ignota

Francesco LANZA, *The Auricula, theme with variations for the Piano Forte on Rossini's air Qual mesto gemito in Semiramide*, London, S. Chappell, 1827ca.

Maximilian Joseph LEIDESDORF, *Hommage aux dames. Rondeau pour le piano sur des thèmes favoris*, op. 152. N. 3: *Fantaisie en pot-pourri sur des thèmes de l'opéra Semiramis de Rossini*, Vienna, Sauer e Leidesdorf, 1824ca.

Estelle LIEBLING, *The Estelle Lieblich book of coloratura cadenzas*, New York, Schirmer, 1943

Mathilde MARCHESI, *Variantes et points d'orgues composés pour les principaux airs du répertoire*, Paris, Heugel, 1900

Barbara MARCHISIO, quaderno ms. con varianti vocali, Pierpont Morgan Library (New York), Mary Flagler Cary Music Coll.-Music Mss (Bound), M317.C122

Joseph MAYSEDER, *Variazioni concertanti sopra la cavatina favorita nell'opera Semiramide di Rossini*, op. 37, Vienna, Artaria, 1824ca.

Augustus MEVES, *Divertimento for the pianoforte, from the march & favorite airs in Rossini's opera of Semiramide*, London, Chappell, 1825

Ignaz MOSCHELES, *Gems à la Malibran*, London, Mori&Lavenn, 1830ca.

ID., *Gems à la Paganini: Brillant fantasia for the piano forte*, 3 voll., Londra, Mori&Lavenu, s.d.

ID., *Gems à la Sontag, a dramatic fantasia for the pianoforte in which are introduced the most admired airs*, Londra, Mori&Lavenu, s.d.



Giuseppe NICOLINI, *Il Conte di Lenosse, Opera per Canto. Cav., Voi cimentarla osaste, per C.*, Milano, Ricordi, 1823

Giovanni PACINI, *Adelaide e Comingio, Opera per Canto. Rondò, Ab s'è colpa un primo affetto, per MS.*, Milano, Ricordi, 1818

ID., *Niobe, Opera per Canto: Cav., Il soave e bel contento, trasportata per S.*, Milano, Ricordi, 1827

ID., *La Vestale, Opera per Canto. Aria, Mentre voi lieti e felici, per T.*, Milano, Ricordi, 1823

Hieronymus PAYER, *Rondeau hongrois, pour le piano-forte: sur la marche favorite de l'opéra Semiramis de Rossini*, op. 105, Vienna, Artaria, 1824ca.

Luigi RICCI, *Variazioni – cadenze – tradizioni. Per canto*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1937-41

Ferdinand RIES, *Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Semiramide de Rossini pour le piano*, op.134, ed. italiana Firenze, Lucherini, 1824ca.

Gaetano ROSSI, *Sémiramis: Rossini*, libretto integrale e nuova traduzione francese di Claudio MANCINI, commento letterario e musicale di Damien COLAS, «L'Avant-scène opéra», CLXXXIV (1998)

Gioachino ROSSINI, *Il Barbiere di Siviglia, Aria, Contro un cor, per S.*, Milano, Ricordi, 1820

ID., *Il barbiere di Siviglia: Almaniva, o sia L'inutile precauzione*, critical commentary by Patricia B. BRAUNER, with an appendix on early vocal ornamentation by Will CRUTCHFIELD, Kassel, Bärenreiter, 2008

ID., *La Donna del Lago*, edizione critica a cura di H. Colin SLIM, Pesaro, Fondazione Rossini, 1990

ID., *Ermione, Opera per Canto. Cav., Che sorda al mesto pianto, per T.*, Milano, Ricordi 1819

ID., *La gazza ladra*, edizione critica a cura di Alberto ZEDDA, Pesaro, Fondazione Rossini, 1979

ID., *Gorgheggi e solfeggi: per rendere la voce agile e imparare il bel canto*, Milano, Ricordi, [1827]

ID., *Otello*, edizione critica a cura di Michael COLLINS, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994

ID., *Ricciardo e Zoraide, Opera per Canto. Aria, Minacci pur, per T.*, Milano, Ricordi 1822

ID., *Ricciardo e Zoraide, Opera per Pfte. Atto I. Duetto, S'ella m'è ognor fedele*, Milano, Ricordi, 1822

ID., *Semiramide*:

- Autografo ms., I-Vt, senza segnatura
- Parti vocali per il primo allestimento, ms. con annotazioni autografe, I-Vt, senza segnatura
- Partitura completa ms., F-Pn, 1032
- Partitura completa ms. (in francese), F-Pn, A-602 (A.1, 2, 3)
- Partitura completa ms., I-Fc, senza segnatura
- Partitura completa ms., I-Mc, 383-18-2
- Partitura completa ms., I-Nc, 31-4-1, 2
- Partitura completa ms., I-PAc, SL<sup>b</sup> 51-52
- Partitura completa ms., US-Bu, Mss. 144-145
- Partitura completa ms., US-Wc, M1500 R86S3, 1-3
- Spartito ridotto per canto e pianoforte, Vienna, Artaria, [1823]

- *Terzettino L'Usato ardir Nell'Opera la Semiramide del S.<sup>r</sup> M.<sup>o</sup> Rossini Ridotto per Forte Piano*, Milano, Ricordi, [1823]
- Spartito ridotto per canto e pianoforte, Parigi, Carli, [1824ca.]
- Spartito ridotto per canto e pianoforte, Parigi, Janet et Cotelte, [1824ca.]
- Spartito ridotto per canto e pianoforte, Parigi, Schlesinger, [1824ca.]
- *Ebben a te ferisci: duetto in the opera of La Semiramide*, London, Birchall & Co., [1824]
- Spartito ridotto per canto e pianoforte, Milano, Ricordi, [1825] (nuova edizione: 1857)
- Spartito ridotto per canto e pianoforte, Napoli, Girard, [1826-27]
- Partitura a stampa, Roma, Ratti, Cencetti e Comp.<sup>a</sup>, [1826-1827]
- Spartito ridotto per canto e pianoforte, Milano, Lucca, [1843ca.]
- Edizione critica a cura di Philip GOSSETT e Alberto ZEDDA, Pesaro, Fondazione Rossini, 2001
- Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica, Milano, Ricordi, 2015

ID., *Sémiramis*: opéra en quatre actes, avec illustrations, points d'orgue, texte italien et traduction française de Méry, Paris, Heugel [1860]

ID., *Tancredi, Opera per Canto. Cav., Tu che i miseri conforti, per MS.*, Milano, Ricordi, 1819

ID., *Tancredi*, edizione critica a cura di Philip GOSSETT, Pesaro, Fondazione Rossini, 1984

Franz SCHOBERLECHNER, *Brilliant variations on a favorite theme sung in Rossini's opera Semiramide, for the pianoforte*, ed. inglese London, 1828ca.

Sigismund THALBERG, *Grand fantaisie sur l'opéra Semiramide pour piano*, op. 51, ed. italiana Milano, Lucca, 1844

Sigismund THALBERG e Charles DE BÉRIOT, *Gran duo concertant pour piano et violon sur des motifs de Semiramide de G. Rossini*, op. 54, ed. italiana Milano, Ricordi, 1845

#### - LIBRETTI

*Adelaide e Comingio*, Milano, dalla tipografia Tamburini, [1817-18]

*Alabor in Granata*, Napoli, dalla tipografia Flautina, 1826

*Alfredo il Grande*, Milano, dalla stamperia di Giacomo Pirola, 1820

*Almaviva, o sia l'inutile precauzione*, Roma, nella stamperia di Crispino Puccinelli presso S. Andrea della Valle, [1816]

*Gli Arabi nelle Gallie o sia il Tronfo della fede*, Milano, per Antonio Fontana, 1827

*Attila*, Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola, [1814]

*Aureliano in Palmira*, Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola, [1813]

*Aureliano in Palmira*, Firenze, nella stamperia Fabbrini, [1822]

*Un avvertimento ai gelosi*, Milano, dalla tipografia d'Omobono Manini, [1831]

*I Baccanali di Roma*, Firenze, nella stamperia Fabbrini, [1822]

*Il Borgomastro di Saardam*, Milano, per Antonio Fontana, 1828

*Il Califfo e la schiava*, Milano, dalla stamperia di Giacomo Pirola, [1819]

*Cesare in Egitto*, Roma, nella stamperia di Michele Puccinelli, [1821]

*Cleopatra regina di Siria*: ballo tragico, Milano, dalla tipografia di Giacomo Pirola, [1823-24]

*Il Conte di Lenosse*, [Trieste], dalla tipografia Weis, [1820]

*Danao*, Roma, nella stamperia di Crispino Puccinelli, [1818-19]

*David*, Spoleto, tip. Bassoni e Bossi, [1841]

*La Donna del lago*, Firenze, dalla stamperia Fantosini, 1824

*Eduardo e Cristina*, Modena, per Geminiano Vincenzi, [1822]

*Elia sul Carmelo*, Roma, Lino Contedini, 1822

*Ermione*, Napoli, dalla tipografia Flautina, 1818

*Il Figlio bandito*, Napoli, dalla tipografia Flautina, 1824

*Giuda Maccabeo*, Roma, tipografia de' Classici, 1839

*Giuda Maccabeo*, Roma, Gismondi, [1844]

*Giulietta e Romeo*, Milano, per Antonio Fontana, 1829

*Matilde di Shabran*, Vienna, presso Gian. Batt. Wallishausser, 1822

*La Morte di Aronne*, Roma, Lino Contedini, 1829

*Nina o sia La pazza per amore e Che originali!*, Milano, per Antonio Fontana, 1829

*Niobe*, Napoli, dalla tipografia Flautina, 1826

*Nitocri*, Torino, presso Onorato Derossi Stamp e Lib. Del R. Teatro, [1825]

*L'Orfano della selva*, Milano, per Antonio Fontana, 1828

*L'Orfano della selva*, Barcellona, Gioacchino Verdaguer, [1836]

*Otello ossia Il moro di Venezia*, Milano, dalla tipografia di Giacomo Pirola, [1823]

*Ricciardo e Zoraide*, Napoli, dalla tipografia Flautina, 1818

*Saul*, Roma, tipografia Puccinelli, 1834

*Semirâma*, Bologna, tip. Sordomuti, 1910

*Semiramide*:

- Venezia, dalla tipografia Casali edit., [1823]
- Vienna, presso Giov. Batt.ta Wallishausser, 1823
- Napoli, dalla tipografia Flautina, 1823
- Milano, dalla tipografia di Giacomo Pirola, [1824]
- Venezia, dall'editr. tip. di Vincenzo Rizzi, [1824]
- Padova, tipografia Penada, 1824
- London, printed by W. Glindon, [1824]

- Udine, pei fratelli Mattiuzzi, 1824
- Napoli, dalla tipografia Flautina, 1825
- Genova, tipografia dei fratelli Pagano, [1825]
- Lodi, presso Gio. Pallavicini, [1825]
- Modena, per Geminiano Vincenzi e compagno, [1825]
- Lucca, stamperia Benedini e Rocchi, [1825]
- Brescia, dalla tip. di Federico Nicoli-Cristiani, [1825]
- Senigallia, per Domenico Lazzarini, [1825]
- Bologna, coi tipi del Nobili e comp., [1825]
- Livorno, dalla Tipografia Zecchini e Comp., [1825]
- Trieste, dalla tipografia Weis, a spese dell'impresa, [1825]
- Lisboa, na typographia de Bulhões, 1825
- Palermo, dalla Società Tipografica, 1825
- Paris, chez Rouillet, 1825
- Paris, chez Rouillet, 1826
- Parma, dalla stamperia Carmignani, 1826
- Verona, tipografia Bisesti edit., 1825
- Roma, nella stamperia di Crispino Puccinelli, [1826]
- Dresda, s.n., 1826
- Porto, impresa do Gandra, 1826
- Firenze, nella stamperia Fantosini, 1826
- Venezia, dall'edit. tip. Rizzi, [1826]
- Siena, nella stamperia Mucci, [1826]
- Vicenza, tipografia Parise e Compagno edit., [1826]
- Bergamo, stamperia Mazzoleni, [1826]
- Rovigo, tipografia Andreola edit., [1826]
- Roma, s.n., 1826
- Trieste, tip. Weis, [1826]
- Palermo, dalla Società Tipografica, 1826
- Palma, nella stamperia di Filippo Guasp, 1826
- Barcellona, dalla tipografia di Giuseppe Torner, 1826
- Perugia, presso Garbinesi e Santucci tipografi camerali, 1826
- Ferrara, per gli Eredi di Francesco Pomatelli Stampatori della Direzione Teatrale, [1826]
- Mantova, dalla tipografia all'Apollò di F. Branchini, [1826-27]
- Pesaro, presso Annesio Nobili, [1826-27]
- Porto, impresa do Gandra, 1827]
- Londra, stampata presso T. Brettell e da John Ebers, 1827
- Bologna, nella tipografia Sassi, [1827]
- Madrid, imprenta de I. Sancha, 1827
- Venezia, dalla edit. tip. Rizzi, [1827]
- [Foligno], tipografia Tomassini, [1827]
- Ascoli, presso il Galanti, [1827]
- Torino, presso Onorato Derossi Stamp. e Lib. del R. Teatro, [1827]
- Cremona, presso i fratelli Manini tipografi provinciali, [1827]
- Amsterdam, J. C. van Kesteren, 1827
- Roma, Carlo Mordacchini, 1827
- Piacenza, dai Torchi di Gaetano Del Majno, [1828]
- Londra, stampata presso T. Brettell, 1828

- Barcellona, dalla tipografia della vedova e figli di D. Antonio Brusi, [1828]
- Venezia, dalla edit. tip. Rizzi, [1828]
- Ancona, dalla tipografia Baluffi, [1828]
- Faenza, Montanari e Marabini, [1828]
- Padova, tipografia Penada, 1828
- Novara, tipografia Rasario, 1828
- Firenze, nella Stamperia Fantosini, [1828]
- Genova, dalla tipografia dei fratelli Pagano, [1829]
- Modena, per gli eredi Soliani tipografi reali, [1829]
- Milano, per Antonio Fontana, 1829
- Bologna, dalla stamperia delle Muse, [1829]
- Vicenza, tipografia Parise e Compagno edit., [1829]
- Milano, tipografia Truffi, 1829
- Bergamo, dalla tipografia Crescini, [1829-30]
- Berlin, Albert Schatz, [1830].
- Roma, presso Bernardino Olivieri, 1830
- Livorno, dalla Tipografia Vicini e Comp., [1830]
- Venezia, dalla tipografia Casali, [1830]
- Roma, Olivieri, [1830]
- Brescia, dalla tipografia Cristiani, 1831
- Lucca, stamperia Benedini e Rocchi, 1831
- Cremona, dalla tipografia Manini, 1832
- Fermo, dalla Tipografia Paccasassi, [1832]
- Firenze, nella stamperia Fantosini, [1832]
- Vigevano, per Marzoni e comp., [1832-33]
- Verona, da Pietro Bisesti editore, [1832-33]
- Genova, dalla Tipografia dei Fratelli Pagano, [1833]
- Torino, presso Onorato Derossi Stampatore e Librajo de' Teatri, [1833]
- Berlino, s.n., 1833
- Palermo, per le stampe di De-Luca, 1833
- Lodi, tipografia di Carlo Pallavicini, [1833-34]
- Asti, presso Alessandro Garbiglia Stampatore del Teatro, [1834]
- Lisboa, na impressão a Santa Catharina, 1834
- Reggio, Torreggiani e comp. tip. teat., 1835
- Ravenna, presso A. Roveri e Figli, [1835]
- Pistoia, s.n., 1835
- Lucca, tipografia Benedini, [1835]
- Sassari, nella tipografia Checcucci, [1837]
- Firenze, presso Giuseppe Galletti, [1838]
- Venezia, per Antonio Ballinzatera calcografo edit., 1838
- Nizza, stamperia di Suchet figlio, 1839
- Vicenza, tip. Picutti edit., 1839
- Valencia, imprenta de J. Ferrer de Orga, 1839
- Catania, s.n., 1840
- Venezia, dalla tipografia di Giuseppe Molinari, [1840]
- Novara, s.n. 1840
- Imola, per Ignazio Galeati, [1840]
- Berlin, s.n., [1840?]

- Berlin, Albert Schatz, s.d.
- Siena, tip. dell'Ancora, [1840]
- Bologna, tipografia Fabri, 1840ca.
- Napoli, s.n., 1841
- Paris, Lange Lévi e Comp., 1841
- Sinigaglia, dalla tipografia Lazzarini, [1842]
- Berlin, s.n., s.d.
- London, printed for H. N. Millar, [1843]
- Milano, tipografia Truffi, 1843
- New York, Houel & Macoy printers, 1845
- Milano, per Gaspare Truffi, 1845
- Vicenza, coi tipi de' fratelli Paroni G. Tramontini edit., [1847]
- Torino, libraio Lorenzo Cora, [1847]
- Treviso, dalla tipografia prov. di Gaetano Longo, [1847]
- Palermo, dalla tipografia di Francesco Lao, 1846
- Rio de Janeiro, typ. do Mercantil, 1847
- New York, Douglas, 1848
- Barcelona, tipografia de J. A. Oliveres y Matas, 1848
- London, printed for H. N. Millar, [1849]
- London, W. S. Johnson, 1849
- Bruxelles, J.-A. Lelong, imprimeur-éditeur, 1850
- Berlino, s.n., 1850ca.
- Lisboa, typ. De Borges, 1851
- Venezia, dalla tipografia Rizzi, [1851]
- Madrid, est. tip. de D. José Villeti, 1852
- Milano, Regio Stabilimento Ricordi, 1852
- Milano, stabilimento di P. Ripamonti Carpano, 1853
- Firenze, tip. di N. Fabbrini, 1853
- Firenze, libreria teatrale di Angiolo Romei, 1853
- Torino, tipografia e litografia di Giuseppe Fodratti, [1853-54]
- New York, John Darcie, 1854
- Lisboa, impresa Silviana, 1856
- Milano, coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, [1857]
- Torino, tipografia dei fratelli Fodratti, [1858]
- Bologna, tip. delle Belle Arti, [1858]
- Alessandria, tipografia Gazzotti e C., 1858
- Barcelona, imprenta de Tomás Gorchs, 1858
- Milano, Tito di Gio. Ricordi, [1858]
- Venezia, Antonio Castagnari, 1858
- Venezia, tip. Melchiorre Fontana, 1858
- Torino, Giacomo Bergagna editore, 1858
- Torino, presso l'editore Geremia Rossi, 1858
- Napoli, tipografia del Cosmopolita, 1859
- Trieste, dalla tipografia Weis, [1859]
- Parma, dalla stamperia di A. Stocchi, 1859
- Napoli, tipografia Criscuolo, 1859
- Sampierdarena, tipografia di Francesco Vernengo, [1860]
- Paris, Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, 1860

- Vercelli, presso G. Vallieri, [1860-61]
- Firenze, tipografia Fioretti, 1862
- Milano, s.n., 1863
- Firenze, tipografia popolare di Eduardo Ducci, 1864
- Napoli, s.n., 1864
- Genova, tipografia di Gaetano Schenone, [1865]
- Milano-Roma-Firenze, Regio Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, [1867]
- Barcelona, imprenta de Tomas Gorchs – Madrid, librería de los Sres. Vinda é hijos de D. José Cuesta, 1867
- Venezia, Melchiorre Fontana, 1867
- Milano, R. stabilimento Tito di Gio. Ricordi, 1871
- London, J. Miles, [1871]
- Milano-Roma-Firenze, R. Stabilimento Ricordi, [1872]
- Milano, Ricordi, t.s. 1873
- London, J. Miles & Co., s.d.
- Torino, tip. Giuseppe Favale e comp., [1876]
- Napoli, dalla stamperia Sociale, 1878
- Milano, regio stabilimento Ricordi, t.s. 1879
- Milano(ecc.), Regio Stabilimento Ricordi, [1881]
- Milano, Regio Stabilimento Ricordi, [1881]
- London, G. Stuart, [1881?]
- Lisboa, typographia de Costa Sanches, 1886
- Venezia, Giuseppe Molinari, s.d. (secolo XIX)
- Sesto San Giovanni, Madella, 1911
- Venezia, a spese di Antonio Castagnari, 1920ca.
- Sesto San Giovanni, Barion, 1930
- Torino, Tip. Savoiaro e Som., 1930ca.
- Torino, Muletti G., 1931
- S. Giovanni Valdarno, Edizioni musicali, 1934
- Milano, Ricordi, 1953
- Torino, Quartara, 1956
- Milano, Edizioni della Scala, 1962
- Milano, Ricordi, 1962
- Amburgo, bei Friedrich Hermann Nestler, s.d.
- Londra, Stuart, s.d.
- Milano, Lucca, s.d.
- Milano, Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca, s.d.
- Milano, Cervieri, s.d.
- Venezia, Dal Bianco, s.d.
- S.l., s.n., s.d.

*Semiramide*, azione coreografica in sei atti e sette quadri, Milano, Luigi Pirola, 1875

*La Semiramide del nord*, ballo storico fantastico in 7 atti, Milano, coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, [1868-1869]

*Sémiramis*, Parigi, s.n., 1934

*La Stella del nord*, Milano, Lucca, 1880

*La Stella del nord*, Milano, Lucca, [1881-82]

*Il Talismano o sia La terza crociata in Palestina*, Milano, per Antonio Fontana, 1829

*Tancredi*, Venezia, nella stamperia Rizzi [1813]

*Tancredi*, Verona, tipografia Disesti, [1817-18]

*La Testa di bronzo*, Napoli, nella tipografia Flautina, 1817

*La Vestale*, Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola, [1823]

*Zadig e Astartea*, Napoli, Flautina, [1825]

*Zelmira*, Napoli, tipografia Flautina, 1822

- PERIODICI

Allgemeine Musikalische Zeitung (Lipsia, 1798-1848)

Allgemeine Wiener Musik-Zeitung (Vienna, 1841-1848)

The American Musical Journal (New York, 1834-1835)

The Arion (Toronto, 1880-1881)

Archivio Musicale (Napoli, 1882-1884)

L'Armonia (Firenze, 1856-1859)

Ars et labor (Milano, 1906-1912)

Asmodeo, poi Gazzetta teatrale italiana (Milano, 1872-1914)

Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung (Berlino, 1824-1830)

Boccherini (Firenze, 1862-1882)

Bollettino artistico internazionale (Milano, 1884-?)

Cäcilia (Magonza, 1824-1848)

La Capitale (Roma, 1879-1891)

Censore Universale dei Teatri (Milano, 1829-1838)

La Chronique Musicale (Parigi, 1873-1876)

Corriere dei Teatri (Milano, 1839-1840)

Il Corriere delle Dame (Milano, 1804-1874)

Cosmorama pittorico, poi Cosmorama (Milano, 1835-1910)

Le Diapason (Bruxelles, 1850-1852)

Diario di Roma (Roma 1814-1848)

The Drama, or Theatrical pocket magazine (Londra, 1821-1825)



Dwight's Journal of Music (Boston, 1852-1881)  
Glissons, n'appuyons pas (Milano, 1834-1841)  
Gazzetta dei Teatri (Milano, 1838-1924)  
Gazzetta Musicale di Firenze (Firenze, 1853-1855)  
Gazzetta Musicale di Milano (Milano, 1842-1862; 1866-1902)  
Gazzetta Musicale di Napoli (Napoli, 1852-1868)  
Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia (Roma, 1860-1946)  
The Harmonicon (Londra, 1823-1833)  
La Iberia Musical (Madrid, 1842)  
La Libertà (Roma, 1870-1889)  
Le Ménestrel (Parigi, 1833-1840)  
The Message Bird (New York, 1849-1852)  
Monatschrift für Theater und Musik (Vienna, 1855-1865)  
La Musica (Napoli, 1855; 1857-1859; 1876-1878; 1883-1885)  
Musica d'oggi (Milano, 1919-1942)  
The Musical Examiner (Londra, 1842-1844)  
The Musical Magazine; or, Repository of Musical Science, Literature, and Intelligence (New York, 1835-1837; 1839-1842)  
The Musical Review (New York, 1879-1881)  
The Musical World (Londra, 1836-1891)  
Musikalisches Centralblatt (Lipsia, 1881-1884)  
Musik-Welt (Berlino, 1880-1882)  
La Musique: Gazette de la France Musicale (Parigi, 1849-1850)  
Neue Berliner Musikzeitung (Berlino, 1847-1896)  
Neue Zeitschrift für Musik (Lipsia, 1834-1859)  
Notizie del giorno (Roma, 1815-?)  
L'Osservatore romano (Città del Vaticano, 1861-)  
L'Osservatorio (Bologna, 1850-1852)  
Il Popolo romano (Roma, 1873-1922)  
The Quarterly Musical Magazine & Review (Londra, 1818-1828)  
Revista y Gaceta Musical (Madrid, 1867-1868)  
La Revue et Gazette Musicale de Paris (Parigi, 1835-1880)

Revue Musicale (Parigi, 1827-1835)  
Saroni's Musical Times (New York, 1849-1852)  
Strenna Teatrale Europea (Milano, 1838-1848)  
I Teatri (Milano, 1827-1831)  
Teatri, Arti e Letteratura (Bologna, 1824-1863)  
Teatro Illustrato (Milano, 1880-1892)  
La Zarzuela (Madrid, 1856-1857)

- FONTI FONOGRAFICHE

*Semiramide*, opera completa:

- registrazione dal vivo, Teatro alla Scala di Milano (Joan Sutherland, Giulietta Simionato, Wladimiro Ganzarolli, Gianni Raimondi, direttore: Gabriele Santini), Fonit Cetra, 1962
- *Semiramide*, melodramma tragico in due atti di Gaetano Rossi, musica di Gioachino Rossini; interpreti: Joan Sutherland, Marilyn Horne, Joseph Rouleau, John Serge, Patricia Clark, Spiro Malas, Leslie Fyson, Michael Langdon; The Ambrosian opera chorus diretto da John McCarthy; London symphony orchestra diretta da Richard Bonynghe, Londra, Decca, 1966.

*Semiramide*, Scena e cavatina Arsace, N. 2:

- Guerrina Fabbri G.&T., 1903
- Eleonora de Cisneros, Edison, 1913
- Ebe Stignani, Fonit Cetra, 1939-42; Fonit Cetra, 1948ca.; Voce del Padrone, 1953; Mizar, 1960
- Zara Dolukhanova, Melodija, 1948ca.
- Elena Cernei, Electrecord, 1955-60
- Marilyn Horne, Decca, 1963

*Semiramide*, Cavatina Semiramide, N. 5

- Rosalia Chalia, Bettini, 1898-99; Zonophone, 1901
- Caro Roma, Berliner, 1900
- Fernanda Rapisardi, Zonophone, 1900
- Irene Abendroth, G.&T., 1902
- Josephina Huguet de Arnold, G.&T., 1903
- Marcella Sembrich, Victor, 1904-08
- Giannina Russ, Fonotipia, 1904; Fonotipia, 1908
- Regina Pacini, Fonotipia, 1906
- Amy Castles, G.&T., 1906
- Celestina Boninsegna, Pathé, 1907; Columbia, 1909-10
- Luisa Tetrizzini, Voce del Padrone, 1908; Victor, 1914
- Flora Woodman, His Master's Voice, 1912
- Lydia Lipkowska, Grammophone, 1913-14

- Stella Power, Edison, 1919
- Amelita Galli-Curci, Voce del Padrone, 1924
- Elsa Stralia, Columbia, s.d.
- Lilia Alessandrini, Odeon-Fonotipia, s.d.
- Rosa Ponselle, MDP, 1934-37
- Lina Pagliuchi, Fonit Cetra, 1936-44
- Elena Nikolaidi, Columbia, s.d.
- Rose Bampton, Victor, s.d.
- Irene Dalis, Telefunken, s.d.
- Bidú Sayão, Golden Age of Opera, 1943
- Jennie Tourel, Columbia, 1948
- Maria Pedrini, 1953
- Rita Streich, DGG, 1955
- Anna Moffo, Victor, 1955-60
- Graziella Sciutti, Philips, 1955-62
- Maria Callas, Fonit Cetra, 1956; MRF, 1963; Opera Viva, 1963; EMI, 1963-64
- Teresa Berganza, Decca, 1961-63
- Joan Sutherland, Decca, 1963
- Marilyn Horne, Decca, 1966

*Semiramide*, Duettino Semiramide-Arsace, N. 6

- Galina Sakharova e Zara Dolukhanova, Melodija, 1948
- Joan Sutherland e Marilyn Horne, Decca, 1963

*Semiramide*, adattamento di Qual mesto gemito nel Finale primo, N. 7, per tenore solo: Herbert Ernst Groh, Parlophon, 1932 circa; Nimbus, 1937

*Semiramide*, Scena e Aria Assur, N. 12: Tancredi Pasero, Fonit Cetra, 1941