

Il teatro. La voce dell'anima.

CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL
“FARE CHE CIÒ ACCADA”.
MOLTO, MOLTO PRIMA
CHE IL SIPARIO SI ALZI
GENERALI È LÌ.



GENERALI

www.generali.com

Rubelli
(da «La juive», n 1/2005-06)

WWW.PALZILERI.COM

PHOTOGRAPHED BY BOB KRIEGER

PAL ZILERI

MERCERIE DEL CAPITELLO SAN MARCO, 4928 - VENEZIA



Ristorante LA COLOMBA



VENEZIA

San Marco 1665 · Piscina di Frezzeria
Tel. 041.5221175 · Fax 041.5221468

Da oltre settant'anni ritrovo e cenacolo di artisti, sede del primo premio di pittura dell'Italia del dopoguerra nel 1946, le sale di questo ristorante hanno ospitato i pittori protagonisti del rilancio dell'arte italiana ed europea. Oggi continua la tradizione...

For over 70 years it has been a meeting place and a artistic coterie, including in its membership the best italian painters since 1946. The "Colomba" has encouraged the protagonists of the rebirth of italian and european art. Today continues the tradition...



SAN MARCO HOTELS
VENEZIA

Albergo Cavalletto Et Doge Orseolo ****
San Marco Palace 1st cat
Suites Torre dell'Orologio 1st cat
Hotel Ambassador Tre Rose ***
Hotel Royal San Marco ***
Albergo San Marco ***
EVENTS VENUE Casino di Commercio

Ristorante "La Colomba"
Ristorante "Ai Do Dai"
Caffè Ristorante "Eden"
Bar Americano

San Marco Hotels



La *San Marco Hotels* offre con i suoi alberghi, sale congressuali, appartamenti, ristoranti e bar, tutti situati nella famosa Piazza San Marco, la migliore soluzione per i vostri soggiorni di lavoro e piacere. Tutto quello che non pensavate di poter trovare nel cuore culturale di Venezia.

San Marco Hotels is proud to invite you to enjoy the warm welcome of its hotels, meeting rooms, suites, restaurants and bars, all located in the most famous Venice's place: St. Mark Square. The easiest solution to mix pleasure and business in the historical centre of Venice.

www.sanmarcohotels.com



Intervallo.

La salute buona da mangiare.

Tutti i biscotti, frollini, wafer e cracker Galbusera sono senza ogm, senza grassi idrogenati, senza conservanti e senza coloranti. Un impegno per una sicurezza dedicata a tutti voi, e una linea di prodotti pensati per rispondere a ogni vostra esigenza: senza zucchero o senza sale, senza grassi o senza colesterolo, e anche senza glutine. Una strada sicura riservata ai vostri gusti.





Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2007
trasmesse in diretta dal Teatro La Fenice

domenica 14 gennaio 2007 ore 19.00

Il crociato in Egitto

di Giacomo Meyerbeer

sabato 10 febbraio 2007 ore 19.00

La vedova scaltra

di Ermanno Wolf-Ferrari

martedì 20 marzo 2007 ore 19.00

Erwartung

di Arnold Schoenberg

Francesca da Rimini

di Sergej Rachmaninov

mercoledì 20 giugno 2007 ore 18.00

Siegfried

di Richard Wagner

venerdì 21 settembre 2007 ore 19.00

Signor Goldoni

di Luca Mosca

domenica 9 dicembre 2007 ore 19.00

Turandot

di Giacomo Puccini

Concerti della Stagione Sinfonica 2006-2007

trasmessi in diretta dal Teatro La Fenice

Bernhard Klee (domenica 3 dicembre 2006)

Concerti della Stagione Sinfonica 2006-2007

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice

Eliahu Inbal (sabato 14 ottobre 2006)

Dmitrij Kitajenko (venerdì 17 novembre 2006)

Gerd Albrecht (giovedì 7 dicembre 2006)

Ola Rudner (sabato 27 gennaio 2007)

Michel Tabachnik (sabato 31 marzo 2007)

Pietari Inkinen (giovedì 17 maggio 2007)

Il prestigio
in ogni dettaglio.



Immagina di trovarti in un luogo dove lo **stile** e la **cura del particolare** sono di casa. Pensa di poter volare portando sempre con te una parte di Italia.

La **presenza capillare** negli aeroporti regionali, l'appartenenza al **network Lufthansa Regional**, la **qualità del servizio** sono gli altri motivi per viaggiare con **Air Dolomiti**, la compagnia regionale italiana del **Gruppo Lufthansa**.

Dall'aeroporto più vicino a te puoi **volare in tutto il mondo** grazie al **network dei partner Star Alliance** ed investire così il tuo tempo mentre viaggi.

Ovunque tu sia non puoi confonderti.
Non è un sogno, è Air Dolomiti.

www.airdolomiti.it

 **AirDolomiti**
Member of
 **Lufthansa**

V o l a c o n S t i l e

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2007



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russel Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione Fa¹ - Fa⁵,
trasposizione tonale da 415hz a 440hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
martedì 9 gennaio 2007 ore 18.00
OLGA VISENTINI e PIER LUIGI PIZZI

Il crociato in Egitto

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
martedì 6 febbraio 2007 ore 18.00
PAOLO COSSATO

La vedova scaltra

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 12 marzo 2007 ore 18.00
QUIRINO PRINCIPE

Erwartung - Francesca da Rimini

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 16 aprile 2007 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

La traviata

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 11 giugno 2007 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

Siegfried

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 17 settembre 2007 ore 18.00
LUCA MOSCA, GIANLUIGI MELEGA e
PAOLO PETAZZI

Signor Goldoni

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 1 ottobre 2007 ore 18.00
FABIO BIONDI - CARLO MAJER

Ercole sul Termidonte - Bajazet

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
mercoledì 17 ottobre 2007 ore 18.00
MARIO BORTOLOTTO

Thaïs

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
mercoledì 5 dicembre 2007 ore 18.00
PHILIPPE DAVERIO

Turandot

Incontro con il balletto

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
martedì 10 luglio 2007 ore 18.00
LEONETTA BENTIVOGLIO

Agua di Pina Bausch

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Provincia di Venezia



CASINÒ DI VENEZIA



UNITED COLORS
OF BENETTON.



Fondazione Amici della Fenice

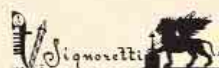
ALBO DEI SOCI FONDATORI



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



ALBO DEI SOCI FONDATORI

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari

presidente

Fabio Cerchiai

Giorgio Orsoni

Luigino Rossi

Giampaolo Vianello

Gigliola Zecchi

Davide Zoggia

William P. Weidner

consiglieri

sovrintendente

Giampaolo Vianello

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano

Adriano Olivetti

Paolo Vigo

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



IL CROCIATO IN EGITTO

melodramma eroico in due atti
libretto di Gaetano Rossi

musica di **Giacomo Meyerbeer**

Teatro La Fenice

domenica 14 gennaio 2007 ore 19.00 turno A (Stagione 2005-2006) ↗
martedì 16 gennaio 2007 ore 19.00 fuori abbonamento
mercoledì 17 gennaio 2007 ore 19.00 turno D (Stagione 2005-2006)
giovedì 18 gennaio 2007 ore 19.00 fuori abbonamento
venerdì 19 gennaio 2007 ore 19.00 turno E (Stagione 2005-2006)
sabato 20 gennaio 2007 ore 15.30 turno C (Stagione 2005-2006)
domenica 21 gennaio 2007 ore 15.30 turno B (Stagione 2005-2006)

La Fenice prima dell'Opera 2007 1





Pierre Charles Vogt, Meyerbeer. Litografia. Proprietà di Sabine e Sieghart Döhring.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Tutto è azione»: *Il crociato in Egitto* torna in scena
di Michele Girardi
- 11 Anna Tedesco
Il crociato in Egitto tra belcanto, religione ed estetica del *tableau*
- 23 Maria Giovanna Miggiani
«Vi stimo superiormente per talenti, v'amo cordialmente per sentimenti». Gaetano Rossi e Giacomo Meyerbeer al lavoro per *Il crociato*
- 39 Due recensioni del *Crociato in Egitto*
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 47 Documenti di Meyerbeer nell'Archivio storico del Teatro La Fenice
a cura di Michele Girardi e Jürgen Maehder
- 63 Gian Giuseppe Filippi
Lo strano connubio d'Armando e Palmide
- 73 *Il crociato in Egitto*: libretto e guida all'opera
a cura di Claudio Toscani
- 123 *Il crociato in Egitto*: in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 125 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 133 Anna Tedesco
Bibliografia
- 139 *Online*: Il gotico internazionale
a cura di Roberto Campanella
- 145 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Trionfi veneziani per un tedesco all'italiana
a cura di Franco Rossi

IL CROCIATO IN EGITTO

melodramma eroico in due atti

libretto di Gaetano Rossi

musica di Giacomo Meyerbeer

Prima rappresentazione in tempi moderni

Editore proprietario Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Edizione a cura di Franco Rossi e Carlo Steno Rossi

personaggi e interpreti

<i>Aladino</i>	Marco Vinco (14, 16, 18, 20) Federico Sacchi (17, 19, 21)
<i>Palmide</i>	Patrizia Ciofi (14, 16, 18, 20) Mariola Cantarero (17, 19, 21)
<i>Osmino</i>	Iorio Zennaro
<i>Alma</i>	Silvia Pasini
<i>Adriano di Montfort</i>	Alessandro Liberatore (14, 16, 18, 20) Fernando Portari (17, 19, 21)
<i>Armando d'Orville</i>	Florin Cezar Ouatu (14, 16, 18, 20) Michael Maniaci (17, 19, 21)
<i>Primo schiavo</i>	Luca Favaron (14, 16, 18, 20) Dionigi D'Ostuni (17, 19, 21)
<i>Secondo schiavo</i>	Emanuele Pedrini (14, 16, 18, 20) Alessandro Giacon (17, 19, 21)

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

light designer

Sergio Rossi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

maestro al fortepiano Stefano Gibellato

con sopratitoli

nuovo allestimento

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttori di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi, Lorenzo Zanoni
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>maestro aggiunto di sala</i>	Raffaele Centurioni
<i>aiuto maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistenti del direttore d'orchestra</i>	Olivier Reboul, Paolo Bressan
<i>aiuto regista</i>	Caterina Vianello
<i>assistente ai costumi</i>	Lorena Marin
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Giovanni Dal Missier
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e responsabile vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Laboratorio Fondazione Arena di Verona
<i>attrezzeria</i>	Rubechini (Firenze)
<i>costumi</i>	Laboratorio Fondazione Arena di Verona
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>copricapi</i>	Pieroni (Roma)
<i>accessori in maglia di ferro</i>	L.C.M. (Milano)
<i>parrucche e trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

«Tutto è azione»: *Il crociato in Egitto* torna in scena

Ripensando a Meyerbeer e all'immensa popolarità che le sue partiture ebbero nel corso di tutto l'Ottocento, pare impossibile che oggi sia così difficile assistere alla ripresa di uno di quei titoli allora così applauditi in tutto il mondo. Scorrendo la cronologia pubblicata da Franco Rossi in questo volume, che propone la lista delle sue opere date al Teatro La Fenice – sala determinante per l'affermazione del compositore sin dagli anni Venti di quel secolo –, dobbiamo risalire alla stagione di carnevale 1925-1926 per trovare tre recite appena degli *Ugonotti*; ma basta tornare indietro di ottant'anni per rivedere le altre opere maggiori, dal *Roberto il Diavolo* (1845) fino all'*Africana* (1892), cinque titoli ripresi più volte, per un totale di duecentoquattordici serate variamente assortite. Erano pietre miliari del *grand-opéra* – dal *Robert le Diable* (1831) alla postuma *Africaine* (1865), passando per *Les Huguenots* (1836), e *Le prophète* (1849) –, ma al loro fianco figura *Dimorah* (1859), *opéra-comique* il cui brano più popolare, «Ombre légère qui suis mes pas», fu intonato un numero infinito di volte nella scena della lezione del *Barbiere di Siviglia* di Rossini, oltre che nelle accademie di canto. «Ombra leggera / non te ne andar / non t'involar... no, no!» fu tra i cavalli di battaglia di Maria Callas: ma il pubblico di Venezia, come quello di molte altre città d'Italia, non ha mai udito uno di questi lavori in francese, la lingua in cui vennero concepiti e realizzati!

All'inizio del 2007 il Teatro La Fenice ripropone, con molto merito, una delle sue prime assolute più importanti, *Il crociato in Egitto*, del 1824, venne ripresa allora da molti teatri italiani ed europei prima di sparire dal repertorio, e fu per Meyerbeer un eccellente biglietto da visita per approdare ai palcoscenici parigini, dove si svolse la parte decisiva della sua carriera fino alla morte, nel 1864. Anna Tedesco, nel saggio d'apertura, enumera alcuni motivi della sua rilevanza:

È scritta per lo stesso teatro (La Fenice) e su testo dello stesso librettista (Gaetano Rossi) dell'ultima opera scritta da Rossini per l'Italia, *Semiramide* (1823). È [...] l'ultima opera importante con una parte scritta appositamente per un castrato, Velluti. È un'opera che presenta un dispiego inusuale di forze orchestrali e corali. È, infine, la prima opera di Meyerbeer ad incentrarsi su un conflitto interreligioso, un tema sempre presente nei suoi *grands-opéras* e particolarmente rilevante in *Les Huguenots* (1836).

Pare dunque legittimo chiedersi perché un simile lavoro sia uscito dal repertorio, tante sono le novità che propone; si pensi al finale primo, che offre una combinazione «senza alcun precedente» di ben due bande in scena, a rappresentare musicalmente lo scon-

tro in atto fra i cavalieri di Rodi e gli Egiziani, come nota Claudio Toscani, curando l'edizione del libretto e la guida all'ascolto.

Alla riuscita del *Crociato* dette un contributo fondamentale un librettista veronese che fu, più che 'versificatore', «un eccellente drammaturgo, come si può notare dalla ricerca innovativa di soggetti e forme poetico-musicali attuata nella sua produzione», scrive Maria Giovanna Miggiani, che mette sotto i riflettori la figura di Gaetano Rossi, autore di numerose opere di successo nei generi più disparati per Rossini, Mayr, Donizetti e molti altri.

Rossi fu per Meyerbeer un collaboratore ideale, trovandosi spesso a gareggiare in inventiva drammatica con lui, e anche per larghezza di vedute. Si rifletta su uno dei nodi del *Crociato*, la paternità di Aladino, sultano di Damiata, offesa dalla maternità della figlia Palmide, per lui illegittima: se in un primo momento si scaglia contro il figlio innocente, egli non fatica poi a lasciar prevalere le ragioni dell'affetto, e perdona – come accadrà, di lì a poco, a Oroveso in *Norma* (1831). Immediatamente a confronto con il capo dei Cavalieri, il cristianissimo e altero Adriano di Monfort, Aladino mostra una liberalità maggiore: per lui l'amore non ha confini religiosi, come per il suo avversario, e non deve essere ristretto in morali prescrittive e rigide (II.10), mentre per Adriano quel figlio resta frutto d'un amore impuro, perché non benedetto dalla religione.

Il crociato, come spiega Gian Giuseppe Filippi, porta all'attenzione dello spettatore una vicenda contraddittoria e imprecisa in cui, tra l'altro, vengono mescolate disinvoltamente due crociate storiche. Lo studioso ipotizza che

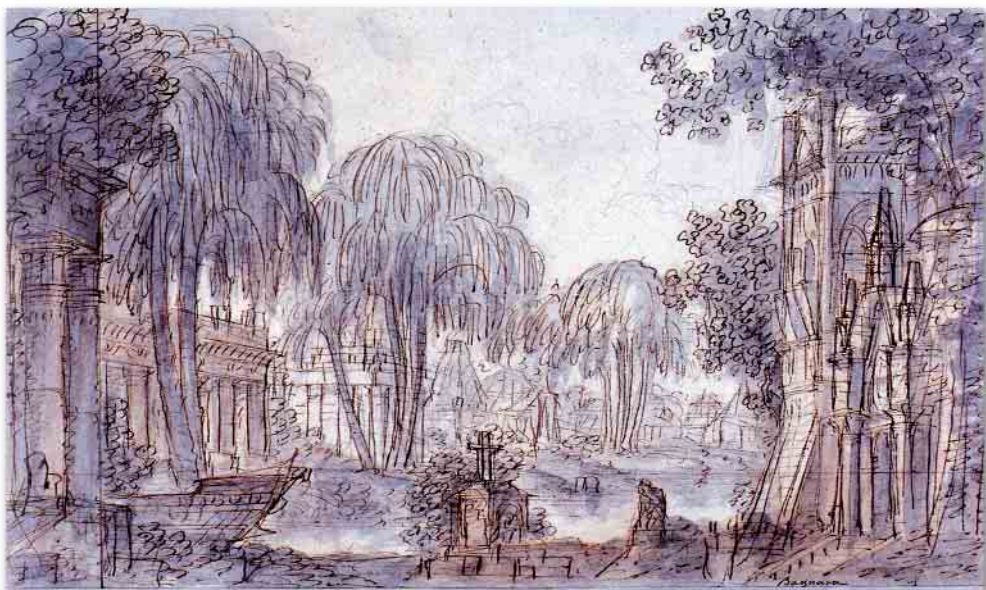
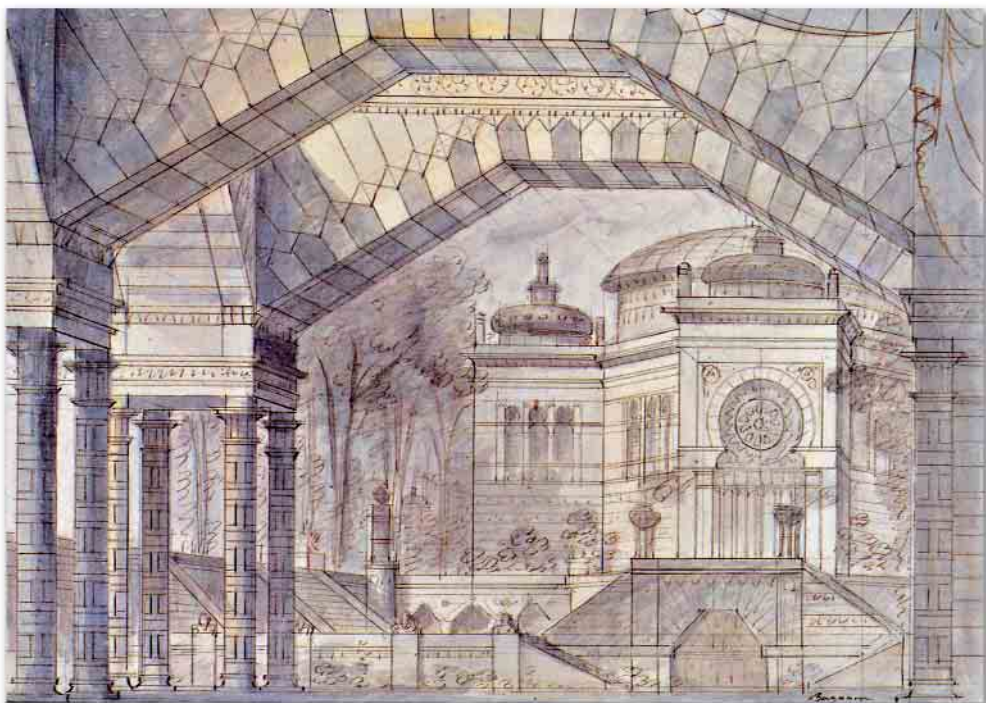
Rossi abbia deciso di operare una sovrapposizione allegorica delle due crociate sotto la medesima denominazione di sesta crociata, allo scopo di criptare un messaggio nel contesto dell'ingenuo racconto del *Crociato in Egitto*. [...] La crociata in Egitto doveva essere ritenuta importante come contenitore della vicenda, poiché già nel Settecento si erano formate delle logge massoniche che si richiamavano all'antica sapienzialità egizia. [...] Non c'è da meravigliarsi che nel 1824, in un'Europa percorsa da fremiti di moti che si preparavano nelle Vendite carbonare e nelle Logge massoniche, letterati e musicisti ambissero a comporre opere che lasciavano trasparire la loro filiazione iniziatica e rivoluzionaria.

Il primo numero della «Fenice prima dell'opera» del 2007 è arricchito da due recensioni dell'epoca, che confermano il forte impatto del lavoro sul pubblico di allora, e dall'edizione integrale dei documenti d'archivio di Meyerbeer custoditi nell'Archivio storico del Teatro La Fenice, sinora pubblicati solo parzialmente. Non si pretende di motivare qui le ragioni della scomparsa del *Crociato* dai repertori, come fece Antonio Ghislanzoni nel 1859, che la reputò «non più un'opera innovativa ma un lavoro 'vecchio stile'»: sarà la sua musica, e la sua attraente drammaturgia a dircelo tra poco, sulle scene del teatro che la tenne a battesimo quasi due secoli fa.

Michele Girardi



Friedric Georg Weitsch, Meyerbeer all'età di undici anni (1802). Berlino, Institut für Musikforschung.



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetti scenici (I.14, II.13) per la prima rappresentazione assoluta del *Crociato in Egitto* al Teatro la Fenice di Venezia, 1824. Il lavoro di Bagnara per il teatro veneziano è studiato e presentato da MARIA IDA BIGGI in *L'immagine e la scena. Francesco Bagnara scenografo alla Fenice 1820-1839*, Venezia, Marsilio, 1996.

Anna Tedesco

Il crociato in Egitto tra belcanto, religione ed estetica del *tableau*

1. *La genesi*: «un'opera [...] sacra: è un trionfo della religione!»

Il crociato in Egitto, «melodramma eroico» di Gaetano Rossi, venne posto in musica da Giacomo Meyerbeer tra il settembre 1822 e l'autunno 1823. In un primo momento pareva che l'opera fosse destinata al Teatro Grande di Trieste¹ e buona parte del libretto era già compiuto nel mese di aprile 1823.² Invece, fallite le trattative con quella piazza, venne destinata alla stagione di carnevale 1823-1824 del Teatro La Fenice di Venezia, una città nella quale il compositore era ben conosciuto e aveva vissuto. Nel passaggio da un teatro all'altro rimase inalterata la presenza del castrato Giovanni Battista Velluti nel ruolo principale del crociato Armando d'Orville, un elemento che – insieme all'uso del recitativo secco – fa del *Crociato* un'opera in un certo senso 'conservatrice'. Lo stesso Rossini aveva scritto il suo ultimo ruolo per un cantante evirato (proprio Velluti) diversi anni prima, nel 1813 (Arsace in *Aureliano in Palmira*).

La fonte letteraria cui Rossi si ispirò è stata identificata solo di recente: si tratta di un *mélodrame* di Jean-Antonie-Marie Monperlier, Jean-Baptiste Dubois e Hyacinthe Albertin, *Les chevaliers de Malte, ou L'ambassade à Alger* (1813), incentrato sull'amore tra una bella infedele ed un cavaliere di Rodi (celato nelle vesti di egiziano), sullo sfondo della lotta tra cristiani e musulmani.³ Non sappiamo se fu il poeta o il compositore a scegliere il soggetto; è noto però che Meyerbeer tenesse a scegliere personalmente l'argomento dei suoi melodrammi e arrivasse al punto di ritenere quasi di 'sua proprietà' i soggetti che gli parevano promettenti.⁴ Non sappiamo neppure cosa lo avesse particolarmente colpito nel *mélo* francese. Né l'ambientazione orientale né

¹ Lettera non datata di Gaetano Rossi a Adolfo Bassi, in GIACOMO MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, a cura di Heinz e Gudrun Becker, 4 voll., Berlin, de Gruyter, 1960-1985: I (1960; vi si trovano le lettere riguardanti gli anni italiani, fino al 1824), pp. 454-455. L'epistolario di Meyerbeer prosegue poi a cura di Sabine Henze-Döhning (voll. 5-8), Berlin, de Gruyter, 1998-2006.

² Ivi, pp. 479-470, Lettera di Rossi a Meyerbeer, 8 aprile 1823.

³ MARK EVERIST, *Meyerbeer's «Il crociato in Egitto»: «mélodrame», opera, orientalism*, «Cambridge Opera Journal», VIII/3, 1996; pp. 215-250; ora anche nel suo *Giacomo Meyerbeer and Music Drama in Nineteenth Century Paris*, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 101-140.

⁴ In una lettera a Romani il compositore chiede esplicitamente: «non trattare le *Colonel* e le *soldat* ed anche *Le Château de Kenilworth* poiché queste due le ho destinate per la mia sacra persona», in ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996, p. 317 («Quaderni di Musica/Realtà, 37»).

il contrasto tra 'infedeli' e cristiani erano nuovi sulle scene teatrali: basti pensare all'*Italiana in Algeri* o al *Tancredi* o al *Maometto II* di Rossini. In quegli anni era anche in gran voga un filone ispano-moresco ispirato al romanzo di Jean-Pierre Claris chevalier de Florian, *Gonzalve de Cordoue ou Grenade reconquise* (1793), cui Meyerbeer aveva contribuito con *L'esule di Granata*, dato alla Scala nel 1821.

Le numerosissime lettere di Rossi (un vero grafomane!) al compositore mostrano peraltro come, dopo il mancato accordo con Trieste, entrambi indugiassero ancora intorno a vari possibili soggetti: i *Vespri* (fatti poi da Rossi per Morlacchi), *Lalla Rouk*, *Matilde (Malek-Adel)*. La cosa interessante è che, nelle parole di Rossi, tali soggetti, in particolare il secondo, sembrano condividere alcuni temi e situazioni che egli reputa particolarmente adatti alle corde sue e di Meyerbeer e che saranno poi presenti nel *Crociato*. Quali siano questi temi lo dicono chiaramente due lettere dell'11 e del 13 giugno, a proposito di *Lalla Rouk*:

Vi è tutto: novità di carattere, pompa orientale, semplicità guebra, persecuzione di religione, contrasti d'animo fra l'amore, e la religione: sconosciuto error, terrore degli Islamiti, proscritto... e idolo segreto della figlia del Tiranno persecutore de' guebri.⁵

E ancora:

Quel genere è fatto per noi due. Religione, partito, Famiglie in contrasto, celato amore, sconosciuto amante, roccie, e giardini, prigionieri e reggie, pompa e semplicità ... e quell'eroismo del Guebro.⁶

Quelli enunciati da Rossi sono proprio anche gli elementi e i luoghi chiave del *Crociato*: in particolare il tema del conflitto religioso e la conversione dell'eroina al cristianesimo ne sono la chiave di volta. Come osserva ancora Rossi:

I Cavalieri sono anche opera, si può dir, sacra: è un trionfo della religione! opera per quaresima.⁷

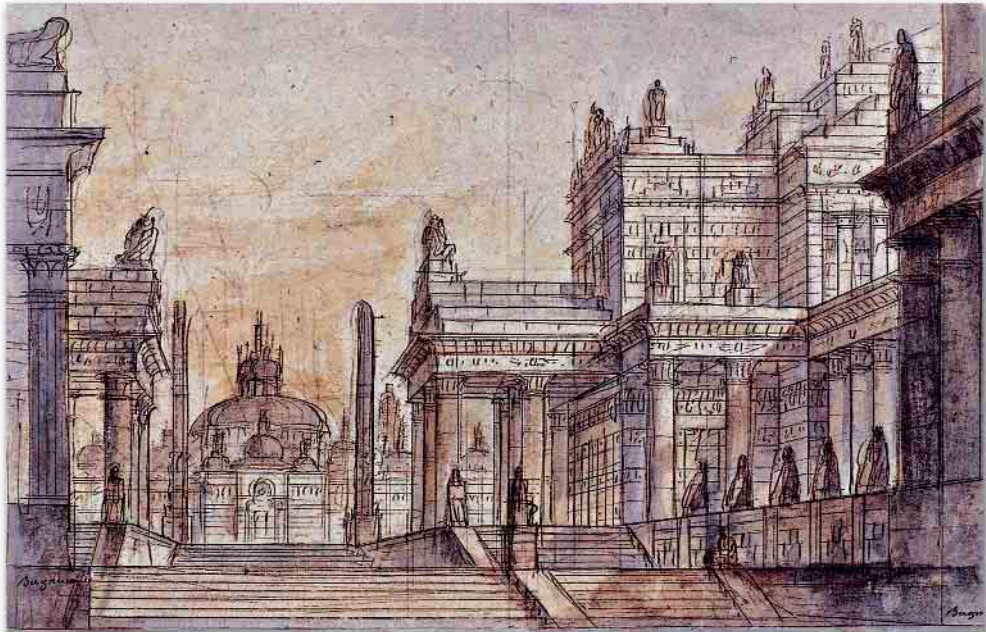
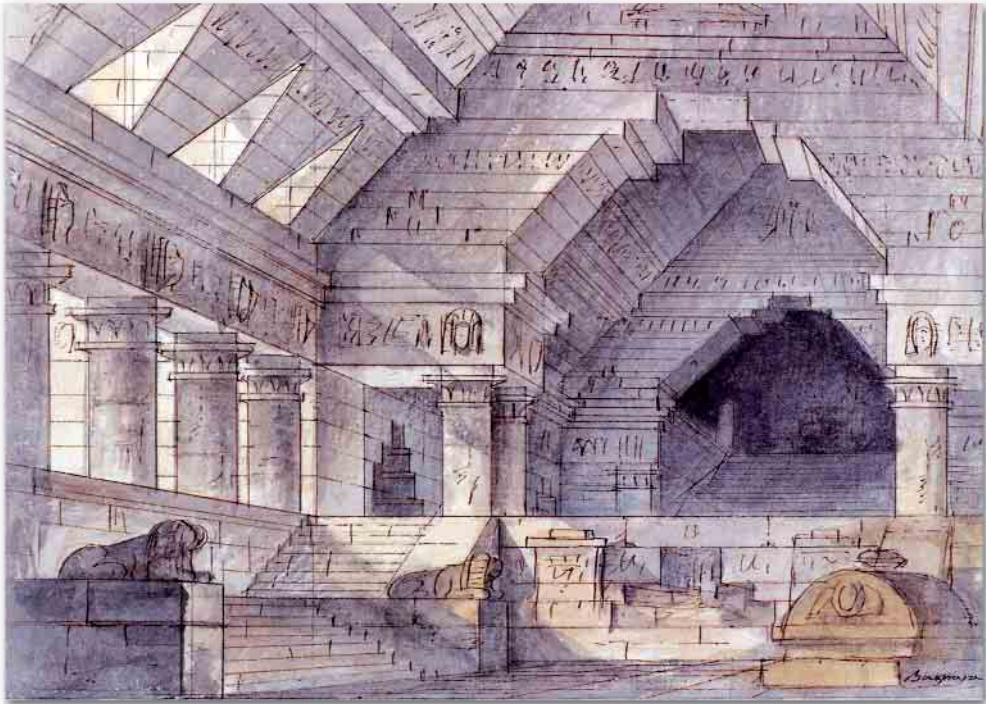
È facile allora ipotizzare che proprio l'aspetto religioso sia stato agli occhi del musicista l'elemento vincente del *plot*, che anticipa temi e situazioni tipiche dei suoi *grands-opéras* successivi. Per fare solo alcuni esempi, in *Robert le Diable*, il protagonista è conteso tra bene e male e – come nel *Crociato* (I.10, duetto Armando-Adriano) – la figura della madre viene invocata per spingere al pentimento il giovane indeciso; la scena della benedizione di Palmide (II.14) anticipa la ben più drammatica conversione di Valentine negli *Huguenots*.

Caduta infine la scelta sui *Cavalieri* (come ancora Rossi chiama l'opera), il librettista rielaborò la vicenda, adattandola al *cast* veneziano ed alle restrizioni della censura. L'azione viene trasportata in Egitto, a Damietta, e ambientata all'epoca della sesta cro-

⁵ MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., pp. 499-500, 11 giugno 1823.

⁶ Ivi, pp. 501-502, 13 giugno 1823.

⁷ Ivi, pp. 519-520, 13 luglio 1823.



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetti scenici (n.17, n.21) per la prima rappresentazione assoluta del *Crociato in Egitto* al Teatro la Fenice di Venezia, 1824.

ciata; l'amore tra i due protagonisti Palmide e Armando, che nel *mélo* aveva portato anche alla nascita di un figlio illegittimo, viene reso accettabile ai censori attraverso un matrimonio contratto segretamente prima della nascita del bimbo;⁸ e il rispetto della religione viene salvaguardato dalla conversione di Palmide al cristianesimo, avvenuta prima delle nozze. Uno dei temi ricorrenti dell'esotismo in musica, il potere di seduzione di una donna orientale nei confronti di un giovane occidentale perde così parte della sua carica erotica.⁹ Inoltre viene mutata la relazione tra la protagonista femminile e il Sultano, che non è più suo fratello come nel *mélodrame*, bensì suo padre. Ciò permette a Rossi di rafforzare un tema a lui caro, quello degli affetti e dell'onore familiare contrapposti all'amore, già presente in *Tancredi* di Rossini e in *Emma di Resburgo* dello stesso Meyerbeer.¹⁰ Entrambi i protagonisti, sia l'egiziana Palmide sia il crociato Armando, sono così divisi tra doveri familiari e passione amorosa.

La presenza di una seconda donna nella compagnia ingaggiata a Venezia, Brigida Lorenzani, costrinse gli autori ad introdurre il personaggio di Felicia, promessa sposa d'Armando, nascosta in abito virile. Ciò che all'inizio sembrava a Rossi solo un problema in più da risolvere portò invece alla creazione di quello che più volte egli chiama «il pezzo dell'opera», e che in effetti ne costituisce oggi uno dei momenti più celebrati: il terzetto a voci acute «Giovinetto cavalier», che vede impegnate Palmide e Felicia insieme ad Armando, ossia soprano, contralto *en travesti* e musico castrato.¹¹

Il crociato in Egitto costituì il maggior successo italiano del compositore. Dopo la prima veneziana fu eseguito in moltissime città italiane¹² ed europee. Meyerbeer seguì personalmente alcune delle riprese e spesso aggiunse o modificò dei brani, tanto che si possono identificare almeno quattro versioni 'd'autore'.¹³ L'ultima fu quella preparata per Parigi nel 1825, nella quale la parte di Armando venne adattata per il celebre soprano Giuditta Pasta (la prima *Norma*). Tale allestimento segnò la definitiva consacrazione di Meyerbeer sulle scene internazionali.

⁸ Si veda la lettera di Rossi a Meyerbeer del 29 novembre 1823 (ivi, pp. 569-570).

⁹ Cfr. RALPH LOCKE, *Constructing the oriental 'Other': Saint-Saëns's «Samson et Dalila»*, «Cambridge Opera Journal», III/3, 1991, pp. 161-302: 262-263. Dello stesso autore in italiano si può leggere *Riflessioni sull'orientalismo nell'opera lirica*, «Musica/Realtà», 40, aprile 1993, pp. 39-49.

¹⁰ L'importanza di questo tema è stata rilevata da DANIELA GOLDIN, *Aspetti della librettistica italiana fra 1770 e 1830*, nel suo *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 3-72: 59 sgg.

¹¹ Si veda anche quanto scrive MARIA GIOVANNA MIGGIANI in questo stesso volume (pp. 23-37).

¹² Del *Crociato* sono documentati una quarantina di allestimenti italiani tra il 1824 e il 1840, e inoltre una ripresa tardiva a Rovereto nel 1855 e un'altra a Milano nel 1859 (cfr. ANNA TEDESCO, *Opere a macchina. La fortuna di Giacomo Meyerbeer in Italia tra il 1840 e il 1870*, PhD, Università degli studi di Bologna, a.a. 1997-1998).

¹³ L'esame più dettagliato di questi cambiamenti si trova nel libretto allegato al CD del *Crociato in Egitto*, Opera Rara ORC 10, 1992, l'unica registrazione esistente dell'opera, che fornisce anche l'esecuzione di alcune di queste varianti. Si veda inoltre PAOLO PINAMONTI, *Il crociato in Egitto da Venezia a Parigi*, «Rassegna veneta di studi musicali», VII-VIII, 1991-1992, pp. 219-240.

2. La critica: «the first of modern italian [music]».

Volendola definire in poche battute, *Il crociato in Egitto* è l'ultima opera italiana di un compositore tedesco che da lì a poco sarebbe stato acclamato in Francia quale creatore di un nuovo genere, il *grand-opéra*. È difatti l'opera che schiuse a Meyerbeer le porte del Théâtre Italien di Parigi (dove venne appunto ripresa nel 1825) e di lì a poco quelle dell'Opéra, dove il compositore avrebbe debuttato nel 1831 con *Robert le Diable*. È scritta per lo stesso teatro (La Fenice) e su testo dello stesso librettista (Gaetano Rossi) dell'ultima opera scritta da Rossini per l'Italia, *Semiramide* (1823). È, come si è detto, l'ultima opera importante con una parte scritta appositamente per un castrato, Velluti. È un'opera che presenta un dispiego inusuale di forze orchestrali e corali. È, infine, la prima opera di Meyerbeer ad incentrarsi su un conflitto interreligioso, un tema sempre presente nei suoi *grands-opéras* e particolarmente rilevante in *Les Huguenots* (1836). Insomma, il *Il crociato*, oltre a costituire per il suo autore la vera affermazione internazionale, segna il confine tra una vecchia e una nuova era, tra opera seria e opera romantica, tra Italia e Francia, tra Rossini e la generazione di operisti italiani a lui successiva.

Ad ascoltarla, tuttavia, a tutta prima essa suona al pubblico come un'opera profondamente italiana e profondamente rossiniana, con una vocalità intrisa del modello belcantistico del compositore pesarese. E difatti, quando Meyerbeer la compose, viveva in Italia dal 1816 (l'anno del *Barbiere*) ed aveva assistito all'ascesa trionfale di Rossini, subendone profondamente il fascino. Le lettere del compositore e quelle a lui indirizzate in quegli anni mostrano quanto pienamente egli si fosse inserito nell'ambiente musicale italiano e nei suoi intensi ritmi produttivi. Tra il 1817 e il 1821 egli aveva prodotto per le scene italiane cinque opere, tutte (tranne il rifacimento della *Semiramide* metastasiana) su libretto di Rossi o di Felice Romani: *Romilda e Costanza* (Padova, Teatro Nuovo, 1817), *Semiramide riconosciuta* (Torino, Teatro Regio, 1819), *Emma di Resburgo* (Venezia, Teatro di San Benedetto, 1819), *Margherita d'Anjou* (Milano, Teatro alla Scala, 1820), *L'esule di Granata* (Milano, Teatro alla Scala, 1821). Esse mostrano un influsso rossiniano piuttosto evidente sia nella morfologia generale sia nella scrittura vocale. Come lo stesso Meyerbeer affermò nel 1856 in una lettera molto citata, vivere in Italia lo aveva spinto irrimediabilmente ad assumere lo stile di quello che Pacini chiamava «l'astro maggiore» e a scrivere «come un italiano»:

Tutti i miei sentimenti e i miei pensieri divennero italiani; dopo avervi trascorso un anno mi sembrava di essere nato in Italia [...]. Non volevo, come è stato detto, imitare Rossini e scrivere al modo italiano, piuttosto dovevo comporre così come il mio intimo mi spingeva a fare.¹⁴

¹⁴ «Alle meine Gefühle und mein Gedanken wurden Italienisch; nachdem ich ein Jahr dort gelebt hatte, kam ich mir vor, als sei ich ein geborener Italiener. [...] Ich wollte nicht Rossini nachahmen und italienisch schreiben, wie man annimmt, sondern ich mußte so komponieren, wie ich getan, weil mich mein Inneres dazu trieb» (lettera a Jean F. Schucht, 1856, cit. in JULIUS KAPP, *Meyerbeer*, Berlin, Schuster & Löffler, 1920, pp. 47-48).



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetti scenici (1.1, 1.5) per la ripresa del *Crociato in Egitto* al Teatro La Fenice di Venezia, 1835.

Malgrado questa giustificazione *a posteriori*, ridurre la produzione italiana di Meyerbeer a puro rossinismo sarebbe un errore e a maggior ragione per quel che riguarda *Il crociato*, un lavoro che critici odierni considerano in parte un'anticipazione di temi e tecniche del *grand-opéra*¹⁵ e che già agli occhi dei contemporanei presentava degli elementi di assoluta novità rispetto alle altre opere italiane.

Per vedere quale siano queste novità, possiamo farci guidare dalla dotta penna di uno spettatore d'allora, Carlo Ritorni, e leggere quanto egli scrisse nei suoi *Annali*, all'indomani della prima rappresentazione del *Crociato* a Reggio Emilia, nella stagione di Fiera del 1826.¹⁶ Un allestimento che vedeva la parte del protagonista Armando d'Orville, concepita per Velluti, affidata ad un contralto di tessitura più grave, Rosa Mariani, e che fu accolto piuttosto polemicamente anche per i numerosi tagli.¹⁷

Il conte Ritorni (1786-1860), prefetto di Reggio Emilia, appassionato cultore della storia patria e delle arti, si distingue da tutti gli altri scrittori coevi di cose musicali per competenza e serietà.¹⁸ I suoi *Annali* sono molto interessanti in generale, anche per la conoscenza che l'autore dimostra della prassi teatrale dell'epoca, ma si rivelano utilissimi per comprendere la posizione storica del *Crociato* anche rispetto alla produzione meyerbeeriana successiva.

Per l'esame dell'opera, l'autore degli *Annali* parte dal libretto, riconoscendovi degli elementi innovativi, un primo passo sulla via di quella riforma dell'opera seria in senso drammatico che da molti è ritenuta necessaria ma, a suo parere, non può venire né dai cantanti né dai compositori, ma solo dai poeti. Lo stesso Rossini, secondo Ritorni:

ha veramente prodotta una rivoluzione nell'orbe musicale [...] ma egli ha stabilite le sue conquiste sulle ruine ultime della potenza *poetica drammatica* con alquanto di egoismo, e di parzialità per la *musica musica*, a danno della *musica opera*, quindi da tal parte sono allontanate le speranze di far vedere un'opera musicale di particolare drammatica bellezza, finché trionfa

¹⁵ A questo proposito si veda FRANCIS CLAUDON, *Meyerbeer «Il crociato»: le grand opéra avant le grand opéra*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, atti del convegno internazionale, Venezia, Fondazione Cini, 11-13 settembre 1986, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1988, pp. 119-131. Secondo l'autore, *Il crociato* non si distingue dalle opere coeve né per il soggetto né per la musica, e anticipa il *grand-opéra* solo dal punto di vista estetico, in quanto mette in scena conflitti collettivi e non individuali. Inoltre Meyerbeer vi utilizza per la prima volta una tecnica che metterà a punto in *Robert le Diable*, che consiste nell'«enchâsser au sein d'un grand moment d'action [...] un beau moment de musique», ad esempio il terzetto «Giovinetto cavalier» nell'atto primo, o il canone a cinque voci alla fine dello stesso atto.

¹⁶ *Annali del Teatro della città di Reggio anno 1826. Con un'epistola del signor cavaliere Angelo Petracchi all'autore*, Bologna, coi tipi del Nobili e Comp., 1827. Sono dedicate al *Crociato* le pp. 15-52.

¹⁷ La compagnia comprendeva le signore Mariani (Armando), Feron (Palmide), Berti (Felicia), e i signori Mariani (Aladino) e Mari (Adriano). Impresario Antonio Casali di Ravenna. Molti cambiamenti dell'edizione reggina furono dovuti alla Mariani la quale «non poteva essere costretta a cantare una parte quasi di Soprano, ella che è un contralto bassissimo».

¹⁸ Su Ritorni si vedano: MAGDA PRATI, *Carlo Ritorni, i suoi scritti e le sue idee sul melodramma*, «Bollettino storico reggiano», 5, 1972; PAOLO FABBRI, *Le memorie teatrali di Carlo Ritorni, «Rossiniste de 1851»*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XXI/1-3, 1981, pp. 87-128; e SCOTT L. BALHAZAR, *Ritorni's «Ammaestramenti» and the conventions of Rossinian melodramma*, «The Journal of Musicological Research», VIII/3-4, 1989, pp. 281-311, che si occupa del trattato *Ammaestramenti alla composizione di ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola, 1841.

questo torrente, che tutto ha involto egualmente sotto la fumana sonante delle sue acque ambiziose.¹⁹

Se il maggior compositore del momento propende per quella che viene definita acutamente *musica musica*, dice Ritorni, solo

dal poeta si potrebbe aspettare la grande scoperta, da quel poeta che vale a interessare col dramma non musicale: or che sarà poi se alla poesia si aggiunga una musica, e un canto di composizione ragionevole, e sublime.²⁰

Il testo di Rossi per Meyerbeer, ad ogni modo, sembra presagire tempi nuovi:

par quasi che il Sig. Gaetano Rossi autore del *Crociato* si sia voluto far precursore de' miei vaticinii allargando in questa sua Opera i limiti dell'odierno melodramma, onde si vede gigan-teggiar sul popolo minuto, e informe de' *libretti* che usano oggidì, talché poi sul disegno di Lui il Maestro Meyerbeer potè recar gran copia di materiali musicali, da farne un edificio di molto applaudita costruzione.²¹

Ritorni ritiene che «l'effetto principale delle cose procede primieramente dal pregio poetico, e dall'importanza del drammatico interesse»²² e che, per contrastare la monotonia e decadenza dell'opera, convenga iniziare riformando la poesia. Trionfano in queste riflessioni termini come «dramma» e «drammatico», che saranno vere e proprie parole d'ordine per la critica musicale italiana degli anni Quaranta, come anche l'uso del termine *libretto* in senso dispregiativo, opposto a *dramma*, termine, quest'ultimo, caro anche al principale librettista del primo Ottocento, ossia Felice Romani.²³

Quali elementi del *Crociato* vengono considerati innovativi da Ritorni? Innanzitutto l'ampiezza (il «lusso») dell'introduzione e del finale dell'atto primo («Che che ne sia, quest'opera va certo più oltre d'ogn'altra moderna pel lusso dell'introduzione, e del finale»). Secondo il critico, Meyerbeer porta agli estremi la tendenza contemporanea ag-giungendo alle «solite» introduzioni con cori un insieme di «pantomima, ballo e spettacolo». Si riferisce qui all'azione scenica muta che si svolge a sipario levato durante la sinfonia d'apertura, raffigurando la prigionia degli Europei in Egitto costretti ad un duro lavoro e tormentati dal pensiero della patria e dei propri cari (1.1). Chi conosca la produzione successiva di Meyerbeer non può fare a meno di richiamare alla mente l'*ouverture* dell'*opéra-comique Dinorah ou Le Pardon de Ploërmel* (1859), che contiene un coro di preghiera cantato dietro le quinte, ripreso alla fine dell'opera: ben lontana dall'essere una mera introduzione strumentale, l'*ouverture* funge qui piuttosto da riassunto degli eventi avvenuti prima che si sia alzato il sipario.

¹⁹ *Annali* cit., p. 16 (enfasi dell'autore).

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 17.

²² *Ivi*, p. 39.

²³ Su questi temi, si veda FABRIZIO DELLA SETA, *L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di «dramma musicale»*, in *L'opera tra Venezia e Parigi* cit., pp. 147-176.

La pantomima del *Crociato* termina in un coro degli schiavi («Patria amata»), che prelude all'aria e cabaletta di Palmide («I doni d'Elmireno – Soave immagine»). Anche in questo caso, però al pubblico era riservata una sorpresa: la cabaletta di Palmide è interrotta dall'arrivo del Sultano che si aggiunge al canto della figlia con nuovo materiale tematico («Il concerto ch'io provo nel seno»); ancora, un suono lontano di trombe (sei, disposte tra palcoscenico e buca) e il coro annunciano l'arrivo dell'ambascieria di Rodi. Solo a questo punto padre e figlia intonano una nuova cabaletta («Vincitore a questo petto»). Tale abbondanza e complessità di forze in campo, tale inanellarsi di situazioni drammatiche è quanto colpisce Ritorni e costituisce un esempio di quello che Rossi chiama in una celebre lettera una «introduzione alla Meyerbeer».²⁴ Ritorni esprime però alcune perplessità riguardo alla pantomima, anche per l'incapacità del coro ad unirsi ai movimenti dei mimi:

Grazioso senza dubbio è il pensier del poeta di ricrearci la vista con una pantomimica azione, mentre il compositore della musica ci diletta l'orecchio colla solita sinfonia. Lo spettatore ammesso a questa rappresentazione quasi crederà che incominci il magnifico spettacolo d'un ballo. Certo non v'ha scala ad una canora rappresentazione più felice di una muta azione! Ma però io voglio arrischiare qui due osservazioni mie. Se il preambolo deve preparare a cose maggiori, ma relative al preambolo stesso, par quasi che questo pantomimico saggio ci prometta un altro pantomimico spettacolo laddove l'azione è nel suo maggior colmo. In secondo luogo i coristi pantomimi farebbero per caso un pericoloso contrapposto ai coristi cantanti, ne' quali suole essere morta l'azione, come ne' pantomimi la favella.²⁵

Anche per il finale dell'atto primo, Ritorni unisce ad un sincero apprezzamento per l'idea («Tutto si ascolta con vario diletto, senza quella monotonia, che suol regnare ne' finali delle altre opere moderne, ove non si gode quasi che un confuso insieme ed ove le voci si fondono una nell'altra e tutte poi si confondono nella musica istrumentale»), la critica ad una realizzazione scenica mediocre. Solo la grande aria di Adriano nell'atto secondo, «Suona funerea», il cosiddetto «Inno di morte», riesce a ottenere una plausibile azione scenica grazie all'interpretazione del tenore Luigi Mari, tanto commovente da coinvolgere gli stessi coristi. Essi

che sogliono esser sempre un accessorio nemico dell'azione delle scene patetiche, quasi statue, che con suste malamente si muovono, i coristi dico in questo luogo non parevano quasi coristi, così plausibilmente eseguivano non facili atteggiamenti; e tanto poteva anche in loro quella patetica situazione, che udii il Tenore asserisse di averne veduti alcuni colle lagrime agli occhi.²⁶

Queste e consimili osservazioni sono più di una semplice critica all'allestimento regiano: da una parte colgono *in nuce* un tratto fondamentale nella successiva produzio-

²⁴ «Feci un'introduzione, alla Meyerbeer – anche la Colbran comparisce nell'introduzione: Una pompa, un quadro imponente» (lo scrittore si riferisce al libretto della *Semiramide* che sta approntando per Rossini, cfr. lettera di Rossi a Meyerbeer del 28 ottobre 1822, in MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., pp. 444-446).

²⁵ *Annali* cit., p. 34.

²⁶ *Ivi*, p. 47.

ne di Meyerbeer, la ricerca di spettacolarità, di continuità drammatica, l'attenzione alla *mise en scène*; dall'altra mostrano la consapevolezza di quanto sia difficile ottenere in Italia (specie in teatri piccoli) gli effetti scenici richiesti dal maestro, che di lì a poco avrebbe scritto quasi esclusivamente per i teatri parigini.

A proposito dell'Inno di morte, Ritorni fa delle altre osservazioni che preludono quasi all'estetica del grande *tableau*, fondamentale nel *grand-opéra*:

Se la poesia drammatica impiegasse meglio le sue forze a *comporre di questi animati quadri*, e la musica a colorirli, allora sì che gli attori buoni si farebbero eccellenti, e i mediocri buoni, e gli uni e gli altri ricaverrebbero dagli uditori lagrime di tenerezza invece di svogliati sbadigli. Parmi che nella musica di questa grande scena il Meyerbeer abbia quasi voluto unire in un nodo lo stile del tempio e quello del teatro.²⁷

Tutte le altre peculiarità che Ritorni nota sembrano ancora anticipare caratteristiche dell'opera romantica e del *grand-opéra*: l'importanza dei pezzi d'assieme («*Il crociato* è uno spartito piuttosto intrecciato di pezzi concertati che infiorato di *canti a solo*», p. 24), la presenza sempre maggiore del coro (p. 48), ancora l'inosservanza delle «convenienze solite» e la difficoltà tecnica offerta agli interpreti, un aspetto che sarà il motivo conduttore della critica italiana ai *grands-opéras*. Scrive il critico:

Il crociato pagò ben caro l'ardire di essersi voluto sollevare sulle opere moderne, mentre per la sua difficoltà, poco proporzionata alla più parte de' musici d'oggi, fu ovunque malmenato e mutilato, sotto gli auspici stessi dell'Autore, il qual sel vide, e tacque.²⁸

E oltre:

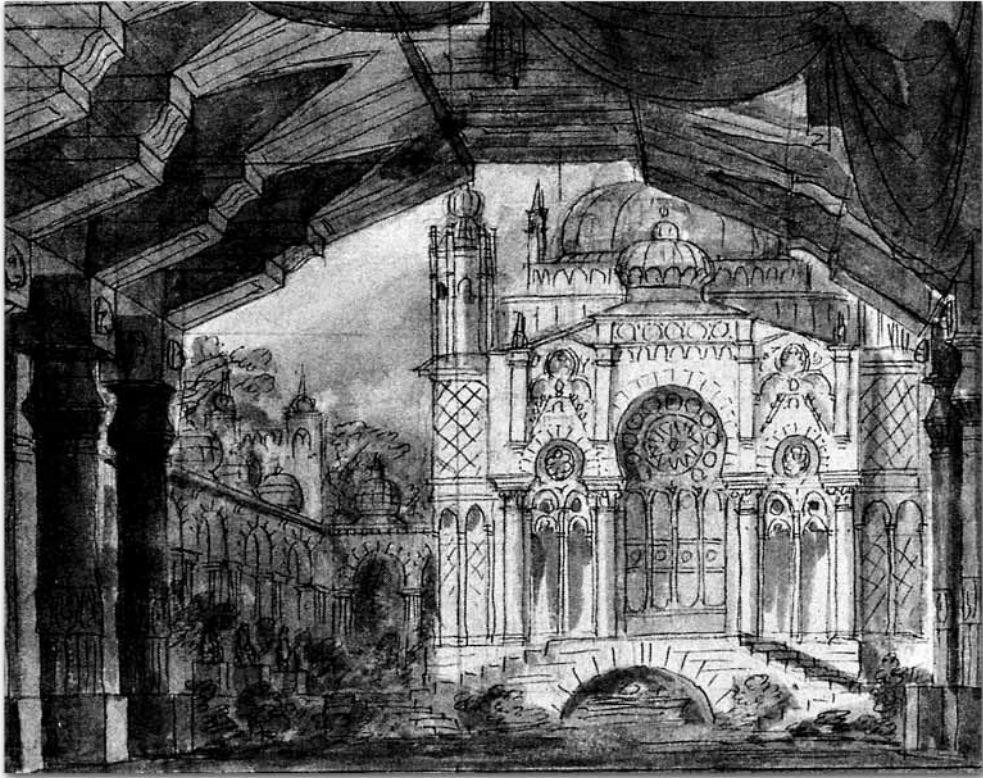
conviene molto adattare, e riformare, perché pochi pochissimi sono capaci di cantar la loro parte qual è.²⁹

Agli elementi evidenziati da Ritorni si possono aggiungere i balli intessuti nell'azione (ad esempio la danza intrecciata intorno al piccolo Mirva, I.5) e soprattutto la strumentazione, che si distingue da quella delle opere italiane coeve. Non soltanto l'orchestra è ben più ampia di quella usata da Rossini (che pure era stato definito «il capo dei fracassisti»), ma anche, nel finale primo, vengono utilizzate due distinte bande sul palco: la prima, di corni trombe e tromboni accompagna i Crociati, l'altra – una sorta di banda 'turca' nella quale spiccano i fiati acuti – accompagna gli Egiziani e fornisce il 'colore locale'. Anche l'orchestrazione di alcune arie presenta delle scelte inconsuete: l'arpa per l'Inno di morte, il clarinetto solo per la cavatina di Palmide, e nel terzetto a voci bianche violino solo, clarinetto solo, corno inglese, corno, arpa, violoncello solo e contrabbasso solo.

²⁷ Ibidem, enfasi mia. Sulla centralità dell'estetica del *tableau* nel *grand-opéra* cfr. CARL DAHLHAUS, *Dramaturgie der Grand Opéra*, in ID., *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980, pp. 101-110; trad. di Laura Dallapiccola: *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 134-144.

²⁸ *Annali* cit, p. 17.

²⁹ Ivi, p. 23, enfasi dell'autore.



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetto scenico (t.14) per la ripresa del *Crociato in Egitto* al Teatro La Fenice di Venezia, 1835.

Per intelligenza e acume critico, Ritorni si distacca dagli altri critici e scrittori di musica del suo tempo; tuttavia non è l'unico a cogliere gli elementi nuovi del *Crociato*. Particolarmente stimolante è la recensione apparsa in «The Harmonicon» nel giugno 1825, dopo la prima rappresentazione londinese. Scrive il critico:

Ritengo che come *Der Freischütz* sia la prima opera tedesca moderna così *Il crociato* sia la prima opera italiana moderna o, per meglio dire, che di tutti i compositori viventi, Meyerbeer sia quello che meglio combina le facili, fluenti ed espressive melodie italiane con le severe bellezze e i grandiosi accompagnamenti della scuola tedesca.³⁰

Appare qui, forse per la prima volta, un tema poi ricorrente nei giudizi critici sul compositore, l'idea di una *melodia* italiana e di un'*armonia* tedesca fuse insieme nella sua

³⁰ «As I am of the opinion that *Der Freischütz* is the first of modern German music, so is *Il crociato in Egitto* is the first of modern Italian, or rather I would correct myself and say, that of all living composers, Meyerbeer is the one who most happily combines the easy, flowing and expressives melodies of Italy, with the sever beauties, the grandier accompaniments of the German school» (MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., II, p. 571).

musica.³¹ I critici parigini videro invece in Meyerbeer un autore decisamente più tedesco che italiano.³²

Malgrado l'auspicio del giornalista inglese, dopo *Il crociato in Egitto* Meyerbeer non proseguì nell'azione di creare una «modern Italian music», e rivolse altrove le sue doti compositive. Trent'anni più tardi quel «melodramma eroico» contava solo come premonizione del *grand-opéra*. Una delle due uniche riprese nel secondo Ottocento, quella della Scala di Milano nel 1859 sulla scia del successo del *Profeta*, fu un fiasco. Un critico, probabilmente Antonio Ghislanzoni, ne diede la seguente spiegazione:

Il crociato di Meyerbeer parve al pubblico nostro musica troppo antica. I vecchi, ammiratori entusiasti del passato, i dotti avversari delle nuove forme, ebbero un bel predicare le bellezze del grande spartito – il pubblico rispose cogli sbadigli, manifestazione spontanea dei sensi, più eloquente di ogni critica. Sarebbe ingiusto il gravare sugli esecutori tutta la responsabilità del mal esito. *Il crociato*, non esitiamo a dirlo, è opera inammissibile oggigiorno. Le cause son molte, né vogliamo enumerarle. A noi la musica del *Crociato* è nuovo argomento per confermarci nella opinione altre volte manifestata, che «il genio non può rinunciare impunemente alla propria natura, né piegarsi a servili compiacenze». Meyerbeer che imita Rossini, Meyerbeer che vuol essere italiano nella melodia e nelle forme, perdendo la sua fisionomia originale, impicciolisce, diviene fiacco e impotente – il suo lavoro tuttoché commendevole dal lato dell'arte, porta una impronta bastarda. Se nel *Crociato* qualche pezzo ci scuote, se l'introduzione, se la marcia grandiosa, se il finale dell'atto primo ci esaltano per un istante, gli è che in tali punti Meyerbeer ci si presenta nel suo vero aspetto, gli è che noi indoviniamo il futuro autore del *Roberto*, degli *Ugonotti*, e del *Profeta*, sentiamo i primi entusiasmi della sua libera natura che non vuole né può essere italiana.³³

Al contrario di Ritorni, e quasi paradossalmente, Ghislanzoni vede nel *Crociato* non più un'opera innovativa ma un lavoro 'vecchio stile'. Più di un secolo di oblio ha contribuito a rendere difficile una valutazione critica adeguata di quest'opera. Forse l'allestimento della Fenice di questi giorni (una delle pochissime riprese in tempi moderni) potrà contribuire a ristabilire la giusta posizione storica del *Crociato in Egitto* tra vecchia e nuova era, estetica del belcanto e del *tableau*.

³¹ La formulazione di un'opposizione tra armonia tedesca e melodia italiana risale almeno alle celebri *Haydine ovvero lettere sulla vita e sulle opere del celebre Maestro G. Haydn* di Giuseppe Carpani, apparse a Milano nel 1812, che invocano per la musica il predominio della melodia ossia «cantilena, e cantilena sempre, e cantilena bella, e cantilena nuova, e cantilena magica, e cantilena rara». Su questo aspetto cfr. GIORGIO PESTELLI, *Giuseppe Carpani e il neoclassicismo musicale della vecchia Italia*, «Quaderni della Rassegna musicale», IV, 1968.

³² Una rassegna della critica parigina in JEAN MONGREDIEN, *Les debuts de Meyerbeer a Paris: «Il crociato in Egitto» au Théâtre Royal Italien*, in *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, atti del convegno, Thurnau 1991, a cura di Arnold Jacobshagen e Sieghart Döhring, Laaber, Laaber-Verlag; 1998, pp. 64-72.

³³ «L'Italia musicale», XI/15, 19 marzo 1859, pp. 58-59: *Teatri di Milano* di A. G. [Antonio Ghislanzoni?].

Maria Giovanna Miggiani

«Vi stimo superiormente per talenti, v'amo cordialmente per sentimenti».¹ Gaetano Rossi e Giacomo Meyerbeer al lavoro per *Il crociato*

Tra fine Settecento e primo Ottocento Gaetano Rossi (Verona, 18 maggio 1774 - ivi, 25 gennaio 1855) contribuì assiduamente alle scene veneziane e italiane. Negli anni iniziali di carriera, particolarmente operosi, aveva tra l'altro intrattenuto un rapporto privilegiato con Johann Simon Mayr, al quale aveva dedicato una parte considerevole della sua produzione.² Nel 1810 aveva fornito all'esordiente Rossini la *Cambiale di matrimonio*, cui seguiranno *Tancredi* (1813) e *Semiramide* (1823). In seguito collaborò con altri musicisti di spicco come Pacini, Mercadante, Donizetti (*Linda di Chamounix*, 1842), oltre naturalmente a Meyerbeer. Poco apprezzato come versificatore, Rossi era considerato da compositori, cantanti e recensori un eccellente drammaturgo, come si può notare dalla ricerca innovativa di soggetti e forme poetico-musicali attuata nella sua produzione. Tanto è vero che, una volta professionista affermato nel circuito produttivo teatrale, egli usava definirsi «parolajo» anziché poeta, ironizzando sulla propria goffaggine versificatoria, ma nel contempo sottolineando implicitamente la specificità dei propri compiti di drammaturgo.³ Uomo di teatro avulso da contatti con il mondo letterario e intellettuale, Rossi fu almeno in due occasioni impresario al Teatro Filarmonico di Verona (1815, 1830) e più tardi, quando la sua carriera di librettista tendeva ormai al declino, direttore di scena sempre in questo teatro per conto dell'impresa di Alessandro Lanari (1841-1847).⁴

L'incontro con Meyerbeer avvenne quando il poeta era all'apice della fama, mentre il compositore era ancora un giovane abbinato e ambizioso, desideroso di impadronirsi al più presto del lessico stilistico dell'opera italiana del tempo, dominata dalla figura

¹ Lettera di Rossi a Meyerbeer del 19 maggio 1823, in GIACOMO MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, a cura di Heinz Becker, 4 voll., Berlin, de Gruyter, 1960-1985: I, p. 493.

² Cfr. MARIA GIOVANNA MIGGIANI *Gaetano Rossi «parolajo» di Giovanni Simone Mayr, osservazioni sulla forma-duetto*, in *Werk und Leben Johann Simon Mayrs im Spiegel der Zeit*, Beiträge des internationalen musikwissenschaftlichen Johann-Simon-Mayr-Symposiums, 1-3 Dezember 1995, Ingolstadt, a cura di Franz Hauk e Iris Winkler, «Mayr-Studien, 1», München-Salzburg, Katznbichler, 1998, pp. 134-155.

³ Cfr. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche (edite ed inedite). Autobiografia [...]* riscontrata sugli autografi e pubblicata da Ferdinando Magnani, Firenze, Successori Le Monnier, 1875, p. 54.

⁴ Cfr. FRANCESCO REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 463.

di Rossini. Oltre al testo della cantata *Gli amori di Teolinda* (marzo 1816) che diede modo ai due artisti di stringere reciproca conoscenza, Rossi gli fornì i libretti di *Romilda e Costanza* (Padova, Teatro Nuovo, 1817) e di *Emma di Resburgo* (Venezia, Teatro di San Benedetto, 1819),⁵ non quello di *Semiramide riconosciuta* (Torino, Teatro Regio, 1819), un rifacimento metastasiano a proposito del quale è stato di recente avanzato il nome del conte Lodovico Piosasco Feys.⁶

Rossi fu dunque per il compositore un collaboratore di punta e una ricca fonte di consigli e conoscenze durante il suo soggiorno in Italia.⁷ Secondo un aneddoto non verificabile ma verosimile, sarebbe stato lo stesso poeta a far incontrare di persona Meyerbeer e Rossini nel novembre-dicembre 1822, in occasione del congresso «delle nazioni» voluto da Metternich a Verona. Il Pesarese si era qui trasferito temporaneamente per sorvegliare l'esecuzione di due sue cantate scritte da Rossi, *La santa alleanza* (24 novembre, Arena) e *Il vero omaggio* (3 dicembre, Teatro Filarmonico). L'incontro tra Rossini e Meyerbeer, il primo impegnato in *Semiramide*, il secondo nell'elaborazione del futuro *Crociato*, pare sia avvenuto in casa di Rossi, un appartamento al secondo piano in via Colomba (oggi via Cattaneo). Nel corso di una vivace discussione sul primato tra la scienza musicale, sostenuta da Meyerbeer, e la melodia, vantata invece da Rossini, pare che quest'ultimo abbia esclamato: «Va là, taci tu, porca Prussia, che io con una mia melodia metto nel sacco tutta la tua scienza».⁸

Nei primi anni del soggiorno italiano il rapporto amicale e di lavoro tra il poeta e il musicista ha lasciato poche tracce scritte perché dovevano essere frequenti gli incontri diretti.⁹ La collaborazione tra Meyerbeer e Rossi per *Il crociato*, avvenuta in gran par-

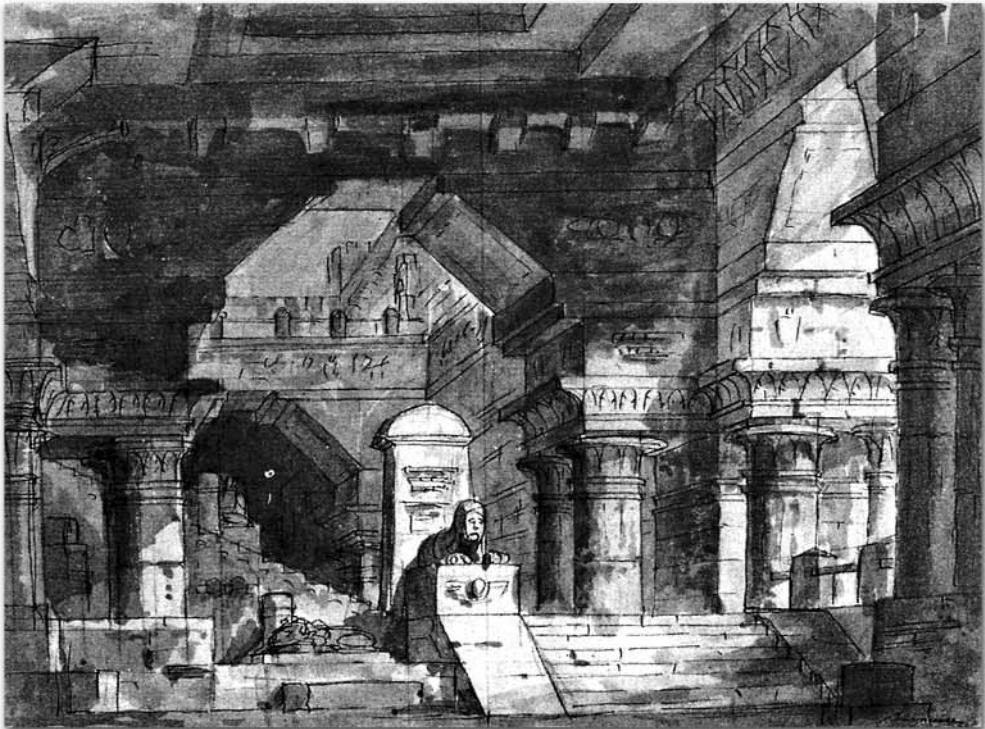
⁵ MARIA GIOVANNA MIGGIANI, «Mio caro Giacomo». *Tre lettere inedite di Gaetano Rossi a Meyerbeer*, «Musica/Realtà», 77, 2005, pp. 175-190. Sulle opere italiane di Meyerbeer si dispone ora dell'accurata ricostruzione di ARMIN SCHUSTER, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers. Band 2. Von «Romilda e Costanza» bis «L'esule di Granata»*, Tectum, Marburg 2003 e ID., *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers. Band 1. «Il crociato in Egitto»*, Tectum, Marburg, 2003.

⁶ Il ritrovamento della partitura torinese di *Semiramide riconosciuta* ha stimolato ulteriori precisazioni e messe a fuoco, cfr. GIACOMO MEYERBEER, *Semiramide riconosciuta*, edizione critica a cura di Marco Beghelli e Stefano Piana, Schloß Thurnau, Meyerbeer-Institut – Feldkirchen bei München, Ricordi & Co. («Giacomo Meyerbeers Werkausgabe», Abteilung I, n. 4), in preparazione.

⁷ Una prova del consolidato talento maieutico di Rossi come insegnante di giovani artisti si ha nel *corpus* documentario relativo a *Maria di Brabante*, conservato presso la biblioteca del Museo Correr di Venezia. Rappresentata nel carnevale 1830 alla Fenice, quest'opera, tra le tante nel *mare magnum* della produzione teatrale in musica ottocentesca, dimostra l'interesse attentissimo di Rossi nei confronti della realizzazione dello spettacolo nel suo complesso e dunque anche della musica. Per aiutare l'inesperto compositore Rossi pose accanto al testo verificato manoscritto numerose «postille» o «appendici» che, oltre a chiarire talvolta le prescrizioni implicite di per sé insite nella configurazione testuale di un libretto di primo Ottocento, dettagliano con precisione le intenzioni musicali del librettista. Cfr. MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Di alcuni termini e concetti prescrittivi in Gaetano Rossi*, in *Le parole della musica. 1. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 1994, pp. 225-258.

⁸ L'episodio, riportato da Righi, è ripreso da VITTORIO CAVAZZOCCA MAZZANTI, *Rossini a Verona durante il congresso del 1822*, in *Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona*, s. IV, n. 24, 1922, pp. 53-112: 76-77.

⁹ Infatti Rossi, in un breve autoritratto, dichiarò che Meyerbeer si «soffermò» lungo tempo a Verona, cfr. ANTONIO PIGHI, *Pagina autobiografica di un librettista veronese*, per Nozze Biadego-Bernardinelli, Verona, 1896, pp.



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetto scenico (II.13, II.17) per la ripresa del *Crociato in Egitto* al Teatro La Fenice di Venezia, 1835.

te a distanza, costituisce invece uno tra i casi più riccamente documentati dell'elaborazione di un dramma in musica di primo Ottocento, anche se purtroppo sono conservate solo le lettere del poeta Rossi e non quelle di Meyerbeer, andate perdute. La prima informazione relativa a questo libretto si trova in una lettera di Rossi al musicista risalente a metà febbraio 1823:

Il second'atto non vi spiacerà (dei Cavalieri) lavoro a tratti d'ispirazione, e non c'è malaccio: – il ritardo me lo perdonerete, spero, per l'effetto. Bondi.¹⁰

L'interesse di questa breve citazione sta anche nel fatto che alla fine vi appare un termine ricorrente in modo quasi ossessivo nella corrispondenza di Rossi, l'«effetto». Il poeta scrive infatti per produrre «effetto» sul pubblico attraverso la proposta spettacolare e condivide tale motivazione fondamentale con il musicista e tutti gli altri contributori alla *mise en scène*. Il teatro propugnato da Rossi non prevede dunque ancora nessuna forma di 'romantica' separazione tra genio creatore e pubblico fruitore, chiamato a sostenere economicamente lo spettacolo con la sua partecipazione anzi la continua, multiforme ricerca dell'«effetto» che orienta la produzione teatrale in musica di questo periodo giustifica pienamente la definizione dello spettacolo operistico come progetto di «politica della mentalità» realizzato collettivamente e pragmaticamente calibrato sulla ricezione del pubblico, in fondo non solo il vero committente, ma anche una sorta di celato, onnipresente coautore.¹¹

Tuttavia, come si vedrà, l'«effetto» non sottintende un atteggiamento conservativo o una forma inerte di banalizzazione, quanto piuttosto è uno stimolo a stupire e a *frappare* il pubblico, ad oltrepassare di continuo confini appena tracciati e in definitiva arrivando a sancire la legittimità di un teatro capace di tutto. È comunque poco probabile che il librettista, desideroso in primo luogo di successo e di riconoscimenti economici, fosse consapevole della portata tutto sommato eversiva delle sue dichiarazioni e del suo assunto creativo che lo portava a ricercare nuove categorie senza voler deliberatamente riformare alcunché.

Dalla fonte francese, il *mélodrame* *Le chevaliers de Malte, ou L'ambassade à Alger* di Jean-Antoine-Marie Monperlier, Jean-Baptiste Dubois e Hyacinthe Albertin (1813), Rossi ricavò il suo libretto attraverso un lavoro paziente, consultando anche altre fonti di informazioni, in particolare le opere storiografiche di Joseph-François Michaud, pubblicate a Parigi proprio in quegli anni.¹² In genere il librettista compilava un «ri-

192-197: 196 («Meyerbeer cercava allora in Italia, volle libretti di Rossi. Soffermò molto in Verona. Tra le altre sue belle opere, quella che rese sì illustre Meyerbeer per la musica italiana fu *Il crociato* parole di Rossi.»).

¹⁰ MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., p. 458, 15 febbraio 1823.

¹¹ Cfr. GIOVANNI MORELLI, *Morire di prestazioni. Sulla condizione intellettuale del musicista (teatrale, al tempo di Vivaldi)*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, I, pp. 389-414: 393.

¹² Il merito dell'individuazione della fonte del *Crociato* spetta a MARK EVERIST, *Meyerbeer's «Il crociato in Egitto»: «mélodrame», opera, orientalism*, «Cambridge Opera Journal», VIII/3, 1996, pp. 215-250. Il nome di JOSEPH-FRANÇOIS MICHAUD in quanto autore di una *Histoire de croisades* (Paris 1817-1822, più volte ristampata) è menzionato anche nell'introduzione in prosa a un libretto di Rossi, *Malek-Adel*, cui poeta e compositore dedica-

parto» delle situazioni per giungere poi a un' «ossatura», cioè un sunto in prosa di due-tre facciate già contenente l'organizzazione degli avvenimenti in atti e scene e in numeri musicali.¹³ Oltre a questi brogliacci egli stendeva anche una lista di termini particolarmente significativi e originali, da utilizzare nel corso della versificazione o alla fine del lavoro, al momento di consegnare le descrizioni a costumista, scenografo e attrezzista.¹⁴ Nel caso del *Crociato*, però, già per il «riparto» il librettista fece ricorso direttamente al compositore, chiedendogli istruzioni precise: Meyerbeer era infatti al corrente di tutto quanto era in lavorazione nell'officina del suo poeta e gradiva decidere in prima persona.¹⁵ Inoltre Meyerbeer era in grado di stupire Rossi per l'arditezza e la novità dei numeri da lui stesso immaginati, che il librettista avrebbe desiderato saper riproporre. Testimonianze in tal senso da parte del poeta non vanno certo considerate atti di piaggeria, poiché esprimono la necessità ormai improrogabile di porsi in una prospettiva creativa diversa e più ampia, più attenta ai valori e alle potenzialità drammatiche della musica, rispetto al passato.¹⁶

L'individuazione del soggetto andava solitamente di pari passo con la riflessione sul modo più idoneo di 'vestire' il *cast* e dunque decidere la suddivisione delle parti in vista dei cantanti disponibili. Il *crociato* è una delle ultime opere dell'Ottocento a utilizzare un castrato per una parte di amoroso: nella corrispondenza di Meyerbeer e Rossi non risulta alcuna eccezione avanzata dall'esigentissimo compositore nei confronti di questa opzione tanto antiquata e ben poco realistica. La mancanza di proteste da parte di Meyerbeer si spiega forse con la stima che il musicista nutriva per le capacità musicali del celebre interprete, anche se non mancarono attente riflessioni sul rendimento attoriale di Velluti, notoriamente scarso, e su come farlo figurare nel miglior modo possibile.¹⁷ Un'altra preoccupazione fu data dal fatto che l'impresario Crivelli aveva scrit-

rono varie cure nel 1823, senza però che Meyerbeer ne portasse a termine la musica. Negli anni seguenti Rossi passò questo soggetto a Giuseppe Nicolini, che lo musicò per il Filarmonico di Verona nel carnevale 1830 (cfr. GAETANO ROSSI-GIUSEPPE NICOLINI, *Malek-Adel*, Verona, Bisesti, 1830).

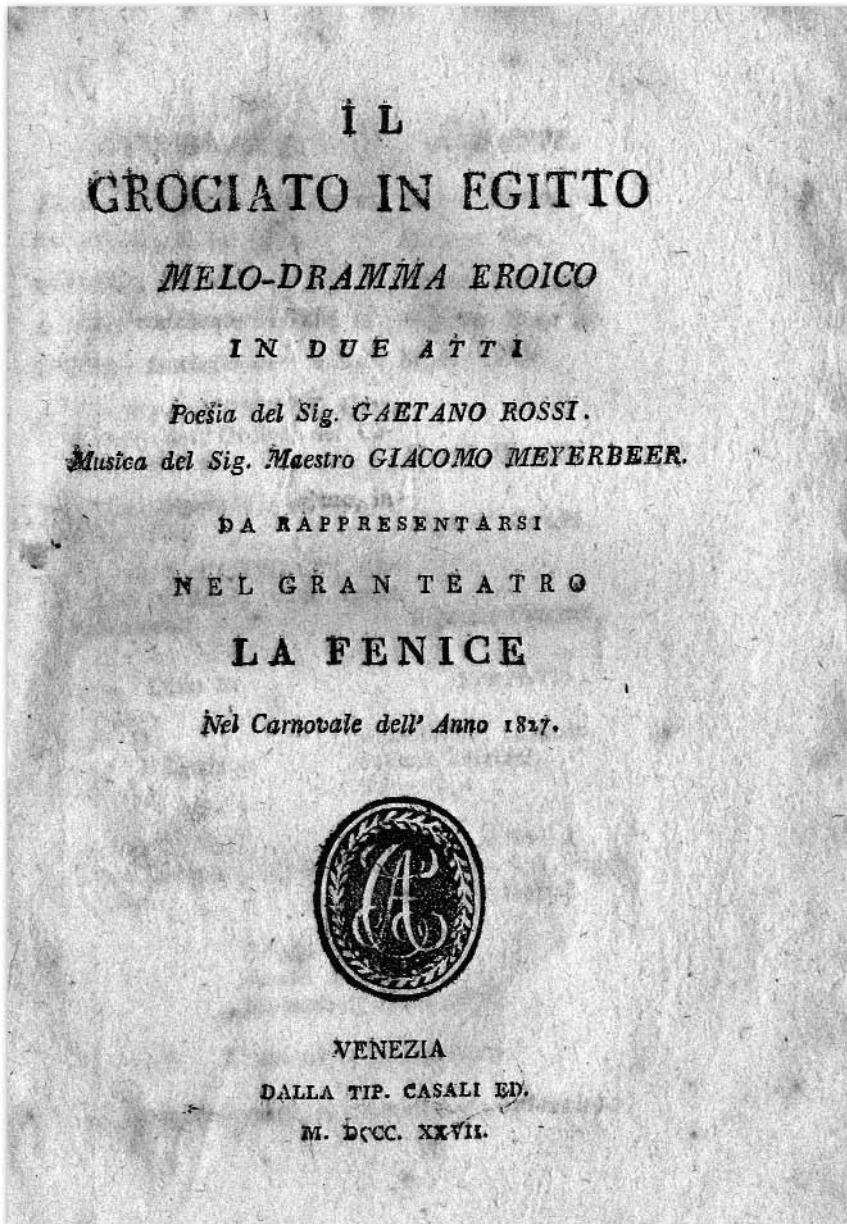
¹³ MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., p. 469, 8 aprile 1823.

¹⁴ «Mi accingo subito a leggere, a rileggere Matilde. Farò i miei trassunti, lo epilogherò, e ne conformerò la mia ossatura, che poi vi passerò, in colonna, acciò voi rimarchiate; nell'altra colonna, le osservazioni ed eccezioni che vi somministrerà la vostra esperienza» (ivi, p. 473, 13 aprile 1823); «Ho già un epilogo di 5 fogli del fatto, e due foglietti staccati di espressioni... tenerissime, eroiche, romantiche, poetiche espressioni!» (ivi, p. 476, 16 aprile 1823).

¹⁵ «Voi sapete (o se non io ve lo faccio presente) ch'io non ho ne meno copione del prim'atto dei Cavalieri, che restò a voi – del secondo non tengo che uno schizzo de' pezzi lirici, con i cambiamenti fatti – Voi avete testa più calma della mia, massime in tale momento – Voi avete il libro francese... avete tante viste teatrali: date qualche pensiero alle situazioni nel libro francese, di Felicia» (ivi, p. 530, 5 agosto 1823).

¹⁶ Così Rossi scriveva a proposito dei *Vespri*, ossia *Ilda* per Morlacchi «Io mi trovo nell'*embarras de richesse* con tale argomento, massime a scegliere i duetti: – e non farò grande introduzione... a meno che, forse, non cominci con tutte le prime parti facendo arrivar più tardi invece il tenore, sono indeciso. Se avessi quella vostra immensa introduzione imaginata da voi per i *Vespri!*» (ivi, p. 512, 8 luglio 1823); «Oggi comincio all'introduzione de' *Vespri* – non sarà la vostra di cui mi parlavate... la mia è semplicissima. – non so, non mi trovo ispirato per anco – l'interesse è troppo divagato, tutti han troppo e nessuno ha molto, e nessuna situazione frappante» (ivi, p. 523, 17 luglio 1823).

¹⁷ «Si potrà per Velluti far altra cabaletta rivolta al figlio, – ma egli sarà legato nell'azione... né potrà stare attaccato ai lumini col solito suo sinistro piede – starò a ciò che ne accennerete» (ivi, p. 540, 2 settembre 1823).



Frontespizio del libretto per la ripresa del *Crociato in Egitto* al Teatro La Fenice di Venezia, 1827; scene di Francesco Bagnara, costumi di Guariglia e Mondini. Archivio storico del Teatro La Fenice. Cantavano: Carlo Moncada (Aladino), Adelaide Tosi (Palmide), Francesco Biscottini (Osmino), Marietta Bramati (Alma), Gaetano Crivelli (Adriano), Irene Cerioli (Feliccia), Teresa Cecconi (Armando). Il finale «Ravvisa qual alma» compare la prima volta a Firenze, 1824 ed è quindi ripreso, oltre che qui, a Parma, 1825; Modena e Reggio, 1826; Foligno, 1827, Milano, 1830; Venezia, 1835; Roma, 1836; Milano, 1859 (tutti i relativi libretti sono conservati nella Raccolta Rolandi, presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia).

turato due prime donne per la stagione, Henriette Méric-Lalande e Brigida Lorenzani. Trovare una parte adatta per la meno celebre delle due cantanti non fu semplicissimo:

Questa notte non trovava sonno, pensava però a voi, a ciò che mostrava interessarvi e farvi piacere, all'opera per Venezia: pensava a nostri Cavalieri, pe' quali non si trovava parte per la Lorenzani? Tutto a un tratto... felicissimo lampo!... mi si affaccia Felicia, la giovine dama che destinata ad Armando in abito di uomo séguita il gran Maestro all'ambasciata – eccolo, Giacomo mio, eccolo il trovato che tutto accomoda, che renderà i Cavalieri adattati alla compagnia e accrescerà anche interesse e passioni e contrasti in Armando.¹⁸

Alla fine proprio i vincoli imposti dall'impresa operarono da stimolo per ideare soluzioni drammatiche ancor più avvincenti. La Lorenzani sarebbe diventata la moglie abbandonata da Armando in Europa, prima del legame di questi con Palmide, sua amante e madre di un bimbo.¹⁹ In seguito, per una saggia forma di autocensura suggerita dallo stesso Meyerbeer, Felicia sarà declassata a fidanzata del crociato fedifrago solo con la modifica di pochi versi («Sarà meglio non far conoscere che [Armando] era già in voti, e renderlo meno colpevole»²⁰).

Una ricostruzione più o meno accurata dei fatti in base al carteggio relativo al *Crociato* è stata più volte effettuata, anche in tempi recenti, per cui non la riproporremo anche in questa sede.²¹ Tuttavia vale la pena di sottolineare l'egemonia psicologica esercitata dal compositore nei confronti del poeta, che fu suo amico sincero ma anche vittima di collere e pretese molto rigorose. Nell'estate 1823, quando fu chiaro che, nonostante tutti i giuramenti e le promesse contrarie di Rossi,²² il librettista sarebbe stato scritturato per la seconda (*Ilda d'Avenel* di Morlacchi) e la terza opera (*Il crociato*, appunto) alla Fenice, Meyerbeer si infuriò e a titolo cautelativo e/o di risarcimento gli richiese una raffica di soluzioni drammatico-musicali provenienti da altri soggetti che in precedenza gli erano state proposte:

Voi mi minacciate di diventar mio irconciliabile nemico e per tutta la vita, se uso facessi dell'organo o adoprassi situazione del terzetto di preghiera, ecc. ecc.! – Ve l'aveva detto che situazione io aveva trovata nei Vespri, per un organo... ma, Giacomo? – I Cavalieri e Metilde sono vostre... e l'organo resterà per esse.²³

Una sola volta, nel coro di sortita di Velluti entrerà la banda... se il maestro Morlacchi crederà farne uso – in altri pezzi di prim'atto non c'è – non vi sarà nel secondo atto per conto mio, né vi sarà situazione ragionevole per introdurla.²⁴

¹⁸ Ivi, pp. 519-520, 13 luglio 1823.

¹⁹ Ivi, p. 537, 28 agosto 1823.

²⁰ Ivi, p. 567, 29 ottobre 1823.

²¹ Cfr. PAOLO PINAMONTI, «*Il crociato in Egitto*» da Venezia a Parigi, «Rassegna veneta di studi musicali», nn. VII-VIII, 1991-1992, pp. 219-240, SCHUSTER, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers. Band 1. «Il crociato»* cit., pp. 38-70, ROBERT IGNATIUS LETELLIER, *The Operas of Giacomo Meyerbeer*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2006, pp. 87-107.

²² MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., p. 506, 29 giugno 1823.

²³ Ivi, p. 515, 10 luglio 1823.

²⁴ Ivi, p. 543, 5 settembre 1823.

Altri problemi sono sollevati da un pezzo destinato a diventare il *clou* dell'opera, denominato terzetto «a voci bianche» perché prevede l'impiego di registri acuti, e dall'utilizzo di *couplets* in questo o altri numeri musicali: per imposizione di Meyerbeer tutto ciò sarebbe dovuto sparire dal «piano» o dall'«ossatura» di qualsiasi libretto allora in lavorazione.²⁵ Un'esigenza che alla fine Rossi assecondò, più o meno a malincuore, in vista soprattutto della generosità del compositore, che più di una volta si faceva munifico acquirente di soggetti e «ossature» mai utilizzate, e volendo garantire al loro rapporto umano e professionale un'aura di esclusiva complicità e dedizione.

Nonostante taluni malintesi e i frequenti alti e bassi della loro collaborazione, nel poeta non venne mai meno la comunanza degli scopi col compositore e anche la consapevolezza, nel caso del *Crociato*, di essersi adoperato con esiti assolutamente fuori dal comune. Vi è innanzitutto la percezione dell'interesse offerto dal soggetto prescelto, a causa del suo originale svolgimento, dell'ambientazione innovativa, nel contempo esotica e grandiosa, dei forti sentimenti rappresentati:

Io mi prenderò con voi così tutti gli schiarimenti che crederemo utili al nostro libro – Ma io già ritengo che i Cavalieri saranno all'acconcio, che i Cavalieri trionferanno di tutto, di tutti: sì, per Dio! Qualunque sia l'argomento di Pavesi, per quanto belli i Vespri, i Cavalieri hanno la superiorità del fatto, della novità, delle passioni: Cavalieri, Cavalieri e ... trionfo!²⁶

Contate sull'immenso complesso dei Cavalieri, sulla decisa novità del fatto, sulle situazioni terribili e tenerissime... e (se posso dirlo, e se ve ne fidate) sul mio voto pei Cavalieri.²⁷

Fin da subito Rossi intuì il successo che sarebbe stato tributato ad alcuni pezzi in particolare, per la loro novità e dunque per l'«effetto» che avrebbero riscosso, come ad esempio l'introduzione (ben più interessante di quella composta per l'*Ilda* di Morlacchi!), i duetti col musico, la «scena della benedizione» con il quartetto che diventa sestetto, oppure l'«inno di morte», cantato da Adriano e dal coro dei cristiani prima dell'esecuzione.²⁸ Il numero su cui però Rossi esprime più volte il suo compiacimento è il terzetto «Giovinetto cavalier». In esso Meyerbeer volle innestare soluzioni melodiche già concepite in precedenza, ricavandole da romanze preesistenti.²⁹ La situazione è effettivamente piccante (una fidanzata e una moglie che si confidano e parlano di uno

²⁵ Ivi, pp. 525-526, 23 luglio 1823 e p. 528, 26 e 29 luglio 1823.

²⁶ Ivi, p. 522, 14 luglio 1823.

²⁷ Ivi, p. 523, 17 luglio 1823.

²⁸ Ivi, p. 524 (introduzione), p. 569 (duetti col musico), p. 570 (quartetto-sestetto), p. 551 (inno di morte).

²⁹ Su questo terzetto ripetute considerazioni in MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., pp. 537, 539-541, 551. Il riciclaggio delle 'romanze' è svelato da Rossi in una sua lettera a Meyerbeer: «Il metro e i versi sono della misura istessa di quelle vostre favorite, innovate in *Almanzorre*» (ivi, p. 539, 2 settembre 1823). Sulla complessa questione dell'*Almanzorre*, da tenere ben distinto dall'*Esule di Granata* (il cui protagonista ha però nome proprio *Almanzor*), cfr. ANNA TEDESCO, *Per un più compiuto ritratto di Meyerbeer: due lettere a proposito di un'opera seria che non si fece*, «Recercare», n. 12, 2000, pp. 121-35. Tuttavia anche Antonio Caminer nella sua recensione alla prima rappresentazione del *Crociato* («Gazzetta privilegiata di Venezia», 11-12 marzo, qui pubblicata alle pp. 40-45) dichiara che le 'romanze' sono tratte dall'*Esule*: un'affermazione probabilmente orecchiata in ambienti vicini a Rossi e a Meyerbeer, ma difficilmente frutto di una verifica diretta.

stesso uomo, il quale, *lupus in fabula*, inopinatamente fa la sua comparsa e partecipa anch'egli alla conversazione), la scelta delle voci è senza dubbio originale (due donne e un musicista) e si somma all'esplorazione musicale di una cultura europea allora massimamente in voga (la Provenza medievale):

Veggio le vostre idee sulla vera romanza alla provenzale – mi ci proverò – non vi assicuro cosa ne verrà, ma il vecchio Teatrista v'assicura che alla fin fine questo così detto terzetto sarà il pezzo dell'opera... per l'impressione che farà sul pubblico, con uno dei vostri pezzetti – situazione nuova in teatro musicale, stramberia musicale. [...] Caro Meyerbeer, questa Lorenzani che ci seccava da principio, con poca fatica, ci porgerà un pezzo di cui farete parlare in Venezia, in Europa per la novità de' tre voci bianche così riunite: e Velluti avrà in questo terzetto la Romanza di Isolina, ma in grande, in completo pezzo, e con accompagnamento ben degno.³⁰

In effetti l'organizzazione scenico-drammatica di questo terzetto è totalmente inedita nella produzione di Rossi: dopo una scena in recitativo tra Palmide e Felicia, sezioni compatte di endecasillabi con funzione di recitativo si alternano alle 'romanze' in ottonari. Quando però, alla fine della 'romanza' di Palmide, si sente dall'esterno la voce di Armando, la situazione di nuovo precipita e si ritorna a una fitta, ansiosa sticomitia in recitativo che introduce il canto, ancora in ottonari, del crociato protagonista. Prima della conclusione l'assolo di Armando si intreccia con versi brevi delle due donne e al distico finale della 'romanza' del crociato tutte le fila si riannodano («Mai provare, o giovin cor / i martiri dell'amor»). Nella prima edizione del libretto, inoltre, il terzetto è chiuso da una stretta bipartita in doppi quinari e in ottonari, che si chiude con il *refrain* («Mai provare, o giovin cor / i sospiri dell'amor»). Nella configurazione metrico-testuale di questo pezzo si nota una coerenza drammaturgica e una duttilità versificatoria che il poeta mai aveva raggiunto in altri terzetti: esso è evidentemente radicato nello schema della 'solita forma' quadripartita, ma sottoposto a un trattamento così originale da rendere l'organizzazione di partenza effettivamente irriconoscibile. Rossi e Meyerbeer intendevano evidentemente sfruttare un'idea fissa, utilizzando *couplets* destinati a evocare una medesima melodia (quando invece tradizionalmente i diversi tempi del numero si differenziavano tra loro proprio per l'adozione di metri differenziati nonché per una netta distinguibilità ritmico-melodica). La bellezza, la novità e dunque il successo di questo terzetto furono sottolineate anche da Antonio Caminer, critico della «Gazzetta privilegiata di Venezia», al quale però questa peculiare scelta formale, relativamente asimmetrica ma tanto aderente alle 'intermittenze del cuore' dei personaggi, riuscì totalmente incomprensibile.³¹

In generale si nota che nella composizione del *Crociato* le liti, le richieste accorate, i silenzi sdegnati o diplomatici del compositore non furono vani: Rossi in effetti gli

³⁰ MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., pp. 537, 541 e 551. Alla Fenice Velluti aveva cantato con grande successo assieme a Gaetano Crivelli *Tebaldo e Isolina* di Rossi-Morlacchi nel 1822 (cfr. MICHELE GIRARDI-FRANCO ROSSI, *Il teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Albrizzi, 1989, p. 92).

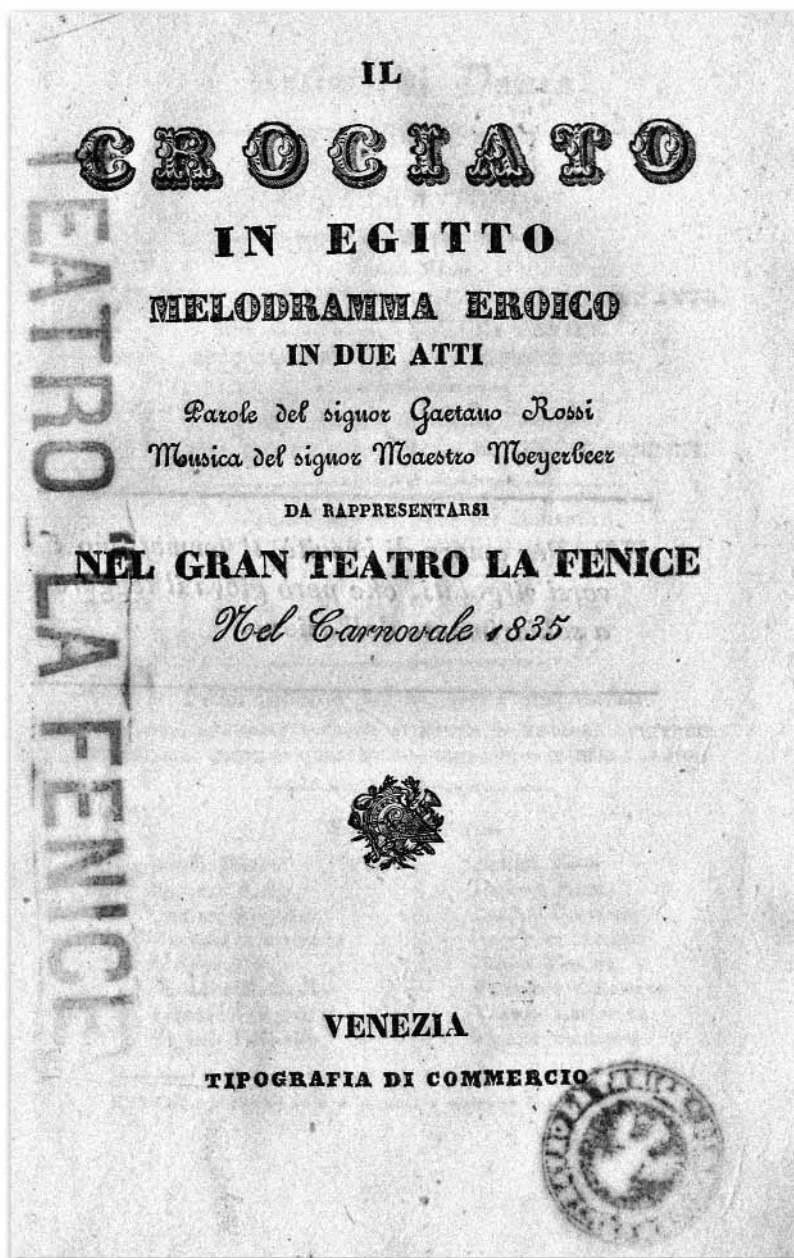
³¹ Si veda l'intervento di Caminer pubblicato alle pp. 40-45 di questo volume.

fornì un libretto di ideazione assolutamente complessa sul piano della formulazione dei brani musicali. Questo si nota in pressoché tutti i grandi numeri di cui il librettista andava tanto fiero, come quello d'apertura, la cosiddetta 'introduzione'. Innanzitutto essa copre ben tre scene, secondo una tendenza che aveva visto progressivamente dilatarsi lo spazio dedicato a questo numero a partire dalla fine del Settecento. L'*Ouverture* iniziale è sostituita da un'elaborata pantomima degli schiavi cristiani che sul far del giorno si accingono al lavoro sotto il controllo dei sorveglianti arabi. Esempi di pantomima introduttiva, pur rari, si trovano già nella produzione di Rossi alla fine del Settecento, quando il movimento in scena aiuta a vivacizzare un tipo di numero corale ancora estremamente statico: si veda ad esempio il primo lavoro di Rossi, *Carolina e Mexicow* (Venezia, 1798), *Antigona* (Venezia, 1799), in seguito *I Gauri* (Venezia, 1810). Quando Rossi e Meyerbeer si incontrarono nella seconda metà di maggio 1823 per mettere a punto il loro lavoro, probabilmente il compositore tedesco gli chiese di incorporare la pantomima di *Malek-Adel* nell'introduzione del *Crociato*. Nei giorni successivi Rossi si fece infatti restituire l'«ossatura» di *Malek-Adel* per poter procedere con il libretto del *Crociato*.³²

In questa introduzione si nota anche l'immediata comparsa della protagonista femminile, che in genere ritarda la propria apparizione, facendosi precedere da qualche personaggio secondario. La scelta di mettere in scena subito la prima donna è piuttosto rara ma con qualche precedente prestigioso, come la *Semiramide* di Rossini, e palesa la volontà di calarsi subito nell'azione, senza disperdere l'attenzione dello spettatore in dettagli puramente esornativi. Alla fine dell'introduzione la vicenda si mette infatti immediatamente in moto con l'apparizione all'orizzonte della nave cristiana che conduce in Egitto Adriano, zio di Armando *alias* Elmireno. Se questo modo di aprire il dramma può essere senza dubbio considerato un'«introduzione alla Meyerbeer» per la «pompa, il quadro imponente» qui proposto, da parte sua Rossi si avvale delle sue risorse poetiche più scaltrite e innovatrici per rendere interessante e avvincente questo numero. Vi è infatti una sorta di contrasto strisciante tra gli interventi in metri di media lunghezza, come l'ottonario (che caratterizza il coro iniziale) e il settenario (cavatina di Palmide), e le sezioni in metri più ampi come il decasillabo e il doppio quinario, che servono quasi da 'collante' all'interno del numero, in sostituzione dell'antiquato recitativo, ed esprimono un punto di vista per così dire collettivo, siano essi o no adottati anche per l'interlocuzione (l'eccezione che conferma la regola è data da Aladino, il quale nel suo canto solistico usa decasillabi e doppi quinari, quasi un plurale *majesta-*

³² MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., p. 495, 24 maggio 1823, e MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Esordi operistici di Gaetano Rossi: i numeri introduttivi nella produzione 1798-1822*, in «*L'aere è fosco, il ciel si imbruna*». *Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia - Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 255-297: 292-293.

³³ A questo riguardo si rimanda al fondamentale saggio di PAOLO FABBRI, *Istituti tecnici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*. VI. *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT/Musica, 1988, pp. 163-233: 213.



Frontespizio del libretto per la ripresa del *Crociato in Egitto* al Teatro La Fenice di Venezia, carnevale 1834-1835; scene di Francesco Bagnara. Archivio storico del Teatro La Fenice. Cantavano: Domenico Cosselli (Aladino), Enrichetta Meric-Lalande (Palmide), Lorenzo Lombardi (Osmino), Marietta Bramati (Alma), Domenico Donzelli (Adriano), Laura Fanò (Felicia), Giuditta Grisi (Armando). La stretta «Ah! Dopo cotanto» del duetto Palmide-Armando (1.7) è tratta da *Bianca e Falliero* (1.10) di Rossini; in 1.8 Adriano canta l'aria «Ah! cessi omai di morte»; in 11.7 Palmide e Aladino cantano il duetto «Deh! Per pietà risparmialo» (con coro).

tis che lo indica come portavoce politico-religioso della sua società d'appartenenza).³³ Ma anche degna di nota è la frequenza con cui Rossi inventa opportunità foniche all'interno di questo numero. Spunti della cosiddetta 'musica in scena' sono ben evidenti fin dalla didascalia iniziale (I.1). È l'alba e gli schiavi cristiani sono intenti a costruire un tempio alla Fedeltà, vero nucleo tematico dell'opera:

Tutto è tranquillo nel silenzio della notte che cede all'aurora. S'odono tre squilli di tromba: movimento all'interno del fabbricato. I custodi vengono ad aprirne le porte...

L'attenzione del librettista per una ricostruzione veridica sul piano delle sonorità si rivela anche nella didascalia successiva «Trombe da lontano» (I.3), in corrispondenza della quale i personaggi e coro cantano «Ma quale / dalle torri lontane segnale! / Un segnal più vicino risponde... / Un vascello s'avanza sull'onde... / Dalla torre del porto una tromba / altro suono dal forte rimbomba» per poi continuare poco dopo «Contenti bellici all'aure echeggino: / l'eroe festeggino, il vincitor / e a suon belligeri s'alternin teneri / di pace i cantici, gli inni d'amor». Un elenco anche approssimativo degli eventi fonici previsti dal libretto rivela che Rossi, di per sé già incline a sfruttare questa risorsa drammatica, è attentissimo a ricreare quadri scenici la cui dimensione sonora è già implicita ed attende solo di essere rivelata compiutamente dal musicista.³⁴

Verso fine ottobre Rossi spedì il libretto del *Crociato* all'impresario Giuseppe Crivelli (?-Milano 1831).³⁵ In genere il poeta doveva compilare la lista delle scene, che in parte coincide con le didascalie sceniche del libretto ma di solito è più ampia, l'elenco dei costumi e quello degli attrezzi. Per quanto riguarda i costumi, forse Rossi e Meyerbeer in quest'occasione disponevano già di documentazione iconografica specifica che volevano far pervenire al costumista tramite Crivelli.³⁶ Circa un mese dopo, alla fine di novembre 1823, prima dell'apertura della stagione di carnevale 1823-1824, Rossi si

³⁴ Un breve inventario, non esaustivo, della 'musica in scena' nel *Crociato* potrebbe includere i seguenti scorci: coro di egiziani, accorsi ad accogliere i cavalieri crociati «Echeggi d'intorno / di pace l'accento: / di gioia contento / festeggi tal di... / E lieto sull'onda / risponda così.» (I.9); terzetto di 'romanze', è ritorno al passato in cui il tenero trovatore «sotto il bel ciel della natia Provenza» intonava canti seduttori (I.12); finale I, Aladino sdegnato intima che venga dato un segnale di guerra «Va': tuoni omai dal tempio / quel bronzo formidabile / il di cui suon terribile / segno è di guerra ognor» (I.16); poco dopo altro riferimento nei metri lunghi a chiusura del finale a «quel bronzo tremendo / che diffonde il segnale di guerra!»; coro degli emiri sostenitori di Osmino e dunque traditori, che avanzano striscianti cercando di circondare le truppe egiziane 'regolari' «Nel silenzio, fra l'orror / circondiamo il traditor» (II.12); 'inno di morte' cantato da Adriano e ripreso dal coro «Suona funerea / l'ora di morte: / dell'uom la sorte / si compie già. [...] Al formidabile / tuo divin trono / l'estremo suono / ci chiamerà» (II.17). Una ricca produzione critica, stimolata dalle osservazioni di Carl Dahlhaus, è apparsa sul tema di una nuova narrazione musicale, e dunque anche della «musica in scena». Si vedano in proposito la recensione di ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL al libro di Carolyn Abbate, *Unsung Voices* («Il Saggiatore musicale», II, 1995, pp. 174-184), MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano* («Studi verdiani», VI, 1990, pp. 99-145) e LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994.

³⁵ MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., p. 565, 28 ottobre 1823: Crivelli fu impresario al Teatro Regio di Torino (1804-1806), poi per diversi anni e generalmente in società con Barbaja, Balocchino, Merelli e altri alla Scala di Milano e alla Fenice di Venezia (cfr. JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT/Musica, 1985, p. 209).

³⁶ MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., p. 567, 29 ottobre 1823.

recò a Venezia per dirigere le prove di *Ilda*:³⁷ il librettista era infatti tenuto anche a seguire l'allestimento dello spettacolo e le prove, spiegando a cantanti e coro il significato del dramma e in definitiva agendo come un vero e proprio regista. Sempre in questo periodo il librettista si trovò ad affrontare il controllo della censura: di fatto egli aveva avvocato a sé il disbrigo di queste incombenze 'burocratiche' probabilmente per lasciar lavorare il compositore in tutta tranquillità. Con stupore del poeta, nulla venne contestato al libretto se non il fatto che il piccolo Mirva era figlio illegittimo. Si dovette dunque procedere a una modifica, facendo sposare segretamente Armando e Palmide.³⁸

Nel frattempo, all'inizio di dicembre, si decideva anche la composizione del cartellone e di conseguenza il frontespizio del libretto. A differenza dei due libretti elaborati in precedenza da Rossi, *Romilda e Costanza* ed *Emma di Resburgo* (1817, 1819), in cui le dichiarazioni di responsabilità apparivano perfettamente simmetriche («Poesia di Rossi. Musica di Meyerbeer»), per *Il crociato* il musicista pretese ed ottenne la dicitura «Poesia di Rossi. Musica del signor maestro Giacomo Meyerbeer». Di certo la volontà di accentuare la centralità creativa del compositore, quasi una dichiarazione di emancipazione definitiva da parte del *maestro-dilettante*, non fece particolarmente piacere al poeta, che tuttavia l'accettò senza recriminare.³⁹

Anche il sottotitolo del *Crociato in Egitto* («melodramma eroico») merita qualche precisazione. Alla fine del Settecento, cioè all'epoca del suo debutto, Rossi adottava prevalentemente l'anodina dicitura «dramma per musica» per il repertorio serio, con qualche lieve variante via via che ci si inoltra nel nuovo secolo, come per la *Ginevra di Scozia* (1801), denominata «dramma eroico». Nel giro di pochi anni, a partire da *Gli americani* per Mayr (Venezia, Teatro La Fenice, 1806), diventa pressoché consuetudinaria la definizione più ampia di «melodramma eroico».⁴⁰ Appartengono a questo genere *Tancredi* per Rossini e *Teodoro* per Pavesi (ambidue rappresentati nel 1813) e il termine continua ad essere utilizzato anche per la prima opera seria per Meyerbeer, *Emma di Resburgo* (1819). Un'eccezione è costituita dalla *Semiramide* rossiniana («melodramma tragico», 1823), ma nel carnevale seguente sia *Ilda d'Avenel* sia *Il crociato* sono definiti appunto con questa denominazione, destinata tacitamente a contrassegnare la produzione seria del poeta Rossi almeno fino al 1830.⁴¹ La definizione

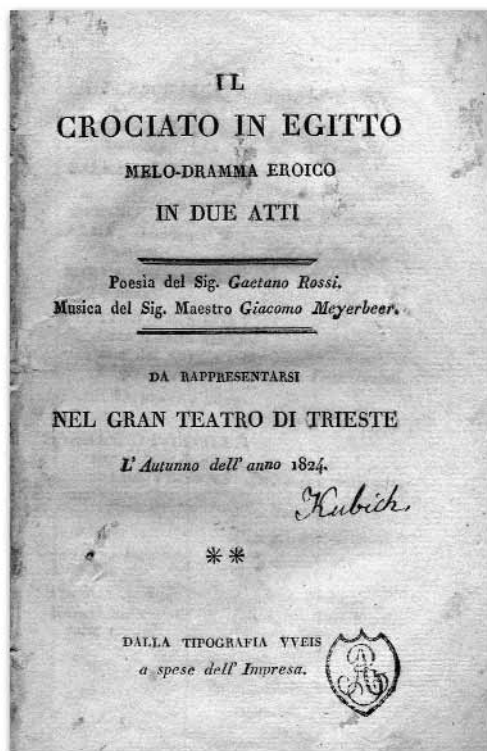
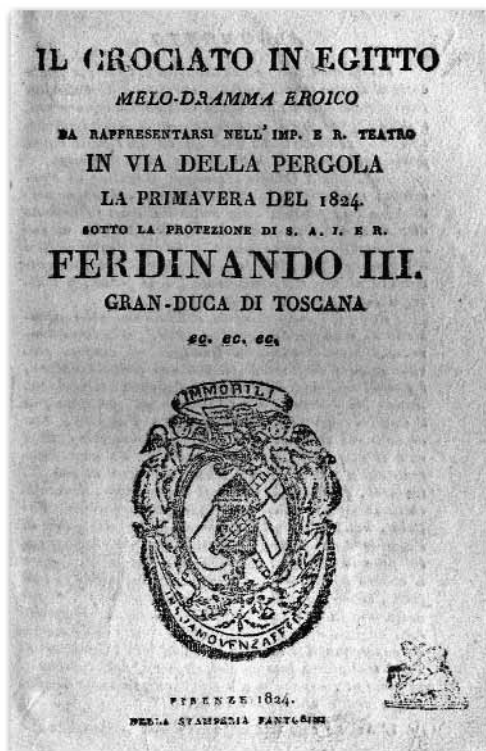
³⁷ Ivi, p. 569, 29 novembre 1823.

³⁸ Dopo il successo dell'*Adelina* di Generali (Venezia, San Moisè, autunno 1810), incentrato sulla vicenda di una ragazza madre e uscito anch'esso dalla penna di Rossi, secondo il poeta erano stati vietati i figli illegittimi in scena (ivi, p. 570, 29 novembre 1823).

³⁹ «Il S^r Campigli è prevenuto del vostro desiderio pei cartelloni e il vostro nome sarà messo (come scrivete) Musica del S^r Maestro Meyerbeer. Io credeva che avreste lasciato come nei decorsi libri Poesia di Rossi Musica di Meyerbeer.» (ivi, p. 571, 2 dicembre 1823).

⁴⁰ Rossi ne scrisse almeno uno all'anno (*I Cherusci*, 1807; *Calliope*, 1808; *Ippolita regina delle Amazzoni*, 1809; *I Gauri*, 1810; ecc.).

⁴¹ Assolutamente sporadica la definizione di «melodramma eroico» nel grande collega contemporaneo a Rossi, Felice Romani, il quale inizia più tardi, ma preferisce il termine «melodramma» da solo, oppure «tragico» o «serio», molto raramente anche «eroico» (un caso quasi isolato è offerto *La sacerdotessa di Irmisul* di Giovanni Pacini, Trieste, Teatro Grande 1820), cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996, pp. 291-299 («Quaderni di Musica/Realtà, 37»).



Frontespizio del libretto per la ripresa del *Crociato in Egitto* al Teatro alla Pergola di Firenze, 1824 (è la prima ripresa dopo la prima assoluta); scene di Luigi Facchinelli, costumi di Giuseppe Uccelli. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano: Luigi Biondini (Aladino), Adelaide Tosi (Palmide), Giuseppe Visanetti (Osmino), Teresa Ruggieri (Alma), Domenico Reina (Adriano), Carolina Biagelli (Felicia), Gio. Battista Veluti (Armando). In I.7 Armando canta la cavatina «Cara mano dell'amore»; in II.3 Alma l'aria «D'un genio che c'ispira»; il finale è «Ravvisa qual alma».

Frontespizio del libretto per la ripresa del *Crociato in Egitto* al Teatro Grande di Trieste, 1824; scene di Pupilli. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano: Bianchi (Aladino), Canzi (Palmide), Biondi (Osmino), Tartufari (Alma), Tacchinardi (Adriano), Villa (Felicia), Bassi-Manna (Armando). In I.8 Adriano canta l'aria «Queste destre l'acciaro di morte»; in II.4-5 Palmide l'aria «Perché mai sedurmi, amore - Incerto palpito»; in II.16 Armando l'aria «Oh! Come rapida»; il finale è costituito dall'aria (con coro) di Armando «Col piacer la pace scende».

«melodramma», versione ottocentesca del «dramma per musica» del secolo precedente, è dunque in Rossi arricchita dall'aggettivo «eroico», che si richiama alla grandezza e alla nobiltà dei sentimenti messi in campo dai personaggi e all'importanza degli avvenimenti trattati. Tuttavia una certa familiarità con la poetica di Rossi induce a ritenere che tale termine non fosse usato per inerzia, ma con assoluta serietà d'intenzioni: la definizione di «melodramma eroico» sembra esprimere l'idea di un teatro 'totale', inteso come evento scenico complessivo il cui elemento centrale è il 'dramma', intensificato e reso più avvincente sia dalla musica sia dall'elevatezza dei temi proposti.

In dicembre anche Meyerbeer, interessato a seguire da vicino la stagione fenicea, si spostò a Venezia e probabilmente ebbe modo di assistere alla prima di *Egilda di Provenza* di Felice Romani e Stefano Pavesi il 26 dicembre 1823.⁴² La seconda opera, *Il-Ida d'Avenel* di Gaetano Rossi e Francesco Morlacchi, andò in scena il 27 gennaio 1824 e solo alla fine di febbraio iniziarono le prove del *Crociato*. Trattative febbrili tra la presidenza della Fenice e Meyerbeer sono documentate nel mese di febbraio e a prevalere alla fine, come sempre, fu il compositore tedesco. Egli riuscì infatti a far slittare le prove e ad ottenere che la rappresentazione della sua nuova opera fosse procrastinata alla quaresima: *Il crociato in Egitto* fu rappresentato da domenica 7 marzo per sole nove recite, in pieno periodo quaresimale (il carnevale era finito martedì 2 marzo). Del resto una simile eventualità era quanto sia poeta sia compositore avevano anticipatamente previsto:

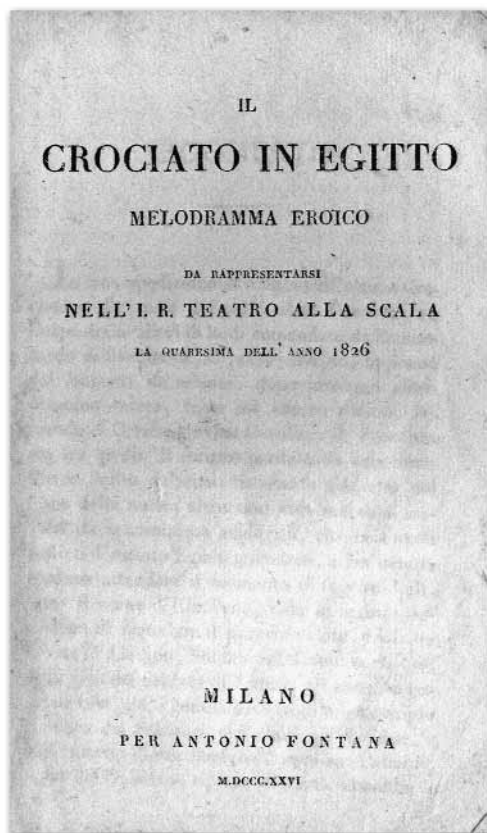
I Cavalieri sono anche opera, si può dir, sacra: è un trionfo della religione! opera per quaresima.⁴³

La critica meyerbeeriana ha da tempo individuato nel *Crociato* un caso quasi esemplare di «genere allo stato nascente»: il genere in questione sarebbe quello del *grand-opéra*, di cui *Il crociato* senz'altro anticipa alcuni caratteri.⁴⁴ Il confronto tra l'opera seria di Rossini dei tardi anni Dieci e i primi anni Venti (*Mosè e Semiramide*), *Il crociato* e alcune realizzazioni immediatamente successive di Meyerbeer (*Robert le Diable* e *Les Huguenots*), rende evidente il forte rapporto di continuità che lega lavori apparentemente molto diversi. La connessione tra l'ultima opera italiana di Meyerbeer e il successivo *grand-opéra* si rivela soprattutto nell'interesse rivolto alla rappresentazione di grandi masse di persone e nella focalizzazione di conflitti non solo sentimentali, ma politici e religiosi, pur rimanendo *Il crociato* una tipica opera a numeri chiusi e ben differenziati, del tutto priva ad esempio di un legame melodico unificante. Vi è però anche un altro motivo per considerare strettamente apparentate tra loro le opere di Rossini e quelle di Meyerbeer. Il poeta Rossi scrisse il libretto di *Semiramide* per il carnevale 1822-1823 e l'anno successivo quello del *Crociato*, continuò a collaborare anche in seguito con Meyerbeer fornendogli versi italiani per *Les Huguenots*, che il musicista tedesco fece successivamente tradurre in francese ... sarebbe davvero strano se queste opere straordinarie non conservassero traccia del suo apporto creativo e della sua passione per un teatro in musica fatto non tanto di bei versi, ma di situazioni appassionanti e di coinvolgimento emotivo.

⁴² Cfr. MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., p. 573, 28 dicembre 1823, e GIRARDI - ROSSI, *Il teatro La Fenice* cit., pp. 96-98.

⁴³ MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., p. 520, 13 luglio 1823. Sulle vicende organizzative che precedettero lo spettacolo dato alla Fenice cfr. PINAMONTI, «*Il Crociato in Egitto*» cit., pp. 237-240.

⁴⁴ FRANCIS CLAUDON, *Meyerbeer «Il crociato»: le grand opéra avant le grand opéra*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, atti del convegno internazionale, Venezia, Fondazione Cini, 11-13 settembre 1986, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1988, pp. 119-131.



Frontespizio per la ripresa del *Crociato in Egitto* al Teatro alla Scala di Milano, 1826; scene di Alessandro Sanquirico. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano: Luigi Biondini (Aladino), Teresa Melas (Palmide), Gio. Boccaccio (Osmino), Marietta Sacchi (Alma), Gaetano Crivelli (Adriano), Carolina Franchini (Felicia), Carolina Bassi-Manna (Armando). Virgolato il duetto Palmide-Armando «Io non ti son più cara» (1.6); in 11.13 Armando canta l'aria «Oh! Come rapida»; il finale è rappresentato dall'aria di Armando (con coro) «Col piacer la pace scende» (a p. 4 si legge: «Non accordandosi alle voci delle Signore Bassi e Melas la Musica del Duetto finale di quest'Opera, venne sostituito altro pezzo già composto dallo stesso Sig. Meyerbeer per la Signora Bassi al R. Teatro di Torino nel carnevale 1818»).

Frontespizio del libretto per la ripresa del *Crociato in Egitto* al Teatro Riccardi di Bergamo, 1832; scene di Alessandro Merlo. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano: Vincenzo Negrini (Aladino), Erminia Gebauer (Palmide), Eduardo Spech (Osmino), Fanny Elena (Alma), Domenico Rejna (Adriano), Carolina Franchini (Felicia), Brigida Lorenzani (Armando). In 1.5 Palmide e Armando cantano il duetto «Nel rivederti, o caro - Potrà l'infida sorte», che si riscontra anche in numerose riprese della *Donna del lago* di Rossini (a partire da Roma, carnevale 1823), e in riprese di *Eduardo e Cristina* (Roma, 1828), di *Didone* (Venezia, 1827) e *Adele e Emerico* (Venezia, 1834) di Mercadante e di *Temistocle* di Pacini (Trieste, 1824); in 1.6 Adriano canta l'aria «Queste destre l'acciaro di morte», con la cabaletta «Ah sì che un placido», verosimilmente tratta da *La sacerdotessa d'Irmisul* di Pacini e diffusamente attestata, tra l'altro in riprese della *Donna del lago* (la prima volta a Firenze, 1824), di *Semiramide* (la prima volta a Senigallia, 1825) e di *Elisabetta, regina d'Inghilterra* di Rossini; in 11.3 Palmide canta l'aria «Oh! Come rapida»; l'aria finale di Armando «Non reggo a tal contento» è tratta da *Nitocri* di Mercadante (tutti i libretti relativi alle riprese citate sono conservati nella Raccolta Rolandi).

Due recensioni della prima veneziana del *Crociato in Egitto*

a cura di Maria Giovanna Miggiani

1. Autore della recensione seguente fu Antonio Caminer (post 1750 ca. - post 1824), estensore del «Nuovo postiglione» negli ultimi anni della repubblica fino alla fine del 1801, del «Quotidiano veneto» da lui fondato a partire dal 1802 e successivamente presenza fondamentale nelle testate che continuano questo giornale, il «Giornale dipartimentale dell'Adriatico» dal 1812 e la «Gazzetta di Venezia» dal 1814. Discendente da una schiatta di giornalisti (era figlio di Domenico e fratello di Elisabetta Caminer Turra, celebre traduttrice), Antonio Caminer curò anche la pubblicazione dell'*Indice de' teatrali spettacoli* per due annate (1803-1804 e 1808-1809). Ma la sua sfera d'influenza non fu limitata all'ambito tradizionale delle iniziative giornalistiche ed editoriali: a partire dal 15 settembre 1813 fino a tutto il carnevale 1814 Antonio Caminer affittò il Teatro di San Moisè dai nobili Giustinian per subaffittarlo a terzi. Inoltre egli fu «interveniente», cioè rappresentante legale, del Teatro di San Moisè nel 1804 e della Fenice tra il 1804-1807. Il fatto di essere parte in causa in molteplici livelli professionali getta una luce relativamente poco limpida sui giudizi da lui espressi nei suoi giornali e sui suoi rapporti con molti esponenti del mondo teatrale, anche se i suoi apprezzamenti non meritano certo il totale discredito.

In questa complicata partita doppia professionale Caminer si districò con abilità. A riprova di una volontà onnivora di aggiornamenti e contatti, il giornalista fu in relazione epistolare con Meyerbeer proprio nei mesi tra il 1823 e il 1824 (GIACOMO MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, a cura di Heinz Becker, 4 voll., Berlin, de Gruyter, 1960-1985, I, pp. 574-575, lettera del 28 dicembre 1823). Si noti in questo passo il modo tortuoso con cui fa presente a Meyerbeer un comportamento poco cortese di Rossi: «Se quel buffaccio di Rossi non si fosse preso giuoco di me quallor gli raccomandai l'anno scorso di spedirmi i libretti della Fenice, avrei rinnovata la ricerca di cosa che a lui non dava altro pensiero che di servir all'amicizia anche quest'anno. Eppur sembravamo di avergli dimostrata la mia e nel sostenerlo nelle imprese [...] e nel diffenderlo ne' miei giornali».

Per una ricostruzione biografica di Caminer si veda l'introduzione a *Un almanacco drammatico. Indice de' teatrali spettacoli*, a cura di Roberto Verti, 2 voll., Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, I, XVII-XVIII e XXII-XXIII, e SIMEONE ANTONIO SOGRAFI-MARCO PORTOGALLO, *Gli Orazi e i Curiazi* (Venezia, Teatro La Fenice, 1798), edizione in facsimile dell'opera con catalogo cronologico degli spettacoli a Venezia (1797-1815), a cura di Maria Giovanna Miggiani, 2 voll., Milano, Ricordi, 2003 («Drammaturgia musicale veneta», 29), pp. XI-XV.

«Gazzetta privilegiata di Venezia», 11-12 marzo 1824.

Questo melodramma venne rappresentato la prima volta domenica scorsa, 7 del corrente marzo, e riprodotto nei giorni susseguenti di lunedì, martedì e mercoledì con qualche abbreviamento, perché lungo di soverchio sembrò la prima sera. L'esito fu dei più fortunati ed il trionfo del *maestro-dilettante* dei più completi. La prima sera e le susseguenti egli venne acclamato e festeggiato innumerevoli volte e con esso i cantori, che con ogni loro sforzo adoprarono acciò bene riuscisse. Le decorazioni e gli accessori soddisfecero alle pretensioni anche dei più esigenti e finirono per confermare che l'impresa del sig. Crivelli non poteva meglio meritare del pubblico. In una parola *Il crociato in Egitto* non lasciò altro rammarico che quello di esser venuto troppo tardi sulle scene, né altro desiderio che quello che gl'impegni dei virtuosi e dell'impresario siano tali da permetterne la ripetizione quante più volte sia possibile.

Se il dispiacere che proviamo ogni qual volta, ad onta delle impiegate più diligenti cure per la buona riuscita d'uno spettacolo, ci troviamo costretti nostro mal grado di annunziarne un successo più o meno infelice, fa sì che ci restringiamo, quanto più ci è dato di farlo in brevi parole, onde il dolore di chi il maggior danno risente non sia inasprito da inurbani ed inonesti modi; nessuno vorrà certamente rimproverarci se meno avari siamo d'inchiostro quando trattasi di libero lasciare alla lode il corso, ciò che pur troppo non così spesso avviene quanto il brameremo.

I nostri leggitori adunque soffrano che, afferrando noi la propizia occasione, alquanto più dell'usato ci dilunghiamo nel render conto del *Crociato*. Lo merita il valore reale dell'opera; lo meritano la fama dell'autore; la circostanza che sua mercé liete per noi trascorrono le rimanenti sere destinate agli spettacoli nel teatro della Fenice; il dovere infine di giustificare le stesse nostre lodi, che altrimenti vane sarebbero e non credute.

Quanto poi saranno pure ed imparziali le nostre lodi, altrettanto desideriamo che siano credute tali le nostre censure, se ci verrà fatto di doverle adoperare. Che pure qualche osservazione vorremo permetterci, sicuri che il maestro medesimo non se la avrà per male. L'amore della stessa sua gloria ce la detterà nella penna: vorrebbe egli essere solamente lodato? E che sarebbe allora tal lode?

Ma veniamo al *Crociato*, e prima di tutto diciamo alcun che del libretto.

Questa composizione del sig. Rossi, tratta per quel che si dice dal romanzo *Il rinnegato*, ha suscitato contro di lui le grida di molti. *Che versi! Che immagini! Che concetti!* andavasi esclamando. Noi non ci faremo a discutere se coloro che più si fiaccavano la gola fossero giudici competenti e se in vita loro abbiano fatto un verso migliore di quelli che anatemiavano. Ma una lunga esperienza ci ha insegnato che i maestri di musica poco si curano della bellezza del verso; ed il settenario il più armonioso e perfetto diviene un pentasillabo o un endecasillabo a furia di *no* e di *sì* quante volte ciò torna in conto al maestro. E di questa facoltà il sig. Meyerbeer ne ha fatto più che alcun altro tale uso, od abuso, che curiosa cosa ella è veramente lo star dietro col testo in mano a ciò che si canta. Non cinquanta sicuramente di quelle linee da tanti piedi che chiamansi versi sono rimaste intatte, delle cento e cento contenute nel libretto. Se ciò sia tornato in bene o in male della poesia ciò poco monta, perché noi non intendiamo di fare alla versificazione del sig. Rossi né l'apologia né la critica.

Quanto all'intreccio: un Crociato di nome Armando d'Orville essendo rimasto ferito in una battaglia contro Aladino, non trova miglior mezzo per salvare i suoi giorni che quello di travestirsi da Egizio e prendere il nome di Elmireno. Sotto queste mentite forme salva un giorno la vita d'Aladino e dà gran prove di valore, per cui divien sì caro al Soldano, che lo ammette nell'interno di sua famiglia. Conobbe qui Palmide, la bellissima figlia d'Aladino, l'ama e n'è riamato.

Segretamente la instrusse dei dogmi della fede cattolica; un nodo segreto unì i due amanti e Palmide divenne madre. Aladino vedeva con piacere il loro reciproco affetto e non attendeva che il ritorno del finto Elmireno da una spedizione per celebrarne la unione. I cavalieri di Rodi trattavano intanto il riscatto dei prigionieri ed a quest'uopo un'ambasciata spedivano a Damiata, incaricata ben anche di conchiuder la pace.

L'azione incomincia colla dichiarazione che Aladino fa alla figlia di volerle dare in isposo Elmireno, ritornato già dalla gloriosa sua spedizione. Il dolore dei due amanti è al colmo, vedendosi alla vigilia di dover celebrare il loro imeneo con profano rito. Intanto approdano i rodii ambasciatori, fra i quali trovasi lo stesso gran maestro, zio ad Armando, e Felicia già promessa ad Armando, travestita da araldo. Vien poi l'incontro dello zio col nipote, quindi quello di Felicia con Palmide, e successivamente con Armando, in cui Felicia scopre la loro segreta unione. Nel finale del primo atto segue la solenne udienza data da Aladino all'ambasciata. Vien promessa la pace; e per solennizzarla il Soldano invita gli ambasciatori ad assistere alle nozze di sua figlia col creduto Elmireno. Ma questi, punto e commosso dai rimproveri di suo zio, deposte le finte spoglie comparisce in abito di cavaliere di Rodi... e... questa metamorfosi, nella quale però non si palesa la segreta unione di lui con Palmide, basta per far rompere la pace e s'intimi di bel nuovo la guerra.

Quest'azione, come l'ha condotta il sig. Rossi, non è senza interesse; e nel primo atto l'incontro di Felicia con Palmide, e di Armando con ambedue è veramente un bel colpo di scena. Il rimprovero che poco si faccia non toccherà certo a questo dramma, in cui si fa anzi tanto che collo stesso poema in mano si dura fatica a comprenderlo. E ciò vuolsi dire precipuamente dello scioglimento, il cui nodo sta tutto nel tradimento di Osmino. Or questo Osmino è una parte così secondaria che nessuno vi fa attenzione; tanto meno poi, quanto che svela i suoi disegni in un monologo di sette righe, di cui non si intende una parola. – Il sig. Rossi ha pur voluto condur in scena un fanciullo e quanto ciò sia azzardoso lo si vide la prima sera in cui il bamboccione fece la sua comparsa, inciampando nel traverso della tela e cadendo boccone lungo e disteso sulla scena. Or poco mancò che le risa che involontariamente iscoppiarono da tutte le bande mettersero troppo di buon umore l'uditorio e mandassero a male gran parte dello spettacolo; mentre ognuno sa che non v'ha cosa più fatale in queste faccende del soverchio buon umore. Non saprebbe quindi troppo lodare il sig. Rossi dell'esserci stato più parco in appresso della vista di quel tambellone: guai se in ciò si fosse seguito il libretto!

Il crociato non ha Sinfonia; chi dice perché il maestro non fu più in tempo di scriverla, chi perché la maestosa introduzione può benissimo tenervi luogo e sarebbe stata anzi pregiudicata, quanto all'effetto, da una sinfonia. Comunque sia di ciò, certo è che se nelle Sinfonie si sogliono epilogare i passi più caratteristici e felici dell'opera, quella che il maestro avesse scritta non poteva non riuscire bellissima, tanta essendo nel suo lavoro la copia di felici ispirazioni da non lasciar gli altro imbarazzo che quello della scelta.

Dopo una maestosa introduzione viene adunque un Coro di schiavi, grave, espressivo pieno di novità e perfettamente adattato alla situazione. Segue la cavatina della sig. *Lalande* (Palmide), nel cui primo tempo i violoni producono un effetto mirabile; l'andamento della rimanente orchestra richiama modulazioni così semplici e grate che par di udire qualche cosa che già si conosca che altra volta ci scosse piacevolmente l'animo.

Dopo la sortita del Soldano (sig. *Bianchi*)¹ ha luogo un bel duetto accompagnato dal Coro, in cui la voce del sig. Bianchi spicca in tutta la sua forza. Le trombe che dall'alto di quattro torri an-

¹ Attaccato il basso sig. *Zuccoli* da dolorosissima malattia che minaccia il volerlo affliggere ancor per lunghi giorni, si dovette affidare la parte di lui al sig. *Bianchi*, sempre caro a questo pubblico.

nunziano l'arrivo di un vascello sono concertate a meraviglia. – Caratteristico è il Coro della Scena susseguente che accompagna le danze intrecciate davanti al padiglione sotto cui dorme il figlio di Palmide. Un gran duetto succede qui tra Palmide ed Elmireno (sig. *Velluti*). Il primo tempo è una delle più belle cose che si possano udire: l'istrumentale prova il profondo sapere del Maestro; nell'agitato le risposte dei violini, oboe ecc. alle *botte* staccate dei violoncelli, fagotti, bassi e più tardi delle trombe da tiro danno a questo tempo una vivacità tutta particolare. Nel tempo di mezzo il clarinetto del prof. *Cimetta* e l'oboe del nostro Paessler brillano valorosamente dal seno dell'orchestra. La stretta ci è sembrata difficile e pericolosa anzi che no, ed avrem voluto che la cadenza finale fosse risolta più presto e non tanto tirata in lungo: ciò nuoce assolutamente all'intera riuscita di questo bel Duetto.

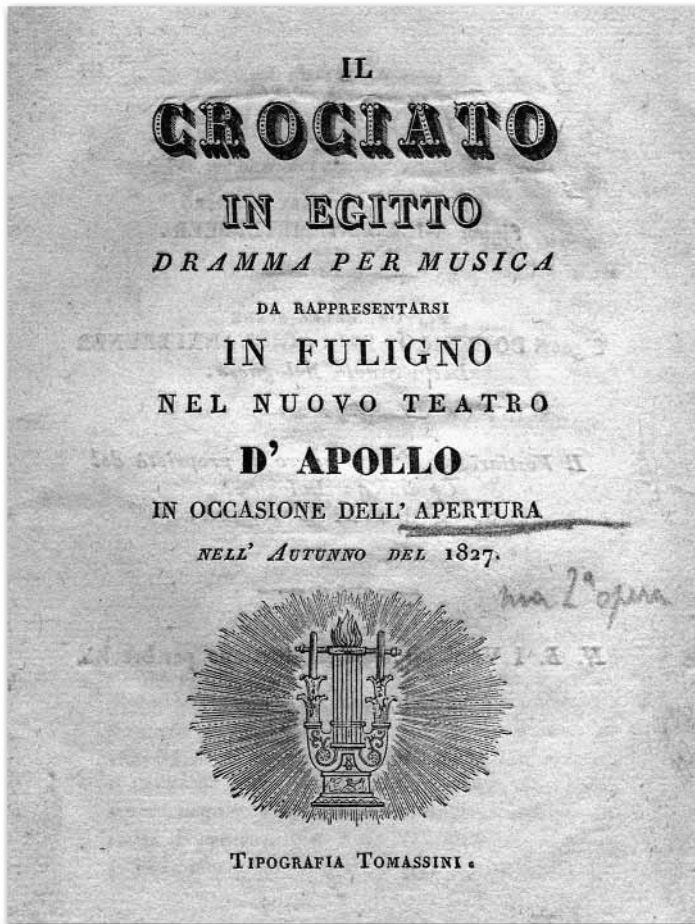
Un Coro di emiri, caratteristico e dignitoso, precede la comparsa di Felicia (la sig.^a *Lorenzani*). Ci sia permesso di dire che quanto ci è parsa nobile, bella e melodiosa la prima parte della Cavatina di questa brava virtuosa altrettanto un po' troppo difficile ci è sembrato il secondo tempo in 3/4 e così scabro che ne imporrebbe al cantore il più provetto. La sig.^a *Lorenzani* si tira d'impaccio con una bravura che veramente sorprende. Il clarinetto ha di bel nuovo occasione di distinguersi.

Viene poscia un superbo duetto fra i sigg. *Velluti* e *Crivelli*, che noi non esitiamo a dichiarare, per conto nostro, il più bel pezzo dell'opera. Qui sì che le parole ci vengono meno per degnamente lodarlo? Un primo tempo tutto di stile grandioso e severo, un secondo affettuoso, espressivo, appassionato, una chiusa vivace, difficile è vero, ma di un brio sorprendente. L'istrumentazione condotta con un giudizio ed un discernimento da far onore al più grande compositore. Anche in questo duetto le trombe da tiro sono impiegate eccellentemente, massime nel recitativo che precede la stretta.²

Con una *Romanza*, scritta nello stile semplice e piano proprio di quel poema, il maestro sig. Meyerbeer ha composto un terzetto che il pubblico sembra prediligere sovra ogn'altro pezzo dell'atto primo. La melodia non potrebb'essere più piacevole e grata e le signore *Lorenzani* e *Lalande* gareggiano nobilmente e valorosamente per farla gustare in tutta la sua bellezza. Peccato che quando entra la terza voce (è *Velluti* che canta di dentro la scena), alcune parole, dette a foggia di recitativo dalle due donne, interrompano spiacevolmente il canto, lo spezzino e scemino la commozione destata dalla melodia della *Romanza*. Sarebbe certamente prezzo dell'opera che il sig. Meyerbeer, ponendo meglio in armonia la chiusa col principio, rendesse perfetto questo bellissimo pezzo. La giovinetta sig.^a *Paessler* coll'arpa, il padre di lei col corno inglese, *Cimetta* col clarinetto, *Scapolo* col flauto, *Zifra* col corno, *Campioni* col violoncello e *Camera* col violino ne formano il delizioso accompagnamento.

Nel finale un quintetto a canone fissa, dopo i cori, l'attenzione dell'uditore. Il tema è breve, facile, cantabile, ma forse l'ultima frase potrebbe desiderarsi più semplice: per farci bene comprendere uopo avremmo di segni musicali. In mancanza però di questi cercheremo di spiegarci alla meglio. Le parole «ridenti», «amor» e «contenti», finali del primo, secondo e terzo verso sono espresse con *sestine*; l'ultimo verso, «Non v'è più amor», dopo una sincope, con una rapidissima volata di prima terza quinta e ottava. Fintanto che una sola voce canta il tema la cosa va bene; la seconda voce non guasta né pure intieramente la melodia; ma dopo entrata la terza voce e la quarta quelle *sestine*, replicate una dietro l'altra da quattro o cinque voci, e sopra tutto poi la volata rapidissima, «Non v'ha più amor», ripetuta dal modo medesimo, non suonano bene all'orecchio.

² Giovi il sapere che le cavatine delle due donne sono quelle medesime che il sig. Meyerbeer scrisse già per l'*Esule di Granata*.



Frontespizio del libretto per la ripresa del *Crociato in Egitto* al Teatro Apollo di Foligno, 1827; scene di Domenico Ferri e Giovanni Bruner. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano: Luciano Mariani (Aladino), Elisa Sedlacech (Palmide), Domenico Giovannini (Osmino), Giuseppina Mariani (Alma), Fabio Forzoni (Adriano), Marianna Bruner (Felicia), Rosa Mariani (Armando). In 1.4 Armando canta la cavatina «Oh Ciel! Quai fieri palpiti – Ah! Di quest'anima»; in 1.6 Adriano canta l'aria «Queste destre l'acciaro di morte – Rassicurata»; l'aria di Palmide «Della rosa il bel vermiglio – Oh serto beato» è tratta da *Bianca e Falliero* (1.6) di Rossini, e si riscontra anche in riprese di *Otello* (Firenze, 1821; Pisa, 1830; Firenze, 158), di *Caritea* di Mercadante, e del *Barone di Dolsheim* (Modena, carnevale 1824) e della *Vestale* (Piacenza, carnevale 1830) di Pacini; in 11.9 Palmide canta l'aria «Confusa è l'anima mia – Ah! Qual fora il mio contento»; il finale è «Ravvisa qual alma».

Il signor Meyerbeer abbia in queste nostre osservazioni una prova dell'alta stima in cui lo tenghiamo. Sapendolo nutrito alle melodie purissime e semplici del nostro *canto italiano*, noi ci rammarichiamo quante volte ci sembra vederlo inclinare al difetto, che tanto abbiam censurato nei maestri tedeschi, di far suonare la voce umana. Ma valga qui il vero: facciasi bene attenzione al passo che abbiamo esaminato e dicasi poi se surrogando un violino, un flauto, un oboe, un clarinetto e un fagotto alle cinque voci non si otterrebbe lo stesso effetto, e forse maggiore.

La chiusa del finale è scritta nello stile il più grandioso. In mezzo allo strepito prodotto dai numerosi Cori, dalla pienissima orchestra e da due bande sulla scena, di cui una è composta da una dozzina di trombe, bello è il sentire le voci emergere nelle parole «all'armi vi chiama» ecc. espresse con quanto mai brio e fuoco possono desiderarsi. Dopo il finale il maestro fu ogni sera chiamato sul proscenio a ricevere le espressioni della comune soddisfazione.

L'aria della signora Lorenzani è il primo pezzo del second'atto. Il primo tempo, di sestupla, è cantabile, melodioso e di stile purissimo. Il secondo, ordinario, non lo è meno, se non che taluno potrebbe non trovarlo intieramente di carattere serio. La signora Lorenzani vi riscuote vivissimi applausi.

Di nobile e squisito lavoro è il Rondò della signora Lalande, che a quella susseguita. Il maestro ha voluto mettere a prova tutta la bravura di questa esimia cantante. Modi veri e soavissimi distinguono il primo tempo, accompagnato da castigata ed acconcia instrumentazione, cui dà infinito risalto il violoncello di Campioni ed il flauto di Scapolo. In quello di mezzo si potrebbe forse desiderare più economia di trilli. Di bravura è la stretta; né mancano le scale semituonate di cui la signora Lalande dovrebbe esser sazia. In generale questo Rondò potrebbe soggiacere ad alcuna delle osservazioni che abbiám fatto più sopra al quintetto del primo atto.

Il Coro di emiri della scena 13 conferma nell'opinione che nei Cori il sig. Meyerbeer a nullo altro è secondo. Questo è così bello e così bene eseguito che i coristi, diretti dal bravissimo sig. *Carcano*, furono chiamati sul proscenio.

La maestria del sig. Meyerbeer si dispiega specialmente nei grandi pezzi concertati: essa brilla in tutto il suo splendore nella preghiera a 4, che termina poi in sestetto. Il quartetto, scritto più tosto ad imitazione che a canone, è di ricercatissimo e ricco lavoro, ma alquanto lungo perché il tema non ha niente meno di 40 battute, bensì in tempo assai veloce di tripla. Ottimo è il coro «Ah no, signor» e magnifica la chiusa a 6, sennonché troppo lunga. La due signore, Velluti e Crivelli vi guadagnano ogni sera i più clamorosi applausi, e ben li meritano, tanta è la gara ed il desiderio di piacere da cui sono animati in questo faticosissimo pezzo.

Dopo il sestetto v'hanno ancora i due Rondò di Crivelli e Velluti. Ma il primo non l'udimmo che alla prima recita, non avendo permesso la mal ferma salute di Crivelli di riprodurlo. Esso parve però lavoro di tutta perfezione e fu applauditissimo. Il secondo, che chiude lo spettacolo, e che consiste propriamente in un tema con variazioni intrecciato da Cori, fu pur tolto dopo tre rappresentazioni per uguale increscevole motivo, ma non ebbe, come l'altro, felice incontro. Su questi diremo il parer nostro quando potrem farlo con migliore conoscenza di causa.

E così avrem posto fine, più brevemente e meglio che avrem potuto, all'analisi di quest'opera che compirà di stabilire sopra eminentissimo seggio la rinomanza del suo autore, se pur ne avesse di bisogno. I leggeri rimarchi che ci siamo permessi di fare non possono servire che a farne vie maggiormente risaltar le bellezze. Peccato che il sig. Meyerbeer sia un *maestro-dilettante*! Che altrimenti noi vorremmo scongiurare l'impresa di accapparrarlo anticipatamente per uno degli anni a venire.

Non possiamo poi chiudere questa nostra, già troppo lunga relazione senza osservare: sembraci che l'incanto prodotto dalla musica abbia quasi assopito o reso ottuso qualunque altro sentimento. Per solito i dipinti del sig. *Bagnara* ottengono il favore del pubblico: questa volta né anche vi si fece attenzione. E sì il valore di lui non è venuto meno, e lo provano i Giardini, il Porto e sopra ogn'altro la Spiaggia colla vista del Nilo, paesaggio bello quanto altro mai. Che se nella Piazza avesse pur preso le chiese dei Tolentini o di S. Simeone (piccolo) a modello de' suoi templi, come taluno asserì, ma non è vero, egli avrebbe seguito un modello non spregevole e sarebbe da lodarsi, anzi che censurarsi per ciò.

2. Autore di questo intervento firmato è Luigi Prividali, noto autore di libretti e giornalista, in seguito compilatore unico de «Il censore universale dei teatri» (Milano, gennaio 1829-giugno 1840), periodico che «si rivolge più agli artisti di teatro, seguendo le *tournées* e i passaggi dall'una all'altra compagnia, che non al pubblico delle rappresentazioni milanesi» (MARINO BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 236).

Personaggio assai discusso nell'ambiente, erano note le sue polemiche non solo contro il poeta Rossi ma anche verso artisti insigni («[Prividali] vomita contumelie contro i primi talenti, come una Pasta, un Bellini, un Nota, perché onorano il suo Giornale di una meritata noncuranza», scriveva «L'eco» del 25 marzo 1833). D'altronde il suo risentimento contro il librettista si esprime nel totale, significativo silenzio in cui avvolge il suo operato in questa recensione, diffondendosi invece su musicista e cantanti.

«Il nuovo osservatore veneziano», 13 marzo 1824.

Chi annuncia la prima rappresentazione d'un'opera di *Mayerbeer* [sic] può dispensarsi di proclamare il successo, dopo che l'esperienza di tutte le sue produzioni regalate finora all'Italia instruisce che questo è una conseguenza per esso necessaria di quello. Se dunque *Costanza e Romilda* a Padova, se l'*Emma* a Venezia, se la *Semiramide* a Torino, se la *Margherita d'Anjou* e l'*Esule di Granata* a Milano furono generalmente e con tanto trasporto applaudite, per quale strana combinazione non avrebbe dovuto esserlo questa sua nuova sublime composizione che col titolo del *Crociato in Egitto* ci si presentò per la prima volta sulle scene della Fenice nella sera del 7 corrente marzo? L'egregio maestro, che giovanissimo ancora ammirare ci fece il suo ingegno tanto più adulto dell'età sua, pervenuto al più ridente fiore della sua brillante esistenza, dare ci *deve* adesso ben più, che dare allora *poteva*, e poteva egli solo; i valentissimi artisti esecutori, che molti già seppero sostenere lavori di minor pregio, tenuti erano di farci rilevar tanto meglio le peregrine bellezze di questo; il pubblico veneziano, che tante già diede luminose prove di squisito discernimento nel giudicare il valore degli spettacoli musicali doveva ben accoglierne con entusiasmo uno di sì chiara e particolare eccellenza. Di fatto *Il crociato* di Mayerbeer, eseguito dalle sig. Lalande e Lorenzani e dai sigg. Velluti e Crivelli, fu da un affollato concorso di spettatori clamorosamente approvato nella prima sera e con più d'enfasi, di convincimento e diletto ancora nelle sere consecutive, perché non una volta, non due, non molte bastano per tutta ed in tutte le sue parti adeguatamente valutare e gustare una musica sì preziosa. Sanzionata da un voto sì spontaneo, sì generale, sì ripetuto, acquistato ha già il diritto quest'opera di collocarsi in quel posto che assicura al suo autore una distinta e permanente celebrità, quand'anche in precedenza non se l'avesse già procurata. L'universale attenzione non si lascia giammai distrarre in tutto il corso della rappresentazione. I pezzi nondimeno, che più deliziosamente incantano chi con tanto interesse gli ascolta, sono l'introduzione, il duetto fra i signori Velluti e Crivelli, il terzetto fra le signore Lalande e Lorenzani ed il sig. Velluti, il gran finale dell'atto primo ed il gran quartetto che termina in sestetto, senza ricordare una mezza dozzina di cori d'un'elaborazione e d'un effetto meravigliosi. Il carattere distintivo della musica di Mayerbeer è quello di offrire un'armonia costantemente melodiosa: e siccome le sue armonie sono lavorate con molto ingegno e le sue melodie create con molto gusto, consegue egli così il vero scopo dell'arte sua, di eccitare cioè negli intelligenti del pari che negli ignoranti uno straordinario diletto. Per farlo arrivare a quest'ultimo grado della perfezione musicale, dotarlo ha voluto la natura d'un'abbondanza di criterio equili-

brata con un'eguale abbondanza di fantasia e di questi doni poi approfittando l'egregio maestro tutto rivolse il suo studio a rendere la ragione tutrice della immaginazione e della sua dottrina consigliere il buon gusto. Mezzi simili in simil guisa adoprati produrre non possono che risultati corrispondenti, ed ecco perché *Il crociato*, ed ecco perché piacquero finora tutte, e tutte piaceranno in appresso le opere di Mayerbeer; che se una molteplicità infinita di cause fortuite esercita tanto spesso una influenza nemica sulle produzioni di questo genere, un numero preponderante di probabilità militerà sempre per questo compositore contro una sì fatale influenza, la quale in tutti i casi altro mai essere non potrebbe che locale ed accidentale, senza poter portare all'intrinseco merito de' suoi lavori un reale e decisivo discapito. Che se pure studiar si volesse di opporre a questi suoi lavori una qualche eccezione, quella sola sarebbe ammissibile che per sentirne il pieno valore indispensabilmente si richiede una rigorosa magistrale esecuzione e questa è quella malagevole condizione che per nostra gran ventura con soprabbondanza di mezzi è stata in questa occasione esuberantemente adempita. Il sig. *Velluti*, ostinatamente molestato da una indisposizione troppo comune nell'attuale stagione, ci ha provato di quante risorse possa disporre un grande artista per vincere le ostilità della stessa natura. Delle sue morbose affezioni alla gola sensibile non è certamente al pubblico il danno, a quel pubblico che riguardar deve per facilissima spontaneità ciò ch'è in esso difficilissimo ripiego. Padrone assoluto della sua voce egli sa arbitrariamente sforzarla e smorzarla, spanderla ed assottigliarla con un'arte ammirabile, che dà sempre alla sua espressione una commovente delicatezza, e nel duetto col tenore, e nel canone del finale, e nella preghiera del quartetto questa sua delicatezza di colorito, come da noi, da tutto il plaudente pubblico si distingue generalmente. Anche il sig. *Crivelli* ha dovuto cedere agli insulti della stagione, ma di essi maggiore anch'egli fa rimbombare la sua bellissima e perfetta voce negli stessi indicati pezzi del duetto, del finale, del quartetto con soddisfazione di tutti gli spettatori, che gliene danno le prove più convincenti. L'imponente suo tuono declamatorio, l'energia della sua espressione non si smentiscono mai in questo valoroso cantante, e noi, che abbiamo fortunatamente più volte di seguito avuto l'opportunità di apprezzare le prerogative di questi due celebri virtuosi, non possiamo desiderare che vederci rinovata questa dolcissima compiacenza frequentemente. Desideriamo egualmente di replicare con la medesima persuasione i nostri applausi alle signore *Lalande* e *Lorenzani*. La prima, animata sempre dallo stesso impegno, si conserva fra noi quel favore che seppe al suo primo apparire tanto meritatamente acquistarsi, e con la freschezza della sua voce, e colla facilità del suo gorgheggio, e con l'esattezza della sua esecuzione unita all'anima e decoro della sua azione tutti sviluppa quei pregi che assicurare le devono in Italia una sempre crescente reputazione. La seconda, onorata anch'essa dal comune suffragio, mostra di rendersene sempre più meritevole e discernere deve bene ella stessa che gli applausi le vengono in quest'opera sempre più generosamente impartiti. Noi abbiamo già fatto in precedenza rilevare che la Fenice quest'anno gode il privilegio della migliore opera seria d'Italia e ci facciamo ora un dovere di ripetere questa importante verità per far giustizia ai distinti nostri cantanti e soprattutto alla premura dell'amministrazione teatrale, ch'ebbe l'avvedutezza di procurarceli non solo, ma di presentarceli eziandio sulla scena col lavoro dei più rinomati maestri, del pari che con una splendidezza e magnificenza d'apparati d'una pompa straordinaria. L'opera specialmente del *Crociato* sfoggia un lusso e una molteplicità di vestiario che realmente sorprende, per cui desiderosi noi di rendere più particolarmente osservabile il grandioso complesso di questi nostri spettacoli anche a chi non ebbe la fortuna di approfittarne, ci proponiamo di darne al terminare delle recite un ragionato prospetto, contentandoci per ora di gustare e applaudire col nostro pubblico l'eccellente musica del maestro Mayerbeer.

Le lettere di Meyerbeer nell'Archivio storico del Teatro La Fenice, e altri documenti

a cura di Michele Girardi e Jürgen Maehder

Si pubblica qui l'intero *corpus* di lettere di Meyerbeer negli anni 1824, 1826 e 1827, custodito presso l'Archivio storico del Teatro La Fenice, sinora edito solo parzialmente e in differenti sedi;¹ esso riguarda: la prima rappresentazione assoluta del *Crociato in Egitto*, una ventilata ripresa dello stesso titolo e l'invito ad allestire un'opera nuova rivolto dalla presidenza del teatro al compositore, sulla scorta del successo ottenuto nella stagione d'esordio, prontamente confermato da significative presenze nelle stagioni italiane. Il *corpus* si conclude tardivamente con una missiva del 1856, a cui il compositore allega una minuta manoscritta con preziose indicazioni per la messa in scena di uno tra i suoi massimi capolavori, *Les Huguenots*, in vista di un ciclo di recite che ebbe effettivamente luogo quell'anno alla Fenice nella stagione d'estate; il plico, indirizzato a Tornielli (allora «Presidente anziano e agli spettacoli») contiene anche una *mise en scène* a stampa, che riproduciamo in appendice.² Abbiamo trascritto la corrispondenza rispettando la grafia originale e senza correzioni, limitandoci all'ammodernamento delle abbreviazioni e a rare integrazioni; vengono omesse le intestazioni, la fir-

¹ Archivio Storico del Teatro La Fenice, busta Compositori/Meyerbeer; l'intera corrispondenza del 1824 fra Meyerbeer e la dirigenza fenicea, è stata pubblicata da PAOLO PINAMONTI («*Il crociato in Egitto*» fra Venezia e Parigi, «Rassegna veneta di studi musicali», VII-VIII, 1991-1992, pp. 219-240: 237-240). Le dimensioni del successo veneziano del compositore si possono cogliere in questo volume sia leggendo le recensioni alla prima assoluta curate da Maria Giovanna Miggiani (pp. 40-46), sia la cronologia delle opere di Meyerbeer date alla Fenice, pubblicata da Franco Rossi (pp. 149-155); per collocare le lettere del 1824, 1826 e 1827 nel clima delle prove che precedettero il debutto, si legga la rubrica *Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice*, curata da Rossi, alle pp. 145-148. I dati sulle recite e sulla composizione delle stagioni sono tratti da MICHELE GIRARDI-FRANCO ROSSI, *Il teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Albrizzi, 1989.

² *Mise en scène, costumes et décorations de l'opéra «Les Huguenots»*, Paris, Duverger, [1836], il documento d'archivio è siglato come «Regalo fatto personalmente dal M° Meyerbeer a Tornielli nel febbraio 1856»; lo si può anche leggere in una copia manoscritta di Palianti, riprodotta in facsimile in *The original staging manuals for ten Parisian operatic premières 1824-1843 / Dix Livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes 1824-1843*, a cura di H. Robert Cohen, Stuyvesant, NY, Pendragon, 1998, pp. 133-171 («Musical life in 19th-century France / La Vie musicale en France au XIX^e siècle, 6»). La preziosa memoria manoscritta per la messinscena degli *Ugonotti*, già riportata nella tesi dottorale di ANNA TEDESCO (*Opere a macchina. La fortuna di Giacomo Meyerbeer in Italia tra il 1840 e il 1870*, Università degli studi di Bologna, a.a. 1997-1998), apparirà anche in EAD., «*Queste opere eminentemente sinfoniche e spettacolose*»: *Giacomo Meyerbeer's Influence on Italian Opera orchestras*, in *The Opera Orchestra in 18th and 19th Century Europe*, a cura di Niels Martin Jensen e Franco Piperno (2 voll., Berlin, Berlin Verlag, in preparazione).

ma con i relativi convenevoli, e i trattini in luogo del punto fermo; i passi sottolineati sono stati resi in corsivo, compresi i pochi titoli che non erano già posti in enfasi negli originali.

1. Alla presidenza del Teatro La Fenice, Venezia 17 febbraio [1824].³

In dovuto riscontro al pregiatissimo foglio di questo giorno, che Ella Nob. Sig. Conte Direttore governativo e Nob. Presidenza, mi hano indirizzato, ho l'onore di confermare quanto era già costretto di esporle verbalmente jeri sera, Nob. Sig. Conte Direttore, cioè che la mia nuova convenzione col Sig. Crivelli Impressario, mi obbliga di andare in Scena gli ultimi giorni di Carnevale (nei quali è compreso legalmente in materia teatrale l'*ultimo*). Si potrebbe dunque a sforzato vigore di contratto mandare in Scena la mia Opera il Martedì 2 di Marzo, senza ch'io avessi il diritto di oppormi, e a tale epoca sarà anche approntata la mia Musica. Posso e *debbo* però soggiungere in onore e coscienza, come Autore della Musica, che qualora venisse mandato in Scena la mia Opera il 2 di Marzo, ne verrebbe la totale ed assoluta perdizione di quest'Opera, e nissuno sforzo di prove fratanto, basterebbe a salvarla; mentre che non si sono cominciato le prove che il giorno 13 (*tredici*) di Febrajo, ed incomplete finora per la notoria indisposizione del Signor Veluti e del Sig. Zuccoli (assente già quest'ultimo da tre prove), di modo che non si è potuto fare finora *una sola prova completa a dovere*.

2. Alla presidenza del Teatro La Fenice, [Venezia] 18 febbraio [1824].

Invitato nuovamente colla pregiatissima lettera delle VV.NN.SS. [Vostre Nobilissime Signorie] di jeri sera, di precisare il giorno senza eccezione, dove può andare in Scena la mia Opera, ho l'onore di riscontrare, che sebbene la mia convenzione col Sig. Impressario mi abiliti di andare in Scena il 2 di Marzo, pure essendo mi stato fatto presente, che in tal sera (contro mia scienza) non si da mai spettacolo d'Opera alla Fenice, abbandono quel punto di mio diritto, ed appronterò il mio lavoro per la sera del primo di Marzo.

Debbo però di bel nuovo far presente, che, per le ragioni già esposte nella mia lettera di jeri, e per la continuazione della malattia del Sig. Zuccoli, che per tale sera è materialmente impossibile che l'opera sia minimamente, né al punto d'esecuzione che si esigerebbe e per l'Interesse dell'Impresa che ne sarebbe la vittima, nè pel decoro del Teatro, nè per l'amor proprio dell'Autore.

Se però in vista di tale *circostanza* le VV.NN.SS. permetessero, di protrarre la produzione di tale spettacolo sino al giorno 6 di Marzo, convenendo col Sig.^f Impressario di tenere chiuso il Teatro nei tre primi giorni della Quaresima, onde provare mattina e sera, posso allora lusingarmi d'una esecuzione matura, che potrebbe corrispondere, all'Interesse dell'Impresa, al decoro del Teatro e alle nobili premure delle VV.NN.SS.

³ Il compositore data erroneamente questa lettera e la successiva (integralmente autografe, ciascuna di due facciate) all'anno 1823; entrambe mostrano come la massima preoccupazione di Meyerbeer (che risponde ai solleciti della Presidenza, in apprensione per i continui slittamenti della data della prima) fosse quella che la sua opera si rappresentasse degnamente, ottenendo un numero di prove almeno sufficiente per far fronte a una partitura estremamente impegnativa, anche sotto il profilo scenico, oltre che morfologico.



Meyerbeer. Da un negativo del dipinto originale di Carl Begas (andato perduto), in possesso della fondazione Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Bildarchiv. Da *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, vol v, a cura di Sabine Henze Döhring e con la collaborazione di Hans Moeller, Berlin-New York, de Gruyter, 1998.

3. Alla presidenza del Teatro La Fenice, Berlino 29 marzo 1826.⁴

Nel momento istesso d'ove l'Impressario Signor Crivelli mi fece rimettere la lusinghiera lettera della nobilissima Presidenza, mi sarei fatto un dovere di riscontrare sull'istante a questo onorevole invito, se non avessi voluto primo abboccarmi col Signor Crivelli sulla scelta del musico che dovrebbe fare la parte di Velluti. Essendo io allora occupatissimo colla messa in scena del *Crociato* al Teatro alla Scala, feci pregare il Sig. Crivelli di favorirmi da me onde combinare il detto oggetto. Ma egli non venne mai, e neppure mi scrisse. Soltanto nel momento della mia partenza di Milano, seppi, ch'egli era caduto ammalato, e allora lo feci pregare dal poeta Sig. Rossi, di comunicarmi le sue intenzioni a Berlino per d'ove partivo. Finora però egli non mi ha ancora scritto: ma essendomi pervenuto in questo fra tempo una seconda lettera della nobilissima Presidenza, sarei non scusabile se volessi aspettare più lungamente la lettera del Sig. Crivelli, prima di riscontrare loro illustrissimi Signori!

Tutte due le volte ch'io ho composto opere a Venezia, questo colto pubblico veneziano mi ha giudicato con tanta indulgenza, anzi favore, mi ha talmente incorragito coi suoi onorevoli suffraggi, ch'io devo riconoscere in grandissima parte da Loro, quel poco di riputazione musicale che mi sono forse acquistato poichè le decisioni di Venezia in materia di Musica, hano forza di legge, non solamente in Italia, ma anche oltre i monti. Mi stimerò dunque fortunato, tutte le volte ch'io sarò chiamato di poter testimoniare la mia stima e gratitudine a questo gentile pubblico.

Acceto perciò con tutto il piacere l'invito della Nobile Presidenza, di venire io in persona a Venezia il prossimo Carnevale a mettere in scena il *Crociato*, semprechè però sia per l'ultima opera, poichè i miei impegni anteriori non me lo permetterebbero diversamente. Faccio però osservare alla Nobilissima Presidenza che la parte d'Armando nel *Crociato* fu sentita dai Veneziani, da *Velluti* egreggiamente cantata. Oltre di ciò molti [a] Venezia l'hanno sentita l'anno passato a Trieste e Padua molto bene cantata dalla Bassi. Non converrebbe dunque dare questa parte alla signora Cecconi, per la quale, essendo ella un Contr'alto bassissimo, bisognerebbe puntare e cambiare la parte dal principio al fine, ciò vuol dire rovinarla. Egualmente non converrebbe prendere un soggetto meschino per questa parte, essendo stato sentito dai Veneziani Velluti e la Bassi in questa musica. Ho proposto al Sig. Crivelli (primo ancora ch'egli andasse a Venezia) due eccellentissime donne musicisti, non conosciute a Venezia, la Signora Vespermann, o la Signora Schechner (quest'ultima ha fatta la parte di Velluti nel *Crociato* a Monaco con grandissimo suciezzo). Se però non si potesse combinare nè l'una nè l'altra di quelle Signore; nè nissun altro bravo musico per questa parte, onde dare una prova alla nobile Presidenza quanto volentiero io vengo a Venezia, lor proporei in questo di dare un'altra mia Opera seria non conosciuta a Venezia, *L'Esule di Granata* obbligandomi di addattare la parte principale (composta per Lablache) per la voce del Sig. Crivelli, scrivendo inoltra appositamente di nuovo pel Sig. Crivelli una Cavatina di Sortita, un Aria, ed un Duetto. Arric-

⁴ Questa interessantissima lettera (vergata da un copista, con firma e saluti autografi, come le tre successive, rispettivamente di quattro, tre e due facciate), oltre a mostrare, al pari delle precedenti, la meticolosa attenzione per l'allestimento di Meyerbeer, ci svela anche il suo lato di fine diplomatico, avvezzo agli usi italiani, e perciò disposto a molti onorevoli compromessi (del resto abitualmente praticati da tutti i colleghi del tempo) pur di ottenere il proprio scopo, ma senza mai rinunciare all'opzione di qualità. L'affermazione «le decisioni di Venezia in materia di Musica, hano forza di legge, non solamente in Italia, ma anche oltre i monti» non è affatto un modo per ingraziarsi la direzione del Teatro La Fenice, ma riflette la posizione dominante che il tempio della lirica veneziana ebbe nella prima metà dell'Ottocento. Le «donne musicisti» citate dal compositore, Katharine Sigl-Vespermann e Nanette Schechner, facevano parte della compagnia stabile del Teatro Reale di Monaco di Baviera, allora in decadenza.

chirei anche di qualche altro pezzo nuovo il secondo Atto che ne abbisogna, semprechè per l'Impressario allora non riguardasse e decorasse quest'opera come uno spettacolo di ripiego, ma colla decenza di un Opera nuova, e con quegli accessori che l'*Esule di Granata* richiede.

Aspetto la decisione della nobile Presidenza in questi miei riflessi, supplicando le loro illustrissimi Signori di volermi onorare d'un sollecito riscontro, onde potermi regolare per gli altri miei impegni.

4. Alla presidenza del Teatro La Fenice, Parigi 13 agosto 1826.⁵

Due motivi cagionarono il ritardo nel riscontrare la gentilissima di Loro Lettera, una cioè che fu diretta a Berlino, ed io essendo a Parigi da quasi tre mesi; l'altro, che per farne regolare risposta, ho voluto vedere se mi fosse possibile di conciliare i miei obblighi con la direzione di questi Reali Teatri in modo di poter trasferirmi a Venezia in tempo per mettere in Scena il *Crociato* per second'opera come lor Nob.mi Sig.ri mi dimostravano graziosamente il desiderio. In conseguenza voglio lusingarmi che non attribuiranno a veruna negligenza per parte mia, il ritardo medesimo.

Non mi fu dato d'ottenere quì quanto bramavo, e perciò mi truovo costretto di rinunziare al piacere di secondare il loro genio.

Credo poi di mio dovere di dissuaderle non solo, ma di pregarle insistentemente per la riputazione del mio *Crociato* di non farlo rappresentare, qualora la signora Ceconi dovesse fare la parte di Armando, giacchè è assolutamente impossibile di averne un buon risultato. So benissimo che si è puntato questa parte sul Contralto, e che la fece la Sig.a Pisoni a Genova, e la Sig.a Marianni a Reggio e Modena, ma so anche che la parte ha perduto tutto l'effetto; e che più l'opera stessa in generale ne ha sofferto. Avverrebbe molto peggio a Venezia dove si è sentita la parte di Armando nella sua vera tessitura, e dove per conseguenza questa puntatura produrrebbe un pessimo effetto. Quantumque il *Crociato* abbia ormai girato quasi tutte le grandi Capitali, pure mi farebbe somma pena se dovesse cadere nella sua riproduzione a Venezia dove fù creato, e così gentilmente accolto; e questa caduta è inevitabile se un Contralto (come lo è la Sig.a Ceconi) facesse la parte di Velluti.

Lor Nob.mi Sig.ri hanno la bontà di volermi invitare per comporre un'opera a Codesto Nob.mo Teatro La Fenice per il Carnevale 1827-28. Niente di più grato per me di accettarne l'assunto, giacchè sono scolpiti nel mio cuore a caratteri indelebili e la gentile accoglienza, e gli incoraggiamenti ricevuti per due volte dal colto Pubblico veneziano; ma prima d'impegnarmene mi è d'uopo conoscerne la compagnia di canto, giacchè ho un libretto, a cui tengo moltissimo, e sul quale vorrei allora comporre, e per cui mi ci vuole assolutamente una gran donna, un gran Tenore, e più un gran Basso; non facendomi all'incontro verun difetto se non vi fosse musico. Non prenderò dunque verun impegno per quel Carnevale, se non dopo gli onorati di loro riscontri, che mi farò un preggio di attendere per qualche mese.

⁵ Si dipinge uno scontro a senso unico fra Meyerbeer e il sistema produttivo italiano del tempo (ed è curioso notare come da allora sia mutato ben poco). Le precedenti trattative sono naufragate, ma nessuno avrebbe potuto impedire che il Teatro La Fenice riproponesse un'opera del suo repertorio, né tantomeno tutelare i diritti di Meyerbeer in merito alla scelta degli interpreti. Quanto all'opera nuova, le pretese di un *cast* di primo livello sono giustificate dal credito sempre crescente che il compositore tedesco poteva vantare nel panorama internazionale di allora, oltre che dall'agio economico personale.

5. Alla presidenza del Teatro La Fenice, Parigi 7 gennaio 1827.⁶

Il Sig. Rossi Poeta mi fa tenere copia di una di Loro gentilissima Lettera del 26 ottobre ultimo scorso, il di cui originale non mi è mai pervenuto, giacché non avrei certamente trascurato di riscontrarle prontamente, come possono ben crederlo.

Vedo che bramerebbero, che mi obbligassi di mettere in Musica un'opera per il prossimo Carnevale 1827/28. Il mio genio di scrivere per codesto Teatro non è al certo minore, di quello che codesta Nobilissima Presidenza ha la gentilezza di mostrare perché me ne occupi; ma devo replicarle quanto gli scrissi in passato, che non posso dipartirmi dal mio sistema di non assumere nessun impegno senza conoscere prima la Compagnia di Canto, e se dessa non è di mia soddisfazione. Osservo che sinora non hanno scritturato che la sola Sig. Feron, contro li cui talenti non ho niente a ridire, ma non sarebbe addattata per far la parte nel Drama, che avrei divisato di metter in musica. Se però si trovasse il musico che volesse fare la parte di Donna, allora avrei piazza anche per la suddetta Sig.ra Feron. In quanto ai soggetti, che mi eccitano a nominare, posso indicarle:

per Musico:

la sig. Pasta, o Lalland o Sontag, e dovrebbe far la parte di donna.

Per Tenore, essendo l'opera da scriversi, un drama molto sostenuto, e dovendo rappresentare un Giovane Guerriero

il sig.r Donzelli o David.

E per il Basso

o il Sig. Remorini, o Tamburini, o Levasseur, non nominandole il Signor Lablache, ben sicuro che faranno il possibile per ottenerlo di preferenza.

6. A Giovanni Battista Tornielli, Venezia 22 aprile 1856.⁷

Ho l'onore d'inviargli qui giunto (come ne eravamo convenuti) varie osservazione ed indicazione necessarie per la buona messa in Scena degli *Ugonotti*. Le ho comunicate egualmente al Sig. Maestro Bosoni direttore dell'orchestra del Teatro della Fenice. Ho dato anche al sudetto Signor Mae-

⁶ Certo non si può dire che Meyerbeer mirasse in basso, a osservare i nomi della sua compagnia di canto ideale per un'opera nuova, tutte stelle nel panorama del teatro lirico d'allora, ad eccezione del basso Raniero Remorini, rossiniano della prim'ora (cantò in *Torvaldo e Dorliska* nel 1815 e nel *Mosè in Egitto* nel 1818); il soprano Elizabeth Feron non fu poi scritturata per la stagione della Fenice e, di lì a poco, lasciò l'Italia. Degno di nota è anche la scelta in prima opzione di un 'baritenore' come Donzelli, reduce dal debutto al Théâtre Italien come protagonista dell'*Otello* di Rossini, per la parte dell'eroe, «giovane guerriero», segno di una tendenza più 'realistica' nella costellazione dei personaggi; e non sfugga il rispetto che il musicista riserva per il grande Lablache, basso da preferirsi senza riserve in qualsivoglia circostanza. Ma oramai il compositore era uscito dalle scene italiane, e il prossimo lavoro sarebbe stato quel *Robert le Diable* (1831) che segna uno spartiacque nel panorama dei generi europei, tra opera fantastica e *grand-opéra* in fase di consolidamento.

⁷ Qui scrive (la lettera è interamente autografa, così come la minuta allegata) il compositore ormai affermatissimo, che si era già messo alle spalle lavori come *Le prophète* (1849) e *L'étoile du Nord* (1854), oltre al citato *Robert le Diable*, ma soprattutto *Les Huguenots* (1836), tra le sue opere più significative, se non la più importante. Degno di nota che egli si preoccupi della resa scenica dell'allestimento veneziano, inviando una copia a stampa della *mise en scène* francese pubblicata da Duverger (cfr. n. 2), in aggiunta a una minuta in italiano, dove precisa con molto scrupolo le condizioni necessarie per la migliore riuscita di questo lavoro assai complesso, con notevoli difficoltà nell'allestimento, e che rivolga i suoi consigli anche a Bosoni, che di lì a poco avrebbe diretto la prima assoluta del *Simone Boccanegra* al Teatro La Fenice (1857).

stro in iscritto tutti i tagli che si possano far nello Spartito, i luoghi e il modo in cui devano essere fatto. Parto fra 2 giorni per Berlino ed ivi sarò sempre pronto a dare tutti i schiarimenti che potrebbe desiderare da me sulla sudetta Opera. Per questa ragione mi do l'onore di indicare il mio recapito a Berlino a piè di questa lettera.

*Piccola memoria per alcuni dettagli importanti relativamente agli Ugonotti*⁸

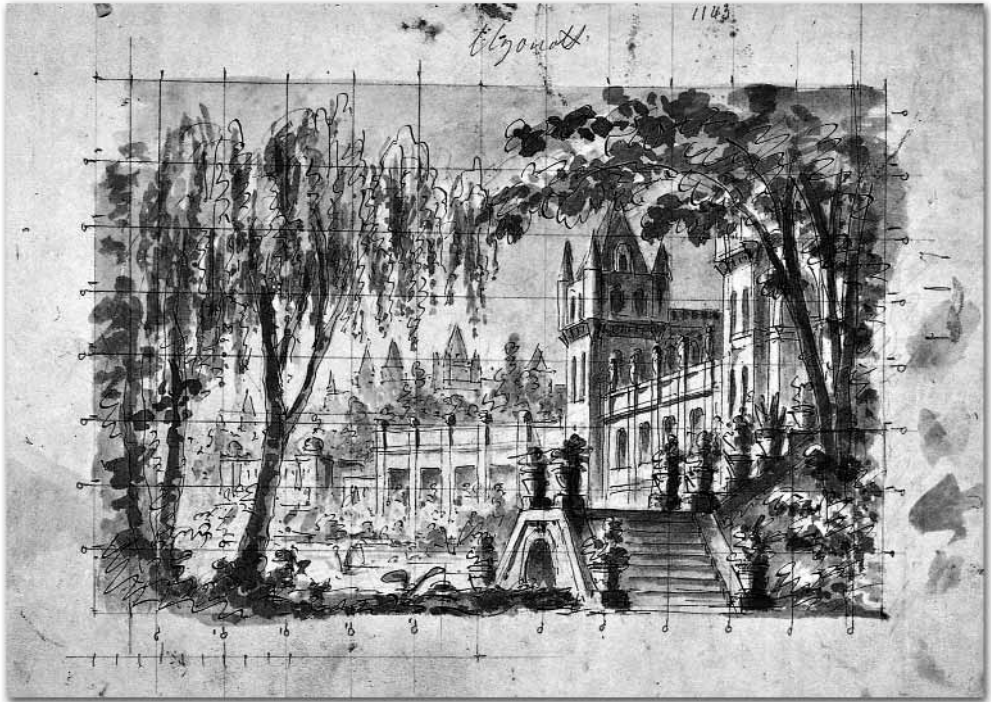
È importantissimo di avere un Suonatore di Viola bravissimo per suonare la parte obbligata del Solo della Romanza di Raoul (atto primo).

È necessario trovare un Clarinetto basso per il gran Solo nel Terzetto del Quinto Atto. St Bris è una vera prima parte di gran impegno, e richiede un bravo Basso profondo. Sarà utile di far rileggere a giudice competente la traduzione delle due edizioni di Ricordi e Lucca per scegliere la miglior traduzione delle due. Ci vuol un buon Tenor di forza per cantare la parte di Bois-Rosé nel Rataplan. Si può utilizzare quest'istesso artista, facendogli cantare uno dei tre frati del gran pezzo concertato della Congiura (atto IV) come anche uno dei Cavalieri nel Settimino della Sfida (atto III) ed uno dei Cavalieri del Atto primo. I 4 Cantanti che canteranno i 4 Cavalieri nello Settimino della Sfida, la parte di Bois-Rosé nel Rataplan, i tre frati nella Congiura, l'arciere nel coprifuoco, devano essere bravi artisti con buona voce: delle seconde parte non basterebbero per disimpegnare convenevolmente quelle parte importante. La donna che canterà la moglie di Tell nel *Guglielmo Tell* (mezzo Soprano) dovrà cantare la dama d'onore nel Terzettino delle 3 donne nel Aria della Regina nel atto II degli *Ugonotti*.

Se si può avere una prima donna giovane e di buona agilità pel Paggio, allora canterà l'Aria nel Final 1^{er}. Altrimenti ho anche indicato il mezzo come si può tagliare quest'Aria. È di gran importanza di avere per il quart'Atto due *gran* Campane in Fa e in Do di timbro grave quanto si potrà, dovendo avere il suono lugubre.

La barca deve essere costrutta con molta pompa, coperta di un grande e ricco Baldachino, e questo Baldachino deve essere sostenuto da 4 colonette: tutta la barca deve essere illuminata con

⁸ Ecco Meyerbeer nei panni di regista *ante litteram*, tutt'uno con quelli di musicista; sembra preoccupatissimo per l'assolo di viola nella romanza di Raoul «Bianca al par di neve alpina» («Plus blanche que la blanche harmine», I.2), o per l'esatta qualità sonora dei tocchi lugubri delle campane nella scena finale dell'atto quarto, che segnano l'ora del massacro dei protestanti, piuttosto che per un clarinetto basso destinato al terzetto fra Raoul, Marcel e Valentine dell'atto quinto. Numerose osservazioni denotano il suo acume organizzativo, nell'indicare i cantanti più adatti ai ruoli tenendo conto del *Guglielmo Tell*, titolo che nella stagione d'estate 1856 alla Fenice precedeva *Gli Ugonotti*. È anche utile constatare che il compositore cita il «Rataplan», pedale guerriero che scandisce il ritmo della *chanson huguenote* intonata da Bois-Rosé col coro «Col formidabil brando» («Prenant son sabre de batailles», III.1), contrapponendosi all'inno cattolico: questa trovata fu certo tenuta in gran conto da Verdi, che aveva sempre seguito con interesse le opere di Meyerbeer, tanto che poi egli stesso, di lì a poco, avrebbe fatto intonare un *Rataplan* in un campo di battaglia di Velletri (*La forza del destino*, 1862, III.14). Gli anni Cinquanta, del resto, erano quelli in cui il *grand-opéra* stava consolidando anche in Italia la propria affermazione, e a Venezia in particolare (una lista dei titoli di quegli anni comprende tutti, o quasi, i maggiori successi parigini della prima metà del secolo). Tra i numerosi effetti positivi che questa tipologia di opere ebbe sul sistema produttivo italiano vi fu anche quello di sollecitare un'attenzione molto maggiore per la parte visiva dello spettacolo, sulla scia di quella che Meyerbeer riserva financo ad aspetti della luministica, in armonia con scelte sonore peculiari, per i fini superiori del dramma. Ciò risalta nel clamoroso finale dell'opera (v.3), con gli «Assassini» che piombano su donne e fanciulli immersi nella preghiera, dietro un telo sullo sfondo che lascia intravedere l'azione criminale, e potenzia il dramma dei singoli sul proscenio: un vero e proprio *topos* per il teatro musicale europeo di là da venire.



Giuseppe Bertoja (1804-1873), bozzetto scenico (n.1) per gli *Ugonotti* al Teatro La Fenice di Venezia, 1856 (rappresentato in italiano).

lanterne cinese trasparenti, di differenti colori. La barca deve essere molto grande, dovendo contenere i Sposi con tutto il corteggio delle nozze ed anche (se fosse possibile) la Banda Militare.

La tela della chiesa (in fondo della Scena) col Cimitero nel davanti, in principio al oscuro, più tardi rischiarito dei raggi della Luna (nel quint'atto) è di gran importanza per l'effetto della messa in Scena, e prego il Signor pittore di averne molta cura. Bisogno che le finestre della Chiesa vadino quasi fin a terra (a uso di molte chiese protestante) perchè a un dato momento (quando la luna splenderà) il pubblico possa vedere nell'*interno* della chiesa, dove saranno le donne inginocchiate a pregare e più tardi bisogno vedervi entrare nell'*interno* gli Assassini con fiaccole.

Gli a soli delle Litanie del atto terzo possono essere cantato dal Paggio e della dama d'onore che si distacheranno dal Corteggio di nozze che passa, per inginocchiarsi colle coriste rappresentando donne del popolo. Sarebbe molto buono di poter avere 4 fagotti e 4 trombe.

L. V. Duverger,

Bureau de Commission Théâtrale, rue Raucou, n° 6.

MISE EN SCÈNE, COSTUMES ET DÉCORATIONS

DE L'OPÉRA

LES HUGUENOTS

Grand Opéra en cinq Actes, paroles de M. SCRIBE, musique de M. MEYERBEER;

Décorations de MM. SÉGAN, PEUGHÈRES, DIÉTERLE et DESPLECHIN;

Représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique, à Paris, le 29 février 1836.

Le prix des 8 planches lithographiques et coloriées représentant les décorations, est de 25 fr.; tous les costumes, personnages et accessoires coloriés, 6 fr.; mise en scène, 6 fr. Total: 40 fr.

MOUVEMENTS DE SCÈNE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE I^{re}.

Dans un salon vaste, riche, ayant deux grandes croisées ouvertes et la porte du fond *idem*, donnant sur des jardins, et château au fond, nombre de jeunes seigneurs catholiques sont en causeries au lever du rideau; d'autres jouent aux dames ou aux échecs; d'autres, en dehors, au fond, jouent au ballon (1). Le service des tables, à gauche et à droite, est préparé. Ces tables sont couvertes de vases, d'assiettes, de fleurs.

De Tavanne, de Nevers, de Cossé et autres seigneurs vêtus à la Henri II, attendent un nouveau convive. Bientôt on aperçoit, en dehors du fond, les joueurs de ballon saluer Raoul qui entre du fond et reçoit les salutations de la compagnie; il prend le milieu de la scène.

SCÈNE II.

Position.

1.	2.	3.	4.	5.	6.
SEIGNEURS.	DE COSSÉ.	DE TAVANNE.	RAOUL.	DE NEVERS.	THORÉ.

(Souffleur.)

Des domestiques apportent au milieu de la scène une table couverte de vases, pâtés, viandes et fruits; elle est de sept à huit couverts. Les convives principaux s'asscient à cette table, les autres aux tables de droite et de gauche, suivant le nombre des personnages.

	Un Seigneur.	<i>idem</i> .	
Autre table.	Autre. Cossé.	Table.	Autre. Tavanne.
	Raoul.	Nevers.	

Raoul est assis lorsqu'il commence le récit qui précède la romance, et il se lève pour l'achever. Les seigneurs

(1) Les joueurs de ballon ont été supprimés.

sont près de lui. Suit alors la romance, après laquelle on se remet à table. Les domestiques versent à boire; le vin pétille dans les verres, quand Marcel entre du fond, après la romance, descend par la gauche du public, cherchant son maître Raoul.

SCÈNE III.

	1.	2.	3.	4.
Convives assis.	MARCEL.	RAOUL.	DE NEVERS.	SEIGNEURS.

Raoul s'est levé pour parler à Marcel, les autres sont restés à table. Après le premier chant luthérique de Marcel, quatre seigneurs se lèvent; les domestiques enlèvent sans bruit la table du milieu, qu'ils emportent dehors par le fond.

Suit l'air chanté par Marcel: *Pif, paf, pouf, pan. A bas les couvents maudits! Les moines à terre!* (De Nevers se rassied.)

On voit Valentine, masquée par son loup noir, traverser au fond en dehors, suivie d'un valet, et se diriger de la droite vers la gauche du public au fond.

SCÈNE IV.

Entre le valet s'adressant à de Nevers. Ensuite de Nevers sort par le fond pour aller saluer la dame qu'on lui annonce. (On peut faire dire le coryphée par un seigneur; alors le valet lui parlerait à l'oreille.)

SCÈNE V.

À la sortie de de Nevers, les seigneurs se remettent en jaserie, vont et viennent; Raoul se promène vers le fond. Par suite du morceau de musique, ils regardent, à gauche du public, la croisée où flotte un petit rideau vert et s'y dirigent par curiosité. Quelques-uns montent sur les tabourets, un sur la table. Alors ils disent: *Je la vois! attrait divin!* Raoul, qui était pensif, assis, se dirige aussi, va voir, et s'écrie: *Ahi! grands dieux!* et redescend sur l'avant-scène. Alors:

Seigneurs.	1.	2.	3.
	RAOUL.	MARCEL.	

À la fin du motif, chœur. On voit de Nevers donnant la main à Valentine. Au fond, en dehors, ils traversent lentement de gauche à droite du public. Les seigneurs regardent lorsque le chœur dit : *Silence! je les entends*. Tous gagnent tout-à-fait la gauche du public, afin de bien laisser voir Valentine et de Nevers traverser au fond; bientôt de Nevers rentre.

SCÈNE VI.

De Nevers dit son récit sur l'avant-scène : *Il faut rompre l'hymen*, etc. Pendant ce temps, les seigneurs sont remontés au fond, et redescendent pour complimenter de Nevers sur sa bonne fortune.

SCÈNE VII.

On voit au fond Urbain, page de la reine Marguerite.
Position :

	2.	3.	4.	5.	6.	7.
	TAVANNE	DE NEVERS.	Le Page.	COSSÉ.	RAOUL	MARCEL.
Seigneurs.						
Seigneurs.	1.					

Lorsque le page s'adresse à Raoul pour lui remettre la lettre, Raoul se lève, la prend, vient au milieu, lit avec surprise et sourit et passe ensuite la lettre à de Nevers, à ces paroles : *Lisez vous-même*. Position :

	2.	3.	4.	5.	6.
	TAVANNE	DE NEVERS.	RAOUL.	Le Page.	MARCEL.
Seigneur.	1.				

Le final continue et, avant la fin, on voit au fond du salon, en dehors, trois hommes en noir, masqués par un loup noir; l'un d'eux a un bandeau et un mouchoir blanc à la main. Les seigneurs sont un peu aux ailes. Le page et Raoul vont pour sortir à l'instant du baisser du rideau. Le public voit qu'on bande la vue à Raoul. Les seigneurs rient et considèrent avec surprise. Marcel espère que cette aventure finira bien pour Raoul.

ACTE DEUXIÈME.

SCÈNE I^{re}.

Le théâtre représente au fond un château gothique, baigné par les eaux du fleuve; aux 1^{re}, 2^e et 3^e plans, sont des jardins enchanteurs; sur le côté gauche du public un grand escalier en marbre ou pierre conduit dans d'autres parties du parc.

À gauche du public le fauteuil de la reine Marguerite, assise; des coussins sont à ses pieds.

Coussins.
Arbustes
de ce côté.

Les dames d'honneur sont auprès d'elle et répandues sur la scène; pages, etc.

La reine et ses dames portent à la main des éventails à miroir et plume. Position :

Des dames d'honneur.	1.	2.	de ce côté l'escalier du parc. Le page Urbain.
	LA REINE, assise.	2 dames d'honneur.	
2 Pages.			

À ces mots de la reine : *Aller, et disposez tout*, le chœur sort. Urbain, montant l'escalier, voit venir Valentine. Valentine descend en scène par l'escalier.

SCÈNE II.

Valentine porte son masque noir à la main.

1.	2.	3.
Le Page.	MARGUERITE.	VALENTINE.

SCÈNE III.

Des dames d'honneur entrent par la première coulisse gauche du public et sont suivies du ballet. La reine s'assied; entre la danse. Jeunes filles de la cour en peignoir de lin fin, cheveux tressés et toilette de bain; leurs danses se composent d'attitudes, de tableaux gracieux. Pendant la danse, le chœur des dames est sur les marches du grand escalier, à droite du public. La reine et ses dames sont assises.

Nota. Le coryphée de la dame d'honneur peut être chanté par le page.

	Dance.	Dance.	Dames du chœur.
Pages.			
1.		2.	3.
LA REINE		VALENTINE.	Le Page.
assise.			
Dames.			

Après la danse, un instant avant l'arrivée de Raoul, la danse et les chœurs s'éloignent par l'ordre de Marguerite par la 1^{re} coulisse gauche du théâtre; cependant quelques dames de la danse et des chœurs vont monter l'escalier par où Raoul doit arriver et s'y groupent par curiosité.

SCÈNE IV.

Raoul est annoncé par Urbain; bientôt on le voit, accompagné des deux hommes mystérieux; il a le bandeau blanc sur les yeux; il est conduit par quatre dames, et il descend par l'escalier sur l'avant-scène. Valentine s'échappe au moment dit par la 1^{re} coulisse à gauche du théâtre. Position :

1.	2.	3.	4.
Dames.	MARGUERITE.	RAOUL.	Le Page.

Bientôt le page, les dames du chœur et de la danse sortent aussi de scène.

SCÈNE V.

1.	2.
MARGUERITE.	RAOUL.

À ces mots : *Otez le voile*, Raoul le jette et est dans l'admiration d'un si beau lieu. Il ne sait pas qu'il est devant la reine. Suit le duo. Le page rentre.

SCÈNE VI.

1.	2.	3.
MARGUERITE.	Le Page.	RAOUL. (fort surpris lorsque le Page nomme sa majesté.)

SCÈNE VII.

Toutes les dames d'honneur rentrent. La reine se place à son fauteuil, son page à côté d'elle.

— 3 —

On voit arriver, du haut de l'escalier, Saint-Bris, de Nevers et les seigneurs du 1^{er} acte. Ils descendent en foule, suivis des valets et des gardes qui restent au haut de l'escalier au fond. Un peu après, Marcel descend sur l'avant-scène. Position :

Dames.	DE NEVERS.	Seigneurs.	CHŒUR.	
	1.	2.	3.	4.
LA REINE.	SAINT-BRIS.		RAOUL.	MARCEL.

Pages.

Le page Urbain.

La reine, voulant concilier les partis, engage les catholiques et les protestants à prêter serment d'union : ce qu'ils font. Position :

CHŒUR.	LA REINE	Seigneurs.	Dames.	Seigneurs protestants.
		1.	2.	3.
	ASSISE.	SAINT-BRIS.	DE NEVERS.	RAOUL.
				MARCEL.

Pages.

Ils se donnent la main et prêtent le serment. Musique sans accompagnement. Après le serment, Saint-Bris, par l'ordre de la reine, va, par la 1^{re} coulisse de gauche du public, chercher Valentine, sa fille.

SCÈNE VIII.

Valentine entre conduite par Saint-Bris. La reine se lève. Position :

Dames.	<i>Pages.</i>			
	2.			5.
	LA REINE.	3.	4.	RAOUL.
URBAIN.		VALENTINE.	DE NEVERS.	MARCEL.

Suit le final. La reine et Saint-Bris sont courroucés contre Raoul; Valentine est très affligée. Les seigneurs catholiques passent du côté de la reine avec Saint-Bris, de Nevers et Tavanne; Raoul est près de Marcel et des seigneurs protestants. Raoul rend son épée. La reine ordonne aux deux partis de modérer leur ressentiment, mais ils se menacent et préparent leur vengeance. Position pour la fin de l'acte :

CHŒUR.	<i>Sur la bas de l'escalier, des seigneurs protestants.</i>						
		2.		4.		6.	
		LA REINE.	3.	SAINT-BRIS.		RAOUL.	
	1.		VALENTINE.		5.		7.
	URBAIN.			DE NEVERS.			MARCEL.

ACTE TROISIÈME.

Le théâtre représente le Pré-aux-Clercs; en face la Seine, et à l'autre rive au fond le vieux Louvre et un quartier de Paris. À droite du public, au 1^{er} plan; un cabaret ouvert aux buveurs; à gauche, 2^e plan, entrée d'une chapelle. Des chaises, des tabourets en bois et des tables sont sur la scène; à celles de droite du public, des soldats protestants s'y trouvent buvant. De l'autre côté,

des habitants de Paris, hommes, femmes du peuple et clercs causant et mangeant des croquets que des petits marchands leur offrent.

SCÈNE I^{re}.

Les soldats se lèvent pour chanter : *Rata plan, plan, plan.* Boifroyé est en tête.

Après le 1^{er} chœur, l'on voit défilé de la coulisse, sur le 3^e plan à droite du public, deux bedeaux la hallebarde sur l'épaule, un prêtre, un moine, six jeunes filles en blanc et voilées, quatre pages de Saint-Bris, donnant la main à Valentine parée en blanc. Survient de Nevers, donnant la main à une dame, et deux autres seigneurs; des dames et des valets ferment la marche. Le cortège a traversé et est entré dans la chapelle pour le mariage. Pendant cette marche les soldats protestants sont restés debout; de l'autre côté, les catholiques et le peuple se sont inclinés et agenouillés de suite. Le chœur étant fini, entrent les Bohémiens, Bohémiennes, venant dire la bonne aventure et dansant à la fin du chœur, ensuite tous se retirent au fond.

Entre de Nevers, sortant de la chapelle et se retirant (1); il est suivi de Saint-Bris et de Maurevert, sortant aussi de la chapelle. Marcel, qui est arrivé du fond, cherche Saint-Bris et lui remet la lettre. Position :

1.	2.	3.
MAUREVERT.	SAINT-BRIS.	MARCEL.

Les chœurs sont toujours en masse au fond. Saint-Bris et Maurevert rentrent dans la chapelle pour reparaitre après le couvre-feu sonné.

SCÈNE II.

Un quartierier et deux gardes à hallebardes annoncent l'heure du couvre-feu. La cloche de la tour de Nesle tinte comme pour l'angelus, et tout le monde se retire par le fond, à droite et à gauche. (La nuit vient.) Saint-Bris et Maurevert rentrent, et, après leur récit, sortent par le fond.

SCÈNE III.

On voit Valentine pensive, triste, descendre de la chapelle; elle vient en scène. Ensuite Marcel entre par la droite du public, et ils parcourent d'abord tous deux la scène sans se voir et se rapprochent ensuite. Position :

1.	2.
MARCEL.	VALENTINE.

Pour le duo.

À la fin du duo, Valentine se réfugie dans la chapelle.

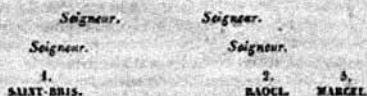
SCÈNE IV.

Entrent Saint-Bris, Maurevert et un autre seigneur. Les témoins sont à la gauche du public, et à droite du public entrent Raoul et deux seigneurs protestants, ses témoins. Position :

2 Seigneurs.	2 Seigneurs.	3.
1.		MARCEL.
SAINT BRIS.	2.	
	RAOUL.	

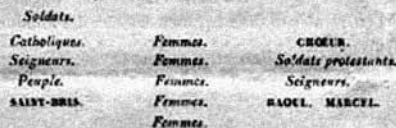
(1) Dès que la noce a passé, deux hommes du peuple entraînent les chaises, les tables et les tabourets.

Ils portent des bottes à l'écuycère, sont armés d'une épée et d'un poignard; ils font les conventions du combat. Raoul et Saint-Bris restent à l'extrémité de l'avant-scène quand les témoins remontent au milieu; ceux-ci se parlent bas et conviennent de l'ordre du combat. Alors descendent, savoir : Les deux témoins de Saint-Bris, venant parler à ceux de Raoul, et ceux de Raoul allant à ceux de Saint-Bris. Raoul et Saint-Bris livrent leurs épées pour qu'on les mesure. Ensuite les témoins réciproques remettent les épées nues à Raoul et à Saint-Bris, qui ont de l'autre main leur dague ou poignard. Après cette action marche le *septuor*. Ceci demande à être bien réglé par la pantomime. (Voy. la brochure.) Position :



Au moment où les combattants croisent l'épée et commencent à ferrailler, on voit déboucher cinq à six hommes armés de bâtons et de pierres; ils arrivent derrière Raoul. Marcel, qui a remonté la scène, les voit, s'élançant par derrière au milieu des combattants et appelle des amis protestants. De leur côté, les témoins de Saint-Bris appellent des catholiques; ils arrivent; une femme portant une torche allumée paraît à la fenêtre du cabaret. Les combattants se menacent toujours. Le peuple vient en foule et surtout des femmes; elles se disputent entre elles et veulent arrêter les combattants, auxquels se sont mêlés et les catholiques et les protestants.

La mêlée est générale. Position :



SCÈNE V.

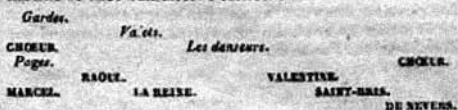
(L'on rend nuit le jour à la rampe.)

La reine Marguerite et son écuyer paraissent à cheval, précédés de soldats et de pages portant de grosses torches allumées. Marguerite vient au milieu et blâme les excès des deux partis; ils font un mouvement général. La reine est descendue de cheval. A son entrée on a entendu un roulement de tambour. Position :



A ces mots : *Où est donc cette femme?* Valentine, couverte d'un voile, descend de la chapelle en scène. Saint-Bris relève son voile et reconnaît sa fille, qui est à la gauche de la reine. Après le morceau d'ensemble on entend une brillante harmonie et l'on voit une grande gondole royale pavoisée, et éclairée par des lanternes de couleur; elle s'avance au fond de la scène, 5^e plan, de gauche à droite du public et s'arrête au milieu; elle porte des musiciens jouant des fanfares et les gens de la noce de

de Nevers qui en descendent avec des dames. Tout le monde se met aux ailes. Position :



De la gondole et de la coulisse 5^e plan, à droite du public, sont sortis des danseurs portant chacun deux flambeaux allumés à la main. Les danseuses sont venues offrir des fleurs à de Nevers et à Valentine. De Nevers a donné des bourses d'or à un groupe d'hommes. Cet ensemble de danse est autant marché que dansé : tous se dirigent vers la gondole royale. De Nevers donnant la main à Valentine et suivi de Saint-Bris se dirige vers la gondole et y monte. Raoul suit Marguerite qui remonte à cheval et continue sa promenade sur le quai. On forme le tableau général, suivant la localité; et là le rideau baisse.

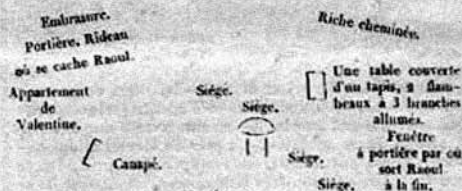
Nota. Dans les théâtres où l'on a la décoration exacte du 3^e acte du Pré-aux-Clercs, opéra-comique, on peut très bien s'en servir pour cet acte; il est bien ce qu'il faut, sauf la Seine à élargir d'une bande pour la gondole royale.

Dans les théâtres où il y a ballet, l'effet d'un très vieux gros arbre (voilage de six ou deux pieds de large) dont les branches dépourvues s'étendent jusqu'aux frises ou sa verdure arrive, cet arbre, dis-je, sert à éclairer le fond au lever du rideau, et sert aussi aux dessous de la danse du 5^e acte. Enfin autour de cet arbre se meuvent les danseurs et les figurants, portant des torches allumées; il est à hauteur du 3^e plan, vers le milieu, un peu plus du côté de la chapelle.

ACTE QUATRIÈME.

Un salon.

Porte de fond.



SCÈNE I^{re}.

Valentine sort de son appartement et vient chanter sur l'avant-scène. Un moment après, Raoul entre mystérieusement par le fond.

1. RAOUL. 2. VALENTINE.
Au bruit et à ces mots : *Fuyez! évitez leur courroux!* Valentine fait passer Raoul derrière la draperie, embrasure gauche du public, 2^e plan au fond. Lorsqu'il est caché, aussitôt entre de l'appartement, 1^{er} plan gauche du public, de Nevers; et à l'instant il va au fond et voit entrer Saint-Bris avec deux ou trois autres seigneurs catholiques. Saint-Bris a une petite écharpe blanche à la saignée et à sa toque une croix de Lorraine \ddagger en drap castor blanc. Position :



Après quelques paroles en récit, Saint-Brès les fait asseoir avec lui sur le canapé, après avoir dit à Valentine : *Laissez-nous*. Mais de Nevers fait signe à celle-ci de rester. Là commence l'admirable morceau d'ensemble. A ces mots : *Qui les frappera ? Vous*, les seigneurs se lèvent ; Saint-Brès fixe de Nevers. Après le 1^{er} solo de Saint-Brès : *Entre vos mains j'engage mes serments et ma foi*, il se lève ainsi que Valentine qui est fort agitée ; elle déguise autant que possible son émotion. Lorsque Saint-Brès, debout, dit : *Le roi peut-il compter sur vous ?* il fixe encore de Nevers. (Il n'y a point de portraits de famille sur les murailles.) De Nevers se lève, et lorsqu'il s'écrie : *Je sauve mon épée*, il la jette noblement à ses pieds. Mouvement de Saint-Brès et des seigneurs irrités contre de Nevers. A ces mots : *Vous saurez tout, oui, je dois vous apprendre*, les portes du fond s'ouvrent. Saint-Brès et les seigneurs remontent ; de Nevers sort par le fond dans la foule et Valentine, effrayée, passe à la gauche du public, derrière le canapé. Deux valets entrent vite, ramassent l'épée de de Nevers, enlèvent les trois ou quatre sièges en velours et laissent le canapé. Raoul est toujours caché derrière la draperie.

SCÈNE III.

Aux appels de trompettes (orchestre), gens du peuple, catholiques, armés d'épées ou de poignards, magistrats en robes de palais, greffiers, seigneurs catholiques, coryphées, chœur d'hommes, quelques femmes et pages de Saint-Brès. Saint-Brès tient le milieu, tous forment le charbon. A ces mots de Saint-Brès : *Ecoutez ! écoutez !* ils descendent un peu et sans confusion. Valentine est à la gauche du public, derrière le canapé. A ces mots : *Soldats du Christ, Dieu marche devant nous !* tous remontent au fond sur les ailes. Puis mouvement silencieux pour le solo de Valentine sur l'avant-scène, après lequel elle rentre dans son appartement, au 1^{er} plan, à gauche du public. Aussitôt on voit entrer du fond :

SCÈNE IV.

Trois moines vêtus en robes blanches et deux autres également en blanc, avec manteau couleur capucin, sur lequel est la croix de Lorraine. Leurs entrées se dessinent religieusement au milieu, ils ont les mains croisées sur la poitrine ; la foule des ailes les entoure. Derrière sont de petits moines en capuchon : ce sont des femmes habillées *ad hoc*.

Nota. Pour l'exécution de ce morceau capital, tous les premiers emplois chantants doivent y coopérer, soit en passant une robe de moine à capuchon, soit autrement.

A ces mots : *Dont le glaive éteintelle*, tous sortent l'épée du fourreau et forment une voûte au fond. Ceux du devant tiennent leurs armes à la hauteur de la cuisse et les moines les bénissent.

Nota. A Paris, certains petits rôles ou coryphées changent trois fois de costume durant l'ouvrage. Position :

CHOEUR.	Peuple.	Peuple.	CHOEUR.
SAINTE-BRÈS.	Moine.	Moine.	TAVANNE. Magistrats.
DE THORRE.	Moine.	Moine.	COSSI.

Saint-Brès désigne son écharpe ; il a la croix de Lorraine à son chapeau lorsqu'il en parle. Après ce magnifique morceau, la foule remonte et sort silencieusement par le fond, dont on entend la porte se verrouiller dis-

tingement. Ceci est exécuté pour que Raoul ne puisse sortir. (Silence.)

SCÈNE V.

Aussitôt Raoul sort de derrière la portière sans coiffure, le visage décomposé ; son premier mouvement est de fuir par le fond : il trouve la porte fermée. Il va à l'appartement de Valentine, gauche du public. Valentine en sort ; ils se regardent tous deux émus, épouvantés de ce qu'ils viennent d'entendre du massacre projeté des protestants. Là commence cette entraînante scène du duo le plus passionné qui soit au théâtre.

Canapé.	1.	2.
	VALENTINE.	RAOUL.

Ils descendent l'avant-scène à ces mots : *Veut préserver tes jours auxquels il s'intéresse*, Raoul remonte, veut fuir par la chambre de Valentine ; elle l'arrête et ils redescendent. Alors à ces mots : *Laisse-moi partir ! laisse-moi partir !* Raoul remontant fait un nouveau mouvement ; et Valentine, espérant le retenir, gagne la gauche.

1.	2.
VALENTINE.	RAOUL.

Ainsi posée pour lui dire ces mots : *Eh bien ! je t'aime*. Aussitôt qu'elle l'a prononcé, elle se détourne déguisant sa passion. Valentine regarde sur la gauche du public pour l'andante passionné du duo.

Raoul, dont le corps et les membres tremblent, est près de Valentine ; il se laisse entraîner à son amour, et, quand il dit : *La mort, je puis l'attendre !* il tombe à genoux près de la gauche de Valentine.

1.	2.
VALENTINE.	RAOUL.

Lorsqu'il s'écrie : *Tu l'as dit ! tu l'as dit !* il est si près d'elle que son souffle l'anime. Elle se laisse entraîner quoique avec pudeur, réserve, contrainte et terreur ; et enfin il saisit de la main gauche la main de Valentine, l'enlace du bras droit et lui dit : *Viens ! viens !* en gagnant la droite du public et s'arrêtant devant le trou du souffleur ; là il tombe à ses genoux. Au son du beffroi et des cloches qui tintent dans le lointain, ils écoutent et frémissent.

Nota. On peut avoir une cloche de gros calibre d'un son sombre et autant que possible au ton, et une autre d'un son plus argentin.

1.	2.
VALENTINE.	RAOUL.

A ces mots, dits du fond de l'âme et pour ainsi dire sans voix : *Entends-tu ces sons funèbres ?* il est encore à ses genoux, mais il se relève comme frappé d'un songe ; il regarde, ne voit plus Valentine qui est auprès de lui et l'âme de son souffle. Il porte la main à son front et sort de son égarement : *Où donc étais-je ? — Auprès de moi, dont les prières, etc.* Mais, au son du tocsin qui se fait entendre, il reprend son énergie et s'écrie : *Ah ! souvenir fatal ! etc. Plus d'amour ! etc.* Il se détache d'elle ; elle l'enlace, l'arrête et veut aller mourir près de lui, s'il sort. Il la repousse, remonte la scène et cherche à fuir. Elle l'arrête encore devant le seuil de son appartement. Toute cette scène est d'une brûlante action. Valentine s'at-

→ 6 ←

tache à son bras droit, et il la traîne, pour ainsi dire, devant la fenêtre qui est à droite du public, 1^{er} plan, en lui disant : *Vois ce cadavre sanglant!* et l'indiquant de la main gauche près de la fenêtre ouverte, elle le ramène encore près du canapé, en l'attirant à gauche du public.

1. VALENTINE. 2. RAOUL.

Ses forces l'abandonnant, elle tombe près du canapé comme évanouie. Cette situation ébranle le courage de Raoul; mais on égorge les protestants; il s'arrache d'auprès d'elle (elle est toujours évanouie), court devant la fenêtre droite du public, et dit avec explosion : *Dieu, veille sur ses jours! Je vais mourir!* Il monte sur un siège et fuit par la fenêtre. Valentine a senti ce mouvement, elle court; mais ses forces sont éteintes; elle tombe devant la fenêtre, étendue sur la scène. On baisse le rideau.

CINQUIÈME ACTE.

Palais éclairé au 2^e plan par des lustres, un bal brillant (La décoration ne doit avoir, autant que possible, que deux plans). Des quadrilles et des sarabandes se dansent : point de pas seuls; mais tous les premiers sujets, hommes et dames de la cour de Médicis figurent.

Quand Raoul entre, 2^e scène, il vient au milieu et raconte qu'on égorge dans Paris les protestants; son épée est brisée et il la jette. Il montre du sang à la manchette de son poignet gauche (1). Un des seigneurs donne son épée à Raoul; tous tirent la leur, et dames et hommes fuient par les deux premières coulisses.

Changement : une toile de fond, intérieur de palais ou péristyle, descend entre le 1^{er} et le 2^e châssis. (À Paris, on avance une petite porte à grillage près le 1^{er} châssis, droite du public.) De ce côté entrent des femmes, des enfants fuyant les égorgements. Marcel entre; il a un mouchoir blanc à la saignée; il a été blessé; il tient son épée nue. Il console ces malheureuses et les fait sortir par le 1^{er} plan gauche du public. Alors entrent Raoul et Valentine, qui porte une petite écharpe à la main.

1. MARCEL. 2. RAOUL. 3. VALENTINE.

Là commence le récit. À ces mots de Valentine : *Cette écharpe à ton bras... Embrasse ma croyance.* Raoul rejette la petite écharpe blanche que Valentine lui donne. Pour le trio (harpe dans l'orchestre, trompettes, harmonie qu'on ne voit pas sur le théâtre). Après ces mots : *Oui, j'accepte ce saint ministère,* la pantomime des trois acteurs se doit bien régler. Marcel a passé au milieu.

2. MARCEL.
1. RAOUL. 3. VALENTINE.

Pantomime pendant le solo de clarinette-basson. Raoul s'incline devant Marcel, et Valentine, les mains jointes, en fait autant. Raoul sort de son doigt un anneau d'or et le place au doigt de Valentine; tout cela s'exécute fort lentement et religieusement; ils sont agenouillés l'un devant l'autre, et Marcel, debout derrière eux, les domine

quand il dit : *Savez-vous qu'en joignant vos mains? etc.* Au 2^e couplet Raoul et Valentine se lèvent. Ensuite les chants des vierges protestantes qu'on massacre se font entendre dans le lointain, hors de la scène; bientôt les trompettes des égorgements et le son des harpes mettent Marcel en extase et le trio continue. Marcel fixe le ciel, élève les bras en disant : *Voyez, le ciel s'ouvre et rayonne... Peu après des égorgements catholiques ayant une croix blanche à leurs toques, armés de poignards, et portant des torches allumées, entrent du 1^{er} plan, à droite du public. Ils les examinent, les reconnaissent, les menacent et s'avancent ensuite sur eux.*

1. VALENTINE. 2. MARCEL. 3. RAOUL. Égorgements. Égorgements. Égorgements. Égorgements. Égorgements. Égorgements.

En cette position, à l'entrée des assassins, les trois protestants reculent noblement presque auprès du manteau d'arlequin, 1^{er} coulisse, gauche du public; mais, aux menaces de : *Abjurez! abjurez!* ils avancent tous trois enlaçés et présentent leurs poitrines aux poignards, ce qui fait reculer à leur tour les égorgements. (Bien dessiner ce mouvement, c'est recommandé.) Tandis que les torches éclairent les figures des trois victimes, la rage des assassins éclate à la fin du trio. Valentine, Marcel, Raoul se jettent à genoux noblement en face du public pour recevoir la mort. Les assassins les entraînent par la 1^{re} coulisse, droite du public. Quand ils sortent on entend au lointain des décharges de carabine, comme on en a entendu pendant le trio et quand ont cessé les chants des vierges protestantes.

Changement : Le son du beffroi se fait entendre. La toile du 5^e plan s'enlève et laisse voir le vieux Paris.

Décoration : ciel éclairé par les étoiles; des femmes et des enfants débouchent du 1^{er} plan, fuyant des égorgements qui les poursuivent au fond. Des protestants paraissent étendus morts sur les 2^e et 3^e plans. Des coups d'arquebuse se font entendre au loin. Valentine, Raoul et Marcel, déjà blessés, arrivent du 1^{er} plan, droite du public, et viennent tomber au milieu du théâtre. Alors Saint-Bras arrive du 1^{er} plan, gauche du public; il a trois hommes armés d'arquebuses derrière lui. Il crie : *Qui vive? Les trois répondent : Huguenots.* Position :

3 Égorgements.
SAINT-BRIS. VALENTINE. RAOUL. MARCEL.

Saint-Bras crie : *Feu!* et l'on entend trois coups d'arquebuse qui tuent les trois protestants. Saint-Bras avance, reconnaît sa fille qu'il a tuée : les trois corps tombent l'un sur l'autre! Aussitôt après les trois coups d'arquebuse, on voit du 2^e plan une grande litière royale à bras, portée par six gardes de la reine. Une princesse vêtue en velours noir est dedans; cette dame, descendant, va à Valentine. — On forme tableau général. — La toile baisse.

NOTE. On ne saurait trop recommander cette fin de dénouement, selon les localités et les moyens d'exécution à employer. — Cette litière royale doit avoir six ou sept pieds de long sur trois et demi ou quatre de largeur. Elle est de la forme d'un dais orné de son baldachin; quatre plumets blancs aux quatre coins des colonnes; de grands rideaux rouges frangés et drapés en or l'ornent. Elle est portée à bras par six gardes, suspendue à un pied de terre seulement. (À toute force, selon les localités, on pourrait s'en passer et ne la point faire paraître.)

(1) En général, il y a un poignet (manches des vestes à l'espagnole) de petites manchettes relevées de deux à trois pouces. La manchette de Raoul a été rougée.

DÉCORATIONS.

Acte premier.

Palais gothique peint sur toile de fond; jardins en avant. Salon riche, à trois portes ouvertes du fond, bien éclairé; fenêtre intérieure; au 1^{er} plan la chambre où est Valentine, gauche public.

Séjour.	Chaise.
Séjour.	Table.
Table.	Chaise.

Nota. Où *Castare*, grand opéra, fut donné, le salon du 1^{er} acte peut être utilement employé, en ouvrant les trois portes du fond, donnant sur le jardin.

Acte deuxième.

Superbe château gothique peint sur la toile de fond; au haut, ébuisés entourés de fontaines d'eau pure où se dessinent des arbustes frais; enfin espèce de palais d'Arnoide. On descend par une des pentes du jardin, sur le côté gauche du public, au bord de l'eau; mais sur le côté droit du jardin est un vaste et long escalier en marbre, qui conduit dans la partie haute de ce jardin et par où arrivent Valentine, Raoul et les seigneurs. (Éclairer avec soin ce beau lieu.)

A gauche du public siège de la reine. Cousins.	Côté de l'escalier.
--	---------------------

Acte troisième.

(Décoration du 3^e acte du *Préaux-Clercs*.)

Sur la toile du fond on voit le vieux Louvre et une partie de Paris au lointain, et devant la Seine, par quelques bandes d'eau devant des châteaux, on voit aussi des canots peints. Beau coucher de soleil.

A gauche du public, 3 ^e plan, une église où l'on entre. Tabourets, chaises.	A droite du public, Table, Un cabinet. Vitreaux gothiques. Table. Siège.
---	--

À la fin de l'acte une riche et grande chaloupe dorée ou gondole pavisée et garnie de lanternes richement éclairées, à dôme, arrivée du 4^e plan dans l'eau, apportant les gens de la noce, des seigneurs et bon nombre de musiciens. Harmonie.

Nota. Il est certain que, où la décoration exacte du 3^e acte du *Préaux-Clercs* a été faite, on peut très bien l'employer pour cet acte, moyennant quelques légers changements.

Acte quatrième.

Grand salon gothique, sévère et riche.
Porte de fond.

Embrasure et grand rideaux brochés, de couleur, où se cache Raoul.	Embrasure. Draperie.
Chambre de Valentine.	Table sur laquelle sont 2 flambeaux.
Canapé.	La fenêtre par où se sauve Raoul, 1 ^{er} plan, droite du public.
Séjour. Siège. Siège. Siège.	pour Valentine.

Acte cinquième.

Superbe palais, borné à deux plans et demi, éclairé au 1^{er} plan par des lustres; ils sont peints sur la toile du fond palais. Lorsque les seigneurs courent à la vengeance, on baisse une toile de fond entre le 1^{er} et le 2^e échassis qui couvrent le premier palais; c'est un intérieur péristyle du temple protestant dans des tons de nuit; c'est pour la scène du grand trio, ce qui ouvre le dénouement et facilite le décor de la fin. À la sortie des égarés, de Raoul, de Marcel et de Valentine, cette toile change à vue et laisse voir l'ancien Paris dans la nuit, éclairé par la lune et un ciel étoilé.

Marguerite arrive à la mort de Valentine, de Raoul et de Marcel; elle est sur la grande litière richement drapée, portée par huit domestiques et éclairée par des torches.

Au tableau on baisse la toile.

Nota. Le rôle de Marguerite finissant au 2^e acte on peut la faire figurer par une dame vêtue en robe de velours noir de cour, toque de satin blanc; c'est une courte action de pantomime dans la nuit; car des torches et les étoiles du ciel éclairent seuls cette nuit désastreuse.

COSTUMES.

RAOUL. — Souliers violets de satin, ornés de petits galons en or; pantalon de soie, violet de roi; troussees à la Henri IV, en velours violet, à bandes de satin *idem*; pardessus gilet à l'espagnole (1), à petites basques en velours *id.* à taille; un ceinturon en velours noir avec deux filets en or et porte-épée, ou ceinturon en drap d'or, si l'on voulait; manteau court dit à l'espagnole doublé de satin violet, tombant à hauteur de cuisse; les agréments formant broderie sur le manteau, et les manches amandis du gilet, sont en passementerie de coton ou soie, violet un peu plus clair que le velours. Le gilet à un petit collet montant comme un petit faux-col en mousseline blanche servant de chemisette; un ordre, chaînon d'or; cheveux courts et relevés sur le devant; petite perruque, avec un petit bouquet; plumes blanches, petites. Il porte petite barbe, faisant pointe; gants blancs.

Au 3^e acte, il pose des bottes dites à la Henri IV, montant au-dessus des genoux; elles sont de forme à l'égyptienne, exactement échancrées du haut, en peau de chèvre ou belle basane, couleur violette, et il garde ces bottes aux 4^e et 5^e actes.

MARCEL. — Bottes jaunes, cuir naturel, à l'égyptienne; pantalon gris, trousse courte *id.* en drap castor-copein; gilet pardessus à manches, avec petites basques tombant aux hanches, et doubles manches *id.* couleur capucine; ceinturon en cuir naturel, porte-épée de fer; petite chemisette de chevalier; cheveux gris naturels; toque noire sans plumes; petite barbe; gants jaunes.

SAINT-BRIS. — Souliers noirs, pantalon de soie, trousse courte et pardessus à manches, comme les précédents, en velours noir, *id.*; petit manteau de velours doublé en satin noir, avec ornements et passementerie noirs; ceinturon à filet d'or, porte-épée, petite barbe, toque noire avec petite plume blanche, cheveux naturels, gants blancs.

Aux 3^e et 4^e actes, bottes jaunes à l'égyptienne. Au 5^e acte, écharpe blanche au bras gauche; crois de Lorraine blanche à son chapeau.

DE TAVANNE. — Bottes jaunes à l'égyptienne, pantalon de soie bleue, trousse courte, bleue, en satin, et bandelette blanche; gilet à manches espagnoles, en drap de castor bleu-clair *id.*; ornements en or; petit manteau bleu-clair *id.*, doublé en blanc, avec bande et petit galon d'or; cheveux; petite barbe; toque noire avec choquet et plume blanche, ceinture comme aux précédents; gants blancs.

GOSSÉ, THORRÉ, DE RETZ et autres seigneurs choryphées, sont vêtus de même forme que Raoul et Nevers, mais de couleurs différentes variées; gants blancs; épées.

DE NEVERS. — Souliers amarante, pantalon de soie, gants blancs, trousse en velours amarante, doublée en satin blanc; pardessus *id.* en velours amarante; petit manteau *id.*, doublé en satin blanc, ornements petits galons d'or, toque noire, petite plume, ceinturon en velours noir, porte-épée en drap d'or.

(1) En général, au bout de la manche à poignet, il y a une petite manchette en mousseline, relevée de deux à trois pouces sur l'avant-bras.

Au 3^e acte, il change, ce qui n'est pas urgent. Il a trousse et gilet en satin blanc; ornements d'or; ou ne conseille point deux costumes.

VALENTINE. — Cheveux naturels, retroussés, mais sur le devant, formant bourrelet sur le front et la tête; souliers en satin, robe de velours violet fermée sur le devant, corsage à pointe; manches amadis, avec bourrelet au haut du bras; les manches sont légères, à galons d'or; corsage *id.*, et le tour de sa robe *id.*; devanure *id.*; un cordon en or à la taille; gants blancs, toque en velours noir, petite plume.

Au 3^e acte, robe courte en satin blanc, ouverte avec une chef d'or; taille demi-longue, corsage *id.*, à manches amadis avec bourrelet, trousse; champignon au haut du bras, un jupon blanc de satin, collette à la Henri IV; petite toque en satin blanc à herbe de tulle comme mariée. Les manches sont au coude. Elle porte gants blancs long; un voile.

Aux 4^e et 5^e actes, robe de satin en mousseline plissée à la ceinture; ceinture de soie *id.*, manches amadis, demi-larges; chemisette montant au col; cheveux un peu en désordre, mais formant bourrelet sur le devant du front et des tempes; peu de rouge.

URBAIN, page de la reine. — Souliers de velours noir, pantalon de soie, blanc, petite trousse en velours noir; veste espagnole à basques en velours noir, et ornements filet d'or; manches fendantes *id.*, et doubles manches amadis en satin blanc lié en or, petite chemisette, cheveux naturels, toquet noir à plumes blanches, gants blancs. On conseille, au lieu de la veste espagnole en velours noir à basques, de la faire d'une étoffe soit blanc et or, couleur, ou citron et lièvre or et noir, le costume de Paris ayant été peu favorable à la scène. Urbain peut porter des bottes dès le 1^{er} acte, si l'on veut.

MARGUERITE. — Souliers de soie bleue, jupon de dessous en satin blanc avec riches ornements d'or sur le devant; robe de velours cramoisi ou de beau mérinos couleur cramoisi, corset à taille or, peu longue; robe entièrement sur le devant, hermée de la taille en bas, avec manches assez larges, devant la main de beaucoup, terminée en dedans et renouée sur l'avant-bras, avec une gansse ou un bouton d'or; petites braves de l'acou et or ou linon simple; corsage avec quelques ornements d'or sur le devant, cheveux roulés sur le devant des tempes; un toquet à la Médicis, blanc et or à filet, ayant petite coiffe; gants blancs. Lorsqu'elle reparaît à cheval, au 3^e acte, elle porte une robe exactement pareille à celle de Valentine, au 2^e; robe velours violet fermée avec ornements d'or, une toque en velours *id.*

Dames d'honneur de la suite de la reine, exactement dans le même genre que la reine, avec des robes de diverses couleurs; noires, bleues, grises, roses. Soit robe noire, jupon jaune *id.*, coiffe *id.*; robe bleue, jupon blanc *id.*, coiffe bleue; robe violette, jupon citron *id.*, coiffe *id.*; robes et gants; enfin pour la variété dans les couleurs; les unes ayant des coliffes, d'autres des toquets noirs et petites plumes.

Trois ou quatre pages de la reine: pantalons de soie blancs, trousse jaune et blanche, lièvre or; corsage *id.*, à petites basques; ceinture soit velours, soit drap d'or; un petit toquet en velours; cheveux naturels, souliers noirs. — Trois ou quatre pages de Saint-Brès vêtus comme ci-dessus mais de couleur différente en tout, au gré des directeurs.

DANSE.

Dansette bohémienne. — Souliers noirs, bas rouges, jupon brun historié, rouge au bas, faux jupon bleu, petit tablier blanc, corsage violet de petit drap, manches amadis bleu, chemisette, toquet noir à petite plume rouge, cheveux naturels, bas rouges ou bleus.

Autres dansettes. — Six mêmes costumes que ci-dessus et six en couleur différente dans le corsage et la jupe, pour varier.

Danseur bohémien. — Brodequins jaunes, pantalon de tricot bleu, petit gilet jaune chambré ouvert à la poitrine et laissant voir une pièce rouge; les manches du gilet sont brunes; chemisette, toquet noir, cheveux naturels, petite barbe, si l'on veut.

Autres danseurs. — Vêtus en ce genre et diversément, si l'on veut, pour varier les couleurs.

Six soldats huguenots, corps de ballet. — Souliers noirs, pantalon tricot de laine rouge, trousse haute, jaune; cuirasse en carton mâché; manches brunes amadis; petit chapeau rond à forme un peu pointue; un cordon blanc à tous; petite plume.

Dames de la danse, peuple et chœur. — Corsages bleus et bruns, jupons rouges ou bruns, petits tabliers blancs, corsages lacés, souliers noirs.

Hommes de la danse, peuple et chœur. — Pantalons en tricots de toutes couleurs, gilets à manches espagnoles, ceintures de cuir, toques diverses.

Seigneurs protestants et catholiques. — Vêtus de même que Raoul et Nevers à la Henri IV, d'autres à la Charles IX, ainsi: trouses, gilets à l'espagnole, manteaux courts, pantalons; le tout en couleurs diverses et variées; tous petites toques en velours noir; un petit bouquet de plumes blanches; ceinturons de velours, porte-épée, gants blancs, chemisette, petite barbe, poignard et épée.

Aux 1^{er} et 2^e actes, en souliers; aux 3^e et 4^e actes, en bottes. Aux 4^e et 5^e actes, les seigneurs catholiques ont à leur toque la croix blanche de Lorraine. †

Clercs et greffiers. — En noir, drap de castor, pantalons de coton, trousse, vestes espagnoles à manches amadis, doubles manches noires et pendantes, souliers noirs, toques *id.*, petite plume noire, petite barbe, cheveux naturels, poignard.

Fuets. — Souliers noirs, bas blancs, vestes à basques demi-longues, à serge lilas clair ou ouïssete; culottes à canon *id.*, avec galon de livrée lilas et blanc; chemisette. Serviette sur le bras au 1^{er} acte.

Gardes de la reine. — A la Henri IV; bottes, enlottes à canon, gilets espagnols *id.*, à lances blanches et rouges, toques, ceinturons de cuir, dagues, épées, hallebardes.

Deux bedaux pour la cérémonie du 3^e acte, dans le genre des gardes de la reine, avec des hallebardes.

Huit petites demoiselles en blanc et voilées pour la cérémonie du mariage au 3^e acte.

Moines pour le 4^e acte. — Trois en robe blanche, ceints d'une corde noire, sandales, tête chauve, cheveux plats, barbe. Deux autres en blanches-manteaux de capucin; trois de Lorraine.

Huguenots et catholiques pour le 3^e acte. — Souliers jaunes et noirs, pantalons de tricot jaunes, rouges et bleus; trouses jaunes, jaunes, d'autres vertes, rouges; cuirasses en carton mâché; manches amadis brunes, rouges, vertes, etc.; les uns en petits casques, d'autres en chapeaux ronds au peu pointus; quelques-uns en bottes de chevalier. Les musiciens jouant le final dans la grande église de la noce, ont de grandes robes jaunes frappées or; toques *id.*, ceinture *id.* Ils se hâtent point de la chapelle, et en sortent par la coulisse quand ils ont fini. L'on peut se servir d'une grande partie des costumes à l'usage des pièces comme: *Françoise de Foix, Henri III, la Tour de Nesle; pour le peuple, du Comte Ory, Robert, Pré-aux-Clercs*, etc.

Au 4^e acte, des magistrats vêtus: deux en robe noire de palais, deux en robe rouge, deux en robe moitié bleue, moitié jaune; leurs toques, bonnets carrés et chaperons hermés sur l'épaule; fraise.

DÉTAILS ACCESSOIRES.

1^{er} Acte. — Nappes, serviettes, convertis, vases, sièges, deux ballons pour jouer; damier ou échec; lettre pour le valet; verres, assiettes, etc.

2^e Acte. — Écrans, éventails gothiques, sièges, coussins.

3^e Acte. — Verres, bouteilles ou pots à vin, brocs, tabourets, hallebardes, cloches, torches, flambeaux, flambeaux de ciré allumés; deux flambeaux à branches allumés sur les tables, droite du public.

4^e Acte. — Sièges, canapé, gros cloche pour le tocsin au lointain; autre cloche de plus petit calibre. Instruments en ton voulu pour l'harmonie; épées pour tous les catholiques, poignards.

5^e Acte. — Torchés allumés pour les égorgements et pour éclairer le tableau de la fin. Un mouchoir blanc au bras de Marcel; un mouchoir blanc ou petit calibre. Instruments en ton voulu pour l'harmonie; épées pour tous les catholiques; des flambeaux allumés.

Gian Giuseppe Filippi

Lo strano connubio d'Armando e Palmide

La narrazione che Gaetano Rossi fece dell'amore tra Armando d'Orville e Palmide, figlia del sultano di Damietta, rappresenta davvero uno di quei casi in cui la fantasia sembra percorrere sentieri pericolosamente infidi, in cui le brume della poesia ornano e abbelliscono un paesaggio ignoto e, francamente, improbabile. L'episodio, inserito nel contesto della sfortunata sesta crociata sotto la guida di S. Luigi IX di Francia, rende esplicito con le sue contraddizioni, controsensi e assurdità, la volontà di trasmettere un messaggio cifrato che stuzzica la curiosità e sfida l'intelletto. Dal libretto dell'opera di Meyerbeer s'apprende dell'infatuazione di Armando, cavaliere ospedaliero, per una fanciulla musulmana di stirpe regale; Armando appare sotto le mentite spoglie di Elmireno, con cui il cavaliere provenzale si camuffa per rimanere in vita, lui, ultimo sopravvissuto di una armata cristiana in Egitto. Al finto guerriero musulmano tocca la sorte di salvare la vita del sultano Aladino, padre di Palmide, e da quel momento gode nella crescente fiducia del re saraceno. Ciò gli consente di frequentare la bella Palmide, d'innamorarsene, e di dimenticare così progressivamente la sua promessa sposa Felicia, rimasta ad attenderlo nella lontana Provenza. Dall'amore sbocciato sotto il cielo complice d'Egitto nasce un bimbo, Mirva, frutto di nozze clandestine tra il cavaliere cristiano e la principessa egiziana. La matassa dei legami nuziali e confessionali, a questo punto, diventa intricatissima tanto da indurci a porvi un po' d'ordine, considerando altresì che simili confuse situazioni sono sotto gli occhi di tutti in questo tormentato inizio di millennio, segnato nelle nostre regioni da migrazioni provenienti da paesi islamici, che avvengono tra la nostrana impreparazione, diffidenza, ostilità, e l'irriducibile rifiuto dell'integrazione e l'aggressiva difesa delle proprie peculiarità, da parte dei nuovi arrivati. L'ignoranza reciproca svolge una funzione cardine in questo clima avvelenato, a cui si pretende di porre riparo contrapponendo una tolleranza altrettanto cieca e ignorante.

Anzitutto sarà nostra cura precisare quali sono i parametri generali del matrimonio islamico, per poter procedere a una migliore intelligenza della strana situazione nuziale del *Crociato in Egitto*. Per prima cosa va dichiarato che il matrimonio islamico è un rito sociale e non ha le caratteristiche sacramentali proprie di quello cristiano. Che sia un rito sociale non significa affatto che si tratti semplicemente di una cerimonia civile e laica, ma che il rituale religioso del matrimonio islamico è compiuto davanti ad Al-lāh nei termini di un contratto tra moglie e marito. Ciò spiega come il patto nuziale

possa essere rescisso dai due contraenti, marcando così la sua differenza concettuale e pragmatica dal matrimonio indissolubile dei cristiani cattolici.

Il termine *nikah*, usato in arabo per indicare il matrimonio, significa letteralmente «rapporto sessuale», poiché questo è il sigillo che convalida il contratto tra le due parti. Si tratta, naturalmente, di rapporto lecito, poiché la fornicazione illecita è diversamente definita come *zina*. Questa definizione araba delle nozze può suonare cruda, ma descrive con grande realismo i due fini di questo istituto: il primo è quello di vincere le molestie e le tentazioni incalzanti dell'erotismo, il secondo quello di tendere alla procreazione. Ragion per cui al Ghazālī, il grande santo e dottore della legge dei secoli XI-XII, affermò:

il cuore dell'uomo non può essere pienamente sereno a causa della violenza del desiderio carnale, a meno che quest'uomo non sia sposato: la devozione, dunque, non può essere completa se non quando il cuore sia libero da turbamenti (*Ih'ya' 'Ulūm ad-Dīn*, I, 1. 3).

E, più avanti: «la posterità: è quello il fondamento del matrimonio, e a tal fine esso è stato istituito» (ivi, I, 3.1). D'altra parte ciò rende evidente che il matrimonio e la figliolanza non solamente non rappresentano un ostacolo a intraprendere una vita giusta e persino ascetica, bensì ne sono un incentivo. Questa prospettiva diverge notevolmente dal punto di vista cristiano, che considera il celibato come la condizione migliore per l'uomo e il matrimonio solamente un ripiego:

Considero che sia buono per l'uomo non prendere moglie; tuttavia, per evitare l'impudicizia, che ogni uomo abbia una moglie e ogni donna abbia un marito (*I Corinzi*, VII,1).

Una fanciulla vergine sarà data in matrimonio dal padre, previo suo consenso. Solamente in caso di un matrimonio combinato in età prepuberale non è richiesto l'assenso esplicito della futura moglie. Al contrario, una donna che sia stata già sposata potrà contrarre direttamente il matrimonio con il suo futuro marito. Nel primo di questi tre casi, qualora il padre non sia più vivo, o sia incapace di volere, o assente per troppo lungo periodo, la funzione di rappresentare la vergine sarà demandata a un tutore, *walī*, che sarà il garante legale della nuova unione. La dote è la preconditione necessaria che il fidanzato deve garantire alla futura sposa, al fine di cautelarla finanziariamente nel caso di un futuro divorzio o improvvisa vedovanza. Ciò non può meravigliare più di tanto i cristiani, dato che anche il diritto canonico pretridentino prescriveva che il fidanzato, avanti di celebrare il matrimonio, garantisse la futura moglie da inaspettata vedovanza (non certamente da inopinato divorzio, in questo caso), depositando una dote, il *dovarius*. Ritornando alle nozze islamiche, sono necessari anche due testimoni che presenzino alla firma del contratto di matrimonio. *Walī*, dote e testimoni, pur necessari, tuttavia non sono sufficienti per fare del contratto un vero matrimonio, poiché solamente la sua consumazione sarà al contempo l'unico atto necessario e sufficiente. Quando risultassero dei piccoli vizi di forma riguardanti il *walī*, la dote e i testimoni, il matrimonio potrebbe essere dichiarato nullo: ma, sempre nello stesso caso, se è avvenuta l'unione carnale, allora è dichiarata la validità del matrimo-

nio per consenso dei due contraenti. Questa situazione di stabilità potrà esser rimessa in discussione ricorrendo al divorzio richiesto dalle due parti, o al ripudio che può essere proferito solamente dal marito.

Accanto alle regole per definire il matrimonio legittimo, se ne enumerano altre che identificano situazioni che impediscono il matrimonio. Un caso ben noto alla casistica della legislazione islamica, *fiqh*, è quello di una coppia di sposi che abbiano contratto già tre volte il matrimonio, seguito dal suo scioglimento. Risposarsi per la quarta volta sarà dunque proibito, per garantire la serietà dell'istituzione matrimoniale. Altro matrimonio proibito è quello che si volesse celebrare nel periodo di non coabitazione, *'iddah*. Il diritto islamico, infatti, prescrive che la donna divorziata o ripudiata attenda per un periodo di quattro mesi e dieci giorni prima di contrarre matrimonio, naturalmente senza coabitare con l'ex marito. La norma intende così provare che la donna non sia in attesa di un figlio, frutto del precedente matrimonio, al fine di garantire certezza alla paternità. Seguono regole molto articolate per proibire l'incesto, sia nei casi di parentela agnata e cognata, sia nei casi di apparentamento di latte. L'istituto della nutrice, infatti, doveva essere estremamente importante all'epoca di nascita dell'Islām in una società seminomade come l'araba. Rimane inoltre interdetto il matrimonio e persino il mero atto sessuale tra musulmani e infedeli, a meno che questi non accettino immediatamente di abbracciare l'Islām:

Non sposate donne politeiste prima ch'esse non credano. Una schiava credente è difatti preferibile a una idolatra libera, anche se costei vi piace di più. Non date in mogli le vostre figlie ai politeisti prima ch'essi non credano, poiché uno schiavo è certamente migliore di un idolatra libero, anche se voi preferiste quest'ultimo (*Corano*, II, 221).

Con il termine di 'infedeli' s'intendono le popolazioni che prestano un culto idolatra, a cui taluni aggiungono i Parsi e i Sabei. La definizione di *kāfir*, tuttavia, ha subito modifiche nei diversi periodi storici e nelle aree di confine della terra dell'Islām: per esempio gli *hindū*, a lungo considerati idolatri politeisti, furono espunti dalla lista dei *kāfirun* quando i teologi musulmani compresero che le multiformi divinità della mitologia indiana nascondevano la profonda concezione di una divinità suprema.

I matrimoni tra musulmani e gente della Bibbia, *ahl al-kitāb* (popolo/i del Libro), ovvero cristiani e israeliti, a cui si aggiungono i fedeli di poche altre religioni a questi parificati, sono anch'essi proibiti, ma con una importante deroga: infatti gli uomini musulmani possono sposare donne della gente della Bibbia, a patto che queste ultime acconsentano di allevare la figliolanza alla fede islamica:

vi è lecito il matrimonio con le donne libere e caste, musulmane, ebreo o cristiane, dopo che le abbiate fornite di dote, [comportandovi] da uomini virtuosi e non da fornicatori o amanti di cortigiane (*Corano*, V, 5).

Le donne musulmane, invece, hanno la proibizione di sposare uomini della gente della Bibbia, poiché per una società fortemente patriarcale quale quella araba in tali matrimoni i padri non musulmani non darebbero alcuna garanzia d'impartire l'istruzione islamica ai figli.



H. Lecomte, figurino (Armando nel costume saraceno di Emireno) per la ripresa del *Crociato in Egitto* al Théâtre Italien di Parigi, 1825.

Infine l'apostasia dall'Islām è motivo di invalidità del matrimonio. Il diritto islamico prescrive usualmente la morte agli apostati adulti, sebbene il Corano minacci loro solamente supplizi nell'aldilà, ma, indipendentemente da ciò, anche in questo caso il matrimonio è considerato nullo e non c'è motivo di procedere al divorzio. Il rientro nella religione musulmana, automaticamente riconvalida il matrimonio dichiarato nullo.¹

Ci sarebbero molte altre considerazioni da porre sul tavolo della discussione, quali la poligamia, il concubinato, l'incidenza dei costumi locali sulla vita delle donne e della coppia, come l'uso del velo e altro, argomenti di cui si dibatte da anni sugli organi d'informazione, senza mai mostrare l'umiltà d'informarsi in modo serio. Ma tutto ciò ci porterebbe irrimediabilmente lontano dal nostro *Crociato in Egitto*.

Ritornando quindi all'argomento del capolavoro di Meyerbeer, è opportuno concentrare l'attenzione su alcuni particolari della narrazione, come spunto per proseguire in questo ordine di verifica. Dal libretto di Rossi, come s'è detto, Armando appare sotto le false sembianze di Elmireno, guerriero musulmano che salvò la vita al sultano ottenendone così la più sincera fiducia. A seguito di questa fiducia egli poté frequentare la figlia di Aladino. I due giovani s'innamorarono perdutamente l'uno dell'altra e, così almeno recita il testo, Palmide per amor d'Armando, si sarebbe segretamente convertita al Cristianesimo. Sempre segretamente i due convolano a nozze segrete, all'insaputa del Sultano che, tuttavia, nota quello ch'egli reputa una innocente e crescente simpatia della figlia per Elmireno. Aladino se ne compiace al punto tale da preparare il rito nuziale islamico per unire in matrimonio i due segreti amanti. Dall'amore clandestino nasce il dolce bimbo Mirva, così somigliante al padre da mettere in sospetto la stessa Felicia. Eppure Aladino non vede nulla e non s'interroga su chi mai sia il bambino spesso in compagnia di sua figlia. Certamente non va ricercata la pedante coerenza logica e scientifica in un'opera di fantasia, come si diceva all'inizio. Tuttavia nemmeno a Gaetano Rossi poteva essere sfuggito che in assenza di un sacerdote cristiano non si poteva dare molto credito alla conversione di Palmide, alla regolarità del matrimonio e alla legittimità della nascita di Mirva. Il pruriginoso secolo XIX non avrebbe potuto accettare la situazione tanto irregolare di una coppia di pubblici concubini, come allora si definivano, se non schermandola dietro l'ambiguità di un battesimo di desiderio e d'un matrimonio d'amore. Rimangono però altri angoli bui nel racconto del *Crociato in Egitto*. Infatti Armando non si limita a salvare la vita di Aladino da un nemico non meglio specificato, ma torna vincitore da una campagna, a proposito della quale il Sultano afferma che «Più nemici il mio regno non ha». Segue l'annuncio dell'arrivo del Gran Maestro dei cavalieri di Rodi, venuto a offrire la pace. Tutto induce a pensare che Elmireno sia stato davvero fedele al Sultano d'Egitto e che il nemico sconfitto sia stato l'esercito crociato. Sta di fatto che il Gran Maestro Adriano di Monfort, zio di Armando, quando lo riconosce, lo investe con l'accusa di tradimento, accusa che

¹ Le notizie di diritto islamico presenti nell'articolo sono basate sulla *Risālah fi Fiqh al-Imam Malik* di Qairawani, testo classico malikita, ma largamente condiviso da tutti gli altri *madhā'ib*.

il nipote non osa contraddire; e certamente Adriano non intendeva rinfacciare semplicemente gli abiti saraceni che Armando indossava.

Chi conosce sufficientemente la pratica dell'Islām si renderà conto che per ingannare per alcuni anni Aladino senza indurlo in sospetto, e sorvolando sulle difficoltà linguistiche, Armando avrebbe dovuto comportarsi ineccepibilmente da buon musulmano. Ciò significa l'abluzione e la preghiera compiuta cinque volte al giorno e, almeno una volta alla settimana, di venerdì, la preghiera in comune nella moschea. Oltre a questo, il mese di digiuno, l'astensione dalle bevande intossicanti e dai cibi proibiti, l'assunzione di movenze, gestualità e modi di dire ricalcati sulla *sumnah*, l'imitazione del Profeta, che i musulmani dalla nascita spontaneamente mettono in azione e che risulta così difficile al simulatore. A questo proposito basti pensare quanto pochi europei siano stati in grado di camuffarsi con tanta precisione da fedeli dell'Islām da riuscire a ingannare i musulmani dalla nascita. A conclusione di queste ultime annotazioni, e nonostante il librettista nella *Protasi* rassicuri il lettore della perfetta ortodossia cristiana di Armando e della sincera adesione alla religione della croce della di lui consorte, tutto lascerebbe intendere che Armando d'Orville in realtà avesse aderito alla religione islamica.

A questo punto è lecito interrogarsi sulle ragioni che indussero Rossi e Meyerbeer a impelagarsi in un simile oceano di contraddizioni. La chiave per aprire questa complessa serratura è fornita nello stesso libretto, proprio lì dove, nell'elenco dei personaggi, il suo protagonista è definito ostentatamente «Armando d'Orville Iniziato, Cavaliere di Rodi, sotto nome d'Elmireno». A cosa allude l'attributo d'iniziato? A questo proposito è necessario ricordare che sia Giacomo Meyerbeer sia Gaetano Rossi furono esponenti di spicco della Massoneria ottocentesca. Non vi è dunque dubbio alcuno, giunti a questo punto della disamina, che l'allusione riguardi l'iniziazione muratoria, che conferisce ad Armando uno *status* differente da quello degli altri personaggi dell'opera. Come 'libero muratore', Armando è libero dagli stretti legami confessionali, per cui la sua adesione a una religione non gli significa un impegno di fede, ma un vero e proprio abito assunto per velare la sua vera affiliazione segreta.

A questo punto conviene cercare di riorganizzare le idee in una diversa direzione, poiché l'intera vicenda comincia ad assumere i toni dell'allegoria. Anzitutto è lecito porsi la questione riguardante la scelta deliberata di un episodio di fantasia che sarebbe avvenuto nel corso della sesta crociata (1248-1254), come talora era considerato quell'episodio storico circa due secoli or sono. Oggi, infatti, la spedizione disastrosa di Luigi IX a Damietta è enumerata definitivamente come la settima crociata, considerando la crociata incruenta di Federico Imperatore come sesta. Rimane però il sospetto che l'autore del libretto fosse ben consapevole del contenzioso storico per cui alcuni storici enumeravano la crociata di Federico II (1228-1229) come fosse la sesta, mentre altri la consideravano come un episodio finale della quinta crociata. Le due diverse posizioni corrispondevano a quella degli storiografi cattolici confessionali che rifiutavano di riconoscere come guerra santa l'impresa pacifica e negoziata dell'Imperatore eretico, mentre, al contrario, gli storici laici, soprattutto massoni, propendevano per la tesi op-



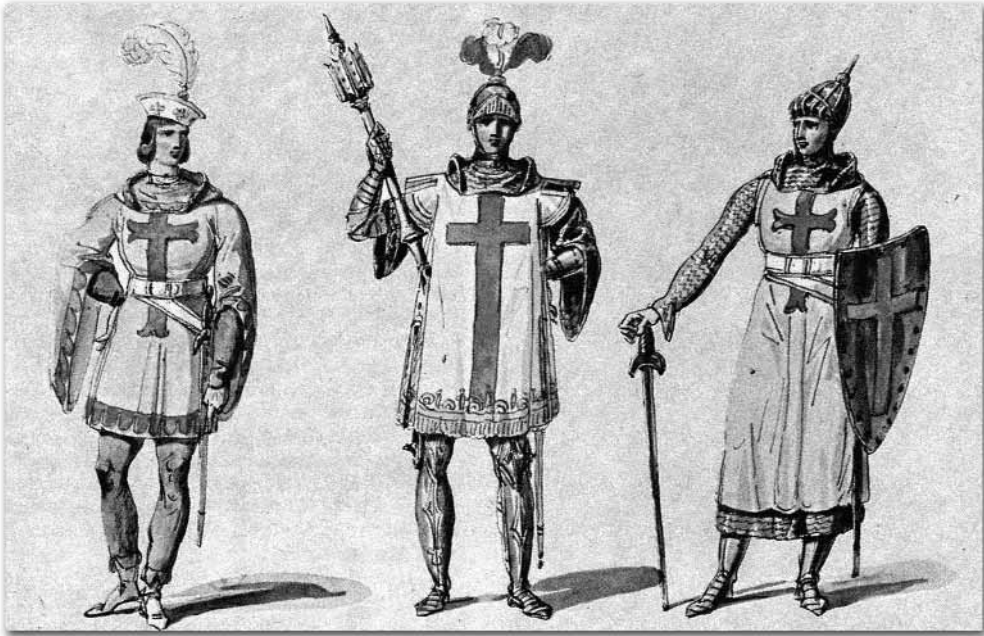
Massacro dei 'Franchi' di san Luigi (Luigi IX) dinanzi a Damietta da parte della cavalleria turca (settima crociata). Da *Le livre des faiz monseigneur Saint Louis* (sec. XV). Parigi, Bibliothèque Nationale.

posta. È quanto mai probabile che Rossi abbia deciso di operare una sovrapposizione allegorica delle due crociate sotto la medesima denominazione di sesta crociata, allo scopo di criptare un messaggio nel contesto dell'ingenuo racconto del *Crociato in Egitto*. A questo proposito è opportuno notare altre distorsioni storiche profondamente significative. Anzitutto l'esercito di Luigi IX era composto da cavalieri e fanti provenienti dal

nord della Francia, mentre il libretto, pur alludendo alla componente franca, insiste sulla 'provenzialità' di Armando. In secondo luogo non è esistito alcun Gran Maestro dell'Ordine Ospedaliero dal nome di Adrien de Montfort. In terzo luogo all'epoca in cui si svolge la vicenda l'Ordine Ospedaliero era denominato «di San Giovanni di Gerusalemme» e aveva la sede principale ad Acri. Diventerà Ordine dei Cavalieri di Rodi solamente nel 1310, e infine Sovrano Ordine Militare di Malta nel 1565. Non sarebbe stato difficile documentarsi meglio sui dati di un ordine gentilizio, se questa fosse stata la volontà di Rossi e di Meyerbeer, il che corrobora l'ipotesi dell'intenzionalità di questi errori. Questi dati sono tuttavia sufficienti per abbozzare una interpretazione del messaggio nascosto tra le righe del libretto. La crociata in Egitto doveva essere ritenuta importante come contenitore della vicenda, poiché già nel Settecento si erano formate delle logge massoniche che si richiamavano all'antica sapienzialità egizia. Nella sua lingua, la terra del Nilo era chiamata *al-kemi*, la terra nera, da cui in seguito si sarebbe sviluppata l'alchimia, la dottrina segreta ermetica conservata gelosamente in alcuni circoli muratori. Un personaggio chiave per l'attribuzione della misteriosofia egizia alla Massoneria illuminista fu Giuseppe Balsamo, noto come conte di Cagliostro, il cui legame con l'ordine di Malta nella persona del suo Gran Maestro de Fonseca è ben noto. Questa tendenza 'egizia' della massoneria a tendenze magico-alchemiche si sarebbe perpetuata durante il primo Impero con il nome di Rito di Misraim, che in arabo significa dei due Egitto, l'alto e il basso. L'attuale Rito di Misraim e Memphis, molto presente negli alti gradi della Massoneria italiana, reclamerebbe una discendenza da quel filone.² Si può, in base a queste considerazioni, comprendere l'importanza attribuita all'ambientazione della vicenda di Armando proprio in Egitto.

Un altro filone sarebbe quello che attribuisce alla Massoneria origini cavalleresche templari. La tendenza di cui si tratta, organizzata in Riti di diverse osservanze, sarebbe stata predominante nel secolo XVIII e segnata da una partecipazione massiccia di aristocratici. Questo filone attribuisce all'Ordine del Tempio la trasmissione di segreti che, dopo il processo ai cavalieri e lo scioglimento dello stesso Ordine per ordine papale nel 1313, si sarebbero perpetuati all'interno dei templi massonici. I cavalieri templari sarebbero stati, in una successiva prospettiva, le vittime dell'avidità papale e del re di Francia, e da qui nascerebbe l'anticlericalismo massonico e il rancore contro la Chiesa. La stessa convinzione sta alle origini della leggenda fantasiosa sull'origine templare della Rivoluzione, che tanta fortuna ebbe nelle logge liberali e carbonare d'inizio Ottocento. La leggenda templare sull'origine della Massoneria può spiegare il gioco di sovrapposizione storica tra la crociata di Federico II e quella di Luigi IX. Infatti sono ben noti gli stretti rapporti d'amicizia tra l'Imperatore e l'Ordine del Tempio, particolarmente per i buoni uffici del suo terz'ordine Teutonico. Nel racconto del libretto, come anche nella realtà storica della crociata in Terra Santa di Federico di Svevia, alla fine cavalieri e musulmani collaborarono contro i traditori che tramavano per la guerra tra

² Cfr. GASTONE VENTURA, *I Riti massonici di Misraim e Memphis*, Roma, Atanor, 1975, 1980².



Figurini per la ripresa del *Crociato in Egitto* al Théâtre Italien di Parigi, 1854.

le due religioni. Ma c'è un altro importante elemento per giustificare la sovrapposizione delle due crociate: il 1229 non fu soltanto l'anno conclusivo della crociata pacifica dell'Imperatore, ma segnò anche la fine della crociata contro gli albigesi. Ora non ha alcuna importanza che storicamente quest'ultima crociata sia stata scatenata contro l'Aquitania e non contro la Provenza, e che gli albigesi nulla avessero a che fare con l'Ordine del Tempio. Ciò che conta è che una leggenda massonica, ormai diventata un credo assai diffuso a causa di una incauta divulgazione, voglia che i crociati del nord della Francia si scatenassero contro il Midi, Provenza compresa, per distruggere i focolai di eresia cataro-templari.³ Ciò è ulteriormente accreditato dal fatto che il crociato Adriano di Montfort giunge per mettere in stato d'accusa il provenzale cavaliere e iniziato Armando. Ora, se non esiste alcun Gran Maestro dell'Ordine Ospedaliero con quel nome, non è proprio una casualità che il comandante della crociata contro gli albigesi sia stato Simon de Montfort. Tutte queste considerazioni sono utili per valutare, accanto alla componente 'egizia', anche il peso del filone templare-eretico nella concezione massonica dei due autori del *Crociato in Egitto*.

³ Cfr. RENE LE FORESTIER, *La Franc-Maçonnerie Templière et Occultiste aux XVIII et XIX siècles*, 2 voll., Paris, La table d'Émeraude, 1987; NAPOLEON PEYRAT, *Histoire des Albigeois. Les Albigeois et l'Inquisition*, 3 voll., Paris, Lacroix, Verboeckhoven et ce, 1870-1872 (rist.: 2 voll., Nîmes, C. Lacour, 1996).

Il terzo filone, probabilmente più caro all'israelita Meyerbeer, appare inserito in forma meno evidente, a cui si può arrivare riflettendo sull'attribuzione, in questo testo, del titolo di cavalieri di Rodi agli ospedalieri. Come s'è già detto, si tratterebbe di un grave errore di diacronia rispetto al periodo in cui avvengono le gesta e gli amori d'Armando e Palmide. Tuttavia è facile comprendere il gioco di parole tra Rodi e la rosa. Ciò potrebbe richiamarsi, dunque, al terzo filone della Massoneria dei secoli XVIII e XIX, quello ebraico, qui rappresentato dall'Ordine degli Eletti Cohen. Si tratta di una Massoneria di influenza cabalistica, al cui vertice si trova il grado di Réau-croix. Sarebbe un titolo ricalcato su quello cavalleresco di rosacroce; ma in realtà così non è, dato che il suo simbolo è una rosa rossa priva di qualsiasi forma crociata. Pasqually, il fondatore di quest'ordine, spiegava che *réau* in ebraico aveva il senso del francese *roux*, fulvo, rosso intenso, colore dell'Adam Qadmon, dell'Adamo prima della caduta, che rappresenta appunto la perfezione dell'individualità umana. Il Cohen che ha raggiunto il grado di Réau-croix, in virtù proprio di questa condizione e pur appartenendo al sommo sacerdozio giudaico, può a sua volontà assumere esteriormente le forme di qualsiasi altra religione e, di conseguenza, usufruire di qualsiasi rito.⁴

Non c'è da meravigliarsi che nel 1824, in un'Europa percorsa da fremiti di moti che si preparavano nelle Vendite carbonare e nelle Logge massoniche, letterati e musicisti ambissero a comporre opere che lasciavano trasparire la loro filiazione iniziatica e rivoluzionaria. L'inimitabile modello dell'opera massonica per eccellenza, *Die Zauberflöte* di Mozart, aveva fatto da antesignano a quella moda, raccolta da Meyerbeer e da altri, come Haydn, Beethoven, Schubert, Cherubini, Spontini, Mendelssohn, Berlioz, che almeno una volta nella loro vita vollero firmare un pezzo ispirato alla loro intima adesione muratoria. Non per questo *Il crociato in Egitto* deve acquistare un valore artistico maggiore, ma una nuova luce può contribuire a dissipare l'ombra e della contraddittorietà del copione dalla vicenda narrata in musica.

⁴ Cfr. LE FORESTIER, *La Franc-Maçonnerie* cit.

IL CROCIATO IN EGITTO

Libretto di Gaetano Rossi

Edizione a cura di Claudio Toscani,
con guida musicale all'opera

IL GROCIATO IN EGITTO

MELO-DRAMMA EROICO

IN DUE ATTI

Poesia di ROSSI

Musica del Signor Maestro
GIACOMO MEYERBEER

DA RAPPRESENTARSI

NEL GRAN TEATRO LA FENICE

NEL CARNOVALE MDCCCXXIV.



VENEZIA

DALLA TIP. CASALI ED.

M. DCCC. XXIV.

*17. Marzo 1824. Em. Domenico G.
Quadragesima*

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta, 1824. Archivio storico del Teatro La Fenice; scene di Francesco Bagnara, costumi di Guariglia e Mondini. Cantavano: Luciano Bianchi (Aladino; per Meyerbeer anche il primo Retello in *Romilda e Costanza* e il primo Olfredo in *Emma di Resburgo*; per Rossini il primo Orbazzano), Enrichetta Méric-Lalande (Palmide), Giovanni Boccaccio (Osmino), Marietta Bramati (Alma), Gaetano Crivelli (Adriano), Brigida Lorenzani (Felicia), Giovanni Battista Velluti (Armando). Il librettista, Gaetano Rossi, scrisse per Meyerbeer anche *Romilda e Costanza* e *Emma di Resburgo* (testo rimusicato da F. Celli e, col titolo *Anna di Resburgo*, da Carolina Uccelli Pazzini). L'aria di Felicia «Ah! Ch'io l'adoro ancor - Come dolce a lusingarmi» (II.4-5) è utilizzata in una ripresa (Parma, 1825) dei *Baccanali di Roma* (II.10) di Generali e in una ripresa (Palermo 1828-1829) di *Ginevra di Scozia* (I.7) di Mayr (libretti nella Raccolta Rolandi presso Fondazione Giorgio Cini di Venezia).

Il crociato in Egitto, libretto e guida all'opera

a cura di Claudio Toscani

La fonte del testo qui trascritto è la prima edizione a stampa del libretto, licenziata a Venezia nel 1824 nell'imminenza della prima rappresentazione del *Crociato in Egitto*. Rispetto al testo trascritto dal compositore sotto le note della partitura (attestata da una copia realizzata, all'epoca, presso il Teatro La Fenice, e direttamente ricavata dalla partitura autografa di Meyerbeer, oggi perduta), il testo del libretto a stampa presenta differenze scarse per numero e importanza. Ciò non sorprende, se si pensa che per *Il crociato in Egitto* il librettista, Gaetano Rossi, e Meyerbeer si tennero in stretto contatto, discutendo preventivamente su ogni particolare del testo drammatico e sui cambiamenti che si resero necessari nel corso della sua stesura.

La trascrizione segue un principio ampiamente conservativo. Come nel libretto a stampa, i versi lirici sono evidenziati rispetto ai versi sciolti, perché rientrati; è anche evidenziato il capoverso di ogni strofa, sporgente rispetto ai versi successivi. Si sono corretti i rari refusi tipografici e gli errori relativi ai versi spezzati i cui segmenti non vengono rientrati sulla riga successiva. Come nel testo originale, le didascalie espressive e gestuali relative al dialogo drammatico vengono poste, in corsivo e tra parentesi, accanto alla frazione di testo cui si riferiscono. Si sono sciolte le abbreviazioni dei nomi dei personaggi e quelle contenute nelle didascalie.

L'ammodernamento dell'ortografia si è limitato a sostituire la -j con -i nel plurale dei sostantivi in -io (*varj* = *vari*), a omettere la «i» dopo consonante palatale nei nessi «scie», «cie», «gie», ad aggiungere l'apostrofo negli imperativi (*va'*, *fa'*). Sono stati uniformati all'uso moderno l'apostrofo e l'accento: *fé* (fede), *di* (giorno), *piè*, *mercé*, *vuo'* (voglio). L'accento all'interno di parola è stato conservato solo se l'omissione genera ambiguità. Seguono l'uso moderno anche le maiuscole e le minuscole; in particolare sono state mantenute le maiuscole per i nomi propri, di popoli, di luogo o di istituzione, mentre si è posta la lettera iniziale minuscola a tutti i versi per i quali la punteggiatura non richieda la maiuscola. Dopo il punto interrogativo, esclamativo o i puntini di sospensione, si è adottata la minuscola se il discorso prosegue logicamente senza cesure, la maiuscola in caso contrario.

I segni d'interpunzione – nell'uso dei quali il testo originario presenta numerose oscillazioni – sono stati moderatamente ammodernati. In particolare, i due punti (di cui il libretto a stampa fa un impiego ridondante) sono stati sostituiti dal punto a conclusione di frase, oppure da punto e virgola se concludono un'unità sintattica logicamen-

te autonoma; sono stati mantenuti se introducono il discorso diretto, chiarimenti o enumerazioni. Il trattino è stato eliminato se pleonastico o se sostituisce il punto fermo. In qualche caso si è aggiunta una virgola, nei luoghi in cui la logica o la sintassi la richiedano.

Per l'analisi dell'opera e la stesura degli esempi musicali, si è fatto ricorso alla riproduzione anastatica della partitura manoscritta (*Il Crociato in Egitto / del Sig.re Barone Giacomo Meyerbeer [...] presso / Giacomo F. Zamboni / Venezia*) conservata nell'Archivio storico del Teatro La Fenice, apparsa nella serie «Early Romantic Opera», a cura di Philip Gossett e Charles Rosen (con introduzione di Philip Gossett, 2 voll., New York and London, Garland, 1979).

ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 79
	<i>Scena v^a</i>	p. 83
	<i>Scena IX^a</i>	p. 86
	<i>Scena XI^a</i>	p. 91
	<i>Scena XIV^a</i>	p. 95
ATTO SECONDO	<i>Scena prima</i>	p. 100
	<i>Scena VII^a</i>	p. 102
	<i>Scena XIII^a</i>	p. 106
	<i>Scena XVII^a</i>	p. 110
	<i>Scena XX^a</i>	p. 112
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 117
	<i>Le voci</i>	p. 119

IL CROCIATO IN EGITTO

Melodramma eroico

in due atti

Poesia di Rossi

Musica del signor Maestro

GIACOMO MEYERBEER

da rappresentarsi

nel Gran Teatro La Fenice

nel carnevale MDCCCXXIV.

Venezia

DALLA TIP. CASALI ED.

M. DCCC. XXIV.

ATTORI

ALADINO, <i>Soldano di Damietta</i> [Basso]	<i>Sig. Bianchi</i>
PALMIDE, <i>di lui figlia</i> [Soprano]	<i>Sig.a Meric-Lalande</i>
OSMINO, <i>Visire</i> [Tenore]	<i>Sig. Boccaccio</i>
ALMA, <i>confidente di Palmide</i> [Soprano]	<i>Sig.a Bramati</i>
MIRVA, <i>fanciullo di 5 anni</i>	
ADRIANO DI MONFORT, <i>Gran Maestro dell'Ordine dei Cavalieri di Rodi</i> [Tenore]	<i>Sig. Crivelli</i>
FELICIA, <i>congiunta d'Adriano, in abito virile</i> [Contralto]	<i>Sig.a Lorenzani</i>
ARMANDO D'ORVILLE, <i>Iniziato, Cavaliere di Rodi, sotto nome d'Elmireno</i> [Soprano]	<i>Sig. Velluti</i>
CORO Egiziani (Emiri, Imani, Popolo); Cavalieri di Rodi, Schiavi Europei di varie nazioni	
STATISTI Guardie del Soldano, Soldati Egiziani, Schiavi negri, Schiave; Araldi, Scudieri dei Cavalieri, Soldati, Paggi, Marinari	
Banda Egiziana, Danzatrici, Suonatrici;	
Banda dei Cavalieri.	

PROTASI

In una spedizione accaduta nella 6. Crociata, sulle coste d'Egitto, sotto Damietta, un corpo di Cavalieri di Rodi, comandato da Esmengardo di Beaumont, sorpreso, tradito, oppresso dal numero de' nemici, dopo luminosi sforzi d'eroico valore tutto sul campo rimase: que' Prodi non cessero la vittoria che colle lor vite.

Armando d'Orville, giovine Cavalier di Provenza, iniziato, era fra que' valorosi: il sangue perduto da una ferita l'avea tratto da' sensi; rinvenuto alla vita, nel fosco di notte, altro non vide mezzo a salvarsi da infame schiavitù, che le armi vestirsi d'Egizio estinto guerriero, e fra nemici confuso, attendere di fuggire il momento, e le forze, e i disegni intanto rilevar degli Egizi.

Armando, sotto il nome d'Elmireno, ebbe occasione di segnalare il proprio valore, e la vita salvare d'Aladino Soldano di Damietta.

Il creduto giovine soldato di fortuna, il suo non comune valore, i gentili suoi modi interessarono l'animo del Soldano: amico gli divenne, e nell'interno di sua famiglia l'ammise. Figlia del Soldano era Palmide, fior di bellezza chiamata fra le Egizie donzelle. Ella vide il supposto Elmireno, lo conobbe, e l'amò. Lontano dalla patria, quasi senza speranze di più ritornarvi, giovine, col cuore il più ardente, Armando obliò se stesso, i suoi doveri, la fede promessa a Felicia, nobile fanciulla di Provenza, e all'amore di Palmide s'abbandonò. Segretamente de' riti della di lui fede la istrusse, nodo segreto ad essa l'unì, e n'ebbero un figlio. Ma l'onore, la sua patria, i suoi falli, erano sempre al di lui cuore presenti, e funestavano la sua felicità. Aladino vedeva il reciproco loro affetto, e non attendeva che il ritorno da gloriosa campagna d'Elmireno onde unirli. I Cavalieri di Rodi trattavano intanto del riscatto, del cambio di prigionieri, e pace anche offrivano, e una lor ambasciata era a Damietta rivolta.

L'azione comincia all'arrivo dell'ambasciata.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA¹

Vasto ricinto nel palazzo dei Soldano che confina alla spiaggia, in vicinanza del porto, le di cui torri si scorgono al di là dei cancelli, che chiudono il ricinto all'intorno. Alla destra un fabbricato, che serve di soggiorno agli schiavi europei destinati ai lavori; parte del palazzo, e de' giardini alla sinistra.

Tutto è tranquillo nel silenzio della notte che cede all'aurora. S'odono tre squilli di tromba: movimento nell'interno del fabbricato. I custodi vengono ad aprirne le porte; n'escono gli schiavi, che a' differenti vestimenti, di varie nazioni Europee si riconoscono. Respirano, alzano gli occhi al cielo, si saluta-

no, s'abbracciano, e a' propri lavori s'accingono. La maggior parte travaglia alla costruzione d'un tempio, nel cui mezzo un piedistallo. Alcune colonne sono già basate; vari schiavi scalpellano capitelli, altri fregiano i frontoni, su d'uno de' quali è scolpito alla Fedeltà; due s'occupano di una statua, pressochè compiuta, rappresentante la Fedeltà. Alcuni innalzano colonne, altri al coperto travagliano. Vari strascinano, e rotolano enormi pesantissimi massi; tutto è azione; un giovinetto le catene sostiene del vecchio suo padre, che alla fatiche mal regge. In un rapido momento di riposo uno schiavo cava dal seno un ritratto, lo contempla, lo bacia, e ripone, tremante d'essere scoperto. Un altro legge, e bacia una lettera, che piangendo porta al suo cuore; altri gruppi, lavori variati, fra i quali gli schiavi esprimono i loro voti, e affetti nel

¹ *Il crociato in Egitto* non inizia con la tradizionale sinfonia d'opera all'italiana (un brano strumentale indipendente, da suonare a sipario chiuso, che a volte anticipa i temi dei successivi brani vocali). Al suo posto troviamo un'ampia pagina strumentale che accompagna, e spiega, i movimenti e gli affetti degli schiavi cristiani che si muovono sulla scena. Una serie di dettagliate didascalie, poste da Meyerbeer in partitura, stabilisce la corrispondenza tra le figure musicali e ciò che accade sul palcoscenico. La musica inizia sottovoce, dipingendo con la tradizionale figura del 'sospiro' e con brevi inflessioni cromatiche un'atmosfera desolata; gli schiavi cristiani, rassegnati alla loro gravosa condizione, sentono la nostalgia della libertà e della patria lontana:

ESEMPIO 1



Mentre la musica si ispessisce gradualmente, lontani squilli di tromba introducono un elemento di massimo contrasto: è il mondo dei vincitori musulmani che stride con la disperata condizione degli schiavi. Il loro pesante lavoro è descritto con tocchi orchestrali realistici (come quelli che ritraggono i colpi di scalpello); una parentesi lirica, con un *solo* di clarinetto, corrisponde all'episodio che ne raffigura gli affetti più intimi:

ESEMPIO 2



Questo vasto affresco, posto all'inizio del *Crociato* e integrato nella cosiddetta Introduzione (il brano ampio e multitezonale che costituisce, di norma, il primo 'numero' di un'opera), è il primo, chiaro segnale che Meyerbeer sta prendendo le distanze dall'opera italiana di taglio tradizionale e dai suoi principi drammaturgici. Un esordio simile dovette sorprendere, e probabilmente sconcertare, il pubblico dell'epoca. Il copista veneziano che preparò la partitura per l'archivio del teatro (l'unica fonte musicale, oggi sopravvissuta, che attesta la versione dell'opera rappresentata a Venezia nel 1824), cercando ciò che gli era familiare prese l'iniziativa di intitolare «Sinfonia» questa pagina strumentale. Più correttamente, l'editore Ricordi ne stampò in seguito la riduzione per canto e pianoforte intitolandola «Pantomima e coro d'Introduzione».

CORO

Patria amata! oh! tu il primiero²
de' miei fervidi desiri,
fra catene, fra sospiri,
a te anela il mesto cor.
Fier destin ci rese schiavi,
mare immenso ci separa...
ma tu ognor mi sei più cara,
tu mi sei presente ognor.

PARTE DEL CORO

Cari oggetti del mio cuore,
più vedervi io non potrò!

ALTRA

Fra i sospir di triste amore
qui penar, morir dovrò?

ALTRA

Qui fra ceppi il mio valore
io così languir vedrò?

(A PARTI)

Sposa!... figli!... patria!... amici !...
più vedervi io non potrò!...
da voi lunghe morirò!...

TUTTI

Cessi omai sì acerba vita,
cangi omai sì orribil sorte,
o pietosa tronchi morte
il mio barbaro dolor.

SCENA II^a

Dal palazzo vengono schiavi, che recano cesti ripieni di doni vari. Emiri poscia, indi PALMIDE con ALMA, e schiave. Gli Europei gioiscono, e l'onorano:

CORO

Ma già di Palmide gli schiavi avanzano...
la regal vergine a noi già recasi,
brillante raggio in sua beltà.
Consolatrice de' nostri mali,
benefattrice d'egri mortali,
vieni, o bell'angelo della pietà.

PALMIDE

I doni d'Elmireno³
io vi presento, amici:
con lui per gli infelici

² Senza interrompere la continuità musicale e drammatica, la «pantomima» sfocia nel coro degli schiavi, che rimpiangono accorati la patria perduta, le spose, i figli, gli amici. Anche questa pagina rappresenta qualcosa di completamente nuovo per la tradizione italiana. Non si tratta, infatti, del solito coro convenzionale e oleografico che dà una pennellata di color locale, o fa da sfondo ai conflitti e agli affetti individuali (le sole cose che contino, nel melodramma di quegli anni). Qui la vastità della forma e la complessità della scrittura – che non disdegna lo stile imitativo – ci avvertono che il coro non è un fondale di maniera, ma un autentico protagonista. Come vedremo nel corso dell'opera, *Il crociato in Egitto* mette in scena uno scontro di civiltà: le pagine corali, dunque, puntano a rappresentare il cuore stesso del dramma. Solo un paio di decenni più tardi, nell'imminenza del rivoluzionario 1848, un coro intonato su parole simili avrebbe sicuramente incendiato i teatri italiani. Ma neppure nel 1824 il pubblico della Fenice sarà rimasto insensibile all'appello sincero degli schiavi che anelano alla libertà.

³ Dopo le ultime parole del coro, che ne preparano l'ingresso, giunge ora Palmide, che intona la sua cavatina (è anch'essa un momento dello stesso 'numero', l'Introduzione). L'atmosfera cambia completamente. Palmide si presenta cantando un brano in due sezioni, l'una («I doni d'Elmireno») metricamente più libera, l'altra («Soave immagine») in tempo regolare e misurato. Entrambe sono caratterizzate da un'esuberante coloratura:

ESEMPIO 3

Il canto fiorito e virtuosistico, nell'opera di primo Ottocento, prima ancora che il mezzo grazie al quale una primadonna esibisce la sua bravura è, per il compositore e per il pubblico, uno strumento d'individuazione sociale

divido la pietà.

(Or per me forse in seno
amor gli parlerà.)

Egli volò fra l'armi,
espose i giorni suoi;
ma il ciel per me, per voi
difenderlo saprà.

(A consolarmi, poi
amor lo guiderà.)

(Soave immagine di quel momento,
a te sorridere il cor io sento:
accenti, e palpiti, sospiri, e giubilo
l'amor più tenero confonderà.)

SCENA III^a

*Guardie dal palazzo, OSMINO, indi ALADINO, Emiri,
e i precedenti*

OSMINO

Il Soldano – Prostratevi...

CORO

Prostriamoci...

PALMIDE (*incontro Aladino*)

Oh padre!

ALADINO

Il contento ch'io provo nel seno⁴
meco, o figlia, dividi in tal giorno:
vincitore, a noi torna Elmireno,
più nemici il mio regno non ha.
Trionfo apprestisi al vincitore:
mercé ne merita la fé, il valore:
d'alloro il serto dalla tua mano
ben più gradito a lui sarà.

PALMIDE

(Me felice!)

OSMINO

(Oh furore!)

(*Trombe da lontano*)

PERSONAGGI e CORO

Ma quale
dalle torri lontane segnale!
Un segnal più vicino risponde...
un vascello s'avanza sull'onde...
dalla torre del porto una tromba!...
altro suono dal forte rimbomba...
già insegna si scorge di Rodi...

ALADINO

Ah! di Rodi s'onorino i prodi,
che a ben degno rival nel suo regno
vengon pace ad offrire, e amistà.

segue nota 2

e psicologica: la coloratura è sempre associata a una persona di rango elevato, o perlomeno di nobili sentimenti. In questo modo cantano una regina, o – appunto – la figlia di un sultano, non certo una schiava o una confidente.

⁴ A Palmide risponde il sultano, giunto nel frattempo. Anch'egli si esprime nello stesso registro linguistico-musicale, quello di un canto riccamente fiorito:

ESEMPIO 4

Al sultano si unisce presto la figlia Palmide, dando vita a un duetto che è una vera gara di virtuosismi canori. Le loro ghirlande di fioriture sono interrotte da squilli di tromba, provenienti dalle quattro torri della fortezza, che annunciano da una parte l'arrivo di Elmireno, l'eroe vincitore, dall'altra il vascello dei cavalieri di Rodi. Questa fanfara è un primo esempio della tendenza di Meyerbeer – che si manifesterà più volte nel corso del *Crociato* – a creare, con la musica, suggestivi effetti spaziali.

CORO

Pace! – oh speme! – e pur vero sarà!

PALMIDE e ALADINO

Vincitore a questo petto⁵
stringerò l'eroe diletto!...
l'amato oggetto!...

Ah maggior di quel ch'io sento
un contento non si dà.

PERSONAGGI e CORO

Concenti bellici all'aure echeggino:
l'eroe festeggino, il vincitor.

E a suon belligeri s'alternin teneri
di pace i cantici, gli inni d'amor.

ALADINO

Ah' sì: tutti i miei voti⁶
in sì bel dì vedrò compiuti omai...
e saran paghi, o figlia, i tuoi. L'affetto
puro, innocente the tu serbi in petto
per Elmireno...

PALMIDE (*turbandosi*)

(Oh Dio!)

ALADINO

Non arrossir, io già conobbi. In mio
core ne giubilai:
e già il nodo felice io destinai.

PALMIDE (*più agitata*)

Io?... D'Elmireno!... (oh cielo!)
quale terribil velo
si squarcia a' sguardi miei!...)

ALADINO

Si: il valoroso

che salvò i giorni miei sarà tuo sposo.
L'amico del mio cuore
diverrà pur mio figlio, e in lui ben degno,
e amato successor avrà il mio regno.

OSMINO

(E soffrirlo io potrò! Palmide, e trono
io perdere così!)

PALMIDE (*come sopra*)

Ma... (come tremo!...)

Padre... (che dir?...) oh mio
diletto padre!... (ah! ch'io
l'ho già tradito.)

ALADINO

Al seno

stringimi, o figlia: va? ... tu gemi? o quale
ora triste emozione!

PALMIDE (*affannosa*)

Io!... no. Ma... sappi...

confuso, oppresso il cor...

ALADINO

Ad Elmireno

annunzierai tu stessa il lieto evento.

PALMIDE (*marcata*)

Tutto ei saprà, sì (già morir mi sento.)
(*Parte col seguito*)

SCENA IV^aALADINO, e OSMINO, e *Guardie*

ALADINO

E meco esulta, o fido Osmin. Felice
sarò appieno in tal dì. Questi famosi
Cavalieri di Rodi, generosi
fin co' nemici, m'offerir pace, e pegno
di loro lealtà, d'onore in segno
l'illustre loro Gran Maestro, i primi
di quest'ordine insigne
ambasciatori alla mia reggia in via.

OSMINO (*marcato*)

E credi tu che sia la pace il solo
oggetto che li guida a questo suolo?

ALADINO

Lunge sospetto che li offenda. Or vanne.
D'inusitata regal pompa adorna
la nave de' Soldani incontri, accolga

⁵ L'ultima sezione del duetto, sostenuta da un coro generale, chiude fastosamente l'Introduzione. Tutti si preparano ad accogliere con pompa e nel massimo tripudio l'eroe e l'ambasciata dei cavalieri stranieri.

⁶ Nel recitativo secco che segue l'Introduzione, Aladino informa Palmide delle sue decisioni: presto la figlia sarà sposa di Elmireno – l'eroe che un giorno salvò la vita del sultano – il quale sarà designato suo successore nel regno. Palmide è costretta a dissimulare la sua preoccupazione. Aladino dà poi disposizioni ad Osmino (che trama nell'ombra) perché predisponga l'accoglienza dei cavalieri e i festeggiamenti per le nozze imminenti.

gli eroi di Rodi: aperta
sia ad essi la mia reggia: e a loro onore,
e a celebrar sì lieti eventi appresta
ivi d'Imene, e del piacer la festa.

(Partono)

SCENA V^a

*Deliziosa remota parte ne' giardini del Soldano, at-
tigua agli appartamenti di Palmide. Sotto un vago
padiglione, su d'un soffà di fiori giace MIRVA dor-
mendo. Varie schiave agitano ventagli di piume a'
vari colori sopra di lui. ALMA gli è presso: Custodi, e
favoriti sparsi in vari gruppi, e sottovoce in*

CORO

Urridi vezzose,⁷
leggere, scherzose,
intorno aleggiate
al figlio d'amor.
Tranquillo serbate
quel dolce sapor.
(*Mirva s'agita*)
Si scuote, si desta:
già s'alza. T'arresta.
(*Se fuor del recesso
scoperto veduto!
perduto è quel figlio...
di lui che sarà?*)
Frena l'ardor ormai...
(*Fugge*)
Non ti scostar da noi,
qui ferma il piè.

(*Circondandolo, e danzando intorno a lui, cercando
trattenerlo*)

Di baci amorosi,
di doni graziosi,
la tenera madre
mercé ti darà.
A lei, che t'è cara,
tu cambio prepara
di vezzi, di baci
che tanto amerà.

ALMA

Ma in questo impenetrabile recesso
(*Tutti osservano con ansietà*)
e chi ardisce inoltrar? Cielo! Elmireno!

SCENA VI^a

ARMANDO sotto il nome d'ELMIRENO, in pomposo ve-
stimento saraceno avanza con precauzione, e pre-
mura

ARMANDO

Cessi, o miei fidi, la sorpresa. Io torno⁸
di nuovi allori adorno
dal campo della gloria... ma precedo
gli invitti miei guerrieri.
A' sperati piaceri,
fra i più teneri oggetti
qui mi chiamava il cor: sol qui poss'io
veramente felice?...
(*Mirva che vagava, ritorna, lo vede, corre ad
Armando, che lo bacia, e abbraccia*)
Ah! il figlio mio!

⁷ Il coro intonato da custodi e favoriti nei giardini del sultano è di taglio più convenzionale. La prima parte del coro ha un andamento disteso e il ritmo ternario e cullante proprio di una ninnananna. Una breve sezione intermedia, d'azione, segna il risveglio del fanciullo dormiente e accompagna il suo scherzoso inseguimento. Segue poi la seconda parte del coro («Di baci amorosi»), che coincide con un ballo; assume un andamento più mosso, in un ritmo binario di danza scandito dal triangolo, e un piglio molto vivace. Il brano, che in partitura è indicato come «Coro con ballo», è alquanto anomalo per le abitudini italiane: com'è noto, nei teatri della Penisola i balli erano di norma rappresentati separatamente, tra un atto e l'altro dell'opera, e ben raramente erano accolti nell'azione dell'opera stessa.

⁸ È la prima apparizione di Armando, sotto il nome d'Elmireno, l'eroe vittorioso. Che tuttavia non si presenta in pompa magna, con clangore di trombe e sostegno di cori, come ci si aspetterebbe. Prima di cogliere gli allori della gloria, Armando si reca a far visita a Palmide e al figlio Mirva, nei loro luoghi privati. L'importanza del personaggio è rivelata, tuttavia, dal recitativo accompagnato, che qui sostituisce quello secco conferendo al linguaggio drammatico un tono più enfatico.

O figlio dell'amore,⁹
 dal tenero sorriso,
 in dolce calma al core
 ti stringe il genitor.
 Nel più soave errore
 s'illude intanto il ciglio:
 e bacio in te, mio figlio,
 la madre dell'amor.
 Oh teneri amplessi!...
 oh! vezzi innocenti!...
 Fra tanti contenti
 già langue il mio cor.
 E Palmide!... ella sola¹⁰
 al mio contento or manca...

SCENA VII^aPALMIDE, *dagli appartamenti, ed* ARMANDOPALMIDE (*tenerissima, ma triste*)

E tu consola

Palmide tua... se: il puoi.

ARMANDO (*fissandola, e con dolce rimprovero*)

Ciel! Quando io torno,

quando tu stringi al seno e sposo, e figlio...

tu gemi? spunta il pianto sul tuo ciglio!...

PALMIDE (*con affanno*)

Per te gemo, per questo

del nostro amor tenero pegno. Orrenda

su noi pende sciagura.

ARMANDO

Mi fai tremar.

PALMIDE

Il mio

buon padre sposo a me ti scelse.

ARMANDO (*colpito*)

Oh Dio!

Che intendo!...

PALMIDE

Già s'appresta

in profan tempio d'Imeneo la festa...

ed io son già tua sposa... di tua fede,

che da un lustro abbracciavi, coi sacri riti

noi già in segreto uniti!...

ARMANDO (*attonito*)

Ecco arrivato

quell'istante fatal che ognor temei.

PALMIDE

„Come soffrir potrei

„l'ira del genitor! che dirà quando

„saprà che abbandonai l'antica fede!...

ARMANDO

„Ed egli che mi crede un saraceno!...

„Il supposto Elmireno!

Odiarmi: io t'ingannai.

La mia patria, il mio culto io ti svelai,

ma tu per anco ignori

ch'io sono un Cavaliere,

iniziato di Rodi...

⁹ Armando intona la sua cavatina, in un tempo unico. Qui non vi sono né canto d'agilità, né grandi escursioni di registro, né mirabolanti cadenze: per Armando si tratta di un momento riservato, durante il quale può concedersi ad affetti del tutto privati come l'amor filiale. Il linguaggio musicale, dunque, è sobrio e contenuto, eppure emotivamente intenso; il canto di Armando ripete all'infinito una semplice formula ritmica nella quale le pause, inserite tra le note, danno al discorso un andamento quasi 'singhiozzante':

ESEMPIO 5

Allegretto con moto

Amabile

Ah - ri - glio del - la - mo - re, dal te - ne-ro sor - ri - so.

¹⁰ Si fa ritorno al recitativo accompagnato: Armando scorge l'inquietudine di Palmide, che, interrogata, ne rivela la causa. L'orchestra dipinge efficacemente la crescente tensione emotiva del momento.

PALMIDE

E già di Rodi
giunge di Cavalieri
un'ambasciata ad Aladin.

ARMANDO (*colpito*)

Che dici?...

Qual fulmine! Se mai
un congiunto, un amico!... e n'è mio zio
il Gran Maestro; e se mai noto ch'io
le divise portai
de' Saraceni! e che per lor pugnai!
Oh! infamia! E s'ei mi chiede
conto di quella fede
che a Felicia promisi!

PALMIDE (*timida, affannosa*)

Felicia! E questa! oh cielo!...

ARMANDO

Giovinetta

illustre figlia meco già educata...
sposa a me destinata.

PALMIDE (*con pena*)

Che scopro! e come! e adesso!...

ARMANDO (*disperato*)

Aborrimi: me stesso io già detesto.
„Io son punito: è schiuso
„a me dinnante spaventoso abisso.
Qui Aladino ingannato... seduttore
della sua figlia. Là mio zio fremente,
„che, minaccioso, conto a me richiede
„de' sacri giuri miei, della mia fede...
Felicia... i Cavalieri... traditore
dell'onor, del dover... morte può solo
togliermi a tanta infamia. Lunge io volo
da te a spirar, a terminar l'orrore
di vita sì funesta.

(*Per partire*)PALMIDE (*con passione*)

Deh! per pietà, t'arresta.

Ah! non ti son più cara,¹¹
se mi puoi dir così.

ARMANDO

Mai fosti a me sì cara,
e mai t'amai così.

PALMIDE (*tenerissima*)

E dunque a me vicino
resta, mio dolce amor.

ARMANDO (*cupamente*)

Del mio crudel destino
si dee compir l'orrore.

PALMIDE

A questo pianto arrenditi...

ARMANDO

Deh! per pietà, nascondilo.

PALMIDE

Barbaro! e il figlio!... guardalo.
(*Prende Mirva, e lo presenta, animatissima ad
Armando*)

ARMANDO

Ah! tu mi strappi l'anima...

PALMIDE

Ei ti domanda un padre!...

ARMANDO

Ed io non moro ancor!

PALMIDE

E tu resisti ancor?

A 2

Non v'è per noi più speme:¹²
amor, piaceri, addio.

In un momento, oh Dio!

tutto per noi cangiò.

Lontan da te, ben mio,
languir, morir dovrò.

(*Partono da opposte parti*)

¹¹ Palmide e Armando danno il via a un duetto, diviso in due parti contrastanti e dalla distinta funzione drammatica. Il primo tempo ha le caratteristiche di un tempo d'attacco: è tutto attraversato dall'azione e porta in superficie, grazie all'attività incessante dell'orchestra e agli scambi vocali ravvicinati, l'agitazione crescente dei due personaggi che si confrontano.

¹² Al culmine della tensione emotiva, l'azione si arresta. Prende il via, allora, un ampio *cantabile*, uno sfogo lirico delle due voci soprannili che sembra fermare il tempo. La melodia vocale, anticipata dal raffinato gioco ca-

SCENA VIII^a

ALMA

Palmide sventurata! a' suoi bei voti¹³
mostrava già sorridere il destino:
parea di sua felicità vicino
il sospirato istante! e il suo contento
come lampo sparisce! Io per lei gemo:
per Elmireno, e pel suo figlio io tremo.
(Parte)

SCENA IX^a

Porto di Damietta. Superbi edifizii all'intorno. Navi
di varie nazioni, colle loro bandiere spiegate. Navi
del Soldano magnificamente adorne. Il popolo ac-
corre all'approdo del vascello reale apparato festo-

samente; piccole, barche egiziane le precedono, e
circondano, vagamente fregiate.

OSMINO con EMIRI, e guardie del Soldano; soldati di-
sposti

CORO, alternato da danza

Vedi il legno, che in vaga sembianza¹⁴
mollemente sul Nilo s'avanza...

Ci porta la pace.

Spira un'aura leggiera, soave...

È l'aura di pace.

L'onda mormora placida, e cheta,
lieta bacia, accarezza la nave...

Che porta la pace.

(Il vascello è alla riva)

segue nota 12

meristico dei legni, procede sviluppandosi per terze parallele, in una splendida eufonia di volute melodiche che sembrano esprimere lo struggimento infinito dei due amanti:

ESEMPIO 6

The musical score consists of two vocal parts and a piano accompaniment. Palmide's part is in a higher register and features a melodic line with a 'aria dolce' marking. Ammanale's part is in a lower register and features a more rhythmic line. The piano accompaniment is characterized by a ternary rhythm and parallel thirds. The lyrics are: 'Non s'è per noi più spe- me a - mor. zia - cer. ad - di - u.'

¹³ In un breve recitativo secco, la confidente Alma dà voce ai suoi timori per la sorte di Palmide.

¹⁴ È la prima di una serie di scene dal grande impatto spettacolare. Un coro maschile, accompagnato dalla danza, segna l'arrivo del vascello straniero che porta le offerte di pace. Come scrive Meyerbeer in partitura, la musica, in ritmo ternario, scandisce il movimento dei rematori che su piccoli battelli vanno incontro alla grande nave. Al coro, a un certo punto, si aggiunge il suono di una banda fuori scena, che alternandosi all'orchestra o rinforzandola crea begli effetti spaziali.

Di nostre palme, all'ombra amica,
 qui, sulla sponda del Nilo aprica,
 dolce catena di mirti, e fior,
 nave propizia, t'arresti ognor.
 Mai t'allontana da' nostri lidi,
 tu che a noi guidi la bella pace,
 voto verace dei nostri cor.
 Echeggi d'intorno
 di pace l'accento:
 di gioia contento

(I Cavalieri si presentano sul vascello)

festeggi tal dì...
 E lieto sull'onda
 risponda così.

FELICIA *(in abito d'Araldo, sul vascello, con ramo d'ulivo)*

Popoli dell'Egitto,¹⁵
 valorosi guerrieri,
 sul Nilo ecco di Rodi i Cavalieri,
 non più vostri nemici. Al vostro regno
 vengono pace a offrir. Eccone il pegno.

Pace io reco, a noi più grata
 delle palme di vittoria:
 e la patria consolata
 lieta ormai respirerà.
 Ben più cara d'ogni gloria
 è la sua felicità.

(Felicia scenderà con vari Cavalieri)

CORO

Vieni: e il sacro della pace
 con noi cangia stabil pegno.
 La tua patria al nostro regno
 fida unisca l'amistà.

FELICIA

(Caro ben, tu qui peristi,
 e più pace il cor non ha.
 Ah! Più sorridere, labro d'amore,
 fra dolci palpiti, non ti vedrò.
 Mai, cara immagine, ti scorderò.
 Oh cielo, arrenditi, a' voti miei:
 pietoso uniscimi al mio tesor...
 consola un tenero ardente cor.)

CORO

A pace arridano gli amici Dei;
 torni la patria felice ancor.

OSMINO

Tu, degli illustri Cavalier di Rodi¹⁶
 araldo, lor dirai che d'Aladino
 schiusa è ad essi la reggia,
 che là v'attende il mio signore; e questa
 d'inusitato onore,
 di fiducia, e lealtà, prova sublime,
 ch'egli vi porge, il suo gran core esprime.

FELICIA

E apprezzarla sapranno
 di Rodi i Cavalieri. – A lui verranno:
 onor a lui fia reso
 qual si merta, e lealtà.

OSMINO *(partendo)*

(Superbi!)

(Gli Emiri accompagnano i Cavalieri)

FELICIA

Ormai,
 appagar, o Felicia, tu potrai
 gli ardenti voti tuoi. D'intorno a questo
 funesto suol vagando

¹⁵ Giunge Felicia, nei panni di un araldo, e si rivolge al popolo egiziano offrendogli l'amicizia dei cavalieri cristiani. Felicia non si presenta nella sua vera identità, ma il nobile lignaggio della fanciulla è rivelato senza ombra di dubbio dalla sua vocalità. La scena, il *cantabile* e la cabaletta dell'aria in due tempi che intona Felicia sono caratterizzati da un tono magniloquente, enfatico, e da una profusione di colorature vocali che attirano subito l'attenzione sul personaggio. Il coro sostiene la sua esibizione vocale, accrescendone ulteriormente l'effetto spettacolare. È un po' incongruente il fatto che una parte così virtuosistica e appariscente sia affidata a Felicia, che nell'economia del dramma non rappresenta la primadonna assoluta. E infatti Meyerbeer, nelle numerose revisioni cui sottopose *Il crociato in Egitto* negli anni successivi, ristabilì le giuste proporzioni dirottando questa solenne uscita in scena sul personaggio di Armando.

¹⁶ Terminata la sua effettistica presentazione, Felicia è accolta da Osmينو, che porge ai cavalieri il benvenuto del sultano. Ragionando tra sé, la fanciulla spera di rintracciare in quel luogo le spoglie dell'amato Armando.

cercar di lui che qui spirò, d'Armando,
del primo e solo amico del mio core:
le sue ceneri a me tu addita, amore.

(Parte)

SCENA X^a

*Dal vascello scenderà ADRIANO, in abito di semplice
Cavaliere di Rodi, accompagnato da un Cavaliere.*

ADRIANO

Tutto d'intorno tace omai: deserta¹⁷
è già la spiaggia. In questa
di Rodian Cavalier spoglia modesta
inosservato vuo' inoltrar. Io premo
il fatal lido... „e fremo
„d'invincibile orror. Sotto a' miei passi
„par che tremi la terra. Forse... oh Dio!
Egli qui cadde il mio
dolce nipote – l'ultimo sospiro...
forse a me volto, ei qui esalò dal seno:
ah! la sua tomba ritrovassi almeno!
Sarebbe a me sì caro
bagnarla del mio pianto!
baciarla, e pace intanto
al cenere implorar!
(*Resta concentrato*)

ARMANDO (*dal fondo*)

L'angustia mia,¹⁸
questa smania è insoffribile. Son quelli

due Cavalier. Potessi
almen saper!... oh! come tremo! Ad essi,
(ardir,) si cerchi.

ADRIANO (*scuotendosi*)

Del Soldano a noi
s'avanza un alto Emiro. Forse...

ARMANDO (*accostandosi*)

A voi

salute, illustri Cavalier...

ADRIANO (*colpito dalla voce*)

Gran Dio!

Questa voce!...

ARMANDO (*vicino, e riconoscendolo*)

Che veggio!

ADRIANO (*ravvisandolo*)

Egli!...

ARMANDO

Mio zio!

(Ciel! qual fulmine!...)

ADRIANO (*con gioia, abbracciandolo*)

„Armando!...

„Dolce nipote!

ARMANDO (*in continuo contrasto*)

„ (E come più salvarmi!)

ADRIANO

„Tu vivi? ti ritrovo?

ARMANDO (*confuso*)

„Signor!...

¹⁷ Inizia ora una scena che è un *topos* del melodramma italiano: il personaggio si trova in un luogo deserto e selvaggio, prova fremiti d'orrore, si abbandona ai ricordi o a dolorose sensazioni. Adriano, solo sulla spiaggia di Damiata, piange il nipote che crede morto. L'orchestra sostiene questi momenti patetici con figure inquiete e sincopate. Una bella frase lirica del clarinetto fa da ponte tra la scena e il cantabile di Adriano, «Sarebbe a me sì caro», nel quale il rimpianto si manifesta in frasi intense e profondamente espressive.

ESEMPIO 7

Adriano

Sa - reh - be a me si ca - ro

¹⁸ Dal fondo della scena emerge Armando. Adriano lo riconosce, ma la sua gioia si muta subito in sdegno nel vederlo vestire abiti saraceni e nell'apprendere che ha tradito il suo popolo.

ARMANDO

„ Felicia, oh come
„n'esulterà! ti pianse tanto!

ARMANDO

„ E adesso
„s'egli scopre!... Ah! non reggo.)

ADRIANO

Torna, torna al mio seno...
(Vuol abbracciarlo, e s'avvede dell'abito saraceno: si
stacca da lui, e con fremito, e sdegno)

Oh Ciel! che veggo!

Sciagurato! che festi!
in quali spoglie!

ARMANDO

Aprite, o terra.

ADRIANO

Il figlio
di mia sorella! un Cavalier di Rodi!
che orror! perfido! parla: e come!

ARMANDO

Il caso,
e la necessità: „fu in quella notte,
„notte di distruzione, che noi discesi
„in queste sponde a guerreggiar, sorpresi,
„e dal numero oppressi, colla vita
„la vittoria cedemmo. Io, là sul campo,
rimasto sol de' miei compagni estinti
le indossai per salvarmi.

ADRIANO (*severo*)

E abbandonasti
le auguste insegne dell'onor! sapevi
ch'era viltà, delitto!

ARMANDO

Io ne serbai
fido ognora la spada... e tu non sai
quanto più cara a me divenne, e quale,
qual prezzo v'attaccai!

ADRIANO (*grave*)

Porgila.

ARMANDO (*sorpreso*)

Come?

ADRIANO (*imperioso*)

Porgila.

ARMANDO (*incerto*)

Ma...

ADRIANO

Obbedisci.

ARMANDO (*con pena gli porge la spada*)

Eccola.

ADRIANO (*solennemente*)

In nome
del nostr'ordine augusto, io, Gran Maestro,
io riprendo a te, Armando, questa spada
che tu disonorasti,
e... la spezzo.

(*Rompendola*)ARMANDO (*oppresso*)

Ah!

(*Poi con vivacità*)

Mi rendi,
rendi a me quell'acciaro.

ADRIANO

E che pretendi?

Va': già varcasti, indegno,¹⁹
delle perfidie il segno:
tradisti patria, onore,
scordasti la tua fé...
Ti lascio al tuo rossore,
fremo d'orror per te.

ARMANDO

Ah! dai rimorsi oppresso
orror ho di me stesso:
perdona, oh Dio! l'errore,
abbi pietà di me.

¹⁹ Inizia a questo punto il «Gran Duetto», l'ampio brano in cui si confrontano Armando e Adriano. Il duetto è nella «solita forma», segue cioè uno schema codificato nel quale si succedono quattro sezioni, alternativamente dinamiche e statiche dal punto di vista dell'azione drammatica. Il duetto inizia con il cosiddetto «tempo d'attacco»: una sezione concitata e cinetica, nella quale Adriano per primo rinfaccia le sue colpe al nipote. La virtuosistica coloratura vocale, gli stacchi vigorosi dell'orchestra sono, qui, sintomi precisi dell'ira alla quale è in preda il personaggio. La risposta di Armando, che implora pietà, non può essere simmetrica; ma alle parole «m'avvampa ancor nel core / fiamma d'amor, di fé» anche Armando sfoggia passaggi di coloratura sfavillanti. Il confronto si fa sempre più serrato, l'orchestra sempre più concitata, finché la tensione si stempera nel *cantabile*.

M'avvampa ancor nel core
fiamma d'onor, di fé.

ADRIANO
Vuoi meritar perdono?

ARMANDO
Posso aspirarvi? Imponi.

ADRIANO
Le insegne ree deponi:
sappia Aladin qual sei:
meco partir poi dei...

ARMANDO
Partir!... (oh cielo!... e Palmide!...)

ADRIANO
Sposo a Felicia omai...

ARMANDO
Io sposo di Felicia!...

ADRIANO
Tu fremi? Di... se mai!...
trema... i tuoi giuri!...

ARMANDO (*disperato*)
Io tradii tutto. Svenami:

ADRIANO
Perfido!
e per chi mai!...
Non sai!...

ARMANDO e ADRIANO
Odi... Qual nuovo orror!
Taci...

ARMANDO ADRIANO
Non sai quale incanto²⁰ Nel duolo, nel pianto
quest'alma sorprese: tua madre gemeva:
colei che m'accese io seco piangeva,
mortale non è. ingrato, per te.

Di grazie, e candore
complesso celeste
nel solo mio core
trovava mercé.

La misera or muore...
e muore per me.

ADRIANO
Scegli dunque. Un cieco amore!...²¹

ARMANDO (*marcato*)
Vincerò.

ADRIANO
Virtude... onore!...

ARMANDO
Seguirò.

ADRIANO (*cava la sua spada*)
Su questa spada...
Fu la spada di tuo padre,
or lo giura.

ARMANDO (*con trasporto*)
Ah! porgi: ch'io
or la baci. Padre mio!
io te invoco... per te giuro.
Di te degno io tornerò.

A 2
Il brando invito²²
del genitore
il tuo valore
mio
accenderà.
D'ogni nemico,
d'ogni periglio
con esso il figlio
trionferà.
(Partono)

²⁰ La seconda sezione del duetto, il *cantabile*, arresta l'azione e costituisce una sorta di oasi lirica. Inizia Armando rievocando, quasi a giustificare la sua condotta, l'immagine di Palmide. Gli risponde simmetricamente Adriano, ricorrendo a un'immagine altrettanto tipica, quella della madre dolente di Armando. Ciò permette ai due di ritrovarsi, ciascuno assorto nei rispettivi pensieri, nella sezione finale del *cantabile*, per procedere con il tradizionale canto simultaneo.

²¹ L'azione si rimette in moto nel «tempo di mezzo»: Adriano richiama Armando all'onore, lo convince, gli fa giurare sulla spada di suo padre che tornerà degno della sua stirpe.

²² L'immagine del «brando invito» accende la fantasia dei due uomini, che intonano l'ultima parte del duetto, la cabaletta. Questa sezione traduce le immagini bellicose in una musica dal ritmo incalzante, in pura energia motoria che coinvolge col suo impeto lo spettatore e lo trascina all'applauso.

SCENA XI^a

Deliziosa ne' giardini.

FELICIA (*inoltrando lentamente*)

Oh! come tutto intorno²³
novelli, vaghi, interessanti oggetti
s'offrono a' sguardi miei! Cielo, natura,
arti, costumi, in queste
spiagge un dì sì famose... e sì funeste
a tanti eroi. Quai rimembranze amare,
lagrimevoli! Il mio
diletto Armando qui perdetti anch'io.
Ah! non dovea più rivederlo!
(*Siede triste, pensosa*)

SCENA XII^a

ALMA, con MIRVA, poi PALMIDE

ALMA

Vieni,

Mirva gentil... Qui lo straniero!...

FELICIA (*fissando il fanciullo*)

Oh caro,

amabile fanciullo! e quai sembianze!
quel sorriso!... quel ciglio!...
È... dolce illusion!
(*Lo bacia e abbraccia con trasporto*)

PALMIDE (*agitata, e vedendo Mirva in braccio a Felicia*)

Alma!... oh periglio!

ALMA

Lo stranier mel trattenne, e vedi come
lo contempla, lo bacia: e stringe al petto!

PALMIDE

E se... Mirva!...
(*Lo chiama: egli corre a lei*)

FELICIA

Un istante! Principessa...

Quel figlio...

PALMIDE (*confusa*)

È...

ALMA

Sì vezzoso!

FELICIA

Ei m'interessa...

non sai quanto! ei ricorda a me sembianze...
le più adorate.

PALMIDE (*con interesse*)

E di chi mai?...

FELICIA

Del mio

caro... fratel.

PALMIDE (*vivamente*)

D'Armando Orville!...²⁴

FELICIA (*colpita, agitata*)

Gran Dio!

Lo conoscesti!

PALMIDE (*con passione*)

E quanto!

segue nota 22

ESEMPIO 8

Armando

Il bran-dà in-vit - to del se - ni - to - re il mio va - lo - re ac - cen - de - ra ac - cen - de - ra.

²³ Felicia, avanzandosi mesta nei giardini del palazzo, scorge Mirva e nota la rassomiglianza con Armando.

²⁴ Il recitativo secco lascia ora il posto alla scena. Gli interventi orchestrali si fanno pregnanti, seguendo frase per frase i pensieri e la trepidazione delle due donne.

FELICIA
Lo piangeremo dunque insieme.
PALMIDE
È tanto
dunque a te caro Armando!
FELICIA
Ah! dato avrei
volontier pe' suoi giorni i giorni miei.
PALMIDE (*indecisa*)
E... s'egli!... Alma, nessun qui ci sorprenda.
(*Alma si ritira*)
E se Armando vivesse!...
FELICIA
Vuoi lusingarmi!
PALMIDE (*timida*)
E se questo fanciullo!...
FELICIA (*scossa*)
(Ciel!... io già tremo.) Ebben...
PALMIDE
Giura il segreto.
FELICIA (*ansiosa*)
Tel giuro. Or... quel fanciul...
PALMIDE
Figlio è d'Armando.
FELICIA (*agitatissima*)
E... sua madre!...
PALMIDE (*s'abbassa, e bacia Mirva*)
Lo bacia.

FELICIA (*con affanno, e forte*)
Oh! sventurata
Felicia!
PALMIDE (*colpita*)
Tu Felicia! destinata
già ad Armando consorte!
Oh! noi miseri! Oh figlio! Infamia... morte,
ecco il nostro destin.
(*Con fierezza, per partire*)
FELICIA (*con isorzo*)
Ferma, infelice:
tu sei madre: sperar, viver ti lice.
PALMIDE (*amaramente*)
Sperar?
FELICIA
Sì – quel fanciullo
sciolse i miei nodi, e strinse i tuoi.
PALMIDE
Potrai
tu a me cedere Armando?
scordarlo?
FELICIA (*con sospiro*)
Io potrò cederlo – scordarlo...
oh Dio! nol so. L'ingrato
me obliò, l'amor nostro, fede... tutto.
E dell'ingrato, ohimè! per mio tormento,
sembianze, voce, amor, tutto rammento.
PALMIDE
Dimenticarlo io pur non saprei mai.

²⁵ Inizia ora quello che in partitura è indicato come «terzetto», ma che vede dapprima in scena le sole Palmide e Felicia. Quest'ultima intona la canzone che un tempo le cantava Armando. Su un accompagnamento d'arpa, con l'orchestra ridotta al minimo (l'intento di Meyerbeer è quello di suggerire l'effetto di un trovatore che canta accompagnandosi col suo strumento), Felicia modula una linea vocale semplice, priva di grandi escursioni, scorrevole e piana:

ESEMPIO 9

Felicia

rit. c.

Gio - vi - net - to ca - va - lier, di - pel - gur - no al tre - mon - tar.

FELICIA

Non conosci, non sai
 l'arti di quest'amabil seduttore!
 Giovinetta, col cuor dell'innocenza,
 sotto il bel ciel della natia Provenza,
 tenero trovatore, al raggio amico
 d'argentea luna... l'ispirava amore...
 Odi com'ei parlava a questo core.

Giovinetto cavalier,²⁵

di bel giorno al tramontar,
 colla dea de' suoi pensier
 sotto un salcio s'arrestar.
 Tacque un po' – su lei fissò
 poi lo sguardo, e sospirò.
 La sua mano portò al cor...
 E qui, disse, qui v'è amor...
 Non fidarti, o giovin cor,
 dell'accento dell'amor.

PALMIDE (*con espressione dolorosa*)Oh! conosco, conosco quell'accento...²⁶

quel canto seduttor. Sotto le mura
 del mio remoto harem così cantava,
 così chiedeva amor... io già l'amava.

Cloe d'età nel bell'april
 era giglio di candor:
 sorrideva al suo gentil,
 in un tenero languor.
 Ma balzar quel cor senti,
 e il suo tutto s'agitò.
 Un sospiro le sfuggì...
 ei l'intese... e l'abbracciò...
 Non fidarti, o giovin cor,
 dei sospiri dell'amor.

(*La voce d'Armando dal vicino boschetto ripete i due
 versi cantati da Palmide. Sorpresa e emozione*)²⁷

Ah! la sua voce! oh cielo! ciel!...

FELICIA

Che fai?...

Palmide...

PALMIDE (*agitatissima*)

Ah! quel suo canto
 forse esprime l'addio
 del cavalier... ed io!...

FELICIA

Calmati, attendi...

PALMIDE

Armando!... Armando!...

FELICIA

Per pietà, sospendi.

Voce d'ARMANDO *di dentro*

Tutto armato a lei venir
 vide un giorno il suo tesor:
 cara, addio, con un sospir,
 son Crociato, ei dissi allor.
 Cloe, gelarsi il cor sentì...
 quasi estinta al suol piombò:
 ei la fredda man baciò...
 su lei pianse, e... disparì.

PALMIDE

FELICIA

Qual momento! Fier cimento!
 E quel sospir!... Ah! quel sospir!
 Oh dolor! Che martir!

FELICIA

PALMIDE

Così Felicia... L'istessa pena...
 stato crudel! io reggo appena.

PALMIDE

FELICIA

S'ei mi lascia! Quale ambascia!...

(*Felicia si ritira in disparte, mostrando, la più viva
 inquietudine*)

²⁶ Palmide interviene e riporta il tempo drammatico al presente. Intona poi anch'essa una strofa della medesima canzone; il *refrain* («Non fidarti, o giovin cor»), questa volta, è cantato insieme dalle due donne.

²⁷ Sul finire del ritornello si produce un colpo di scena: una voce, da lontano, ne intona l'ultima frase. È Armando, che giunge e getta nello scompiglio Palmide e Felicia. Quello che era cominciato come un duetto si trasforma ora in un terzetto. Armando, uscito in scena, intona la terza strofa della canzone. Ma a questo punto si fa evidente la dicotomia tra due linguaggi musicali e drammatici: quello volutamente semplice ed arcaizzante della canzone, con le sue frasi ben tornite, e quello mobile e frastagliato del tempo reale, corrispondente agli interventi brevi e irregolari delle due donne in preda alla massima agitazione. I due piani si compenetrano, pur rimanendo distinti, e si confondono solo nella parte finale del terzetto, simultaneamente intonata dai tre personaggi in scena.

ARMANDO (*comparisce, e corre al seno di Palmide*)

Mai provare, o giovin cor,
i martiri dell'amor.

(*Poi staccandosi da Palmide come colpito da triste idea*)

A 3

Ma... il dover!... un sacro onor!...
Ah! che l'addio sul labbro muor,
e mai partir da lei potrò.

PALMIDE (*osservando Felicia con affanno*)

S'ei la vede! un dì l'amò...
Può amarla ancor!... che far allor!...
Mi gela il cor crudo timor.

FELICIA (*oppressa, e smaniosa*)

D'avanzar ardir non ho...
d'un'altra in sen chi un dì s'amò!...
Questo è soffrir!... questo è dolor...
Mai provare, o giovin cor,
i sospiri dell'amor.

(*Armando torna ad abbracciar Palmide, con visibile sforzo si stacca poi da lei, e fugge*)

PALMIDE (*seguendolo*)

Armando!...²⁸

FELICIA (*deliberata*)

Armando!

PALMIDE

Ferma...

FELICIA

Senti...

(*Anelanti, e si perdono di vista*)

SCENA XIII^a

ALMA, con MIRVA, poi i PRECEDENTI

ALMA

È l'ora

già della festa, e Palmide s'oblia
in suo giusto dolor. Di te che fia,
sventurato fanciul!

ARMANDO (*di dentro, con grido*)

Felicia!

FELICIA (*di dentro*)

Arresta...

ALMA

Qual grido! e quale mai scena funesta!

ARMANDO (*tornando con disperazione, smarrito*)

Ove salvarmi? Qui Felicia! oh Dio!

Qual nuovo orror!

FELICIA (*tornando*)

Armando!

ARMANDO

E non poss'io

né fuggir, né morir! Quel brando almeno,
che in mia disperazione
or mi togliești, al seno,
tu vibrami. Ti vendica. Punisci
un empio... un traditor.

PALMIDE (*tenerissima*)

Oh! sposo mio!

FELICIA (*marcata ad Armando*)

L'odi tu! guarda quel fanciullo.

ARMANDO (*oppresso*)

Oh Dio!

FELICIA (*come sopra*)

E parli di morir?

ARMANDO (*come sopra*)

Ma se tu sai!...

FELICIA

Tutto... sì – e ti perdono.

ARMANDO

A me giammai

io perdonar saprei,
o sventurate, i tradimenti miei.

FELICIA

Tutto espiar ancor potrai. Tuo zio...

ARMANDO

Mio zio! Raggio celeste a quel gran nome
mi rischiera, m'accende, mi richiama
al dover, all'onor. Dammi quel brando...

²⁸ In un recitativo secco avviene, ora, il confronto fra i tre personaggi. Armando lascia le due donne, diviso tra il senso del dovere e gli affetti familiari.

FELICIA (*marcata*)

Io l'affido ad Armando.

ARMANDO

Palmide!... figlio mio!...

Felicia!...

(*Per partire*)

PALMIDE

Parti!... Io moro...

FELICIA (*sostenendola*)

Spera...

ARMANDO

Addio!...

(*Parte*)

PALMIDE

Oh Dio!

(*S'abbracciano e si ritirano*)

SCENA XIV^a

Magnifico luogo nella reggia, circondato da giardini pensili. Elevata nel prospetto una superba moschea, la di cui porta è chiusa. Trono da un lato, con ricco divano per Aladino, e Palmide. Divani nell'avanti pei Cavalieri, e uno distinto pel Gran Maestro.

ALADINO, OSMINO, *Guardie, Emiri*

ALADINO

Adriano! egli stesso! Il Gran Maestro²⁹
dei Cavalier di Rodi! quel vantato
eroe de' Franchi! Il saggio venerato
della pietà, delle virtù sen viene
ad offrir pace sulle egizie arene?

OSMINO

Tal n'ebbi avviso or da un araldo.

ALADINO

A lui,

quale ad alto Califfo onor si renda:
quanto Aladin lo pregia, e ammira apprenda.

OSMINO

Compirò i cenni tuoi.

ALADINO

Lieta succeda poi
la nuzial festa.

OSMINO

È pronta già... senti
i giulivi concetti. In regal pompa,
in fra i suoi Cavalieri,
Adriano s'avanza.

ALADINO

Ecco mia figlia:
compiuti i voti miei saranno appieno.

OSMINO

(*Geloso mio furor, celati in seno.*)

SCENA XV^a

Gran Marcia. Emiri, Guardie, PALMIDE, con ALMA, che tiene MIRVA per mano, e seguito di schiave, e schiavi. Imani col velo nuziale. Mentre ALADINO va al trono con PALMIDE, defila il corteggio, e cantasi

CORO D'IMANI

Gran Profeta, là dal cielo³⁰
scendi ai riti protettor.
Questo sacro argenteo velo
simbol sia del tuo favor.

Dall'altro lato, guardie d'onore del Soldano precedono gli Araldi dei Cavalieri di RODI, gli scudieri, le Guardie del Gran Maestro; indi i Cavalieri; ADRIANO poi nell'abito di Gran Maestro co' suoi paggi, e scudieri – fra questi FELICIA – cantasi

CORO DI CAVALIERI

Degli eroi sul gran sentiero
guida a noi son fede, e onore.
Bella gloria n'arde in core,
a noi sacra è l'amistà.

²⁹ Nel corso di un altro recitativo secco, Aladino incarica Osmino di accogliere Adriano e i cavalieri di Rodi con tutti gli onori. Trombe fuori scena rivelano, intanto, che sono in corso i preparativi per la festa nuziale.

³⁰ Uno spettacolare momento rituale, ora, dà il via all'ultimo complesso di scene dell'atto primo. Una marcia solenne accompagna l'ingresso dei sacerdoti musulmani, che cantano (come vogliono gli stereotipi dell'esotismo occidentale) una linea sinuosa, intonata da tutti all'unisono. Risponde loro il coro dei cavalieri cristiani, musicalmente connotato da un ritmo martellante e da un marziale clangore di trombe. La contrapposizione tra le due civiltà è ancora più evidente quando i due cori vengono combinati assieme.

L'innocenza oppressa, offesa
trova ognora in noi difesa:

„la virtù da noi s'onora,
„si punisce la viltà.

Nostra insegna sarà ognora
gloria, fede, ed amistà.

A un cenno d'ALADINO, che s'alzerà al presentarsi d'ADRIANO, questi, e i Cavalieri siedono. MIRVA presenterà una corona d'ulivo ad ADRIANO, ed altri fanciulli ai Cavalieri. ADRIANO nel riceverla osserverà MIRVA con interesse, e lo carezza. PALMIDE, e FELICIA seguono cogli occhi, ansiose, i movimenti d'ADRIANO. Terminata la marcia, e la cerimonia

ALADINO

Invitto, illustre Gran Maestro, prodi³¹
Cavalieri di Rodi, omaggio, onore
alla virtù, al valore
sa rendere Aladin. Voi generosi,
pace ad offrirmi, ed amistà veniste,
io pace accetto; „e fia
„sì nobile amistà la gloria mia.

ADRIANO

Nemico ancor noi t'ammirammo. Ognora
fra generosi cor sì pregia, e onora
valore, e lealtà.

ALADINO

Da questo istante
i Franchi, schiavi miei, liberi sono.
„Vedi quanto io ti pregio: a te li dono.

ADRIANO (*marcato*)

Tutti?

ALADINO

Sì: tutti.

FELICIA

(Ah! lo comprendo.)

ADRIANO (*come sopra*)

fia gran giorno pe' Franchi.

Questo

PALMIDE

(E a me funesto.)

ADRIANO

Fia pur gran giorno pel mio regno. Sposo
a Palmide mia figlia il valoroso
Elmireno oggi rendo,
un giovine guerrier ch'è già da un lustro,
del mio trono sostegno,
l'amico del mio core:
ei fia mio successor. „Or se ti piace,
„a sì bei nodi assisti: più felici
„saran sotto gli auspici del valore,
„della virtù.

PALMIDE

„ (Reggi, se puoi, mio core.)

FELICIA

„(Quale istante s'appressa!)

ADRIANO

„Dolce a me fia. Già di veder anelo
„questo giovine eroe.

ALADINO (*ad Osmino*)

Venga Elmireno.

SCENA XVI^a

ARMANDO, *in abito di Cavaliere di Rodi e i precedenti*

ARMANDO (*dignitoso*)

Più Elmireno non v'è. Mio zio!
(*Si prostra davanti Adriano*)

ALADINO (*colpito*)

Che miro?

ADRIANO (*rialza Armando*)

Dolce nipote!...

FELICIA

Oh! qual cimento!

OSMINO, ALADINO

Oh tradimento!

(*Sorpresa, e quadro analogo*)

³¹ Il finale dell'atto primo, di grande impatto scenografico, è uno dei momenti nei quali si è soliti vedere l'anticipazione di tecniche e principi drammaturgici che contraddistinguono, in seguito, il *grand-opéra*. Il finale inizia con una scena nella quale Aladino accoglie i cavalieri cristiani, libera gli schiavi e annuncia le nozze di Palmide ed Elmireno. Ma un colpo di scena imprime un'accelerazione all'azione: Armando si presenta nell'abito di un cavaliere di Rodi e svela la sua vera identità, provocando lo stupore generale. Colpito, Aladino grida al tradimento.

PALMIDE

Io spiro.

ALADINO (*fremente*)

Elmireno!...

ARMANDO

Me di Rodi

Cavalier conosci omai.

A' tuoi sguardi io mi celai³²

schiavo reo di cieco amor.

Alla voce mi destai

del dovere, e dell'onor.

ALADINO (*come sopra*)

Adriano!...

ADRIANO

A me nipote,

d'eroi sangue ha nelle vene.

Spento già su queste arene

io da un lustro il piansi ognor.

Sciolto omai da sue catene

di me degno il trovo ancor.

ALADINO (*a Palmide*)

Oh! chi amavi!

PALMIDE

E ben l'ingrato

sa di quanto amor l'amai.

Ei scordar non potrà mai

come vinse questo cor.

Questo cor che a lui donai,

che abbandona nel dolor.

ALADINO

E fia ver? tu traditore,

tu! il mio amico! oh! ti difendi.

Elmireno a me, deh, rendi:

perdonarti io posso ancor.

Sul mio trono meco ascendi,

sposo a lei, per man d'amor.

ARMANDO (*deliberato*)

No: decisi, il debbo, addio.

PALMIDE (*affannosa*)

E potrai?...

ALADINO (*severo*)

Pensa...

ARMANDO (*come sopra*)

Pensai.

ALADINO (*fremente*)

Tu non sai!...

ARMANDO (*come sopra*)

So il dover mio.

ALADINO (*contenendosi a stento*)

Scegli ancora... o i miei furori...

ARMANDO (*intrepido*)

So morir...

ALADINO (*cava il pugnale*)

Perfido! e mori...

FELICIA (*che fra i Cavalieri osservò i movimenti d'Aladino, si slancia, e mettendosi avanti d'Armando, e con tutta fermezza*)

Ah! t'arresta. „Pria l'acciario

„dei vibrar al petto mio:

se di sangue hai tu desio

tutto il mio si verserà.

E per lui ch'è a me sì caro

dolce morte a me sarà.

ALADINO (*sorpreso*)

Egli!...

FELICIA

È il mio... fratel.

ALADINO (*per ferirlo*)

Che mora.

ADRIANO (*trattenendolo*)

No...

FELICIA (*cava la sua spada*)

Tu pria.

ADRIANO (*ad Aladino e Felicia*)

Che fai?

³² Prende il via un concertato dei cinque principali personaggi in scena. Su un identico motivo orchestrale, Armando prima, poi nell'ordine Adriano, Palmide e Felicia intonano la stessa melodia vocale. I quattro ingressi simmetrici sono un simbolo trasparente dell'appartenenza alla stessa civiltà e alla stessa fede: l'unico personaggio dell'*ensemble* che non condivide il materiale musicale, infatti, è Aladino.

PALMIDE (*a tutti*)

Pietà!

INSIEME

Sogni, e ridenti³³
di pace, amor
furo i contenti
di questo cor. –

Non v'è più pace,
fede,

non v'è più amor
onor.

ALADINO (*ad Osmino*)

Ite, superbi. Guidali,³⁴
Osmino, al lor soggiorno:
all'ire mie s'involino,
pria che risorga il giorno.
Quell'empio in atro carcere
si serbi al mio furor.

FELICIA (*con impeto*)

E l'oserai?...

ADRIANO (*ad Aladino*)

Son questi
dunque i tuoi cenni estremi?

ALADINO

Sì – chi m'insulta tremi.

ADRIANO

Di noi tu trema: guerra.

ALADINO e IMANI

Guerra, vendetta, orror.

ADRIANO e CORO

Guerra, terribil guerra.
Morte, vendetta, orror.

ALADINO (*ad un Imano, che va alla moschea, n'apre la porta*)

Va': tuoni omai dal tempio
quel bronzo formidabile
il di cui suon terribile
segno è di guerra ognor.

(*Due Imani staccano la gran bandiera, e la sventolano sulla porta*)

E voi spiegate il fulgido
vessillo de' credenti.
Segnale ognor di gloria,
de' perfdi terror.

ADRIANO

Più sacra di vittoria,

(*I Cavalieri sventolano la lor bandiera*)

più certa insegna è questa:
già a fulminar s'appresta
chi tradì fede, eonor.

³³ Una volta che la tensione si è innalzata al massimo grado, l'azione si blocca, per lasciare spazio al momento canonico di ogni finale, il concertato statico. Il tempo si fa lento e a turno i personaggi scandiscono le stesse parole e lo stesso motivo musicale:

ESEMPIO 10

Andante

Armando

So - gni, e ri - den - ti di pa - ce, e - a - mo - re

Inizia Armando, lo seguono in ordine Adriano, Palmide e gli altri, ispessendo via via la scrittura musicale, in un meccanismo circolare che sembra sospendere lo scorrere del tempo.

³⁴ Al termine del concertato statico riprende l'azione: Aladino ordina che i cavalieri siano ricondotti ai loro alloggi, che Armando venga imprigionato. A questo punto, lo scontro è inevitabile: entrambe le fazioni incitano alla guerra, chiamando «morte, vendetta, orror».

ALADINO

Trema...

ADRIANO

Paventa...

PALMIDE

Ed io

così ti perdo!

FELICIA (*abbracciandoli*)

Oh miseri!

Così lasciarvi!...

ARMANDO (*con affanno, staccandosene*)

Addio!

TUTTI

Guai se tuona quel bronzo tremendo³⁵
che diffonde il segnale di guerra!

Guai se il brando si snuda del forte!

Guai se spiega l'insegna di morte!

Allo scoppio di fulmine orrendo

le sue furie l'averno disserra...

e già mille in sì atroce momento!

Crude smanie mi straziano il cor.

*(Movimento generale. I Cavalieri si riuniscono attorno Adriano. Osmino, gli Emiri, circondano Aladino. Doppia marcia)*ADRIANO, ARMANDO, ALADINO,
OSMINO col COROAll'armi vi chiama
la gloria, la fede:
vendetta vi chiede
la patria, l'onor.
Marciamo alla gloria,
tronfi il valor.

PALMIDE, e FELICIA

Deh, cedi a chi t'ama:
rammenta la fede:
pietade ti chiede
natura, ed amor.
Oh! barbara gloria!
funesto valor!*Fine del PRIMO ATTO.*

³⁵ L'ultima parte del finale è la più spettacolare. L'azione è praticamente ferma: cristiani e musulmani si fronteggiano, minacciandosi reciprocamente; i capi spronano i rispettivi gruppi appellandosi all'onore e alla fede; Felicia e Palmide si appellano alla natura e all'amore. La musica assume un andamento serrato, che si fa via via più turbinoso. Meyerbeer ricorre, qui, a un'invenzione di grande effetto: pone sul palcoscenico due bande distinte che si alternano, quella dei saraceni e quella dei cavalieri di Rodi. Ciascuno dei due complessi esegue figure idiomatiche, legate alle rispettive culture musicali. Assieme all'orchestra – la terza fonte da cui proviene il suono strumentale – le due bande creano un effetto spaziale e timbrico di grande suggestione; tutto ciò, unito alle masse militari che manovrano sul palcoscenico, determina un momento di enorme impatto visivo e sonoro, che oggi come allora non può mancare di colpire l'immaginazione dello spettatore.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

La stessa decorazione, in cui terminò l'atto primo.

OSMINO, e vari Emiri

OSMINO

Udiste. Raccogliete³⁶
i nostri fidi, e cauti diffondete
la sedizion – lontano il momento
forse non è del fortunato evento.

(Gli Emiri si ritirano)

Cadrà il Tiranno, e Palmide! l'ingrata
che i miei voti sprezzò, che uno straniero
a me antepose, un infedele...

SCENA II^a

ALMA, e detto

ALMA *(con premura)*

Osmino!

Degli schiavi il destino!...

OSMINO

Cangiò – a' lor ceppi ritornaro: e forse
già complici in segreto d'Elmireno...

ALMA *(con ansietà)*

Ed egli!...

OSMINO

In atro carcere il suo fato
attende da Aladino.

ALMA

Sventurato!

Ma Aladino potria calmarsi ancora.
Palmide...

OSMINO

Invano ella pregò sinora.
Cadde oppressa dal duolo, ed in periglio
sembravano i suoi dì.

ALMA *(con pena, inavvertente)*

Cielo! e suo figlio!...

OSMINO *(marcato)*

Suo figlio! ecco deciso omai l'arcano
di quel fanciul che a me cercasti... invano,
suppor tuo figlio.

ALMA *(confusa)*

Ma...

OSMINO *(come sopra)*

Fida servisti

l'amica tua. (Nel core
d'Aladino accendiam nuovo furore.)
(Parte)

SCENA III^a

ALMA

Miseri noi! perduti siamo. Osmino
tutto al Soldan paleserà – strappato
al segreto recesso ov'è educato
esser potrà il fanciullo – e allora!... Intanto
rendasi al seno della madre il figlio:
le porgerà, a salvarlo, il ciel consiglio.
(Parte)

SCENA IV^a

FELICIA *(avanzando incerta, agitata)*

Ove, incauta, m' inoltro?...³⁷

chi m'addita il destin del caro bene?

Misero! fra catene,

nell'orror d'atro carcere, diviso
da quanto ha di più caro,

ei generà: piangerà forse... e un solo

di que' sospir, di pianto

una stilla... un pensiero
non sarà per Felicia! Sventurata!

Ed io pur l'amo ognora! Per salvarlo
tutt'oso cimentar. I giorni miei
per l'amato infedel lieta darei.

³⁶ Osmino organizza la congiura per spodestare il sultano; informa poi Alma sulla sorte di Armando e dei cavalieri di Rodi. Alma si lascia sfuggire il segreto del figlio di Palmide.

³⁷ In una scena, aperta da un'introduzione strumentale, Felicia s'avanza, decisa a sottrarre l'amato Armando al carcere in cui è rinchiuso.

Ah! ch'io l'adoro ancor,³⁸
 scordar nol so:
 ei vive in questo cor,
 che ognor l'amò.
 E vittima d'amor
 dunque penar dovrà
 questo mio cor così
 senza sperar pietà!

SCENA V^a

OSMINO, e vari Emiri

OSMINO e CORO

In questa reggia, stranier, che vuoi?
 Periglio corrono i giorni tuoi:
 Va': d'Aladino sfuggi al rigor.

FELICIA

Ah! del Soldano al piè vorrei
 pel mio germano cercar pietà.

OSMINO

Salvo Elmireno dunque tu brami!...

FELICIA

Ah! tu non sai quanto ch'io l'ami?

OSMINO

Forse potrai salvarlo ancor.

FELICIA

Spiegati omai: favella, imponi.

OSMINO col CORO

I tuoi compagni cauto disponi
 i miei disegni a secondar.
 Tu lo potrai, forse, salvar.

FELICIA

Io lo potrei dunque salvar?

Come dolce a lusingarmi,³⁹
 bella speme, torni al core!
 Si dilegua il mio timore,
 e comincio a respirar.

Pur che viva il caro bene,
 per lui tutto si cimenti:
 e felice un dì rammenti
 quanto ch'io lo seppi amar.

OSMINO e CORO

Se perigli non paventi
 di salvarlo puoi sperar.

(*Felicia parte*)

³⁸ Felicia intona ora un'aria in due tempi, nella «solita forma» (due sezioni liriche e statiche – il *cantabile* e la cabaletta – sono collegate da una sezione intermedia cinetica). Il *cantabile* è un bell'esempio di vocalità belcantistica: una linea melodica naturale e ben tornita, con il giusto grado di patetismo e moderate fioriture:

ESEMPIO 11

Solo nelle ultime battute le figurazioni si fanno più ricche. Questo brano offre anche la possibilità di ammirare il talento di Meyerbeer per la strumentazione: il dialogo sottile dei legni e dei corni, che contribuiscono a creare un'atmosfera trasognata, rivelano l'arte di un fine cesellatore.

³⁹ Dopo un «tempo di mezzo» al quale partecipa anche il coro, la cabaletta («Come dolce a lusingarmi») mette in campo una maggiore forza propulsiva. Qui possono brillare le doti virtuosistiche e improvvisative dell'interprete, che nella ripetizione della cabaletta è chiamata a fiorire la linea melodica precedentemente presentata. Il coro, come di prammatica, separa la prima dalla seconda cabaletta e sostiene il canto della protagonista con un ritmo ben scandito.

SCENA VI^a

OSMINO

Quanti al gran piano s'offron mezzi, tutti,⁴⁰
accorto, io vuo' afferrar. Dei Cavalieri,
contro Aladino di giust'ira accesi,
giovar mi può l'aita:
la fortuna è propizia a un'alma ardita.
(Parte)

SCENA VII^a*Deliziosa ne' giardini.*PALMIDE (*triste, concentrata*)

O solinghi recessi! ombre gradite...⁴¹
placid'aure... soggiorno
della gioia, e d'amor... oh! come intorno
tutto parmi cangiato, triste, muto!
Ei non v'è più: non v'è chi di mia vita
l'ore, fra voi, rendea liete serene:
non v'è più l'idol mio, manca il mio bene.

Tutto qui parla ognor⁴²
del mio felice amor:
l'immagine del piacer
a me presenta.

Una sol volta ancor
ch'ei torni a questo cor;
lo sposo mio veder...
morrei contenta.

Ma, ciel!... s'ei mai perì! se il genitore
l'immolò al suo furor! s'io lo perdei!...
Per chi vivere omai?

ALMA (*con Mirva*)

Guarda a chi dei

conservarti.

SCENA VIII^aALADINO, OSMINO, *Emiri, e dette*OSMINO (*accennando Mirva ad Aladino*)

Lo vedi?

non tel dissi? –

PALMIDE (*abbracciando Mirva*)

Oh mio figlio! figlio mio!...

ALADINO (*avventandosi*)

Tuo figlio! Mora.

PALMIDE

Oh Dio!...

Ferma... padre!... non sai!...

ALADINO (*fremente*)

Parla. Un accento – omai
il mio giusto furor su te, su lui...
quel sangue...

PALMIDE

È sangue tuo... barbaro! sangue

è di quell'Elmireno...

ALADINO

Perfido!

PALMIDE

Eppure tu l'amavi. Degno
della man di tua figlia, del tuo regno
a me l'offristi, ed io
già l'adorava. Amore

⁴⁰ In un breve recitativo, Osmino espone l'intenzione di fomentare l'ira di Aladino e di trarne profitto.

⁴¹ È il grande momento di Palmide, che è chiamata a cantare una scena, una cavatina e un'aria doppia in serrata successione. Questa concatenazione di brani richiede un impegno notevole, non tanto per la durata dell'esibizione quanto per la varietà degli stili vocali e dei registri espressivi toccati (la prima interprete, Henriette Méric-Lalande, era dotata di tecnica ferrea e ottime qualità interpretative). Non meraviglia, perciò, che nei rifacimenti successivi dell'opera Meyerbeer tagliasse la cavatina, alleggerendo il compito del soprano. Un'ampia introduzione strumentale fa da preludio a una scena nella quale Palmide, sola nei giardini, si abbandona ai ricordi. Il declamato si alterna ad aperture ariose, in corrispondenza dei ricordi più dolorosi («Oh! come intorno / tutto parmi cangiato»); il linguaggio è emotivamente intenso, la musica sembra voler entrare nelle pieghe più riposte dell'animo del personaggio.

⁴² La cavatina rovescia l'atmosfera: Palmide, perduta nei suoi ricordi amorosi, assume un tono lieto; il suo canto prende il volo, ricco di fioriture e di elaborate cadenze. Un mutamento psicologico (pensieri funesti si insinuano nella sua mente) dà il via alla sezione di ricordo con l'aria.

prevenne i voti tuoi:
or se vendetta vuoi,
se vuoi punire un infelice affetto,
sfogati nel mio sangue, eccoti il petto.

D'una madre sventurata⁴³
vibra omai quel ferro al seno:
su me sola sfoga almeno,
disumano, il tuo furor.
Scorda quanto a te fui cara,
amistà, natura oblia.
Basti a te la morte mia;
salva i pegni del mio cor.

ALMA e CORO (*verso Aladino*)

Ah! Signor...

ALADINO (*agitato*)

Tacete.

PALMIDE (*con espressione*)

Oh! cedi.

ALADINO

Puoi sperar!...

PALMIDE (*come sopra*)

Odiar mi puoi?

ALMA e CORO

A' suoi prieghi, a' pianti suoi,
deh! si calmi il suo furor.

ALADINO

(Al suo duolo, a' pianti suoi
và cedendo il mio furor.)

PALMIDE (*che osserva l'emozione d'Aladino, prende Mirva, e presentandolo ad Aladino nell'azione la più commovente*)

Ah! mira l'angelo⁴⁴
dell'innocenza
a te sorridere
nel suo candor.

Le braccia stendeti,
chiede clemenza
per l'infelice
sua genitrice;
perdono al misero
suo genitor.

ALADINO (*cedendo, e con affezione*)

Come si può resistere? –
Venite a questo seno.

⁴³ La prima parte dell'aria consta di due diverse e contrastanti sezioni, accostate senza soluzione di continuità. La prima sezione è caratterizzata da toni energici e marziali: Palmide offre il suo sangue all'ira del padre. La ferocezza del personaggio, la sua determinazione si traducono in un canto dalla coloratura abbondante e virtuosistica:

ESEMPIO 12

⁴⁴ La seconda sezione mette in campo, invece, affetti completamente diversi: ora è la madre che parla, invocando clemenza per il figlioletto. Il canto di Palmide è spianato e ispirato a grande dolcezza:

PALMIDE (*esultante*)

Stringi il mio figlio! Oh giubilo!
ah! dell'affanno il palpito
tutto in piacer cangiò.
E dove? ov'è Elmireno?

ALADINO (*ad un Emiro*)

Tosto Adriano inviami.
Attendi qui lo sposo.

PALMIDE

Le sue catene a sciogliere
io stessa volerò.

CORO

Come repente in giubilo
la pena tua cangiò!

PALMIDE

Con qual gioia le catene⁴⁵
del mio bene – io scioglierò!
Altri lacci, più soavi,
casti abbracci – io recherò.

Al mio petto... (qual diletto!)
sposo, e figlio stringerò.

A sì caro bel momento
di contento – morirò.

(*Parte con Alma, Mirva, e seguito*)

SCENA IX^a

ALADINO, *poi* ADRIANO

ALADINO

Di natura, e amistà teneri moti,⁴⁶
oh come dolce è l'ascoltarvi! Io torno
a sentirne i contenti. Ecco Adriano:
ciel! seconda i miei voti.

ADRIANO

A che mi chiami?

a nuovi oltraggi? omai
pronto a lasciar d'un despota l'impero...

ALADINO

Tu rimarrai... lo spero.

ADRIANO

A chi onor sente e fede
rimaner più non lice, ove, a talento
d'un barbaro, s'arrestan prigionieri
amici Cavalieri.

ALADINO

Tutti liberi sono.

ADRIANO (*sorpreso*)

Mio nipote?...

ALADINO

Elmireno.

Eccolo.

segue nota 44

ESEMPIO 13

mus. f. 44

Palmide

Ab' mi tu l'an-gi-lu del-fu... nel... vo... za

Aladino è palesemente commosso: nel «tempo di mezzo» la sua ira cede il posto alla tenerezza. Il coro fa eco ai suoi mutati sentimenti.

⁴⁵ Ora può finalmente partire la cabaletta: Palmide si abbandona alla gioia per l'imminente liberazione dell'amato e per la ritrovata concordia. Anche il suo canto è sostenuto e amplificato dal coro.

⁴⁶ Il confronto tra civiltà è giunto a uno snodo decisivo: dal recitativo emergono la liberalità di Aladino e l'intransigenza di Adriano.

SCENA X^aARMANDO, *e detti*ADRIANO (*con gioia*)
Il mio nipote!...ARMANDO (*correndo ad Adriano*)
È nel tuo seno.ADRIANO
Ed è ver? Di contento
un raggio ancor!ALADINO (*marcato*)
Son io
ancor despota, e barbaro! Tu, il mio
tenero cor imita. Deh! perdona
al tuo nipote.ADRIANO
A lui già perdonai.ALADINO
Ma... tu allor non sapevi...ARMANDO (*turbandosi*)
(Ciel!)ADRIANO
Che mai?...ALADINO (*con sensibilità*)
Or or soltanto il seppi anch'io... lo vidi...
m'inteneri. Tu stesso lo vedesti
già a quella festa...ADRIANO
E chi?...ARMANDO (*agitatissimo*)
(Tremo.)ALADINO
Quel figlio

che abbracciasti, e baciavi...

ADRIANO (*turbato*)
Ebben!... quel figlio!...ARMANDO (*con angustia*)
(Io più non reggo.) È mio.ADRIANO
Tuo! –ARMANDO (*come sopra*)
Sì – figlio di Palmide.ADRIANO (*con fremito*)
Gran Dio!

Tu!

ARMANDO
Perdono... pietà.ADRIANO (*come sopra*)
Taci – rossore
della patria, de' tristi giorni miei...
più Cavalier, più sangue mio non sei.
(Parte)SCENA XI^aALADINO, ARMANDO (*oppresso*)ALADINO
Sventurato! confortati.ARMANDO (*astratto*)
Perduto

avrò tutto così?

ALADINO
Consorte, e figlioti rimangono ancora...
e un amico. Riprendi
in questo sen coraggio.ARMANDO (*come ispirato*)
Ciel!... potrei!...ALADINO
Qui patria avrai...ARMANDO (*come sopra*)
Già a nostra fé... qual raggio!...

Ah!... sì.

ALADINO
Che pensi?ARMANDO
Io mi lusingo ancora
di placar Adriano.ALADINO
E come?ARMANDO
Lascia ch'io Palmide, e il figlio
a lui dinnanzi guidi ancora.ALADINO
E speri?ARMANDO
A me noto è quel cor. Fidati.ALADINO
Vanne.
Fausta arrida la sorte a' tuoi disegni.

ARMANDO
Ciel! tu lo sai, se d'un bel cor son degni.
(Parte)

SCENA XIII^a

ALADINO
Che mai volge in pensiero!
Lusingarmi io non so. Troppo severo
io conobbi Adriano.
Non fia ch'ei ceda, e lo sperar è vano.
(Parte)

SCENA XIII^a

Spaggia remota. Il Nilo in prospetto. Il vascello dei Cavalieri è alla rada. Da un lato esterno dell'ospizio dei Cavalieri, e piccolo tempio attiguo. Palme, cipressi, rovine d'antichi monumenti.

CORO d'Emiri (avanzando guardingo)

Nel silenzio, fra l'orror⁴⁷
circondiamo il traditor:
i disegni di reo cor
cheti andiamo ad impedir.

Ebro d'amor,
qui in securtà,
con Palmide verrà.

S'assalirà,
s'arresterà:
Osmينو allor
esulterà:
del suo rival
trionferà.

(Si vanno nascondendo fra le rovine)

ARMANDO, con PALMIDE, e MIRVA

PALMIDE
Dove mi guidi tu? Parmi che adesso⁴⁸
tutto d'intorno a me sorrida. Al mio
tenero sen ti rende
il genitor placato... e questo caro
pegno del nostro amore,
è dunque ver che alfin, senza timore,
figlio il potrò chiamar?

ARMANDO (*marcato, e affettuoso*)
Da te dipende.

PALMIDE
Da me? come? il potrei?

ARMANDO
Ti senti il core
d'altro sforzo capace?
pronto a gran sacrificio?...

PALMIDE (*teneramente*)
E forse tutto
non ti sacrificai?...

Parla, che resta?

ARMANDO
Far palese omai
a mio zio, ai Cavalieri il nostro nodo,
la tua novella fede.

PALMIDE (*timida*)
E il padre mio!

ARMANDO
Fuggir – e tutto già apprestai.

PALMIDE
Fuggirlo?

e come? e dove? Oh Dio!....
Fuggirò al suo dolore,
a' miei rimorsi, al giusto suo furore...
a una maledizion!...

⁴⁷ Anche il coro dei congiurati è un *topos* del melodramma italiano, che avrà particolare fortuna nel corso dell'Ottocento. Nel *Crociato in Egitto* a congiurare sono gli emiri, istigati da Osmينو. Il brano inizia con un *solo* di timpani, che lascia il posto a scuri disegni nel registro grave; il coro accresce l'aura di mistero cantando sottovoce. Molti sono gli effetti strumentali che concorrono a determinare l'atmosfera della congiura; fra tutti spicca il curioso, spettrale *solo* di ottavino a metà del coro.

⁴⁸ Nel corso di un recitativo secco Armando cerca di convincere Palmide a seguirlo, abbandonando padre e patria.

ARMANDO

In sen del nostro⁴⁹
 possente Nume. Forza a lui domanda...
 e l'otterrai...

PALMIDE

Ma... Or tremo
 d'esserne indegna... e fremo... in questo core
 quel Dio ha un rival... mio padre!...

ARMANDO

Tu sei già moglie, e madre – lascerai
 e sposo, e figlio!...

PALMIDE (*deliberata*)

Che? lasciarvi? Ah! mai...

ARMANDO

Ebben – vieni. In quel tempio
 de' nostri Cavalier... se n'apre appunto
 la veneranda soglia...
 ei stesso... ecco l'istante.

SCENA XIV^aADRIANO, FELICIA, *Cavalieri dal tempio, e detti*

PALMIDE

Cielo!...

ARMANDO (*verso Adriano*)

Signor!...

ADRIANO (*fiero*)

Ed osi!...

FELICIA (*verso Palmide*)

Amica!...

PALMIDE (*ad Adriano*)

Arresta.

FELICIA

Odili.

PALMIDE

Deh!... Signor...

FELICIA

A lor pietoso...

ADRIANO (*a Felicia*)

E tu implori per lor?...

PALMIDE

Calmati. Rendi
 a lui l'amor, e con lui n'ama. Apprendi
 ch'io son credente.

ADRIANO (*sorpresa, e gioia*)

Ciel! fia ver?

ARMANDO

Da un lustro
 ella abbracciò in segreto il nostro culto,
 e divenne mia sposa.

ADRIANO

Io morirei
 dunque felice ancora?

FELICIA

In te dunque una suora
 io troverò?

ADRIANO

Compi ora l'opra, e giura
 sulla tua nuova fé, giura a quel Dio
 che t'ispirò, d'abbandonar un empio
 a lui nemico suol, ove a credente
 rimaner più non lice.

PALMIDE

Ma vi lascio mio padre... ed infelice
 io lo lascio.

ADRIANO

Il tuo Dio prima. Decidi.

FELICIA

Il tuo sposo, il tuo figlio!...

ARMANDO

(O cor sublime!)

PALMIDE

Il mio sposo! il mio figlio! e quale sposa...
 qual madre potrà mai
 resistere, esitar?...

ADRIANO

Già s'apre il cielo
 per udire i tuoi voti... i giuri tuoi...

PALMIDE

Io tutto giuro... adoro
 il nostro Nume...

⁴⁹ Il recitativo secco si trasforma in accompagnato: è l'inizio della scena che prelude al quartetto.

ADRIANO

Ed io per voi l'imploro.

ARMANDO, e PALMIDE *s'ingimocchiano*: MIRVA è in mezzo d'essi. ADRIANO *dietro loro, il volto al cielo, e posando le sue mani sulle lor teste*. FELICIA è commossa. I Cavalieri in raccoglimento

A 4

O Nume clemente,⁵⁰
che in seno mi leggi,
il voto innocente
accogli, proteggi;
t'adora, t'implora
natura, ed amor.
Quel nodo, quei giuri,
deh, tu benedici:
tu rendi felici,
consacra, o signor...
T'adora, t'implora
natura, ed amor.

SCENA XV^aALADINO, OSMINO, *ed Emiri, e Guardie, e i precedenti*ALADINO (*avanzando*)Che miro! oh cielo!⁵¹

PALMIDE, ARMANDO

Oh! istante!

ALADINO

Palmide?... tu?...

PALMIDE

Oh periglio !

ADRIANO (*dignitoso*)

Palmide, unita al figlio,
al nume del suo sposo
i loro voti han porto,
già n'abbracciar la fé.

ALADINO (*a Palmide*)

E chi poté, spergiura!...

PALMIDE

Il cielo, amor... natura...

ALADINO (*ad Armando*)

Tu fosti, o seduttore...

ARMANDO

Primo di nobil alma,
e sacro vanto è amore:
così serbarlo a un figlio
doveva un genitor.

FELICIA

Deh! scusa in esso amore...

⁵⁰ Ancora una volta Meyerbeer mostra la sua propensione ad esplorare, nel *Crociato in Egitto*, soluzioni formali e drammaturgiche personali, inedite per il mondo del melodramma italiano. Inizia a questo punto un quartetto che appartiene al genere della *preghiera*. In un tempo artificialmente lento, sospeso, Armando invoca la benedizione del cielo con frasi brevi e distanziate:

ESEMPIO 14

Armando

O cie - lo ele - men - te, che in se - no mi leg - gi.

Lo segue Palmide, determinando un canone a distanza ravvicinata (un procedimento quanto mai insolito, per l'opera in musica). Il quartetto vocale è completato da Felicia e Adriano. Tutto il brano è punteggiato da interventi discreti dei fiati, gli archi sono quasi assenti: questa scelta strumentale, che sembra lasciare sospese nel vuoto le eufonie vocali, dà un carattere estatico all'intero quartetto.

⁵¹ L'azione riprende: giunge Aladino, e vedendo il quadro che si para davanti ai suoi occhi è preso dall'indignazione. Inizia il quintetto, che consiste in un ampio concertato d'azione.

ALADINO

Tutto tradi l'ingrato.
Tropo abusaste, o perfidi,
del debole mio core...

PALMIDE

Padre!...

ALADINO

Ti scosta, involati,
indegna, a' sguardi miei.
A tutti voi la morte
riserba il mio furor.

PALMIDE

Ah! no...

ADRIANO

Tiranno!...

ARMANDO, FELICIA

Ah! pria!...

ADRIANO

Pensa...

ARMANDO, FELICIA

Paventa...

PALMIDE

Calmati!...

ALADINO

Chiuso a pietade ho il cor.

OSMINO e CORO

Ah! no: signor: non cedere:
punisci, annienta i perfidi:
su gli empi piombi il fulmine
del giusto tuo furor.

A 6

PALMIDE

Ah! questo è l'ultimo,⁵²
crucele addio:
ti deggio perdere,
dolce amor mio:
ma teco Palmide
morir saprà.
Così la vita
orror mi fa.

FELICIA

Per me non palpito
in tal momento:
per lor quest'anima
gemere io sento:
piango a sì barbara
fatalità.

Per essi è vano
sperar pietà.

ALADINO e OSMINO

Mirate esempio
del mio
suo furore.

Tremate, o perfidi,
nel vostro core.
Paga quest'anima
alfin sarà.

I traditori
punir saprà.

(Gli Emiri, e Guardie conducono i Cavalieri. Aladino con Palmide)

ARMANDO

Frena le lagrime,
mio dolce amore.
Vivi a quel tenero
pegno d'amore.
Cedi a una barbara
fatalità.

E consolarti
il ciel saprà.

ADRIANO

Sfogati, o barbaro:
appaga il core.
Tutto puoi struggere
nel tuo furore:
ma a te quest'anima
mai cederà.

Il tuo furore
sfidar saprà.

⁵² L'ultima parte del quintetto è scritta nello stile della stretta di un finale d'atto. Palmide, Armando e Adriano entrano in successione servendosi, simmetricamente, della stessa linea melodica:

ESEMPIO 15

Allegro moderato
con ogni sorta d'adorno

Palmide

Ah! questo è l'ultimo... cru-ce-le ad-di-o

Ai tre si aggiungono Felicia, Aladino e il coro. Gli affetti contrapposti dei personaggi in scena bloccano l'azione: la musica, perciò, sembra ruotare su se stessa.

SCENA XVI^a

OSMINO

Aladin troppo ardente,⁵³

cieco ne' suoi furori,

s'abbandona a' trasporti, e incauto oblia
ch'esser gli può fatal d'Europa al guardo
dei Cavalier la morte.

Così ognor più la sorte

seconda i miei disegni. I Cavalieri

traggansi al mio partito;

debbano a me la vita. Del tiranno

che estinti li volea,

tronchino i dì, puniscano l'orgoglio:

e il lor liberator guidino al soglio.

*(Parte)*SCENA XVII^a*Carceri.*

ADRIANO

Tutto è finito. Ancora⁵⁴

pochi istanti, e poi morte. Ebben, si mora.

Non m'è grave il morir: gemo soltanto

a veder spento il fior di tanti prodi

giovinetti illustri eroi,

belle speranze della patria. E il mio

dolce nipote! oh Dio! Di pianto io sento

umido il ciglio, intenerito il core

cede a natura, al giusto suo dolore.

Ma stridon già le ferree porte. In petto

ogni debole affetto

taccia omai. De' miei sacri alti doveri
ripieno or sol – a' miei compagni, in questi*(S'apre una porta, e vengono i Cavalieri, fra' quali Felicia, condotti da guardie, che partono, e chiudono)*momenti estremi, a illustre morte sia
esempio, guida la costanza mia.

Cavalieri!...

FELICIA

Adriano! Gran Maestro!...

CAVALIERI

Signor!...

ADRIANO

Il cielo ancora,

pria di morir, ci riunisce, e al cielo

alziam le menti, e il cor. Degni di noi,

intrepidi, devoti

prepariamci a morir. Gli estremi voti

porgansi al Nume, ed intuoniam tanto

il sacro della morte ultimo canto.

Suona funerea⁵⁵

l'ora di morte:

dell'uom la sorte

si compie già.

Incomprensibile,

fra auguste tenebre

a noi presentasi

l'eternità.

Quale per noi,

gran Dio, sarà!

Speriamo in te, Signore,

de' figli tuoi pietà.

⁵³ Un recitativo secco presenta ora il malvagio disegno di Osmino.⁵⁴ In un melodramma italiano che si avvia alla conclusione, la scena di carcere è quasi obbligatoria. Si tratta di un necessario contrappasso, nell'economia del dramma, posto immediatamente prima del rovesciamento di situazione che porta al lieto fine. La scena di carcere, dunque, non manca neppure nel *Crociato in Egitto*. Dal punto di vista formale, questo momento (che in partitura è definito «Scena, inno di morte ed aria Adriano») si configura come la grande aria doppia di un personaggio (l'Inno di morte rappresenta il primo tempo dell'aria). In realtà, come vedremo, si tratta di un quadro talmente dilatato e spettacolare da sottrarsi a schemi e definizioni tradizionali. La scena inizia con un'ampia introduzione strumentale, che sembra descrivere le oscure volte e l'opprimente atmosfera del carcere. Adriano attende che si dia seguito alla sentenza capitale. Nel suo animo si avvengono rassegnazione, rimpianti, pietà per la sorte dei compagni: il linguaggio musicale, perciò, alterna la semplice declamazione del recitativo a importanti squarci ariosi.⁵⁵ I tocchi dell'arpa e passi oscuri di corni, tromboni e fagotti introducono l'Inno di morte, intonato da Adriano e dai cavalieri cristiani. Una pagina di grande effetto. Il canto del Gran Maestro, che emerge dallo sfondo corale, è calmo, grave, eppure sostenuto da un'energia appassionata:

CORO (*ripete*)

ADRIANO

Al formidabile
tuo divin trono
l'estremo suono
ci chiamerà.
Tremar dee il perfido
fra smanie, e angosce...
Del giusto l'anima
calma sarà.
Speriamo in te, Signore;
de' figli tuoi pietà.

SCENA XVIII^a

ALADINO, OSMINO, EMIRI, *Guardie, e detti*

ALADINO

Guidati sien que' perfidi,⁵⁶
Osmino, al lor supplizio:
sia la lor morte esempio

tremendo ai traditor.
A paventare apprendano
gli infidi i miei furor.
Cedete omai superbi,
le vostre spade a noi.

ADRIANO

Le nostre spade? a voi?
L'acciar della fede
ai prodi si chiede?...
Noi ceder?... E osate?...
Superbi!... E sperate!...
Ah! come lasciarlo?...
Ne freme il mio core.
E come salvarlo?...
Se vano è il valore?...
In mani infedeli
l'acciar dell'onore!...
Che angosce crudeli!...
che smanie! che orror!
(Poi come colpito da ispirazione)

segue nota 55

ESEMPIO 16

The musical score for Example 16 consists of two systems. The first system shows the vocal line for Adriano with the lyrics "Suo - - - ra tu - ne - re - a" and piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics "Io - - - ra di - - - - - te" and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

⁵⁶ Il «tempo di mezzo» inizia con l'arrivo di Aladino, che ordina di condurre al supplizio i cavalieri. Si mette poi in moto la parte finale dell'aria, articolata in diverse sezioni e caratterizzata da una grande varietà di immagini. Lo slancio eroico, accompagnato da accenti marziali, si alterna all'idea del martirio e alla visione dell'aldilà. Il coro riveste, qui, un'importanza capitale: tutto il quadro si configura come un grande momento di massa, e ricorda le scene monumentali degli *Ugonotti* o del *Profeta*.

ADRIANO CORO
 Ma un raggio celeste Qual raggio celeste
 m'ispira, m'accende: lo ispira, lo accende!...
 il cielo difende Ah! il cielo difende
 di Rodi l'onor. di Rodi l'onor.

Cavalieri: all'ore estreme
 Trionfiamo ancora insieme:
 Me imitate.
(Cava la spada)

FELICIA e i CAVALIERI *(snudano le loro spade)*

Sì.

(Adriano rompe la sua spada: Felicia, e i Cavalieri rapidamente lo imitano)

ALADINO e OSMINO *(attoniti)*
 Che fate?

ADRIANO *(dignitoso gittando i pezzi della spada a' lor piedi)*

Ecco i nostri acciari a voi:
 così cedono gli eroi.
 E presso alla morte
 un'anima forte
 del vostro furore
 trionfa così.

ALADINO e OSMINO
 Vedrem forse in faccia a morte
 tanto orgoglio vacillar.

ADRIANO
 Or de' martiri la palma
 lieti andiamo a meritâr,
 e nel ciel soave calma
 fra gli eletti a respirar.
 Della fede tra gli eroi
 io vi guido a trionfar.

ALADINO e OSMINO
 A morte, a morte, o perfidi.

ADRIANO col CORO *(con grandezza)*
 All'immortalità.

Per noi la morte è gloria:
 all'immortalità.

ALADINO e OSMINO
 (Qual Dio li accende, ed anima,
 e trionfar li fa!)

ADRIANO
 Ma, del nostro Dio tremendo
 la vendetta su voi piomba.
 Di sterminio in atra tomba
 questo regno ei cangerà.

(Parte coi Cavalieri fra guardie. Aladino cogli Emiri)

SCENA XIX^a

OSMINO
 Or perduto è Aladino:⁵⁷
 egli stesso va incontro al suo destino.
 S'armino i Cavalieri,
 scioglansi i lor guerrieri.
 Paimide io perderò; ma se l'ingrata
 a un rivale abbandono
 salirò almeno... e son contento, al trono.
(Parte)

SCENA XX^a

Gran piazza di Damietta. Esterno del palazzo dei Soldani: moschee, fabbricati, giardini.

Un Emiro, e guardie conducono ARMANDO

ARMANDO
 O tu, divina fé de' padri miei,⁵⁸
 sacro onor, tu che sei guida agli eroi,
 deh, reggetemi voi. Fiero è il cimento,
 terribile è il momento.
 All'ocaso tu volgi, o sole, i rai,
 ma tu risorgerai nel tuo splendore,
 ed io... polve sarò. Teneri oggetti
 de' miei più cari affetti,

⁵⁷ Un breve recitativo ci presenta Osmino in procinto di liberare e armare i cavalieri cristiani.

⁵⁸ Armando sta per essere condotto a morte; in questa circostanza intona una scena e una cavatina in un unico tempo, di taglio convenzionale. È un momento di ripiegamento individuale, è il momento degli affetti privati: Armando pensa alla sposa che l'attenderà invano. Meyerbeer strumenta questa pagina con estrema finezza, impiegando impasti timbrici delicati.

l'ultima volta dunque io v'abbracciai!
Oh sposa mia! Di te che sarà mai?

Il dì rinascerà,
e primo suo pensier
sarà l'amato ben.
Ma invan m'attenderà
fra i sogni del piacer,
e dell'amor nel sen.
Mi chiamerà...
Sospirerà... –

A te d'intorno almen,
ombra amorosa,
potessi consolar
l'acerbo tuo dolor,
povera sposa!

Sollecita, pietosa or tronchi morte
così misera vita. Ecco, infelici,
i miei compagni. Felicia!... mio zio?

(Adriano, Felicia, e i Cavalieri fra guardie: Osmينو, Emiri che li conducono)

FELICIA
Armando!...

ARMANDO
E tu per me!...

ADRIANO
Morte s'avanza:
abbracciatemi: ardir, fede, costanza.

(Osmينو, e gli Emiri s'accostano ai Cavalieri e con aria di mistero)

CORO

SARACENI

Udite or alto arcano...⁵⁹
Fien salvi i vostri di.
Arride già il destino...
Cadrà chi n'avvili.
Vendetta avremo ancor...
Cadrà Aladino.
Tenete or questi brandi...
Celateli per or:
non manchi l'alta impresa...
Mai di lui schiavi ancor...
Ei puniria l'offesa...
Di noi qual scempio allor!...
Ah! pria che tale orror
l'indegno pera.

CAVALIERI

Con noi qual alto arcano!...
Fien salvi i nostri di?...
E qual per noi destino!...
Cadrà chi n'avvili?...
Vendetta avremo ancor?...
Cadrà Aladino!...
Voi ci porgete i brandi?...
Li celerem per or...
Non mancherà impresa...
Mai di lui schiavi ancor...
Ei puniria l'offesa...
De' rei qual scempio allor!...
Ah! pria che tale orror
l'indegno pera.

Or dividiamoci...
L'istante attendasi...
Valor... furore...
Morte... terrore...
Ardir... silenzio,
e fedeltà...

⁵⁹ Alla cavatina di Armando, dopo un breve recitativo, succede il coro dei congiurati saraceni, che consegnano le armi ai cavalieri cristiani. Questa pagina ha ben poco del coro d'opera tradizionale: l'andamento è veloce e staccato, il dialogo tra i due gruppi è rapido, le inflessioni melodiche e la strumentazione hanno qualcosa di barbarico e bizzarro.

OSMINO
 Primiero sul tiranno⁶⁰
 io piomberò.

ADRIANO (*marcato*)
 Quest'armi puniranno
 i traditor.

FELICIA (*ad Armando*)
 Pria di morire almeno
 potrò ancora difenderti.

OSMINO
 Egli viene.

SCENA ULTIMA

ALADINO, PALMIDE, *Emiri, e i precedenti*

ARMANDO (*verso Palmide*)
 Palmide!...

PALMIDE (*ad Armando*)
 Sposo!...

ALADINO (*trattenendola*)
 Arresta...
 Cavalieri. Un istante ancor vi resta:
 spingere al punto estremo
 la mia clemenza ancora io vuo'. Scegliete...

ADRIANO e CAVALIERI
 Morte, e gloria.

ALADINO
 Superbi! ingrati! e il vostro
 fiero destin compiasi omai. Tremate,
 de' giusti miei furori.
 Muoiano, Osmin...

OSMINO (*alla testa degli Emiri avventandosi contro Aladino*)

Tu cadì intanto, e morì.

ARMANDO (*cava la spada, e ponendosi al fianco d'Aladino*)

Ah! che fate! v'arrestate:

alme ree, di me tremate.
 Io difendo un re tradito,
 io fo scudo all'amistà.

OSMINO e CORO
 Di salvarlo invan tu sperì.

ARMANDO
 Trema.

OSMINO
 Mora.

ARMANDO
 Cavalieri.

(*I Cavalieri snudano le spade, s'avventano contro gli Emiri, li vincono, e atterrano*)

Aladino si difenda,
 si punisca il traditor.
 (*Armando vince Osmino, e lo abbatte*)

Così noi ci vendichiamo,
 tu, se il puoi, ci abborri ancor.

ALADINO (*con emozione*)
 Ah! son vinto. M'abbracciate.

ARMANDO
 Dunque tu?

ALADINO (*unendolo a Palmide*)
 Siate felici.

E miei prodi, e fidi amici
 fien di Rodi i Cavalier.

CORO di CAVALIERI
 Tuoi leali e fidi amici
 fien di Rodi i Cavalier.

ARMANDO (*con trasporto*)
 Sposa! figlio!... zio! tu!... amici!...
 Quale eccesso di piacer!

Rapito io sento il cor⁶¹
 a tanto mio piacer...
 Un sogno lusinghier
 lo credo ancor.

⁶⁰ La vicenda si avvia rapida allo scioglimento finale. I cavalieri rifiutano la clemenza di Aladino, Osmino e i congiurati tentano di assassinare il sultano, ma Armando si frappone e gli salva la vita. Il traditore è punito, l'amicizia generale ristabilita, e tutti possono abbandonarsi alla gioia.

⁶¹ Il 'numero' musicale conclusivo rispetta una convenzione assai radicata dell'opera italiana: è infatti un *rondò*, cioè un'aria solistica del principale personaggio (in questo caso Armando), adatta a metterne in luce il virtuosismo canoro.

Venite a questo sen:
gioite omai con me.
Io son felice appien,
cara, con te.

CORO

Esultate, respirate,
amorosi, fidi sposi:
della gioia abbandonate
ai trasporti il vostro cor.
Quanti a voi, felici amanti,
lieti istanti appresta amor!

ARMANDO

Verrai meco di Provenza
alle belle amiche sponde:
l'aura, il ciel, la terra, e l'onde:
tutto a voi sorriderà.
Ah! di tanti miei contenti
già l'idea brillar mi fa –

CORO (*ripete*)

ARMANDO

Dell'amante trovatore
dolce udrai sull'arpe il canto:
fra quell'ombre nuovo incanto
l'alma tua sorprenderà.
Ah! di tanti miei contenti
già l'idea brillar mi fa.

CORO (*ripete*)

ARMANDO

Mai turbati i nostri affetti
da rimorsi, o da timore,
noi vivremo per l'amore,
per la pace, e l'amistà.
Ah! di tanti miei contenti
già l'idea brillar mi fa.

CORO (*ripete*)*Gruppo analogo, e Fine del Melodramma.**segue nota 61*

ESEMPIO 17

Allegro

Amante

Ra - pi-to in sca-tu il cor a l'ia - ta mio pa - cer

ff

Come vuole la prassi, il rondò è strutturato in forma strofica; il coro separa, con il medesimo ritornello, gli interventi del solista, che si lancia in colorature sempre più mirabolanti chiudendo l'opera nel segno del massimo sfarzo sonoro.



Frontespizio della partitura manoscritta (non autografa) del *Crociato in Egitto*, utilizzata per la prima rappresentazione assoluta. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La sala del Teatro La Fenice di Venezia nel 1829. Incisione di G. Cagnoni («L'Eco di Milano», 25 marzo 1829).

L'orchestra

Ottavino	4 Corni
2 Flauti	4 Trombe
2 Oboi	3 Tromboni
Corno inglese	
2 Clarinetti	Arpa
4 Fagotti	
Controfagotto	Percussioni: Timpani, Grancassa, Piatti, Triangolo
Violini I	
Violini II	Tamburi rullanti, Trombe, 2 Bande in scena
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

Nel *Crociato in Egitto* Meyerbeer impiega mezzi strumentali di gran lunga superiori a quelli disponibili in un medio teatro d'opera italiano di quell'epoca. All'orchestra consueta, che in organico aveva coppie di legni, ottoni, archi e percussioni, Meyerbeer aggiunge ottavino, corno inglese e controfagotto (che prevedono tutti un terzo strumentista per famiglia anziché l'alternanza col secondo strumento della coppia). Raddoppia inoltre il numero dei fagotti e delle trombe e aggiunge l'arpa, affidandole un ruolo solistico in alcuni luoghi particolari (nel terzetto dell'atto primo per suggerire l'effetto di un trovatore che canta accompagnandosi col suo strumento, nell'Inno di morte dell'atto secondo per suggerire l'idea del martirio e della gloria celeste).

Le novità non risiedono solo in un'orchestra allargata: *Il crociato in Egitto* rappresenta un fenomeno insolito, per le consuetudini italiane, anche riguardo alla tecnica e alla straordinaria cura della strumentazione. Che è ricca, inventiva, e che possiede la capacità di differenziare pittoricamente atmosfere, situazioni drammatiche, stati d'animo con notevole precisione. Molti, e nuovi per l'opera italiana, sono gli impasti strumentali ricercati. Si possono citare in generale le introduzioni alle arie o ai 'numeri' d'insieme, laddove è necessario preparare, con l'orchestra, il terreno al cantante: si veda ad esempio l'introduzione all'aria di Felicia «Ah! ch'io l'adoro ancor», con il dialogo sottile di legni e corni che creano un'atmosfera trasognata; oppure il terzetto «Giovinetto cava-

lier», nel quale la canzone strofica della rimembranza intonata dalle due donne è accompagnata da sette strumenti solisti (corno inglese, clarinetto, corno, arpa, violino, violoncello e contrabbasso), con un effetto cameristico di raffinatezza estrema. Altrove, impasti timbrici inconsueti introducono atmosfere spettrali: si vedano ad esempio il coro dei congiurati nell'atto secondo, o la scena di carcere con l'Inno di morte.

In molti luoghi dell'opera, Meyerbeer impiega strumenti collocati sul palcoscenico o dietro le quinte per creare caratteristici effetti spaziali. Già nell'Introduzione intervengono sei trombe disposte su quattro torri (oltre alle due trombe già presenti in orchestra). La stretta del finale dell'atto primo è introdotta da quattro tamburi rullanti in scena, al suono dei quali si devono radunare i gruppi contrapposti degli egiziani e del cavaliere cristiani. Meyerbeer prescrive che i tamburi vengano collocati «nelle quinte», ai lati opposti, e che il suono provenga per gli uni da vicino, per gli altri da lontano.

Massiccio è anche l'impiego della banda sul palco, che alternandosi all'orchestra crea effetti spaziali altrettanto suggestivi. La sua prima apparizione coincide con una scena di massa, il coro con ballo «Vedi il legno» nell'atto primo, che si svolge nel porto di Damiata. L'organico della banda prevede un ottavino in Sol, due flauti, due oboi, due clarinetti in Re, due in La e uno in Sol, due fagotti, due corni, due trombe, un «basso», un tamburo rullante e un tamburo grande. Molti di questi strumenti sono tipici delle bande militari: alle rappresentazioni della Fenice, in effetti, prendeva parte la banda reggimentale austriaca di stanza in città.

Ma senza alcun precedente è la musica sul palco che interviene nel finale dell'atto primo. Qui Meyerbeer impiega addirittura due bande distinte: l'una accompagna gli egiziani, l'altra i cavalieri di Rodi. Le due bande si alternano, esponendo ciascuna figure idiomatiche legate alle rispettive culture musicali. Caratteristico, e fortemente simbolico, è anche l'organico. La banda dei crociati è costituita da soli ottoni: due trombe a chiave (è questo uno dei primissimi esempi di impiego degli strumenti da poco inventati), quattro trombe naturali, due corni e due tromboni. Si tratta di strumenti 'nobili', da sempre associati, in Occidente, all'idea di regalità. La banda saracena ha in organico un «quartino», due oboi, un clarinetto piccolo in Fa, cinque clarinetti in Do, due fagotti, due corni, due trombe, un trombone, un serpentone, grancassa, piatti, tamburo rullante. Una compagine, come si vede, nella quale prevalgono i timbri acuti dei legni e le percussioni della 'banda turca': senza dubbio per ricreare il timbro (un surrogato del suono stridulo delle bande dei giannizzeri) che da sempre, in Europa, è associato alle turcherie musicali.

Per immaginare l'impatto della scena occorre considerare anche l'effetto delle rispettive masse militari in manovra: la banda, infatti, all'epoca suonava sul palco, in costume. Un effetto visivo oltre che fonico, dunque, che dovette colpire vivamente il pubblico dei teatri italiani. Ne troviamo l'eco non solo nelle recensioni degli spettacoli e nelle testimonianze dell'epoca, ma anche in opere successive come *I Normanni a Parigi* di Mercadante o *I cavalieri di Valenza* di Pacini, che presero a modello *Il crociato in Egitto* cercando di ricreare scene altrettanto spettacolari.

Le voci

The image shows a musical score for the vocal quintet in *Crociato in Egitto*. It consists of seven staves, each representing a different character: Palmide, Armando, Alma, Felicia, Adriano, Osmينو, and Aladino. Each staff contains a single musical note with a long, sweeping line above it, indicating a vocal range or a specific melodic line. The notes are placed on various lines and spaces of the staves, showing the relative pitch for each character.

Il cast vocale del *Crociato in Egitto* prevede un quintetto di 'prime parti' (Aladino, Armando, Adriano, Palmide e Felicia), al quale si affiancano due comprimari (Osmينو e Alma), oltre a un fanciullo (Mirva, di cinque anni) che non canta. Alcuni degli interpreti che si esibirono alla prima rappresentazione, alla Fenice di Venezia il 7 marzo 1824, erano dotati di eccezionali doti vocali e sceniche: Meyerbeer scrisse le rispettive parti vocali in loro funzione. Tutti i ruoli principali richiedono comunque grande impegno. Si è soliti citare l'ultima opera italiana di Meyerbeer come uno degli ultimi capolavori della stagione del belcanto italiano, e rintracciare nelle sue forme e nella sua vocalità il modello rossiniano. Nel *Crociato*, in effetti, la scrittura vocale è riccamente fiorita e ricorda molto da vicino le opere di Rossini dalla coloratura più esuberante. Tuttavia la scrittura di Meyerbeer presenta anche caratteri di spiccata originalità, e si mostra incline ad esplorare tipologie vocali che avranno piena fortuna, di lì a poco, nel melodramma romantico italiano e nel *grand-opéra* francese.

Protagonista dell'opera è Armando, interpretato all'epoca da Giovanni Battista Velluti, uno degli ultimi castrati e autentica *star* della compagnia di canto. Velluti, erede della grande arte settecentesca del canto virtuoso, godeva di una consolidata fama europea e nel 1824 era ancora all'apice della carriera. Le testimonianze coeve descrivono una voce dolce, ma piena e capace della massima potenza, una suprema finezza interpretativa, la capacità di commuovere, la maestria nell'arte dell'ornamentazione. Stendhal gli dedicò un intero capitolo nella sua biografia rossiniana; Meyerbeer lo reputava uno dei più grandi cantanti italiani, e rimase con lui in rapporto di stima e di amicizia per tutta la vita. La parte di Armando, nel *Crociato in Egitto*, presenta una gamma espressiva e stilistica molto ampia, che va dal virtuosismo pirotecnico all'espressione intimistica più intensa e toccante.

Il crociato in Egitto è l'ultima opera importante scritta per un castrato nel ruolo del 'primo amoroso', prima che gli evirati cantori scomparissero dalla storia. Da tempo, tut-



Alfred Edward Chalon (1780-1860), Velluti nel costume di Armando, in occasione della ripresa del *Crociato in Egitto* al King's Theatre di Londra nel 1825. Opera Rara Collection. Giovanni Battista Velluti (1780-1861), il primo Armando al Teatro La Fenice di Venezia, partecipò alle prime rappresentazioni di *Aureliano in Palmira* (Arsace), *Andronico* di Mercadante, *Egilda di Provenza* (Gernando) di Generali, *Raùl di Créqui* di Mayr (Raùl) *Tebaldo e Isolina* (Tebaldo) e *Ilda d'Avenel* (Ricardo) di Morlacchi.

tavia, per i ruoli eroici maschili – un tempo appannaggio quasi esclusivo dei castrati – si impiegavano donne in abiti maschili (al Théâtre Italien di Parigi, l'anno dopo la 'prima' veneziana, nei panni di Armando cantò Giuditta Pasta; in tempi recenti si sono cimentate nel ruolo Martine Dupuy, Felicity Palmer, Diana Montague). Prima dell'avvento del tenore romantico, si reputava che la voce di soprano (o di contralto) fosse più adatta all'espressione del sentimento amoroso; ancora nel 1830, Bellini affidava a un mezzosoprano la parte di Romeo nei *Capuleti e Montecchi*. Un luogo emblematico è il duetto di Palmide e Armando nell'atto primo: qui la catena di terze parallele delle due voci femminili, eufoniche e dolcissime, pare esprimere uno struggimento amoroso infinito.

Assieme a Velluti, primadonna della compagnia di canto era il soprano Henriette Clémentine Méric-Lalande, che vestiva i panni di Palmide. Allieva di Manuel García, la Méric-Lalande fu la prima interprete di opere che, tra gli altri, Bellini e Donizetti scrissero per lei: *Bianca e Fernando* (Napoli 1826), *Il pirata* (Milano 1827), *La straniera* (Milano 1829), *Zaira* (Parma 1829), *Elvida* (Napoli 1826), *Lucrezia Borgia* (Milano 1833). La parte di Palmide prevede anch'essa uno spettro molto ampio di stili e



Henriette-Clémentine (Enrichetta in Italia) Méric-Lalande, la prima Palmide (qui ritratta nei panni di Alaïde). La Méric-Lalande (1798-1867) partecipò, tra le altre, alle prime belliniane del *Pirata* (Imogene) e della *Straniera* (Alaïde), e alla prima della *Lucrezia Borgia* (Lucrezia) di Donizetti.

registri espressivi. Già la sua cavatina d'esordio, nell'Introduzione dell'atto primo («I doni d'Elmireno»), definisce il personaggio con un'esuberante coloratura; ma un vero campionario di stili e tecniche canore è la sua «Scena, cavatina e aria» nell'atto secondo: una successione di brani impegnativa, nel corso della quale Palmide esibisce il declamato, l'arioso, il canto spianato, gli accenti marziali, le fioriture più brillanti.

Il personaggio di Aladino, interpretato all'epoca dal basso Luciano Bianchi, pur non avendo un'aria tutta sua ha un ruolo importante nell'economia dell'opera. Ha interventi solistici di rilievo nell'Introduzione, dove esibisce una vocalità riccamente fiorita, e in tutti i concertati del primo e del secondo atto. Corrisponde al tipo vocale del 'basso nobile', dotato di capacità virtuosistiche. Più marginali le figure della confidente Alma (all'epoca, il soprano Marietta Bramati) e di Osmino (il tenore Giovanni Boccaccio). Che il 'cattivo' dell'opera si identifichi con una voce di tenore è solo in apparenza una sorpresa: l'associazione di questo ruolo con un baritono o un basso, per noi così naturale, è in realtà un fenomeno storico successivo; all'epoca del *Crociato in Egitto*, come all'epoca dei castrati, il *vilain* era comunemente un tenore.

Il personaggio di Felicia, interpretato dal contralto Brigida Lorenzani (il termine di ‘mezzosoprano’, che oggi noi impiegheremmo per questa parte, all’epoca del *Crociato* non era ancora d’uso comune), è anch’esso importante. Felicia si presenta nell’atto primo, in abiti maschili, e intona un’aria eroica in due tempi, ricca di colorature vocali e sostenuta dal coro. Tutto ciò è indice di importanza gerarchica, ed è un po’ incongruo se si pensa che a cantare non è uno dei personaggi principalissimi. Oltretutto la parte era affidata a una cantante che si trovava, allora, a inizio carriera, e non poteva certo competere con Velluti o la Méric-Lalande. Così, quando Meyerbeer rimise mano all’opera corresse il tiro: l’ingresso trionfale di Felicia venne riscritto e dirottato su Armando oppure su Adriano.

Nei panni di Adriano, l’intransigente Gran Maestro dei Cavalieri di Rodi, si esibì il tenore Gaetano Crivelli. È una parte che richiede un tenore ‘eroico’, e Crivelli era certamente in grado di soddisfare il bisogno. All’epoca aveva cinquantasei anni e una brillante carriera internazionale alle spalle (anche lui aveva suscitato l’ammirazione di Stendhal); possedeva una voce bella e potente, una tecnica perfetta, un canto molto espressivo. A giudicare dalla parte scritta per lui da Meyerbeer, doveva eccellere sia nel canto spianato sia in quello fiorito; esemplare è la sua cavatina nell’atto primo «Sarebbe a me sì caro», nella quale il rimpianto si manifesta con frasi cantabili intense e profondamente espressive. È possibile, tuttavia, che un tenore come Crivelli, legato alla vecchia scuola, cominciasse ad apparire un po’ fuori moda all’epoca del *Crociato*: nel giro di pochissimi anni la nuova generazione dei tenori ‘romantici’ – Giovanni Battista Rubini, Domenico Donzelli, Andrea Nozzari – avrebbe messo fuori gioco una tradizione antica e gloriosa. Una tradizione della quale *Il crociato in Egitto* rappresenta, senza ombra di dubbio, uno dei punti più alti.

Il crociato in Egitto, in breve

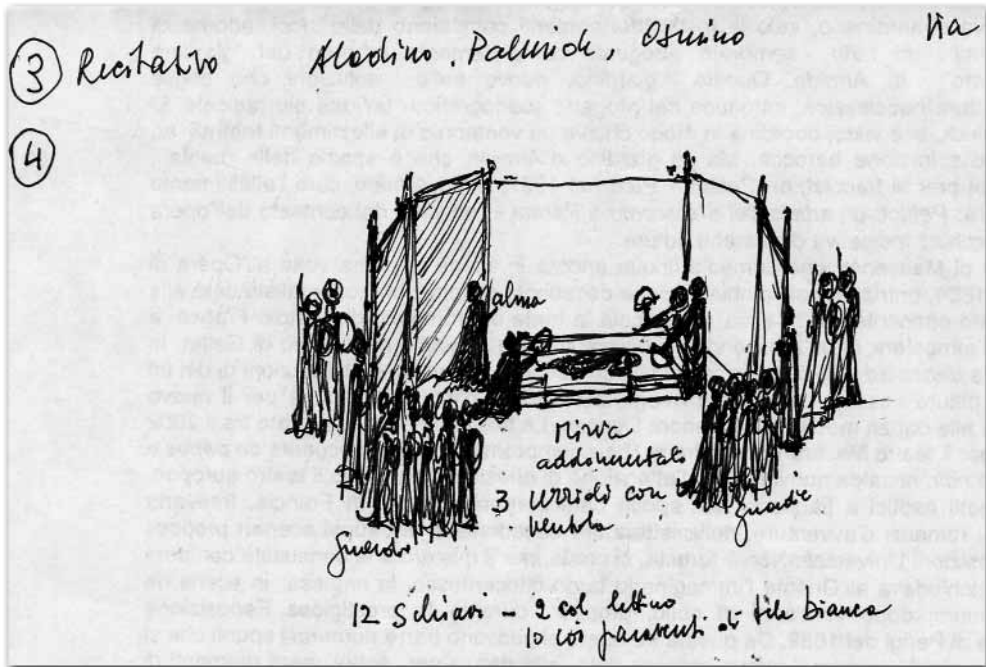
a cura di Gianni Ruffin

Prima di legare indissolubilmente il proprio nome al più sontuoso dei generi operistici ottocenteschi, il *grand-opéra* parigino, con titoli di capitale importanza fra i quali *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836) e *Le prophète* (1849), Jakob Liebmann Beer – rinominatosi dal 1810 Giacomo Meyerbeer, unificando i cognomi paterno e materno (Meyer) per volontà testamentaria del nonno – aveva sviluppato la propria carriera operistica in Italia, affermandosi fra il 1817 ed il 1825 sulle scene di alcuni fra i più importanti teatri musicali italiani, in collaborazione con due fra i maggiori librettisti della penisola: Felice Romani e Gaetano Rossi. Fra i titoli di questa produzione si ricordano l'opera semiseria *Margherita d'Anjou* (1820) e la successiva opera seria *L'esule di Granata* (1822), ambedue presentate al pubblico del Teatro alla Scala di Milano, ma soprattutto il «melodramma eroico» *Il crociato in Egitto*, che esordì con grande successo il 7 marzo 1824 al Teatro La Fenice di Venezia.

Il progetto del *Crociato in Egitto*, concepito con l'esperto librettista del teatro veneziano, Gaetano Rossi, si fondava sul desiderio di emulare lo sfarzo e la grandiosità di *Semiramide*: il capolavoro presentato alla Fenice l'anno precedente (nel febbraio 1823) con cui, lo si sarebbe compreso più tardi, Rossini aveva preso di fatto congedo dall'opera italiana. L'operazione andò pienamente a segno: *Il crociato in Egitto* ottenne un clamoroso successo, foriero di numerose repliche e riprese fino agli anni sessanta dell'Ottocento, ma protrattesi più saltuariamente fino ai giorni nostri. Decisivo per la carriera di Meyerbeer fu soprattutto l'allestimento del 1825 al Théâtre Italien di Parigi, avvenuto grazie all'intercessione di Gioachino Rossini, che gli avrebbe aperto la strada verso la conquista dell'ambita capitale francese.

Nei suoi aspetti stilistici e drammaturgici *Il crociato in Egitto* si propone come un'opera storicamente anticipatrice, presentando taluni tratti decisivi del futuro 'grandoperista' per definizione (quale sarebbe divenuto Meyerbeer nella memoria collettiva europea) come l'inclinazione alla grandiosità, attinta con le cospicue dimensioni dell'opera, ma anche con un impiego massiccio del coro (non altrettanto comune nell'opera italiana) e con l'impiego di musiche di scena che assumono carattere emblematico delle polarità in conflitto nella trama (memorabile nel finale primo lo 'scontro', musicale e scenico, fra due bande). 'Grandoperistico' *ante litteram* è anche, nella vicenda, l'intreccio tematico del destino individuale con un conflitto storico e pubblico, che nel *Crociato in Egitto* risulta perdipiù già declinato nella forma del conflitto religioso, destinata a caratterizzare fortemente il maturo *grand-opéra* (facile, per il pubblico della Fenice, la verifica, grazie all'allestimento nella passata stagione della *Juive* di Halévy).

Di straordinario interesse è poi la partitura: essa concorre a definire *Il crociato in Egitto* come opera davvero singolare in quanto risente di influenze storico-culturali diversi, definendosi come un lavoro a cavallo di due epoche, il Settecento e l'Ottocento, e di tre culture musicali: quella italiana, quella tedesca e quella francese (che proprio negli anni di Meyerbeer e anche grazie al suo decisivo apporto andava definendosi nel nuovo genere del *grand-opéra*). Al Settecento Meyerbeer



Pier Luigi Pizzi, bozzetto scenico (1) per *Il crociato in Egitto* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007.

aveva in effetti dimostrato di riservare una specifica attenzione, presentando nel 1819, al Teatro Regio di Torino, una *Semiramide riconosciuta* sul libretto che, pur rielaborato per l'occasione, com'è ben noto era stato vergato nel 1729 da Metastasio. Alla civiltà musicale del secolo precedente guardano inoltre, nel *Crociato*, la scelta di affidare il ruolo principale a un castrato (il grande Giovanni Battista Velluti) e di comporre brani dal sapore inequivocabilmente settecentesco come l'aria di Palmide «D'una madre disperata», nonché il ricorso frequente alla vocalità di coloratura (stilema del quale il ben più ravvicinato modello di Rossini dimostrava l'ancor piena attualità).

Lo sfruttamento dell'orchestra, col caratteristico impiego degli impasti strumentali tra i fiati, guarda invece nel *Crociato* alla concezione timbrica 'per famiglie strumentali' tipica della musica strumentale tedesca, e soprattutto dell'ultimo Mozart, dalla cui *Zauberflöte* (nonché dal *Fidelio* di Beethoven) provengono anche talune inflessioni melodiche, del tutto atipiche per l'opera italiana del tempo. Notevole è che, in determinate condizioni (ad esempio nel brano più celebre dell'opera, il terzetto «Giovinetto cavalier»), tale lirismo interiorizzato finisca per trasformarsi nell'anticipazione del Bellini più lirico e nostalgico.

Ne risulta, come quadro d'insieme, un'opera il cui tratto principale appare quello dell'eclettismo: termine, quest'ultimo, dal quale dovremmo imparare a cogliere non già la connotazione sospetta della mancanza d'unità che le poetiche neoclassiceggianti gli assegnano, bensì quella, storicamente effettiva e ben altrimenti decisiva, della modernità.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Un giardino nel palazzo del sultano Aladino di Damietta, durante il secolo XIII.

Palmide, figlia del sultano, porta agli schiavi cristiani, impegnati in un duro lavoro, i doni di Elmireno, del quale è innamorata senza sapere che la sua vera identità è quella di Armando d'Orville. La giovane è presto raggiunta dal padre Aladino, che l'informa dell'imminente ritorno del vittorioso Elmireno. Squilli di tromba annunciano l'arrivo di una delegazione dei cavalieri di Rodi, che accende in tutti speranze di pace. Aladino annuncia a Palmide l'intenzione di darla in sposa a Elmireno, suscitando l'invidia del visir Osmينو, innamorato della donna e desideroso di succedere ad Aladino sul trono, e al tempo stesso dstando l'inquietudine di Palmide che, segretamente unita a Elmireno con rito cristiano, ha generato il figlio Mirva.

Nei giardini del sultano, Elmireno raggiunge Palmide e Mirva: incalzato dagli eventi confessa a Palmide di essere cavaliere dell'ordine di Rodi e nipote del Grande Maestro Adriano di Montfort; inoltre, prima di incontrarla, era promesso sposo della nobile Felicia. La situazione incerta accresce l'agitazione dei due amanti, proprio mentre approdano navi europee alla porta di Damietta. Ne discende per prima Felicia, che reca l'offerta di pace dai cavalieri di Rodi e fra sé ricorda che proprio su quel suolo è perito il suo Armando. Questi incrocia in una spiaggia Adriano, che subito riconosce come il nipote dato per disperso, redarguendolo severamente per essersi alleato al nemico. Armando gli confida che non ama più Felicia, e immagina il dolore che arrecherebbe a Palmide se la abbandonasse; questo suo pensiero è però contrastato dal ricordo della madre, che lo richiama prepotentemente a casa.

Nei giardini del sultano, Felicia incontra Palmide e apprende che Mirva è il frutto della sua unione con Armando; ella si appresta a dare il proprio definitivo addio all'amato, e si nasconde quando lui entra per dire addio a Palmide.

Nel palazzo di Aladino tutto è pronto per accogliere la delegazione di pace e per celebrare, insieme, le nozze di Elmireno e Palmide. Le bande militari delle due opposte fazioni sovrappongono musiche diverse, ma grande è il clamore soprattutto quando avanza Armando, vestito in abiti europei. Quando Aladino fa per avventarsi su di lui per pugnalarlo, s'interpone Felicia, suscitando in tutti confusione e costernazione. Serrate le fila, Aladino ordina che Armando venga imprigionato, mentre il clamore delle due bande sovrapposte sancisce sonoramente lo scontro in atto.

ATTO SECONDO

A Palazzo, il visir Osmينو non riesce ad accettare che Palmide gli preferisca un cristiano e, scoperta la paternità di Mirva, trama per suscitare una rivolta nell'intero dominio del sultano. Di se-

guito Felicia esprime tutto il grande amore che, nonostante tutto, ancora la lega all'infedele Armando.

Mentre Palmide ricorda gl'incontri amorosi con lo sposo nei giardini del palazzo, giunge Osmينو, insieme al sultano, cui ha appena svelato l'esistenza del bambino. Aladino vuole uccidere Mirva, ma l'opposizione strenua della madre riesce a scuotergli l'animo; ordina quindi che Armando e Adriano siano condotti al proprio cospetto e restituisce loro la libertà; ma quando Adriano apprende della paternità di Armando, lo ripudia.

In una spiaggia remota Osmينو ed un gruppo di emiri spiano Armando, che supplica Palmide di fuggire con lui. Sopraggiungono Adriano e altri cavalieri, e Palmide accetta di rendere pubblica la sua conversione al cristianesimo. Armando intona allora una preghiera, cui si uniscono via via gli altri cristiani, ma irrompe Aladino che, inferocito di fronte all'abiura della figlia, ordina che gli infedeli siano uccisi. Rimasto solo, Osmينو medita ad alta voce sul piano già predisposto: armare i cavalieri cristiani in modo da deporre Aladino e conquistare il regno.

Nel carcere, Adriano sprona i confratelli ad accettare eroicamente il destino: l'ora della morte si avvicina. Armando ha appena espresso il proprio amore per Palmide quando entrano Osmينو e gli emiri, che offrono le spade ai cavalieri. Quando Aladino giunge per ordinare lo sterminio, Osmينو gli si rivolta contro, ma i cristiani, invece di assecondarlo, si schierano a difesa del Sultano, su istigazione di Armando. Colpito da tanta generosità, Aladino libera i cristiani e approva le nozze fra Armando e Palmide, i quali partono per l'Europa insieme ai cavalieri.

Argument

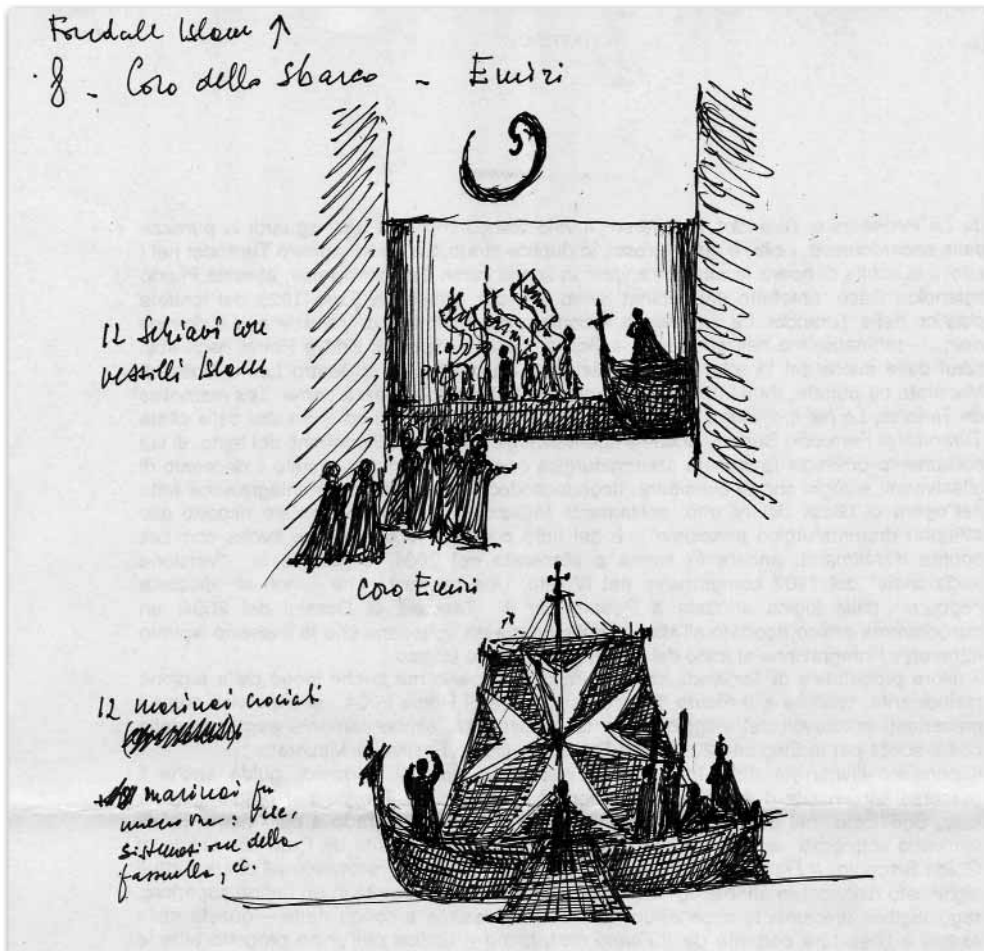
PREMIER ACTE

Jardins du palais du sultan Aladino de Damietta, pendant le XIII siècle.

Palmide, fille du sultan, apporte aux esclaves chrétiens, astreints à une rude besogne, les cadeaux d'Elmireno, dont elle est amoureuse sans savoir qu'il s'agit, en réalité, d'Armando d'Orville. Aladino arrive et lui apprend le retour victorieux d'Elmireno. Une sonnerie de trompettes annonce l'arrivée d'une délégation de chevaliers de Rhodes, qui fait naître l'espoir de la paix chez les égyptiens. Aladino communique à Palmide qu'il entend la donner en mariage à Elmireno – en déclenchant la jalousie du vizir Osmينو, qui est amoureux de Palmide à son tour et voudrait succéder à son père sur le trône – tout en jetant dans l'angoisse sa fille, qui a déjà épousé Elmireno en secret selon le rite chrétien et lui a donné un fils, qui s'appelle Mirva.

Dans les jardins du sultan, Elmireno rejoint Palmide et Mirva et avoue à sa femme qu'il est chevalier de l'ordre de Rhodes et neveu du grand maître de l'ordre, Adriano di Montfort; de plus, avant de la rencontrer, il était fiancé à la noble Felicia. Les deux amants se séparent, en proie à une vive inquiétude, tandis que les navires européens abordent au port de Damietta. Felicia en descend la première, déguisée en homme, en apportant l'offre de paix des chevaliers de Rhodes, et se souvient que c'est justement sur ce sol que son Armando a péri. Celui-ci rencontre par hasard Adriano, qui reconnaît aussitôt son neveu – qui avait été porté disparu – et lui réprimande vertement son passage à l'ennemi. Armando lui confie qu'il n'aime plus Felicia, et imagine la douleur de Palmide, s'il dû l'abandonner; toutefois, il jure sur l'épée de son père qu'il saura redevenir digne du nom qu'il porte.

Dans les jardins du sultan, Felicia rencontre Palmide et apprend que Mirva est né de son union avec Armando; elle décide alors très noblement de renoncer à jamais à son bien-aimé, et se cache quand celui-ci vient dire adieu à Palmide.

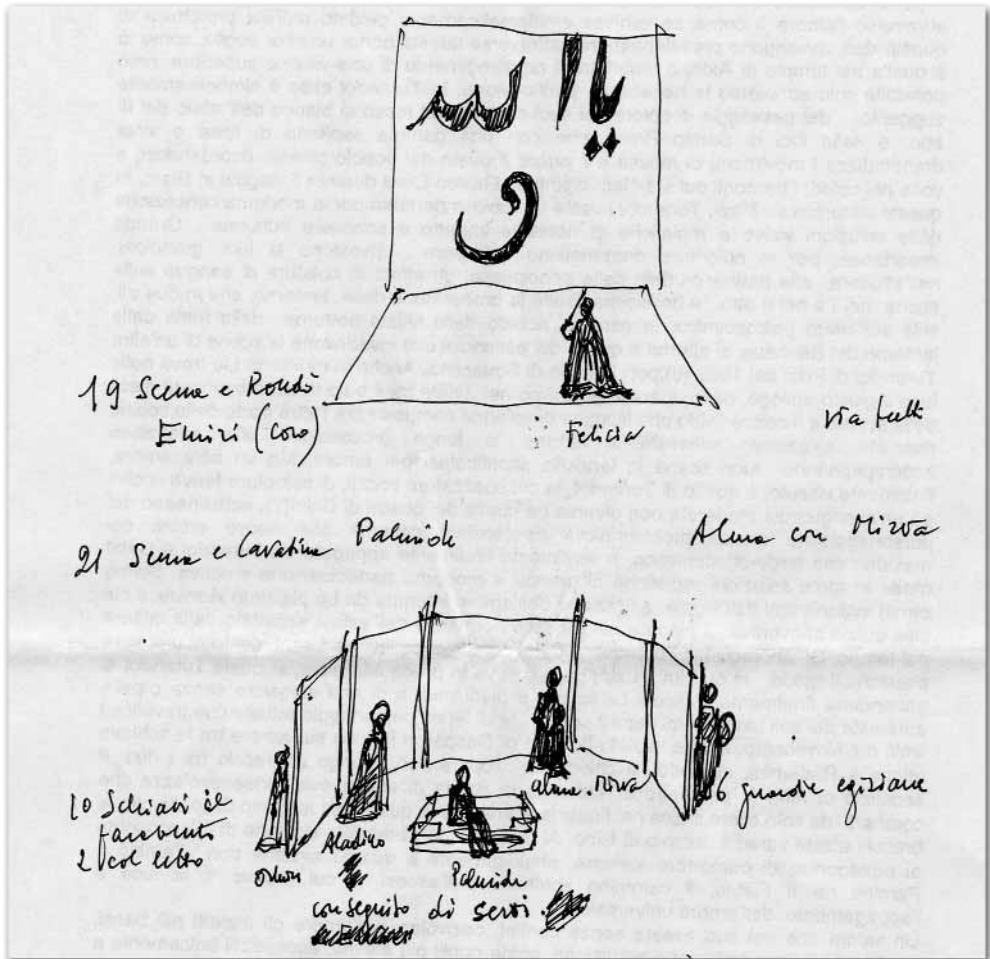


Pier Luigi Pizzi, bozzetti scenici (1) per *Il crociato in Egitto* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007.

Au palais d'Aladino, tout est prêt pour recevoir la délégation de paix et célébrer en même temps les noces d'Elmireno et Palmide. Les deux cortèges avancent en grande pompe; mais lorsqu'Aladino fait appeler Elmireno, celui-ci se présente dans son armure de chevalier de Rhodes. Aladino, furieux, se rue sur lui pour le poignarder, mais Felicia s'interpose, entre le désarroi et la consternation généraux. Le sultan ordonne alors qu'il soit jeté en prison et chasse les chevaliers chrétiens: c'est la guerre.

DEUXIEME ACTE

Au palais, Osmino n'arrive pas à accepter que Palmide puisse lui préférer un chrétien; il a découvert la véritable paternité du petit Mirva et trame pour provoquer une révolte dans tout le royaume du sultan. Felicia survient, bouleversée: malgré tout, elle aime encore profondément Armando, quoiqu'il lui soit infidèle.



Pier Luigi Pizzi, bozzetti scenici (II) per *Il crociato in Egitto* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007

Pendant que Palmide évoque les moments heureux passés avec son époux bien-aimé dans les jardins du palais, Osmino arrive avec le sultan, auquel il vient de dévoiler qui est en réalité Mirva. Aladino voudrait tuer l'enfant, mais les implorations désespérées de sa fille parviennent à l'attendrir. Aladino fait amener Armando et Adriano et rend la liberté à tous les prisonniers chrétiens; mais lorsqu'Adriano apprend que Mirva est le fils d'Armando, il repousse son neveu, outré.

Sur une plage écartée, Osmino et un groupe d'émirs guettent Armando, qui voudrait persuader Palmide de s'enfuir avec lui. Adriano et d'autres chevaliers surviennent; Palmide accepte de proclamer sa conversion au christianisme. Tous entonnent une prière, mais à ce moment-là Aladino fait irruption, furieux à cause de l'abjuration de sa fille, et ordonne que tous les chrétiens soient mis à mort. Osmino, resté seul, médite sur le plan qu'il a dressé: il entend proposer une alliance aux chevaliers, pour détrôner Aladino et prendre sa place.

Dans la prison, Adriano exhorte ses frères chevaliers à assumer avec dignité leur sort: l'heure de la mort approche. Armando, désespéré, vient d'évoquer son amour pour Palmide, lorsqu'Osmino et ses émirs entrent et offrent des épées aux chevaliers. Aladino arrive avec Palmide pour ordonner le supplice; Osmino donne alors le signal de la révolte, mais les chrétiens, au lieu de le suivre, se rallient aux côtés du sultan, après Armando. Aladino, touché par tant de générosité, rend la liberté aux chevaliers chrétiens et donne enfin son consentement au mariage de Palmide et Armando, qui pourront donc s'en aller en Europe avec les chevaliers.

Synopsis

ACT ONE

A garden in Sultan Aladdin's Palace in Damietta, during the XIII century.

Palmide, the daughter's Sultan, is bringing the hardworking Christian slaves Elmireno's gifts; she is in love with him without realizing that he is really Armando d'Orville. Aladdin soon appears before his young daughter, informing her of the imminent return of the victorious Elmireno. Heralds announce the arrival of a delegation of the Knights of Rhodes, awakening hopes of peace in everyone's heart. Aladdin tells Palmide he intends to give her hand in marriage to Elmira, thus arousing the jealousy of the Visir Osmino who was also in love with the woman and who had hoped to succeed Aladdin on the throne. This news worries Palmide since she was secretly wed to Elmireno according to Christian rites and together they have a son, Mirva.

In the Sultan's garden Elmireno joins Palmide and Mirva – overcome by the events, he tells Palmide he is the Knight of the order of Rhodes and nephew of the Grand Maestro Adriano of Montfort; furthermore, before they met, his hand had been pledged to the noblewoman Felicia. This ambivalent situation worries the couple even more, and it is at the very moment the European ships are docking in the Port of Damietta. Felicia is the first to come ashore, offering the peace of the Knights of Rhodes, remembering that it was on that very land that her beloved Armando perished. The latter meets Adriano on a beach and recognizes him immediately as the long-lost nephew, scolding him severely for having become an ally of the enemy. Armando confides that he no longer loves Felicia and can imagine the pain it would cause Palmide if he were to leave her; but this thought is in bitter conflict with the memory of his mother, who is urging him to come home.

Felicia meets Palmide in the Sultan's gardens and learns that Mirva is her and Armando's child; she prepares herself for the final farewell with her beloved and hides when he arrives to say goodbye to Palmide.

In Aladin's palace all the preparations have been made to welcome the peace delegation and to celebrate Elmireno and Palmide's marriage. The military bands of the two factions start playing different music, but there is even more amazement when Armando arrives in European dress. Just as Aladdin is about to stab him, to everyone's confusion and consternation Felicia intervenes. Once the ranks have closed, Aladdin gives the orders for Armando to be imprisoned; meanwhile the conflict is underlined by the music of the two bands.

ACT TWO

In the palace, the Visir Osmino is unable to accept the fact that Palmide is in love with a Christian and, once he finds out who Mirva's father is, he begins plans a revolt throughout the Sultan's dominion. Felice then expresses the great love she still feels for the infidel Armando.

While Palmide is remembering the times she met her lover in the palace gardens, Osmino arrives together with the Sultan, who has just learned of the child's existence. Aladdin wants Mirva to be executed but the mother's valiant opposition manages to move him. Aladdin then gives orders that Armando and Adriano should be freed and led away; but when Adriano learns Armando is the father, he rejects him.

On a distant beach Osmino and a group of emirs can see Armando who is begging Palmide to flee with him. Adriano and other knights arrive, and Palmide agrees that her conversion to Christianity should be made public. Armando begins saying a prayer, and gradually the other Christians join in, but Aladdin then bursts in on the scene and he is so furious with his daughter's recantation that he orders that all the infidels be killed. Left alone, Osmino begins meditating out loud on the plan he had devised – arming the Christian knights to depose Aladdin and conquer the kingdom.

In prison, Adriano urges his brothers to accept their fate heroically – the hour of death is drawing near. Armando has just expressed his love for Palmide when Osmino and the emirs arrive, offering the knights swords. When Aladdin arrives to order the execution, Osmino turns against him, but the Christians refuse to side with him and take the Sultan's side, following Armando's instigation. Overcome by such generosity, Aladdin frees the Christians and gives the wedding between Armando and Palmide his blessing, allowing them to go to Europe together with the knights.

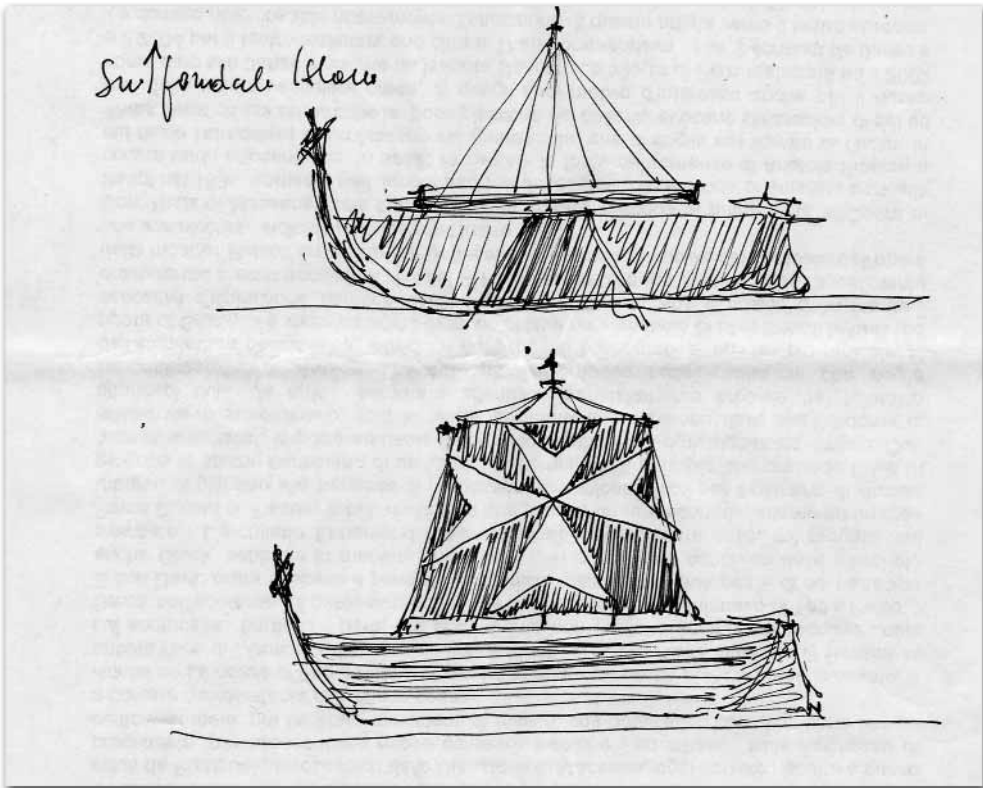
Handlung

ERSTER AKT

Im Palastgarten des Sultans Aladin von Damietta, 13. Jahrhundert.

Die christlichen Sklaven verrichten eben ihr hartes Tagwerk, als Palmide, die Tochter des Sultans, ihnen Geschenke von Elmireno überbringt. In diesen hat sich Palmide verliebt, ohne jedoch um seine wahre Identität zu wissen – Elmireno ist in Wahrheit Armando d'Orville. Kurz darauf trifft Aladin ein und berichtet seiner Tochter von der unmittelbaren Rückkehr des siegreichen Elmireno. Die Hoffnung auf einen baldigen Frieden kommt auf, als mit lautem Trompetenschall eine Gesandtschaft der Ritter von Rhodos angekündigt wird. Als Aladin Palmide eröffnet, er wolle sie Elmireno zur Frau geben, schürt er nicht nur den Neid seines Wisirs Osmino, der seit langem ein Auge auf die Prinzessin geworfen hat und sich insgeheim Hoffnungen auf den Sultansthron macht, sondern versetzt zugleich auch Palmide in Unruhe: sie hat sich nämlich längst heimlich und nach christlichem Brauch mit Elmireno vermählt und sogar einen Sohn namens Mirva mit ihm gezeugt.

Im Garten des Sultans treffen Elmireno, Palmide und Mirva zusammen: Im Rausch der Ereignisse bekennt Elmireno, daß er eigentlich dem Ritterorden von Rhodos angehört und der Neffe des Großmeisters Adrian von Montfort ist; zudem sei er eigentlich der adeligen Felicia zum Mann versprochen. Angesichts der ungewissen Lage nimmt die Spannung der Geliebten zu. Just in diesem Moment gehen europäische Schiffe vor den Toren Damiettas vor Anker. Der erste Passagier, der an Land geht, ist Felicia; sie überbringt das Friedensangebot der Ritter von Rhodos und erinnert sich daran, daß ihr Geliebter Armando einst genau hier verschollen ist. Bei einer zufälligen Begegnung am Strand erkennt Adrian seinen für tot gehaltenen Neffen wieder und wirft ihm vor, sich mit dem Feind eingelassen zu haben. Armando beichtet ihm, daß er Felicia nicht mehr liebt. Während er sich einerseits vorzustellen versucht, welches Leid er Palmide zufügen würde, wenn er sie verliesse, verspürt er beim Gedanken an seine Mutter doch andererseits heftiges Heimweh.



Pier Luigi Pizzi, bozzetti scenici (II) per *Il crociato in Egitto* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007.

Bei einer Begegnung mit Palmide im Garten des Sultans erfährt Felicia, daß Mirva Armandos Sohn ist; sie ist bereit, endgültig Abschied von ihrem früheren Geliebten zu nehmen und versteckt sich, als dieser eintrifft, um sich von Palmide zu verabschieden.

Im Sultanspalast sieht man unterdessen dem Empfang der Friedensgesandtschaft und der Hochzeit Elmirenos mit Palmide entgegen. Die gegnerischen Musikkorps übertönen einander mit verschiedenen Weisen und besonders laut wird es beim Auftritt des nun ganz europäisch gekleideten Armando. Als sich Aladin auf ihn stürzt, um ihn zu erdolchen, wirft sich zum allgemeinen Erstaunen Felicia dazwischen. Aladin befiehlt seinen Soldaten, sämtliche Armando gefangen zu nehmen; der Lärm der sich übertönenden Orchester kündigt vom frisch entbrannten Kampf.

ZWEITER AKT

Im Palast. Der Wisir Osmino kann es nicht fassen, daß ihm Palmide einen Christen vorgezogen haben soll. Angesichts der Vaterschaft Mirvas faßt er den Plan, im gesamten Sultanat einen Aufstand anzuzetteln. Anschließend beteuert Felicia ihre große Liebe, die sie trotz allem für den untreuen Armando empfindet.

Während sich Palmide den Erinnerungen an ihre heimlichen Rendez-vous mit ihrem Gatten im Palastgarten hingibt, trifft Osmino mit dem Sultano ein, dem er eben die Existenz des Kindes ver-raten hat. Aladin möchte Mirva umgehend töten, doch der verzweifelte Widerstand der Kinds-



Ara Güler, *Allah* (1956). Colonia, Ludwig Museum. Da questa fotografia Pier Luigi Pizzi ha tratto lo spunto per la sua messinscena del *Crociato in Egitto* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007.

mutter rührt ihn schließlich derart, daß er Armando und Adrian herführen läßt und ihnen die Freiheit schenkt; als Adrian jedoch von Armandos Vaterschaft erfährt, verstößt er seinen Neffen.

An einem abgelegenen Strand bespitzeln Osmino und einige Emire Armando, der Palmide zur gemeinsamen Flucht überreden möchte. Beim Eintreffen Adrians und weiterer Ritter willigt Palmide ein, ihren Übertritt zum Christentum öffentlich zu bekennen. Armando spricht ein Gebet, in das nach und nach alle Christen einstimmen. In diesem Moment jedoch stürzt Aladin herbei und befiehlt aus Wut über die Abkehr seiner Tochter vom Islam, alle Ungläubigen zu töten. Der allein zurückbleibende Osmino wiederholt laut die Details seines Plans: er will die gefangenen Christen bewaffnen, gemeinsam mit ihnen Aladin absetzen und sich selbst zum neuen Herrscher ausrufen lassen.

Im Kerker ermutigt Adrian seine Ordensbrüder, ihr Schicksal heldenmütig zu ertragen: die Stunde des Todes rückt näher. Armando hat eben noch einmal seine Liebe zu Palmide beteuert, als Osmino mit den Emiren eintritt und den Rittern ihre Waffen aushändigt. Als Aladin den Kerker betritt, um das Massaker anzuordnen, stellt sich ihm Osmino entgegen. Doch anstatt den Emiren Beistand zu leisten, stellen sich die Christen auf Armandos Geheiß auf die Seite des Sultans. Von derartigem Großmut beeindruckt, läßt Aladin die christlichen Ritter frei und willigt in die Hochzeit Armandos mit Palmide ein: das Paar darf sich mit den Rittern nach Europa einschiffen.

Bibliografia

a cura di Anna Tedesco

Ascesa, declino (e ‘resurrezione’) di Giacomo Meyerbeer

La posizione di Giacomo Meyerbeer (1791-1864) nella storia della musica dell'Ottocento è quanto meno singolare: osannato in vita, fu rapidamente dimenticato negli ultimi due decenni del secolo diciannovesimo. I suoi *grands-opéras*, che avevano entusiasmato legioni di spettatori in migliaia e migliaia di repliche, e avevano ispirato Balzac (*Massimilla Doni*) e Degas (*Ballet de Robert le Diable*, più versioni), caddero in un profondo oblio e sembrò quasi che si fosse avverato quanto profetizzato da Robert Schumann – un pervicace oppositore di Meyerbeer – nel 1838:

Invero io stimo il mio tempo, giungo perfino a comprendere e ad apprezzare Meyerbeer; ma se qualcuno mi garantisce che fra cento anni, che dico fra cinquanta, si faranno dei concerti storici in cui sarà eseguita una sola nota di Meyerbeer, allora a costui devo proprio dire: «Lo ammetto: mi sono sbagliato, e Beer è un dio».¹

All'oblio sulle scene teatrali, si accompagnava un giudizio critico fortemente negativo influenzato dalla stroncatura di Richard Wagner il quale, in *Oper und Drama*, aveva definito la musica di Meyerbeer «Wirkung ohne Ursache», un «effetto senza cause».² Come esempio dell'opinione critica corrente all'inizio del secolo ventesimo, si può citare l'articolo apparso nel 1925 sulla prestigiosa rivista musicologica «Music & Letters» e intitolato eloquentemente *The Tragedy of Meyerbeer*.³ In esso il compositore veniva accusato senza mezzi termini di aver sprecato il suo talento per correre dietro al successo ed alle tendenze più ‘volgari’ del pubblico; ciò giustificava la sparizione dal repertorio di opere un tempo celebri. Anche la musicologia tedesca degli anni Venti non era certo tenera (fra i testi rilevanti ci sono quelli di Abert e di Kapp).⁴ Essa riecheggiava in larga parte i luoghi comuni coniatati nell'Ottocento da Wagner, Schumann e Heinrich Heine, poi ripresi dalla critica wagneriana: Meyerbeer è sì l'uomo del suo tempo (Heine),⁵ l'araldo musicale della sua epoca (Abert) ma appunto le sue opere sono troppo legate allo *Zeitgeist* per avere un valore che duri nel tempo; inoltre il suo stile non riflette l'anima nazionale tedesca, non è originale bensì eclettico e cosmopolita; il suo istintivo genio teatrale è triviale, ben lontano dal concetto di

¹ ROBERT SCHUMANN, *Uno sguardo retrospettivo sulla vita musicale a Lipsia nell'inverno 1837-1838*, in ID., *Gli scritti critici*, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, prefazione di Piero Rattalino, trad. it. di Gabrio Taglietti, 2 voll., Milano, Ricordi-Unicopli, 1991, I, p. 609.

² L'evoltersi dei rapporti tra Meyerbeer e Wagner è discusso nell'appassionato intervento di TOM KAUFMANN, *Wagner vs. Meyerbeer*, «The Opera Quarterly», XIX/4, 2003, pp. 644-669.

³ ALEXANDER E. BRENT SMITH, *The Tragedy of Meyerbeer*, «Music & Letters», VII/3, 1925, pp. 248-255.

⁴ HERMANN ABERT, *Giacomo Meyerbeer*, in ID., *Gesammelte Schriften und Vorträge*, a cura di Friedrich Blume, Halle, M. Niemeyer, 1929; JULIUS KAPP, *Giacomo Meyerbeer*, Berlin, Schuster & Löffler, 1920.

⁵ Gli scritti musicali del grande poeta tedesco sono in parte leggibili anche in italiano: HEINRICH HEINE, *Cronache musicali 1821-1847*, a cura di Enrico Fubini, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

dramma propugnato da Wagner.⁶ Anche i primi studi dedicati al *grand-opéra* in generale si soffermano maggiormente sull'aspetto sociale del fenomeno, senza azzardarne un giudizio estetico, come nel libro di Crosten.⁷

La figura e l'opera di Giacomo Meyerbeer hanno sperimentato un rinnovato e più meditato interesse solamente a partire dagli anni Sessanta del Novecento, grazie ai lavori di Heinz Becker cui spetta tra l'altro il gran merito di aver dato inizio alla pubblicazione dell'epistolario e dei diari del compositore, documenti di enorme interesse per seguire la genesi della sua produzione. Tale compito è stato proseguito in anni recenti da Sabine Henze-Döhring.⁸ Attraverso la sua profonda conoscenza delle fonti, Becker ha per primo evidenziato alcuni aspetti fondamentali della produzione meyerbeeriana,⁹ quali l'uso della *couleur locale* e il ruolo svolto dal compositore nell'elaborazione dei libretti, sia nel caso di Rossi, sia soprattutto in quello di Eugène Scribe.¹⁰ Lo studioso ha inoltre ricostruito la complessa relazione tra Heine e Meyerbeer,¹¹ e ha curato la pubblicazione di una preziosa documentazione iconografica.¹² La sua lunga militanza meyerbeeriana gli è valsa anche l'omaggio di una *Festschrift* per i suoi settant'anni: *Giacomo Meyerbeer – Musik als Welterfahrung. Heinz Becker zum 70. Geburtstag*, a cura di Sieghart Döhring e Jürgen Schläder, München, Ricordi, 1995.

Accanto a Becker, va senz'altro ricordato Sieghart Döhring sia per i suoi saggi, quali la preziosa messa a fuoco del concetto di *grand-opéra* come genere,¹³ sia per la sua attività alla guida del Meyerbeer-Institut di Thurnau, aggregato all'Università di Bayreuth.¹⁴ Tale istituzione, fondata nel 1991 per iniziativa di Gudrun e Heinz Becker, ha risvegliato l'attenzione su questo repertorio e segnato un ulteriore salto di qualità negli studi meyerbeeriani, promuovendo alcuni convegni (tra i quali: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, e *Meyerbeer und die Opéra-comique*),¹⁵ la rivista «Meyerbeer-Studien», il bollettino online «Meyerbeer-Magazin», e soprattutto l'edizione critica delle opere, sinora disponibili solo in facsimile delle edizioni ottocentesche o dei manoscritti, pubblicati dalla Garland nella collana «Early Romantic Opera»¹⁶ (è di que-

⁶ Un acuto esame dei temi fondamentali della critica meyerbeeriana tedesca si trova in CARL DAHLHAUS, *Motiven der Meyerbeer-Kritik*, «Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung», 1978, pp. 35-42.

⁷ WILLIAM L. CROSTEN, *French Grand Opera, an Art and a Business*, New York, King's Crown Press, 1948.

⁸ GIACOMO MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, a cura di Heunz e Gudrun Becker, 4 voll., Berlin, de Gruyter, 1960-1985; voll. 5-8 a cura di Sabine Henze-Döhring, Berlin, de Gruyter, 1998-2006.

⁹ Si vedano: HEINZ BECKER, *Giacomo Meyerbeers Mitarbeit an den Libretti seiner Opern*, in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, a cura di Carl Dahlhaus, Kassel, Bärenreiter, 1973, pp. 155-162; ID., *Die Couleur locale als Stilcategory der Oper*, in *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts* a cura di Heinz Becker, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 23-45; ID., «... Der Marcel von Meyerbeer». *Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte der «Huguenotten»*, «Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung», 1979-1980, pp. 79-100.

¹⁰ Per il quale si rimanda anche a KARIN S. PENDLE, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1979 («Studies in Musicology, VI»).

¹¹ HEINZ BECKER, *Der Fall Heine – Meyerbeer*, Berlin, de Gruyter, 1958.

¹² *Giacomo Meyerbeer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, Rowohlt, 1980.

¹³ SIEGHART DÖHRING, *Grand Opéra als Ideendrama*, «Lendemains» XXXI/XXXII, 1983, pp. 11-22; trad. it. *Giacomo Meyerbeer: Il grand-opéra come dramma d'idee* in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 365-381

¹⁴ <http://www.uni-bayreuth.de/departments/FIMT/1meyerb.htm>.

¹⁵ I cui atti sono stati pubblicati: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, a cura di Arnold Jacobshagen e Sieghart Döhring, Laaber, Laaber-Verlag, 1998; *Meyerbeer und die Opéra-comique* a cura di Arnold Jacobshagen e Milan Pospíšil, ivi, 2004.

¹⁶ *Il crociato in Egitto* vi compare, a cura di Philip Gossett come volume XVIII, 1979; riproduce il manoscritto custodito presso l'Archivio del Teatro La Fenice.



Giuditta Grisi, Armando a Venezia, 1835. La Grisi (1805-1840) partecipò alle prime rappresentazioni dei *Capuleti e Montecchi* (Romeo) e di *Norma* (Adalgisa) di Bellini; di *Rosmonda regina d'Inghilterra* e *Enrico di Montfort* (Enrico) di Coccia, di *Ivanhoe* (Wilfrido) e *Carlo di Borgogna* (Estella) di Pacini; di *Francesca da Rimini* di Generali.

G. F. Boccaccini, Raniero Remorini, Aladino a Londra, 1825. Remorini (1783-1827) partecipò alle prime rappresentazioni di *Torvaldo e Dorliska* (Giorgio) e *Mosè in Egitto* (Faraone) di Rossini.

st'anno la pubblicazione degli *Huguenots* e del *Prophète* in una serie curata da Letellier).¹⁷ L'edizione critica – e dunque la ricostruzione di un testo scientificamente attendibile – è senz'altro un momento ineludibile per lo studio di qualsiasi compositore e a maggior ragione nel caso di Meyerbeer, le cui opere mancano dalle scene da così lungo tempo.¹⁸

A partire dagli anni Ottanta, l'attenzione per Meyerbeer si è intensificata tanto che è impossibile dare in questa sede una bibliografia esaustiva. La produzione scientifica relativa al compositore tedesco si è ampliata e diversificata, puntando a illuminare diversi aspetti, da quelli compositivi e morfologici, come hanno fatto Huebner e Gerhard,¹⁹ a quelli riguardanti la messinscena e

¹⁷ La serie, curata da Robert Letellier (Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Press) comprende anche le partiture manoscritte di *Robert le Diable* e *L'africane*, uscite nel 2005.

¹⁸ Sono disponibili per l'esecuzione, ma non ancora a stampa (Schloß Thurnau, Meyerbeer-Institut – Feldkirchen bei München, Ricordi & Co., «Giacomo Meyerbeers Werkausgabe», Abteilung 1), i seguenti titoli: *Robert le Diable*, *Le prophète*, *Les Huguenots*.

¹⁹ STEVEN HUEBNER, *Italianate duets in Meyerbeer's grand operas*, «Journal of Musicological Research», VIII/3-4, 1989, pp. 203-258; ANSELM GERHARD, *Giacomo Meyerbeer et le thriller avant la lettre. Choc et Suspense dans le cinquième acte des «Huguenots»*, in *Le Théâtre lyrique en France au 19e siècle*, a cura di Paul Prévost, Metz, Editions Serpenoise, 1996, pp. 107-118.

il balletto,²⁰ sia ancora a quelli relativi alla storia della ricezione. Quest'ultimo filone d'indagine – piuttosto nutrito – si è centrato sulla ricezione critica coeva e l'influsso del compositore in Francia²¹ e in Italia.²² Altri temi toccati dalla critica sono l'esotismo,²³ il rapporto Meyerbeer-Wagner,²⁴ la condizione ebraica di Meyerbeer, l'orchestrazione, la genesi e l'interpretazione dei *grands-opéras*.²⁵ Ricordo inoltre il libro di Anselm Gerhard, che dedica parte della trattazione a Meyerbeer e al concetto di «juste milieu».²⁶

²⁰ *The original staging manuals for Twelve Parisian Operas* a cura di H. Robert Cohen, Stuyvesant, NY, Pendragon, 1991; *The original staging manuals for ten Parisian operatic premières 1824-1843 / Dix Livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes 1824-1843*, a cura di H. Robert Cohen, Stuyvesant, NY, Pendragon, 1998; *Meyerbeer und der Tanz*, a cura di Gunhild Oberzaucher-Schuller e Hans Feldkirchen Moeller, München, Paderborn, 1998 («Meyerbeer Studien, II»).

²¹ MARIE-HÉLÈNE COUDROY, *La critique parisienne des grands opéras de Meyerbeer: «Robert le Diable», «Les Huguenots», «Le prophète», «L'Africaine», 2 voll.*, Saarbrücken, Galland, 1988; KATHERINE ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue Gazette musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995); CORMAC NEWARK, *Metaphors for Meyerbeer*, «Journal of Royal Music Association», 127, 2002, pp. 23-43.

²² JULIAN BUDDEN, *Verdi and Meyerbeer in relation to «Les Vêpres siciliennes»*, «Studi verdiani», 1, 1982, pp. 11-20; FABRIZIO DELLA SETA, *L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di «dramma musicale»*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, atti del convegno internazionale, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 11-13 settembre 1986, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1988; ID., *Un aspetto della ricezione di Meyerbeer in Italia: le traduzioni del grand-opéra*, in *Meyerbeer und das europäische Musiktheater cit.*, 1998; FIAMMA NICOLODI, *Il grand-opéra di Meyerbeer da fenomeno elitario a spettacolo di massa in EAD.*, *Orizzonti musicali italo-europei*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 43-75; MICHAEL WITTMANN, *Meyerbeer and Mercadante? The reception of Meyerbeer in Italy*, «Cambridge Opera Journal», v/2, 1993, pp. 115-132; GLORIA STAFFIERI, *Da «Robert le Diable» a «Macbeth»: Influssi di Meyerbeer sulla produzione verdiana degli anni Quaranta*, «Studi Verdiani», 13, 1998, pp. 13-44; MARCELLO CONATI, *Quasi un mistero – il silenzio italiano sui grands-opéra di Meyerbeer*, «Nuova rivista musicale italiana», xxxii/2, 1999, pp. 157-170; FIAMMA NICOLODI, *Les grands-opéras de Meyerbeer en Italie (1840-1890)*, in *L'opera en France et en Italie, 1791-1925. Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, Actes du colloque franco-italien tenu à l'Académie musicale de Villecroze (16-18 octobre 1997), a cura di Hervé Lacombe, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 87-115; ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Opera, opera-ballo e «grand-opéra»: commisioni stilistiche e ricezione critica nell'Italia teatrale di secondo Ottocento (1860-1870)*, «Opera & libretto» II, Firenze, Olschki, 1993, pp. 283-349; ANNA TEDESCO, *Il «grand-opéra» e i teatri italiani. Un caso emblematico: «Il profeta» a Parma (28 dicembre 1853)*, «Musica e Storia», xi/1, 2003, pp. 137-158.

²³ ALBERT GIER, *L'Africaine und die Ideologie des Kolonialismus*, «Thurnauer Schriften zum Musiktheater» 16, pp. 134-147; ROBERT IGNATIUS LETELLIER, *History, Myth and Music in a Theme of Exploration: Some Reflections on the Musico-Dramatic Language of L'Africaine*, ivi, pp. 148-168).

²⁴ SIEGHART DOHRING, *Meyerbeer und Wagner*, in *Richard Wagner und seine «Lehrmeister»*, Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität, 6. und 7. Juni 1997, a cura di Christoph-Hellmut Mahling e Kristina Pfarr, Mainz, Are Edition, 1999, pp. 145-154; ULRICH DRUNER, *«Ich bin Meyerbeer's Schüler»: Richard Wagners Verhältnis zu Giacomo Meyerbeer*, «Das Orchester», xlviii/4, 2000, pp. 16-24; ID., *Die traumatische Beziehung Wagners zu Meyerbeer*, in: *Richard Wagner und die Juden*, a cura di Dieter Borchmeyer, Ami Maayani e Susanne Vill, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2000, pp. 262-273.

²⁵ ANDREAS JACOB, *Grundzüge der Instrumentation in Meyerbeers Opern, in Aspekte historischer und systematischer Musikforschung. Zur Symphonie im 19. Jahrhundert, zu Fragen der Musiktheorie, der Wahrnehmung von Musik und Anderes*, a cura di Christoph-Hellmut Mahling e Kristina Pfarr, Mainz, Are Edition, 2002, pp. 367-379; ALAN ARMSTRONG, *Gilbert-Louis Duprez and Gustave Roger in the composition of Meyerbeer's «Le Prophète»*, «Cambridge Opera Journal», viii/2, 1996, pp. 147-165; GABRIELA CRUZ, *Laughing at History: the third act of Meyerbeer's «L'Africaine»*, «Cambridge Opera Journal», xi/1, 1999, pp. 31-76.

²⁶ ANSELM GERHARD, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1992; trad. ingl. di Mary Whittall, *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1998). Dello stesso autore si veda anche: *Die französische «Grand Opera» in der Forschung seit 1945*, «Acta Musicologica» 50/3, 1987, pp. 220-270.



Gaetano Crivelli, il primo Adriano. Crivelli (1768-1836) esordì a Firenze (1798) in *Antioco in Egitto* di Farinelli e *Teseo riconosciuto* (Egeo) di Spontini. Partecipò alle prime esecuzioni di *Eraldo ed Emma* (Sermondo) di Mayr, di *Andronico* (Imperatore) di Mercadante, *I due Figaro* (Almaviva) di Carafa.

Tra i contributi più recenti sono il volume miscelaneo *The Cambridge Companion to Grand Opera*,²⁷ e due raccolte di saggi: la prima di Mark Everist raccoglie studi incentrati su diversi momenti della produzione meyerbeeriana, dal *Crociato* e *Margherita d'Anjou* a *Robert le Diable* alle *opéras-comiques*;²⁸ la seconda di Letellier, presenta anch'essa saggi già apparsi altrove (uno anche in traduzione italiana su «Musica/Realtà») e dedicati al rapporto tra Bellini e Meyerbeer, al *Crociato in Egitto*, al tema della religione nei *grands-opéras* e ad altro ancora.²⁹

Negli ultimi vent'anni, a partire da un allestimento di *Robert le Diable* all'Opéra nel 1985 con Samuel Ramey nel ruolo di Bertram, anche le riprese moderne delle sue opere si sono fatte più frequenti (soprattutto in Germania) e molte sono disponibili in CD. Dal 1997 esiste pure un Meyer-

²⁷ *The Cambridge Companion to Grand Opera*, a cura di David Charlton, Cambridge University Press, 2003.

²⁸ MARK EVERIST, *Giacomo Meyerbeer and Music Drama in Nineteenth Century Paris*, Aldershot, Ashgate, 2005.

²⁹ ROBERT IGNATIUS LETELLIER, *The Operas of Giacomo Meyerbeer*, Madison-Teaneck, Farleigh Dickinson University Press, 2006.

beer Fan Club che mantiene un bel sito interamente dedicato al compositore, con bibliografia, discografia, notizie sugli allestimenti moderni, recensioni (www.meyerbeer.com). Insomma, per quanto sarà difficile raggiungere ancora le vette della fama ottocentesca, pare che per Meyerbeer si prospetti una nuova fase aurea.

Considerando che manca dalle scene da quasi un secolo e che le opere italiane di Meyerbeer hanno da sempre suscitato un minor interesse di critica, *Il crociato in Egitto* gode di una bibliografia abbastanza vasta e che viene ampiamente citata nei saggi pubblicati in questo volume. Ci limitiamo perciò a qualche annotazione e indicazione ulteriore.

Il primo articolo di John William Klein dedicato specificamente a quest'opera uscì in concomitanza con la prima esecuzione in tempi moderni (ma in forma di concerto) a New York nel 1972.³⁰ In esso viene rilevata la somiglianza tra alcune situazioni drammatiche del *Crociato* e quelle di opere successive, ad esempio il coro dei congiurati che richiamerebbe la «Benedizione delle spade» degli *Huguenots*. È questo un motivo ricorrente della critica che ha spesso evidenziato, del *Crociato*, gli elementi premonitori del *grand-opéra*, come ad esempio nel saggio di Francis Claudon.³¹ Altri studi hanno preferito esaminare la parabola italiana di Meyerbeer nel suo complesso,³² o con particolare riferimento agli anni veneziani, come Rodolfo Celletti.³³ Altri ancora ricostruiscono le modifiche apportate dall'autore ad alcuni allestimenti successivi al primo, segnatamente quello di Trieste con Carolina Bassi e quello di Parigi con Giuditta Pasta,³⁴ ma anche quelli realizzati a Dresda nel 1826 e a Praga nel 1836.³⁵

Mark Everist ha invece esaminato il libretto e la musica del *Crociato* in relazione agli studi sull'orientalismo nell'opera, contestualizzandone inoltre la genesi nel quadro delle tensioni secolari tra Venezia e i Turchi.³⁶ Le scenografie di Francesco Bagnara per la prima veneziana sono prese in esame da Maria Ida Biggi.³⁷ È recente, infine, la prima monografia interamente dedicata al *Crociato*, che prende le mosse dalla tesi dottorale dell'autore, Armin Schuster.³⁸

³⁰ JOHN WILLIAM KLEIN, *Meyerbeer and «Il crociato»*, «The Musical Times», cxiii/1547, January 1972, pp. 39-40.

³¹ FRANCIS CLAUDON, *Meyerbeer «Il crociato»: le grand-opéra avant le grand-opéra in L'opera tra Venezia e Parigi* cit., pp. 119-131.

³² WINTON DEAN, *Meyerbeer's Italian Operas*, in *Music and Bibliography. Essays in honour of Alec Hyatt King*, a cura di Oliver Neighbour, New York, Saur, 1980, pp. 170-183; ANDREW EVERETT, *Bewitched in a magic garden*, «Donizetti Society Journal», vi, 1988, pp. 163-192; DON WHITE, *Meyerbeer in Italy*, booklet allegato al CD *Il crociato in Egitto*, Opera Rara - Peter Moores Foundation, ORC 10, 1992, pp. 13-70.

³³ RODOLFO CELLETTI, *Meyerbeer a Venezia*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», ix/1, 1975, pp. 35-41.

³⁴ PAOLO PINAMONTI, *Il crociato in Egitto da Venezia a Parigi*, «Rassegna veneta di studi musicali», vii-viii, 1991-1992, pp. 219-240; JEAN MONGREDIEN, *Les debuts de Meyerbeer a Paris: «Il crociato in Egitto» au Théâtre Royal Italien*, in *Meyerbeer und das europäische Musiktheater* cit., pp. 64-72.

³⁵ Si vedano: REINER ZIMMERMANN, *Die Opern Giacomo Meyerbeers auf Dresdner Bühnen*, in *Giacomo Meyerbeer (1791-1864): Grosse Oper – Deutsche Oper*, a cura di Hans John e Günther Stephan, Dresden, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, 1992, pp. 14-25 («Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, Sonderheft, 24»); MILAN POSPIŠIL, *«Il crociato in Egitto» als Krönungsoper für den Böhmisches König Ferdinand V. in Prag 1836*, ivi, pp. 151-162).

³⁶ MARK EVERIST, *Meyerbeer's «Il crociato in Egitto»: «mélodrame», opera, orientalism*, «Cambridge Opera Journal», viii/3, 1996, pp. 215-250.

³⁷ MARIA IDA BIGGI, *Francesco Bagnara scenografo al Teatro la Fenice dal 1820 al 1840*, in *Il far musica, la scenografia, le feste: scritti sull'iconografia musicale* a cura di Francesca Zannoni, Roma, Nuova Argos, 2002, pp. 199-214.

³⁸ ARMIN SCHUSTER, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers*, 2 voll., Marburg, Tectum 2003, I: «Il crociato in Egitto».

Online

a cura di Roberto Campanella

Il gotico internazionale

Quando Wagner nel finale dei *Meistersinger* affidò all'ottimo Hans Sachs il compito di glorificare la genuina arte dei Maestri tedeschi, unico baluardo contro il 'fumo' e la frivolezza della cultura romanza («welschen Dunst mit welschen Tand»), è probabile che tra i bersagli della sua invettiva nazionalistica ci fosse anche quello Jakob Liebmann Meyer Beer, che poi si era fatto chiamare, indulgendo a una certa sonorità di derivazione italo-francese, Giacomo Meyerbeer; per non citare quell'altro Jakob, ugualmente fedifrago e di origini ebraiche – Jacques Offenbach – che aveva il cattivo gusto di galvanizzare il pubblico parigino, con la sua musica 'facile' e accattivante, distraendolo dalla contemplazione della sacralità del genio wagneriano. E in effetti entrambi avevano, per così dire, 'contaminato' la loro solida formazione tedesca adattandola alle esigenze dell'effimera drammaturgia musicale 'neolatina', oltre ad aver puntato un po' troppo sull'effetto, la magniloquenza (soprattutto l'autore de *Les Huguenots*), sul consenso del pubblico, a scapito della purezza estetica, che, in base alla concezione di Wagner-Sachs, era una prerogativa dei 'buoni' Maestri tedeschi (per quanto l'intransigenza wagneriana ammettesse, come si sa, qualche felice eccezione).

Dunque il nome di Meyerbeer non può essere dissociato da quello di Wagner, che divenne, dopo un iniziale apprezzamento, il più accanito (e autorevole) dei suoi detrattori, contribuendo a divulgare un'immagine del proprio conterraneo, molto lontana – secondo alcuni – dall'effettivo valore della sua musica. Questa è anche, ovviamente, l'opinione circolante tra le pagine del sito del *Meyerbeer Fan Club*, e particolarmente in un articolo dall'icastico titolo *El irredento Dreyfus del Mundo Musical*.¹ Qui Manuel Márquez-Sterling lancia una sorta di *J'accuse*, finalizzato alla 'riabilitazione' piena di questo operista, a suo tempo dominatore delle scene francesi, dopo l'offesa recatagli dagli strali dell'antisemitismo musicale (da Wagner al nazismo), nonché da una reiterata disattenzione da parte degli operatori culturali, perdurante anche dopo la fine della dittatura in Germania: solo recentemente si assiste ad un rinnovato interesse per l'autore tedesco, il cui massimo promotore, al di là degli studiosi, è proprio il Meyerbeer Fan Club (chi ne diventa membro ufficiale – si informa – avrà l'allettante privilegio di indossare una colorata maglietta su cui campeggia l'effigie del 'divino' Maestro). La posizione di Márquez-Sterling, per quanto percorsa da una certa enfasi, è chiara; un po' meno un certo accenno a Fidel Castro... ma il discorso ci porterebbe lontano. È senz'altro più opportuno, invece, spendere qualche parola per illustrare la struttura generale di questo sito, che si configura come un punto di riferimento obbligato per gli appassionati a tutti i livelli (non solo di Meyerbeer, ma anche di altri operisti francesi), se non altro per la ricchezza di informazioni, commenti e immagini, oltre che per la possibilità di essere consultato in varie versioni linguistiche, tra cui anche quella giapponese. In ognuna di queste edizioni sono presenti articoli diversi (tra cui quello appena citato), che corredano le numerose se-

¹ <http://www.meyerbeer.com/dreyfus.htm>.

zioni di base, disponibili comunque solo in inglese. Tra queste segnaliamo le più interessanti. Innanzitutto una sezione dedicata alle opere, dove si forniscono luogo e data della prima rappresentazione, nonché nome del librettista, oltre ad altri testi, che variano a seconda dei casi (articoli, recensioni, interviste, repertori discografici ecc.). Per quanto riguarda *Il crociato*, troviamo un articolo, in inglese, di Clarissa Lablache (*Velluti and «Il crociato in Egitto»*) e due rassegne discografiche (una, generalista, a cura del MFC, l'altra, mirata, a cura di Tom Kaufman). Passando ad altre sezioni, indichiamo: la bibliografia, comprendente una rassegna generale (ragionata, nonché divisa in «fiction» e «non fiction») e una bibliografia storica a cura di Matthias Brzoska (composizioni di Meyerbeer e pubblicazioni su di lui); una serie di articoli e saggi di esperti 'interni' al Club, tra cui quello già citato sul Meyerbeer-Dreyfuss – che, per quanto riguarda questa tematica, si trova in buona compagnia); la biografia, corredata da qualche pregevole immagine (e culminante nell'immane lamento sul rapido oblio dopo tanta fortuna: mille recite per *Les Huguenots* in sessantaquattro anni, contro lo stesso numero di recite per la 'popolarissima' *Bohème* in quasi un secolo); tre interviste (a Chris Merritt, Elizabeth Futral e Marc Minkowski); una galleria fotografica con immagini riguardanti Essen (la sede del Club, le manifestazioni, la 'mitica' T-Shirt), Berlino (monumento funebre e altro), Vienna (una rappresentazione del *Prophète* oltre al busto presso la Staatsoper) e Dallas (ancora *Le prophète* sulla scena); una serie di domande e risposte; per finire, alcuni *files* Real Audio.²

Ma proseguiamo con la nostra rassegna, non prima, però, di aver sottolineato la presenza sulla Rete di alcuni siti 'ufficiali' di origine tedesca (e non francese, come magari si potrebbe immaginare), quasi che in terra germanica si volesse fare ammenda, dopo tanto strapotere wagneriano, riproponendo Meyerbeer come gloria nazionale. Il più importante è quello del Meyerbeer-Institut, presso il *server* dell'università di Bayreuth, comprendente pagine dedicate alla biografia – in realtà si tratta di tre testi di carattere saggistico: *Giacomo Meyerbeer: Mittler zwischen Berlin und Paris* (G.M. mediatore tra Berlino e Parigi) e *G. M.: Biographie und Würdigung* (valutazione) di Heinz Becker, *Giacomo Meyerbeer und die Oper des 19. Jahrhunderts* di Sieghart Döhring –, a una ricca bibliografia, divisa per argomenti e tipi di testo (tra cui una sezione dedicata alle opere italiane e, ovviamente, al *Crociato in Egitto*), alle notizie d'attualità (riunioni dei soci e novità editoriali), alla nuova edizione delle opere e al catalogo (in collegamento esterno con la casa editrice Ricordi di Monaco di Baviera), all'edizione delle lettere e dei diari, agli studi sull'autore pubblicati dall'Istituto e, infine, al *Meyerbeer-Magazin*, di cui si può consultare il fascicolo XII (2003).³ Un altro sito fondamentale riguarda proprio la Ricordi monacense, che sta realizzando, come s'è detto, l'edizione critica delle opere in collaborazione col Meyerbeer-Institut. Un'introduzione illustra le finalità del progetto, che privilegia le opere sceniche, ma comprende anche l'edizione delle lettere e dei diari (curata dall'editrice Gruyter, Berlino, sul cui sito si può vedere la copertina del volume e leggere il piano dell'opera).⁴ Altre pagine spiegano le motivazioni che stanno alla base di questa nuova edizione: innanzitutto l'importanza del compositore che ha avuto un'influenza determinante sull'evoluzione del teatro musicale, poi l'esigenza di promuoverne le opere ingiustamente discriminate e dimenticate. Seguono, tra l'altro, il piano dell'edizione e la presentazione di opere già pubblicate, tra le quali compare anche *Il crociato in Egitto*, della cui edizione critica è stata incaricato Claudio Toscani.⁵

² <http://www.meyerbeer.com>.

³ <http://www.fimt.uni-bayreuth.de/1meyerb.htm>.

⁴ http://www.degruyter.de/rs/ed_d.cfm?rc=16026.

⁵ <http://www.ricordi.de/Meyerbeer/index.html>.



Maria Felicia García Malibran (1808-1836). Esordì al King's Theatre di Londra (1825) nel *Barbiere di Siviglia* (Rosina) e nel *Crociato in Egitto* (Felicia). Partecipò, tra le altre, alle prime rappresentazioni di *Ines de Castro* di Persiani, di *Giovanna Gray* di Vaccaj, di *Maria Stuarda* di Donizetti e *The Maid of Artois* di Balfe. Figlia di Manuel, cantante (fu il primo Almaviva) e compositore, e sorella di Pauline Viardot (per Meyerbeer la prima Fidès).

La Pasta (qui nel costume di Tancredi), grande protagonista della ripresa del *Crociato in Egitto* al Théâtre Italien di Parigi nel 1825. La Pasta (Giuditta Maria Costanza, nata Negri; 1797-1865) partecipò alle prime rappresentazioni di *Medea in Corinto* di Mayr; della *Sonnambula* (Amina), di *Norma* e *Beatrice di Tenda* di Bellini; di *Anna Bolena* e *Ugo, conte di Parigi* (Bianca) di Donizetti; della *Schiava in Bagdad* (Zora) e *Niobe* di Pacini; della *Conquista di Granata* di Nicolini (Gonzalvo), *Emma d'Antiochia* di Mercadante.

Continuando a scandagliare la rete, comunque, ci si rende conto che Meyerbeer – nonostante certe nostalgiche lamentazioni, di cui sopra – gode ancora di ottima fama come testimonia il numero davvero ragguardevole di edizioni dell'enciclopedia *Wikipedia*, che offrono nelle più diverse lingue un profilo – a volte abbastanza articolato, altre volte più scarno – del musicista: impostando un qualsiasi motore di ricerca su «Meyerbeer Wikipedia» se ne avrà la prova. Ci limitiamo a fornire l'indice delle biografie più corpose. Quella in italiano comprendente: «La famiglia», «Formazione», «Il periodo italiano», «L'identità composita di Meyerbeer», «In Francia: il *grand-opéra*» («I *grands-opéras* di Meyerbeer» e «Altre opere»), «La fortuna». ⁶ Quella in tedesco è, invece divisa in «Leben» (vita), «Gesamtleistung» (risultato complessivo), «Werke» (opere teatrali e altre composizioni), «Quelle» (fonti), «Literatur (Auswahl)» (selezione bibliografica), «Weblinks». ⁷ Similmente articolata è l'edizione olandese: «Levensloop» (vita), «Werk»,

⁶ http://it.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Meyerbeer.

⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Meyerbeer.

«Voornaamste werken» (composizioni principali), «Bronnen» (fonti), «Externe links». ⁸ Chiu-diamo con l'edizione inglese («Biography», «Meyerbeer and Richard Wagner», «List of operas», «External links», «Bibliography», «Discography») ⁹ e con quella, analoga, in catalano («Biografia», «Meyerbeer i Wagner», «Llista d'Òperes», «Enllaços externs»-bibliografia). ¹⁰ Una breve biografia in francese si può leggere su *France diplomatie*. ¹¹

Altre pagine della Rete mettono in luce qualche aspetto particolare dell'esperienza umana ed artistica del nostro autore. Ad esempio, sul sito dell'Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur – und Kulturwissenschaft, presso l'Università di Bonn, vengono presi in considerazione i rapporti tra Heine e Meyerbeer, proponendo anche degli estratti di lettere e scritti dei due illustri sodali. ¹² I rapporti con un altro grande contemporaneo, Berlioz, sono, invece, analizzati in una sezione del sito consacrato all'eccentrico compositore francese, il quale – come risulta anche da alcune citazioni, che confermano il suo proverbiale senso dello *humour* – non lesinava attestazioni di stima e, all'occorrenza, critiche. ¹³ Su un altro piano, *Jewry in Music* propone il breve saggio *Meyerbeer the Jew*, in cui si dimostra, ancora col supporto di opportune citazioni, l'attaccamento del musicista all'ebraismo, nella consapevolezza delle discriminazioni più o meno esplicite che avrebbe dovuto subire in seno alla società (e, in particolare, da parte di un suo eminente conterraneo, strenuo difensore – come abbiamo visto – della pura arte tedesca). ¹⁴

Ma lasciamo i veleni di Wagner – che, se stendono sull'uomo un'ombra d'antipatia, non possono in alcun modo sminuire la grandezza dell'artista – e concentriamoci sul *Crociato*, questo «melodramma eroico», che la Fenice ripropone dopo una così lunga assenza dalle sue scene. A questo riguardo, l'Archivio storico del Teatro La Fenice, consultabile *online*, offre la documentazione disponibile sulle passate rappresentazioni dell'opera, che risalgono alla prima metà dell'Ottocento (1824, prima assoluta; riprese: 1827 e 1835), con l'indicazione, tra l'altro, dei responsabili dei costumi e della scenografia. ¹⁵ Di straordinario interesse è la possibilità che il medesimo sito offre di consultare un *corpus* di lettere in facsimile del compositore, ivi compresa una memoria manoscritta per la messa in scena degli *Ugonotti* del 1856. ¹⁶ Inoltre sulla rivista *Operativa* si può vedere il bozzetto della scena diciassettesima dell'atto secondo, realizzato da Francesco Bagnara in occasione della prima del 1824. ¹⁷ Per converso, il multilingue *Operabase*, un'imponente banca dati che fornisce ragguagli sulle rappresentazioni operistiche in tutto il mondo, i festival, gli artisti e i teatri, può darci informazioni sulle recenti o future produzioni. Selezionando sulla pagina dell'indice la voce «rappresentazioni» e poi digitando «crociato in egitto» nel campo corrispondente del motore di ricerca si ottiene l'elenco degli spettacoli relativi al periodo di tempo

⁸ http://nl.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Meyerbeer.

⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Meyerbeer.

¹⁰ http://ca.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Meyerbeer.

¹¹ http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/politique-artistique_1031/musique_11415/galerie-compositeurs_12379/meyerbeer-giacomo-jakob-liebman-meyer-beer-1791-1864_27802.html.

¹² http://www.germanistik.uni-bonn.de/content/forschung/heine/musik/heine_meyerbeer.

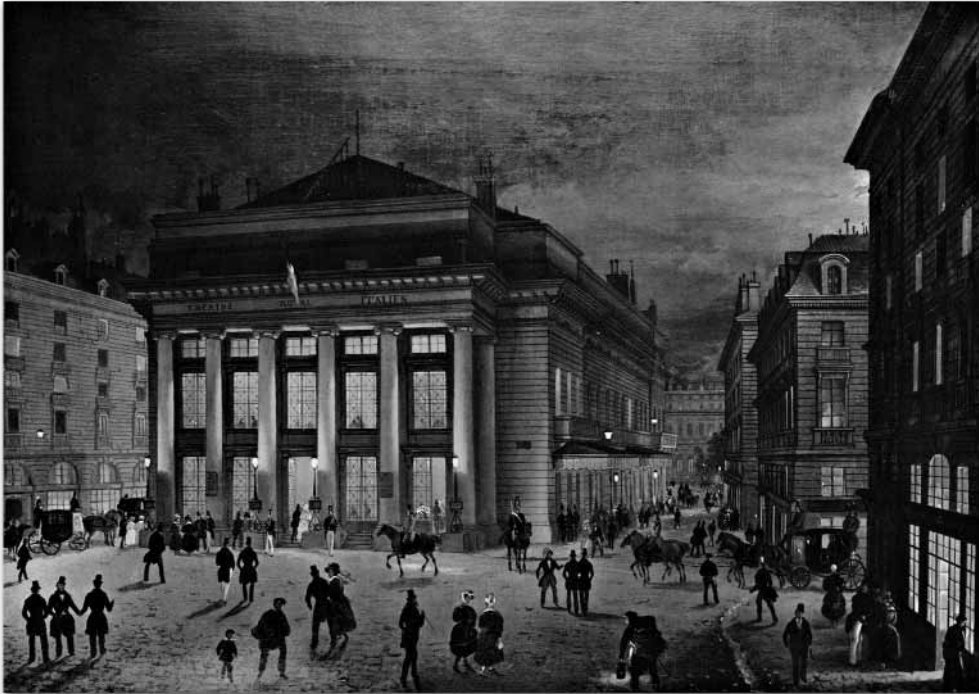
¹³ <http://www.hberlioz.com/Predecessors/meyerbeer.htm> (in inglese), <http://www.hberlioz.com/Predecessors/meyerbeerf.htm> (in francese).

¹⁴ http://www.smerus.pwp.blueyonder.co.uk/meyerbeer_.htm.

¹⁵ <http://www.archivistoricolafenice.org/fenice/servlet/it.ads.glad.servlet.ProcessRequest?typeReq=0&txtCitta=&txtLuogo=&txtDal=&txtAl=&txtStagione=&txtTit=il+crociato+in+egitto&txtTipoSpett=>.

¹⁶ <http://81.75.233.46:8080/fenice/servlet/it.ads.glad.servlet.ProcessRequest?typeReq=65&txtDal=&txtAl=&txtTipo=&txtPers=Meyerbeer&txtEnti=&txtChiave=#>. Lettere e documenti si trovano in questo volume, alle pp. 48-62.

¹⁷ http://operaviva.leonardo.it/blog/venezia_il_crociato_in_egitto_viene_posticipato_al.html.



Anonimo, il Théâtre Italien (Salle Favart) di Parigi, che ospitò l'importante ripresa del *Crociato in Egitto* nel 1825. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

preventivamente determinato: ne risulta che fino al 2008 l'unica produzione finora prevista è proprio quella della Fenice.¹⁸

Il libretto composto da Gaetano Rossi è disponibile su *Libretti d'opera*, corredato da alcuni dati statistici (apparizione dei personaggi, tempi di utilizzo dei personaggi e delle 'tonalità', cioè dei vari registri vocali),¹⁹ mentre il *Dizionario dell'Opera*, consultabile gratuitamente *online* per concessione della Casa editrice Baldini & Castoldi, si sofferma sulla lunga genesi del libretto, riassume l'intricata vicenda, offre qualche ragguaglio sulle passate rappresentazioni dell'opera (dalle più lontane alle più recenti), analizza brevemente la partitura evidenziandone i caratteri anticipatori del *grand-opéra*, pur in un impianto generale di derivazione rossiniana.²⁰ Sempre riguardo al *Crociato*, l'inglese *Wikipedia* propone una breve analisi che tocca vari argomenti: «Early performances and reception» (prime rappresentazioni e ricezione), «Significant Innovations» (innovazioni significative), «Cast», «Plot», «Recording» (registrazioni), «References» (bibliografia), «External link» (rimando al già ricordato articolo *Velluti and «Il Crociato in Egitto»* di Clarissa Lablache, presente sul Meyerbeer Fan Club).²¹

¹⁸ <http://www.operabase.com/index.cgi?lang=it>.

¹⁹ <http://www.librettidopera.it/crociato/crociato.html>.

²⁰ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=2081.

²¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Il_crociato_in_Egitto.

E occupiamoci proprio del famoso Giovanni Battista Velluti, cui fu affidato, nella prima rappresentazione dell'opera alla Fenice (1824), il ruolo di Armando. All'ultimo dei grandi castrati la Rete dedica altre pagine d'un certo rilievo: segnaliamo innanzi tutto il sito italiano dedicato a Händel e alla musica barocca, dove troviamo un'esauriente biografia, che mette in risalto i suoi successi, ma anche, ad esempio, la diffidenza con cui fu accolto dall'emancipato pubblico londinese, con l'ausilio di alcune immagini (ritratti e lapide commemorativa), nonché di un *link* interno, attraverso cui si accede ad una serie di saporosi aneddoti che vedono come protagonista il celebre virtuoso.²² Su Velluti si consulti, inoltre, la voce corrispondente di *Wikipedia* (edizione italiana),²³ mentre, più in generale, sull'ultima stagione degli 'evirati cantori' si legga l'interessante saggio di Giovanni Toffano *Il crepuscolo degli angeli: Guadagni, Pacchierotti e Velluti, gli ultimi castrati in terra veneta*, contenuto nel quaderno n. 4 (dicembre 2003), di *Erta Italia Onlus – European Recorder Teachers Association (Italia)*, accompagnato da un discografia, che, a parte il caso di Alessandro Moreschi (l'unico castrato di cui esistono delle registrazioni), fa riferimento, ovviamente, a voci di controtenori o soprannisti.²⁴

Quanto all'opera in programma, i siti che se ne occupano non sono poi molti. Il tedesco *Online Musik Magazin* offre la recensione di una recente esecuzione, avvenuta il 19 giugno 2006 presso il Großen Haus di Gelsenkirchen (Westfalia) sotto la direzione musicale di Cosima Sophia Osthoff, con la possibilità di ascoltare un esempio musicale (t.12, terzetto, Palmide, Armando, Felicia). Altri presentano l'edizione discografica di riferimento, uscita intorno alla metà degli anni Novanta con l'etichetta *Opera Rara*: su *Amazon.com* si possono ascoltare vari frammenti nel formato Windows Media Audio,²⁵ mentre sul portale *Geocities* la presentazione è accompagnata da una breve analisi dell'opera (in inglese), che ne evidenzia gli aspetti salienti (l'influenza rossiniana e gli elementi di originalità).²⁶

Chiudiamo con una nota di mondanità o, per meglio dire, di etnogastronomia: l'associazione Slow Food comunica via Internet che proporrà agli spettatori della prima del *Crociato in Egitto* la degustazione dei Presidi internazionali del cacao *Monkò* di São Tomé e Príncipe e *Nacional* dell'Ecuador, abbinati al caffè *Huehuetenango* del Guatemala, interpretati da Dino e Alessandro Pettenò.²⁷ Singolare abbinamento! Ma non troppo, se in Rete si trova un sito come quello del *Meyerbeer-Coffee*, che promuove in Germania la sua linea di prodotti, fregiandosi del nome illustre del compositore.²⁸ Del resto, *à la guerre comme à la guerre!* Buon appetito!

²² <http://www.haendel.it/interpreti/old/velluti.htm>.

²³ http://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Velluti.

²⁴ <http://www.ertaitalia.it/File/Dicembre%202003/11%20crepuscolo%20degli%20angeli.doc>.

²⁵ <http://www.amazon.com/Meyerbeer-Crociato-Montague-Benelli-Kitchen/dp/B000003LNQ>.

²⁶ <http://www.geocities.com/Vienna/8917/Crociato.html>.

²⁷ http://associazione.slowfood.it/associazione_ita/ita/leggieventi.lasso?cod=3E6E345B1ae7e272A9QOr299939B.

²⁸ <http://www.meyerbeer-coffee.de>.

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Trionfi veneziani per un tedesco all'italiana ...

L'impresario Giuseppe Crivelli approda alla Fenice con la stagione autunnale del 1822, voluta dalla direzione del teatro principalmente per solennizzare la conclusione non del tutto serena del Congresso di Verona. All'allestimento del *Matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa, un titolo evidentemente caro alla non più tanto *felix* Austria¹ (ma rimasto in calendario tre sole serate) si affianca uno spettacolo privato per le Imperiali Maestà, in cui, al cospetto di Rossini, si esibirono ugone d'oro come quelle di Isabella Colbran e Filippo Galli.

Come si può facilmente dedurre, l'impegno per l'organizzazione di questa stagione non doveva certo essere stato eccessivo per Crivelli, anche se la buona riuscita aveva sicuramente premiato una attività non poco rischiosa, specie per il difficile momento politico, all'immediato indomani dei moti del 1820-1821 e delle successive repressioni sanguinose. È in seguito a queste vicende che Crivelli vince la gara d'appalto per la successiva e ben più importante stagione di carnevale e quaresima 1823-1824: l'apertura è riservata alla tradizionale opera nuova, affidata alla penna del titolato Stefano Pavesi, all'apice di una brillante carriera, per una *Egilda di Provenza*, il cui schietto successo è testimoniato da ben ventiquattro recite. Anche la successiva *Ilda d'Avenel* di Francesco Morlacchi fu data in prima assoluta, e replicata per otto sere complessive (tre delle quali però assieme all'opera di Pavesi, in un originale pasticcio), prima di cedere il passo proprio al *Crociato in Egitto*, destinato ad affascinare il pubblico ben al di là delle nove recite conclusive della stagione, oltre le quali non si poteva andare. Accanto alle tre opere sono presenti i tradizionali tre balli coreografati da Antonio Landini (*Ercole al Termodonte* di ambientazione classico-decadente, *La Didone*, sfilata di temi virgiliani e soprattutto metastasiani, *Irene ed Igor*).

Come possiamo notare, il peso della stagione gravò certamente sulle solide spalle di Pavesi, vero e proprio salvatore di una stagione più povera di altre (solitamente organizzate sui quattro titoli operistici) ma anche abbastanza fortunata e con un finale inaspettatamente in crescendo. Non poca parte del merito del successo complessivo era certamente da accreditare alla compagnia di canto, che proponeva l'ultimo dei grandi castrati, Giovanni Battista Velluti, del tutto a proprio agio nei panni di Fernando, principe del sangue dei re di Provenza, destinato sposo all'infelice Egilda. Anche le parti femminili risultano quanto meno equilibrate: alla prima donna Enrichetta Méric-Lalande vengono affiancate Brigida Lorenzani e Marietta Bramati, quest'ultima destinata a diventare una presenza costante nei ruoli di seconda donna proprio alla Fenice. Ma anche le voci virili risultano di buon livello: l'esperienza del famoso tenore Gaetano Crivelli (allora ultra cin-

¹ La prima assoluta del lavoro di Cimarosa risale proprio alla Vienna del 1792, quando l'opera, amatissima da Leopoldo II che l'aveva commissionata, spopolò al Burgtheater per un numero tanto inaspettato quanto spropositato di recite.

quantenne) si associa alla prestanza del basso Luciano Bianchi, mentre il ruolo di secondo tenore viene riservato a Giovanni Boccaccio. È una compagnia di canto che apparentemente punta tutto sulla coppia Velluti-Meric-Lalande, ma che, forse, vede proprio nell'equilibrio il proprio punto di forza. Il contratto stretto con l'ancor giovane Jakob, da poco Giacomo Meyerbeer, è a sua volta un asso nella manica dell'impresario, che lega a questa figura una parte non piccola delle aspettative del pubblico veneziano: il legame con questo autore verrà rinsaldato solo nella seconda metà del secolo (come si può constatare scorrendo la cronologia), ma prende le mosse proprio da questa sorta di *grand-opéra* italiano *ante litteram*, che offre tutto quel che si può chiedere in termini di grande spettacolo: non solo scene evidentemente lussuose (dipinte dall'eccezionale Bagnara) ma anche contrasti tra civiltà, buoni sentimenti opposti a tradimenti, nobiltà d'animo oltre ogni dire: non manca nulla per poter completare una struttura drammaturgicamente efficace, ricca di colpi di scena e quanto mai coinvolgente anche nella sua stessa trama. E a corredare la sontuosità dell'assunto e nel rispetto di una tradizione che andrà via via crescendo, la presenza di una nutrita banda in scena, di crociati e di mori, ottenuta mediando nella trama letteraria la presenza di opposte fazioni e religioni, e nella realtà gli orchestrali locali con la banda del reggimento austriaco di stanza a Venezia.

Accanto a due compositori nel pieno della carriera, Meyerbeer rappresenta invece il nuovo: non solo le sue origini tedesche lo rendono esotico al pubblico veneziano, ma colpisce per la ricchezza della sua orchestrazione: le sue precedenti esperienze italiane risalgono all'esordio padovano del 1817 con una *Romilda e Costanza*, che segna l'inizio di una fertile collaborazione col librettista Gaetano Rossi, prosegue al Regio di Torino, due anni più tardi, con *Semiramide riconosciuta* per approdare a Venezia, ma al San Benedetto, col melodramma eroico *Emma di Resburgo* (1819). Una tappa scaligera col melodramma semiserio *Margherita d'Anjou* (1820) e *L'esule di Granata* (1821) su libretto di Felice Romani, ed ecco *Il crociato in Egitto* per la Fenice: circa un'opera all'anno, un esordio non proibitivo per un compositore ancora giovane, ma che può contare (al contrario di tanti suoi colleghi) su una cospicua rendita finanziaria.

Il successo solo parziale del lavoro di Morlacchi sulle scene veneziane rende però sempre più urgente la puntuale consegna del *Crociato*: la partitura stenta ad arrivare e la dirigenza del teatro provvede a un primo richiamo; la risposta del compositore è puntuale e se da una parte lascia chiaramente intendere che il lavoro ancora non può dirsi completo, dall'altra mette le mani avanti sui tempi che si renderanno necessari per le prove di un'opera tanto impegnativa:

Si potrebbe dunque a sforzato vigore di contratto mandare in Iscena la mia opera il martedì 2 di Marzo, senza ch'io avesse il diritto di oppormi, e a tale epoca sarà anche approntata la mia musica. Posso e debbo però soggiungere in onore e coscienza, come Autore della musica, che qualora venisse mandato in Scena la mia Opera il 2 di Marzo, ne verrebbe la totale ed assoluta perdizione di quest'opera, e nissuno sforzo di prove fratanto basterebbe a salvarla.²

Alla presidenza del teatro non sfugge affatto l'intento interlocutorio dello scritto, tanto da convincere i vertici alla stesura di una lettera ultimativa che però sembra disposta a tener conto

² Archivio Storico del Teatro La Fenice, busta Compositori/Meyerbeer, 17 febbraio [1824]; l'intera corrispondenza del 1824 fra Meyerbeer e la dirigenza fenicea, è stata pubblicata da PAOLO PINAMONTI («*Il crociato in Egitto*» fra Venezia e Parigi, «Rassegna veneta di studi musicali», VII-VIII, 1991-1992, pp. 219-240: 237-240); l'archivio del Teatro mette a disposizione *online* tutta la corrispondenza del compositore in *facsimile*, che compare al completo in questo volume, nella sezione dei documenti, per gli anni 1824, 1826, 1827 e 1856 (pp. 48-54).

anche dei suggerimenti del compositore, chiedendo una data certa,³ ma anche dimostrando una sostanziale apertura ai suggerimenti del musicista. Evidentemente le ragioni di Meyerbeer andavano ben oltre i desideri e le intemperata della presidenza: più che un ritardo da parte del musicista, fu il protrarsi delle prove a rendere necessario non solo lo slittamento proposto dal compositore, ma anche un ulteriore e importante ritocco della data della prima, fissata per la domenica (7 marzo 1824), giorno riservato di solito alla prima assoluta di un lavoro: la supplenza nei giorni 1 e 2 fu assicurata dalla resistenza eroica dell'opera di esordio della stagione. Come Meyerbeer aveva chiesto (e quasi certamente previsto) fu necessaria una lunga (per i tempi) chiusura di quasi una settimana prima di giungere al tanto sospirato debutto che, peraltro, fin dal suo esordio mostrò di non essersi fatto attendere invano. Se infatti il lavoro è impegnativo nella sua ampiezza («lungo di soverchio sembrò la prima sera»),⁴ non manca però di colpire favorevolmente il pubblico veneziano per la ricchezza e la densità della sua scrittura. Non mancano nella recensione alcune critiche neppur tanto velate al compositore, accusato di sciupare talvolta l'eleganza del verso rendendo in gran parte poco riconoscibile il lavoro di Gaetano Rossi, al quale il pubblico veneziano era particolarmente affezionato («Non cinquanta di quelle linee da tanti piedi che chiamasi versi sono rimaste intatte delle cento e cento contenute nel libretto»), e neppure è possibile rinunciare alle annotazioni locali e al 'colore' della serata, ottenuto anche ricordando quasi di sfuggita l'abilità dello scenografo, della quale quasi pare superfluo parlare; una annotazione buffa riguarda invece il piccolo incidente nel quale incorse alla sera della prima il piccolo Mirva, figlio di Palmide e di Elmireno:

Il sig. Rossi ha pur voluto condur in scena un fanciullo, e quanto ciò sia azzardoso lo si vide la prima scena, in cui il bamboccione fece la sua comparsa, inciampando nel traverso della tela, e cadendo boccone lungo e disteso sulla scena.

Le informazioni contenute nella recensione sono molto interessanti anche nella lunga descrizione della serata, costringendo l'articolaista a diluire in due puntate la pubblicazione del pezzo; suscita in lui la più ampia ammirazione anche il modo nel quale l'orchestra viene condotta e il buon lavoro svolto dalle prime parti della compagine. Non è un caso che uno dei brani più graditi sia stato proprio il terzetto, accompagnato da solisti e che contrasta con la sua freschezza con pagine, invece, sovrabbondanti per il peso enorme di una orchestra importante, alla quale viene aggiunta una ingente banda in scena.

Il buon esito dell'opera è confermato dalle due riprese programmate dalla Fenice nella successiva stagione di carnevale del 1826-1827, quando lo stesso Crivelli mette assieme al *Crociato* il *Mitridate* di Giovanni Tadolini e la *Giovanna d'Arco* di Nicola Vaccai: questa volta il lavoro di Meyerbeer viene ripreso per dieci serate successive, mantenendo Gaetano Crivelli nei panni di Adriano di Monfort e Marietta Bramati in quelli di Alma, ma offrendo la indiscutibile novità di una voce femminile, quella di Teresa Cecconi, chiamata a sostituire il castrato Giovanni Battista Velluti nel ruolo del musico. Anche questa occasione è documentata da due lettere (la prima da Berlino del 29 marzo 1826, la seconda da Parigi il 13 agosto dello stesso anno), in cui Meyerbeer, pur lusingato dalla scelta del teatro, non esita a lamentarsi per la sostituzione di Velluti. Ma nessuno

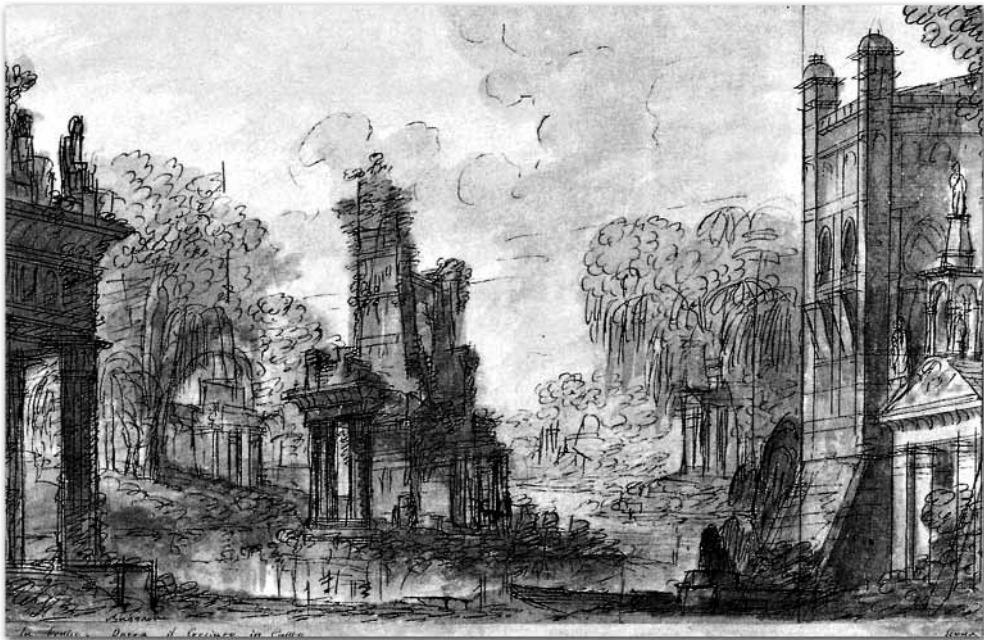
³ Non deve ingannare la presunta durezza degli scritti teatrali dell'epoca: si vedano al proposito gli scritti di JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985, e di MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario*, Firenze, Sansoni, 1982.

⁴ «La Gazzetta di Venezia», 11 e 12 marzo 1824, nn. 58-59 (la si legga in questo volume, *Due recensioni del «Crociato in Egitto»*, a cura di Maria Giovanna Miggiani, pp. 40-45).

dei *desiderata* del compositore, che proponeva altre interpreti per il ruolo, venne rispettato: la ristrettezza dei tempi e il periodo non particolarmente felice del teatro, specchio della situazione politica e soprattutto amministrativa e sociale della città, inoltre produssero a loro volta restrizioni sulle spese, tanto da mantenere ferma la decisione sull'allestimento di un'opera impegnativa anche in condizioni di oggettiva difficoltà. Non aveva certamente torto Meyerbeer a sottolineare i rischi e i confronti nel mettersi in gara con le oramai numerose tappe superate dalla programmazione del *Crociato*, le cui esecuzioni si estendono a macchia d'olio non solo nei teatri italiani: gli ultimi fasti del Teatro Nuovo di Padova (poi Teatro Verdi) e i primi del Teatro di Trieste (curiosamente anch'esso prima Teatro Nuovo e successivamente Verdi, come a Padova) accolgono nelle Venezie l'importante lavoro, secondi in questo al Teatro alla Scala, che l'aveva ospitato nella stagione del 1826 con Boccaccio e Crivelli nei ruoli di Osmino e di Adriano, che gli stessi cantanti avevano tenuto a battesimo. Anche a Milano il valore dell'opera porterà a ulteriori recuperi nel 1831, ancora una volta con Crivelli nei panni di Adriano di Monfort e sempre con donne nel ruolo di Armando, come Rosalbina Carradori Allan nel 1831, mentre sarà Barbara Marchisio a coprire lo stesso ruolo nella ulteriore ripresa del 1859, ultima alla Scala. Non siamo affatto di fronte ad una chiusura nei confronti del compositore, che l'anno successivo verrà ancora interpellato per la composizione di una nuova opera per La Fenice (cfr. lettere del 13 agosto 1826 e del 7 gennaio 1827).

Questa volta però il lavoro non andrà in porto, anche se verrà invece presa buona nota delle indicazioni di Meyerbeer per la possibile compagnia di canto, riproposta con l'interessante presenza di Domenico Donzelli qualche anno più tardi. La Fenice vanta infatti una ulteriore ripresa del *Crociato*, questa volta nella stagione di carnevale quaresima del 1834-1835; l'impresario questa volta è Natale Fabrici, che accosta al lavoro la ripresa di *Parisina* di Donizetti come apertura della stagione; accanto alle due opere anche la ripresa del belliniano *I Capuleti e Montecchi* e la prima assoluta di *Carlo di Borgogna* di Giovanni Pacini. Sono nove le recite che si dipanano tra il 13 e il 25 gennaio, sempre accoppiate al ballo *Oreste*, su coreografia di Antonio Cortesi. Accanto alla sempre presente Marietta Bramati, ancora una volta Alma, e alla riproposta di Enrichetta Méric-Lalande nel difficile ruolo di Palmide, questa volta una presenza di gran lusso viene esibita per il ruolo di Armando, affidato alla brillante voce di Giuditta Grisi. Il *cast* è palesemente di tutto rispetto, e viene completato nelle parti principali dall'Aladino di Domenico Cosselli e dall'Adriano di Domenico Donzelli.

Se da una parte le nuove strade prese da Meyerbeer lo porteranno ad interessi oramai esclusivamente esteri (Berlino e soprattutto Parigi), Venezia e La Fenice continueranno a nutrire un interesse più che evidente per i lavori del compositore, mantenendo desta l'attenzione nei confronti della musica francese e di quel genere, il *grand-opéra*, che vide proprio in Meyerbeer uno dei propri punti di forza, per tutta la seconda metà del diciannovesimo secolo.



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetto scenico (n.13) per la ripresa del *Crociato in Egitto* al Teatro La Fenice di Venezia, 1827.

Le opere di Giacomo Meyerbeer al Teatro La Fenice

1823-1824 – Stagione di carnevale

Il crociato in Egitto, melodramma eroico in due atti (sc. 16, 21) di Gaetano Rossi – prima rappresentazione assoluta, 7 marzo 1824 (9 recite).

1. Aladino: Luciano Bianchi 2. Palmide: Enrichetta Méric-Lalande 3. Osmino: Giovanni Boccaccio 4. Alma: Marietta Bramati 5. Mirva: NN 6. Adriano di Monfort: Gaetano Crivelli 7. Felicia: Brigida Lorenzani 8. Armando d'Orville: Giovanni Battista Velluti – I vl. e dir.: Antonio Cammerra; m° del coro: Luigi Carcano; scen.: Francesco Bagnara; cost. Giovanni Mondini e Pietro Guariglia; macch. e luci: Antonio Zecchini.

1826-1827 – Stagione di carnevale-quaresima

Il crociato in Egitto (sc. 15, 17) – 16 gennaio 1827 (10 recite).

1. Aladino: Carlo Moncada 2. Palmide: Adelaide Tosi 3. Osmino: Francesco Biscottini 4. Alma: Marietta Bramati 5. Mirva: NN 6. Adriano di Monfort: Gaetano Crivelli 7. Felicia: Irene Cerioli 8. Armando d'Orville: Teresa Ceconi – I vl. e dir.: Antonio Cammerra; m° del coro: Luigi Carcano; scen.: Francesco Bagnara; cost.: Giovanni Mondini e Pietro Guariglia; macch. e luci: Antonio Zecchini; cor.: Giovanni Galzerani.

1834-1835 – *Stagione di carnevale-quaresima*

Il crociato in Egitto (sc. 16, 21) – 13 gennaio 1835 (9 recite).

1. Aladino: Domenico Cosselli 2. Palmide: Enrichetta Méric-Lalande 3. Osmino: Lorenzo Lombardi 4. Alma: Marietta Bramati 5. Mirva: NN 6. Adriano di Monfort: Domenico Donzelli 7. Felicia: Laura Fanò 8. Armando d'Orville: Giuditta Grisi – I vl. e dir.: Gaetano Mares; m° del coro: Luigi Carcano; scen.: Francesco Bagnara; cost.: Giovanni Guidetti; macch.: Luigi Cosso; luci: Antonio Posana; cor.: Antonio Cortesi.

1844-1845 – *Stagione di carnevale-quaresima*

Roberto il diavolo (Robert le Diable), grand'opera seria con ballo analogo in cinque parti (7, 5, 7, 4, 3) di Eugène Scribe e Germain Delavigne – 22 gennaio 1845 (8 recite).

1. Roberto: Giacomo Roppa 2. Bertramo: Carlo Porto 3. Alberto: Ignazio Patriossi 4. Rambaldo: Giuseppe Lucchesi 5. Isabella: Marietta Gazzaniga 6. Alice: Antonietta Montenegro 7. Araldo d'armi del Re di Sicilia: Francesco Rossi – I vl. e dir.: Gaetano Mares; m° del coro: Luigi Carcano; scen.: Pietro Venier; macch.: Cesare Canovetti; ill. a gas: NN; cor.: Antonio Coppini.

1855 – *Stagione d'estate*

Il profeta (Le prophète), opera-ballo in cinque atti (sc. 5, 8, 11, 3, 7) di Eugène Scribe – 11 luglio 1855 (26 recite).

1. Giovanni di Leida: Carlo Negrini 2. Zaccaria: Cesare Nanni 3. Gionata: Antonio Galletti 4. Mattia: Francesco Winals 5. Il Conte d'Oberthal: Luigi Battaglini 6. Un sergente: Salvatore Poggiali 7. Un ufficiale: Marco Ghini 8. Fede: Giulia Sanchioli 9. Berta: Carlotta Carrozzi Zucchi 10. Un contadino: Antonio Rossetti 11. Altro contadino: Placido Meneguzzi 12. Un garzone: Felice Peranzoni 13. Primo cittadino: Giovanni Reginato 14. Secondo cittadino: NN – M° conc.: Ercole Bosoni; m° del coro: Luigi Carcano; macch.: Luigi Caprara; luce elettrica: Mariano Pierucci; cor. e dir. della disposizione scenica: Giuseppe Rota.

1856 – *Stagione d'estate*

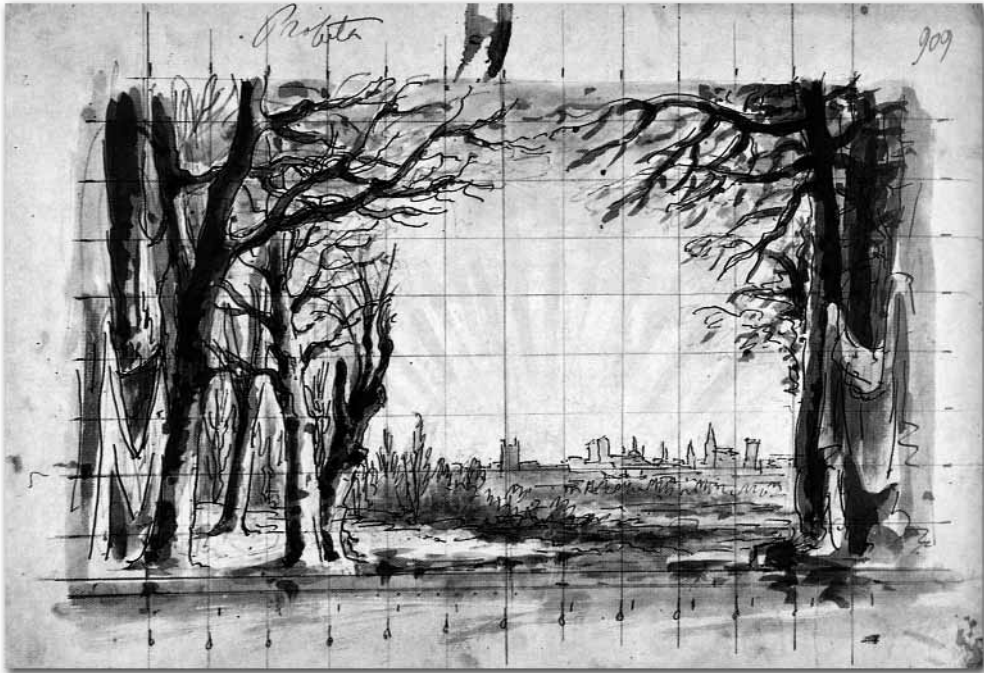
Gli Ugonotti (Les Huguenots), grandiosa opera-ballo in cinque atti (sc. 6, 6, 6, 6, 3) di Eugène Scribe e Emile Deschamps – 7 agosto 1856 (11 recite).

1. Margherita di Valois: Luigia Chiaromonte 2. Il conte di Saint-Bris: Pietro Llorens Nolasco 3. Valentina: Giuseppina Medori 4. Il conte di Nevers: Francesco Steller 5. Cossè: Antonio Galletti 6. Thorè: Marco Ghini 7. Thavannes: Angelo Zennari 8. Merù: Francesco Macani 9. De Retz: Giovanni Schiavi 10. Raul de Nangis: Emilio Pancani 11. Marcello: Pietro Vialetti 12. Urbano: Lucia Viale 13. Una dama: Enrichetta Zani Gherardi 14. Maurevert: Andrea Bellini 15. Bois-Rosé: Giuseppe Cappello 16. Un valletto: Placido Meneguzzi – M° conc.: Ercole Bosoni; m° del coro: Luigi Carcano; dir. di scena: Francesco Maria Piave; scen.: Giuseppe Bertoja; cost.: Davide Ascoli; cor.: Tommaso Casati.

1858-1859 – *Stagione di carnevale-quaresima*

Il profeta (sc. 5, 8, 12, 4, 7) – 22 gennaio 1859 (8 recite).

1. Giovanni di Leida: Vincenzo Sarti 2. Zaccaria: Cesare Dalla Costa 3. Gionata: Giuseppe Cappello 4. Mattia: Girolamo Fossati 5. Il conte d'Oberthal: Francesco Perego 6. Un sergente: Placi-



Giuseppe Bertoja (1804-1873), bozzetti scenico (i.1, v, finale), per *Il profeta* al Teatro La Fenice di Venezia, 1855 (rappresentato in italiano). Il lavoro di Bertoja padre e figlio per il teatro veneziano è studiato e presentato da Maria Teresa Muraro e Maria Ida Biggi in *L'immagine e la scena. Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902*, Venezia, Marsilio, 1998.

do Meneguzzi 7. Un ufficiale: Antonio del Negro 8. Fede: Giulia Sanchioli 9. Berta: Silvia Della Valle 10. Un contadino: Felice Peranzoni 11. Altro contadino: Giuseppe Reginato 12. Un garzone: NN 13. L'Elettore di Vestfalia: NN – M° conc.: Ercole Bosoni; m° del coro: Luigi Carcano; dir. di scena: Francesco Maria Piave; scen.: Francesco Zuccarelli; cost.: Domenico Ascoli; macch.: Luigi Caprara; cor.: Pasquale Borri.

1867-1868 – *Stagione di carnevale-quaresima*

Dinorah ossia il pellegrinaggio a Ploermel, opera semiseria in tre atti (sc. 8, 8, 3) di Jules Barbier e Michel Carré (trad.: Achille De Lauzières) – 9 gennaio 1868 (20 recite).

1. Dinorah: Camilla De Maesen 2. Corentino: Antonio Minetti 3. Hoel: Luigi Merly 4. Un cacciatore: Giovanni Maffei 5. Un mietitore: Arcangelo Cruciani 6. Un capraio: Clementina Amaldi 7. Una capraia: Giuseppina Gavotti – M° conc.: Ettore Giosa; m° del coro: Domenico Acerbi; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli; macch.: Luigi Caprara; cor.: Giuseppe Bini.

L'africana (L'africaine), opera-ballo in cinque atti (sc. 7, 4, 5, 6, 4) di Eugène Scribe (trad. Marco Marcelliano Marcello) – 1 marzo 1868 (18 recite).

1. Don Pedro: Giovanni Mitrovich 2. Don Diego: Federico Becheri 3. Inez: Carolina Mongini Stecchi 4. Vasco di Gama: Emanuele Carion 5. Don Alvaro: Arcangelo Cruciani (Antonio Galletti) 6. Nelusko: Luigi Merly 7. Selika: Marcellina Lotti Dalla Santa 8. Il gran sacerdote di Brama: Giovanni Maffei 9. Anna: Maria Patriossi 10. Il grande inquisitore: Giovanni Maffei 11. Un usciere: Antonio Galletti (Andrea Grossi) 12. Un sacerdote: Andrea Grossi – M° conc.: Ettore Giosa; m° del coro: Domenico Acerbi; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli; macch.: Luigi Caprara; cor.: Giuseppe Bini.

1869-1870 – *Stagione di carnevale-quaresima*

Roberto il diavolo (sc. 7, 5, 7, 2, 3) – 26 marzo 1870 (5 recite).

1. Roberto: Antonio Prudenza 2. Beltramo: Marcello Junca 3. Alberto: Paride Povoleri 4. Rambaldo: Pietro Fabbri 5. Isabella: Emilia Leonardi 6. Alice: Maria Palmieri 7. Araldo d'armi del re di Sicilia: Carlo Fiorini – M° conc.: Clemente Castagnari; m° del coro: Domenico Acerbi; dir. di scena: Cesare Levi; scen.: Francesco Zuccarelli (I.1), Tancredi Liverani (II.1), Giuseppe Bertoja (III.7), Alfonso Trombetti (IV.1), Giovanni Fontana (IV.2), Cesare Recanatini (V.1); cost.: Davide Ascoli; cor.: Cesare Marzagora.

1870-1871 – *Stagione di carnevale-quaresima*

Gli Ugonotti (sc. 7, 8, 9, 6, 5; trad.: Marco Marcelliano Marcello) – 4 marzo 1871 (11 recite).

1. Margherita di Valois: Albina Contarini 2. Il conte di Saint-Bris: Romano Nannetti 3. Valentina: Teresa Stolz 4. Il conte di Nevers: Antonio Cotogni (Sabatino Cappelli) 5. Cossé: Antonio Galletti 6. Thoré: Luigi Vianello 7. Thavannes: Luigi Casarini 8. Merù: Luigi Alessandrini 9. De Retz: Domenico Leonardi 10. Raul de Nangis: Giuseppe Fancelli 11. Marcello: Giovanni Francesco Angelini 12. Urbano: Maddalena Bordato 13. Una Dama: NN 14. Maurevert: Giovanni Coletti 15. Bois-Rosé: Giovanni Casorati 16. Un valetto: NN – M° conc.: Clemente Castagnari; m° del coro: Domenico Acerbi; cost.: Davide Ascoli; cor.: Giovanni Garbagnati.



Giuseppe Bertoja (1804-1873), bozzetto scenico (III.1) per *Gli Ugonotti* al Teatro La Fenice di Venezia, 1856 (rappresentato in italiano).

1873-1874 – Stagione di carnevale-quaresima

L'africana – 26 dicembre 1873 (13 recite).

1. Don Pedro: Eugenio Manfredi 2. Don Diego: Eugenio Corsini 3. Inez: Rita Sonnieri 4. Vasco di Gama: Felice Pozzo 5. Don Alvaro: Alfredo Pietriboni 6. Nelusko: Gustavo Moriani 7. Selika: Luisa Wanda Müller 8. Il gran sacerdote di Brama: Eugenio Corsini 9. Anna: Angela Zamboni 10. Il grande inquisitore: Salvatore Cesarò 11. Un usciere: Antonio Galletti 12. Un sacerdote: NN – M° conc.: Ercole Bosoni; m° del coro: Pietro Dolfi; dir. di scena: Cesare Levi; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli; macch.: Luigi Caprara; cor.: José Mendez.

1874-1875 – Stagione di carnevale-quaresima

Dinorah – 12 gennaio 1875 (4 recite).

1. Dinorah: Angelica Peralta 2. Corentino: Ranieri Baragli 3. Hoel: A. Faentini Galazzi 4. Un cacciatore: Giovanni Capponi 5. Un mietitore: Michele Stile 6. Un capraio: Secondina Cottino 7. Una capraia: Giulia Marra – M° conc.: Raffaele Kuon; m° del coro: Domenico Acerbi; cost.: Davide Ascoli; scen.: Cesare Recanatini.

1876-1877 – Stagione di carnevale-quaresima

Gli Ugonotti – 26 dicembre 1876 (10 recite).

1. Margherita di Valois: Gabriella Moisset 2. Il conte di Saint-Bris: Giovanni Tansini 3. Valentina: Giuseppina De Giuli Borsi Villani 4. Il conte di Nevers: Giovanni Vaselli 5. Cossè: Giacomo

Colonna 6. Thorè: Giuseppe Riva 7. Thavannes: Giuseppe Galvani 8. Merù: Fausto Mola 9. De Retz: Giovanni Boschi 10. Raul de Nangis: Giovanni Sani 11. Marcello: Gaetano Monti 12. Urbano: Maria De Clans 13. Una dama: Cesira Montagna 14. Maurevert: Fausto Mola 16. Bois-Rosé: Giacomo Colonna 16. Un arciero: Giuseppe Riva – M° conc.: Emilio Usiglio; m° del coro: Domenico Acerbi; m° banda: Jacopo Calascione; dir. di scena: Cesare Levi; luce elettrica: Luigi Caprara, A. Salvuzzi; cost.: Davide Ascoli; cor.: Ferdinando Pratesi.

1881-1882 – *Stagione di carnevale-quaresima*

L'africana – 7 febbraio 1882 (16 recite).

1. Don Pedro: Lodovico Viviani 2. Don Diego: Odoardo Gennari Da Lion 3. Inez: Berta Berti (Luisa Negroni) 4. Vasco di Gama: Angelo De Sanctis (G. Santinelli) 5. Don Alvaro: Ferruccio Gori 6. Nelusko: Vincenzo Cottone 7. Selika: Maria Birò De Marion 8. Il gran sacerdote di Brama: Pio Purerelli 9. Anna: Adele Fiorio Poli 10. Il grande inquisitore: Pio Purerelli 11. Un usciere: Antonio Felisi 12. Un sacerdote: Ernesto Ranzato – M° conc.: Emilio Usiglio; m° del coro: Lorenzo Poli; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli; macch.: Luigi Caprara; luce elettrica: Antonio Trevisan; dir. di scena e cor.: Francesco Ranzani.

1884-1885 – *Stagione di carnevale-quaresima*

Il profeta – 26 dicembre 1884 (13 recite).

1. Giovanni di Leida: Giovanni Battista De Negri 2. Zaccaria: Vittorio Salmasi 3. Gionata: Ernesto Magliola 4. Mattia: Paolo De Bengardi 5. Il Conte d'Oberthal: Francesco Pozzi 6. Un sergente: Pietro Dorigo 7. Un ufficiale: NN 8. Fede: Vittoria Falconis 9. Berta: Annina Scifoni 10. Un contadino: Giovanni Masetti 11. Un garzone: NN 12. L'Elettore di Vestfalia: NN – M° conc.: Emilio Usiglio; m° del coro: Raffaele Carcano; scen.: Pietro Bertoja; macch.: Luigi Caprara; dir. di scena e cor.: Raffaele Rossi.

1888-1889 – *Stagione di carnevale-quaresima*

Gli Ugonotti – 13 gennaio 1889 (15 recite).

1. Margherita di Valois: Maria Van Cauteren (Giuseppina Buti) 2. Il conte di Saint-Bris: Amilcare Monchero 3. Valentina: Felia Litvinne 4. Il conte di Nevers: Francesco Bortolamasi 5. Cossé: Giovanni Arrigoni 6. Thorè: Gioacchino Gigli 7. Thavannes: Pietro Segato 8. Merù: Raffaele Terzi 9. De Retz: Alberto Sangiorgi 10. Raul di Nangis: Andrea Anton 11. Marcello: Enrico Cherubini 12. Urbano: Estella De Vita 13. Maurevert: Gioacchino Gigli 14. Bois-Rosé: Pietro Segato 15. Un paggio di Nevers: Giorgetta Elisi – M° conc.: Oreste Bimboni; m° del coro: Raffaele Carcano; m° banda: Jacopo Calascione; scen.: Maule e Sormani; cost.: Luigi Zamperoni; macch.: Pietro Fanello; luce elettrica: Antonio Trevisan; cor.: Giuseppe Conti.

1889-1890 – *Stagione di carnevale-quaresima*

Dinorah – 8 gennaio 1890 (11 recite).

1. Dinorah: Giuseppina Musiani Rizzoni 2. Corentino: Pietro Lombardi 3. Hoel: Arturo Pessina 4. Un cacciatore: Vittorio Pozzi Camola 5. Un mietitore: Aristide De Comis 6. Un capraio: Amalia Belloni 7. Una capraia: Maria Tarsi – M° conc.: Emilio Usiglio; m° del coro: Raffaele Carcano; m° banda: Jacopo Calascione; dir. di scena: Giuseppe Cecchetti; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli.

Roberto il diavolo – 5 febbraio 1890 (13 recite).

1. Roberto: Alfonso Garulli (Giuseppe Russitano) 2. Bertramo: Francesco Vecchioni 3. Alberti: Pietro Biancardi 4. Rambaldo: Iginio Corsi (Lodovico Gianozzi Benucci) 5. Isabella: Giuseppina Musiani Rizzoni 6. Alice: Isabella Meyer 7. Araldo d'armi del re di Sicilia: Carlo Zola – M° conc.: Emilio Usiglio; m° del coro: Raffaele Carcano; m° banda: Jacopo Calascione; dir. di scena: Giuseppe Cecchetti; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli.

1891-1892 – *Stagione di carnevale*

L'africana – 16 gennaio 1892 (12 recite).

1. Don Pedro: Ferdinando Fabbro 2. Don Diego: Antonio Volponi 3. Inez: Teresa Alfieri 4. Vasco di Gama: Michele Mariacher 5. Don Alvaro: Giuseppe Paroli 6. Nelusko: Vittorio Brombara (Giovanni Bianchi) 7. Selika: Cristina Jodici (Ida Ricetti) 8. Il gran sacerdote di Brama: Ferdinando Fabbro 9. Anna: Barberina Belletti 10. Il grande inquisitore: Antonio Scolari 11. Un usciere: Nicola Albert 12. Un sacerdote: Nicola Albert – M° conc.: Gaetano Cimini; m° del coro: Giuseppe del Fiume; m° banda: Moranzoni; dir. di scena: Gaetano Archinti; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Chiappa (Milano); macch.: Pietro Fanello; luce elettrica: Antonio Beretter; cor.: Giuseppe Gottardo.

1925-1926 – *Stagione lirica di carnevale*

Gli Ugonotti, opera in quattro atti – 26 gennaio 1926 (3 recite).

1. Margherita di Valois: Ayres Borghi Zerni 2. Il conte di Saint-Bris: Fernando Autori 3. Valentina: Olga Carrara 4. Il conte di Nevers: Carlo Togliani 5. Cossè: Angelo Algos 6. Thorè: Sebastiano Ruffato 7. Thavannes: Angelo Mattioli 8. Merù: Angelo Zoni 9. De Retz: Massimiliano Serra 10. Raul de Nangis: John Sullivan 11. Marcello: Luigi Manfrini 12. Urbano: Ebe Ticozzi 13. Mauververt: Angelo Zoni 14. Bois-Rosè: Angelo Mattioli 15. Un paggio del conte di Nevers: Mario Grassi – M° conc.: Piero Fabbroni; m° del coro: Ferruccio Cusinati.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lucia Cecchelin

Gianni Pilon

Fabio Volpe

Bruno Bellini

Paolo Cucchi *direttore di palcoscenico*

Lorenzo Zanoni

Valter Marcanzin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*

Giuseppina Cenedese

Andrea Giacomini

Stefano Lanzi

Gianni Mejato

Gilberto Paggiaro

*nnp**

Daniela Serao

Thomas Silvestri

Roberto Urdich

*nnp**

DIREZIONE ARTISTICA

Pierangelo Conte *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti

*nnp**

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Gianfranco Sozza

DIREZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi

direttore

AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto

responsabile allestimenti scenici

Francesca Piviotti

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot

direttore

Gianni Bacci

Rossana Berti

Nadia Buoso

Laura Coppola

*nnp**

Barbara Montagner

Elisabetta Navarbi

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni

direttore

Stefano Callegaro

Giovanna Casarin

Antonella D'Este

Lucio Gaiani

Alfredo Iazzoni

Renata Magliocco

Fernanda Milan

Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso

direttore

Elisabetta Bottoni

Dino Calzavara

Andrea Carollo

Anna Trabuio



* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*

Valter Marcanzin *altro direttore di palcoscenico*

Stefano Gibellato *maestro di sala*

Raffaele Centurioni *maestro aggiunto di sala*

Giovanni Dal Missier *maestro aggiunto di palcoscenico*

Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*

Gabriella Zen *maestro alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Nicholas Myall •
Nicola Fregonese • \diamond
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Mania Ninova
Samuel Angeletti Ciaramicoli \diamond
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viole

Daniel Formentelli •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarineti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari
Filippo Pizzi \diamond
Rossana Rossignoli \diamond

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Aligi Voltan • \diamond
Roberto Fardin
Massimo Nalesso
Stefano Meloni \diamond

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Fabiano Maniero •
Paolo Fazio • \diamond
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Eleonora Zanella

Cornette

Ottaviano Cristofoli • \diamond
Enrico Negro • \diamond
Enrico Rocco \diamond

Flicorno

Renato Pante • \diamond

Tromboni

Massimo La Rosa •
Maurizio Meneguz • \diamond
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • \diamond

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla

• prime parti

\diamond a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
aiuto maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Massimo Castorina ◇
Dionigi D'Ostuni ◇
Massimo Squizzato ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Andrea Atteritano ◇

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>assistente ai costumi e responsabile vestizione</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Sandra Tagliapietra <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Romeo Gava Vittorio Garbin Paola Milani Dario Piovan		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Annamaria Canuto Elsa Frati Lorenzina Mimmo Luigina Monaldini Tebe Amici ◇ Valeria Boscolo ◇ Silvana Dabalà ◇ Stefania Mercanzin ◇ Maria Luisa Mestriner ◇ Franca Negretto ◇ Gabriella Riedi ◇ Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin			
<i>nnp*</i>	Alberto Bellemo			
Roberto Cordella	Andrea Benetello			
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Michele Benetello			
Dario De Bernardin	Marco Covelli			
Luciano Del Zotto	Cristiano Faè			
Paolo De Marchi	Stefano Faggian			
Bruno D'Este	Federico Geatti			
Roberto Gallo	Euro Michelazzi			
Sergio Gaspari	Roberto Nardo			
Michele Gasparini	Maurizio Nava			
Giorgio Heinz	Marino Perini <i>nnp*</i>			
Roberto Mazzon	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>			
Carlo Melchiori	Teodoro Valle			
Francesco Nascimben	Giancarlo Vianello			
Adamo Padovan	Massimo Vianello			
Pasquale Paulon <i>nnp*</i>	Roberto Vianello			
Arnold Righetti	Tullio Tombolani			
Stefano Rosan	Marco Zen			
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegon				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Andrea Zane				
Pierluca Conchetto ◇				
Franco Contini ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Maria Pancino ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETTTO 2007

Teatro La Fenice

14 / 16 / 17 / 18 / 19 / 20 / 21
gennaio 2007

Il crociato in Egitto

musica di **Giacomo Meyerbeer**

prima rappresentazione in tempi
moderni

personaggi e interpreti principali

Aladino Marco Vinco / Federico Sacchi

Palmide Patrizia Ciofi / Mariola
Cantarero

Adriano di Montfort Ricardo Bernal /
Fernando Portari

Felicia Laura Polverelli / Tiziana
Carraro

Armano d'Orville Michael Maniaci /
Florin Cezar Ouatu

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
nuovo allestimento

Teatro La Fenice

10 / 11 / 13 / 14 / 15 / 18 / 20
febbraio 2007

La vedova scaltra

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi e interpreti principali

Rosaura Doina Dimitriu / Elisabetta
Martorana

Il conte di Bosco Nero Mark Milhofer
Monsieur Le Bleu Emanuele
D'Aguanno

Marionette Elena Rossi / Sabrina
Vianello

Arlecchino Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Karl Martin

regia, scene e costumi

Massimo Gasparon

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
nuovo allestimento
manifestazione per il Carnevale di Venezia
2007

Teatro La Fenice

16 / 18 / 20 / 22 / 24 marzo 2007

Erwartung (Attesa)

musica di **Arnold Schoenberg**

personaggi e interpreti

Una donna Elena Nebera

Francesca da Rimini

musica di **Sergej Rachmaninov**

prima rappresentazione italiana in
forma scenica

personaggi e interpreti

Francesca Iano Tamar

L'ombra di Virgilio / Lanciotto Malatesta
Nikolai Putilin

Dante Paolo Sergej Kunaev

maestro concertatore e direttore

Hubert Soudant

regia **Italo Nunziata**

scene e costumi **Pasquale Grossi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
nuovo allestimento

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 24 / 26 / 27 / 28 / 29
aprile 2007

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Norah Amsellem / Luz
del Alba / Maria Luigia Borsi

Alfredo Germont Dario Schmunck /
Alfredo Nigro

Giorgio Germont Vladimir Stoyanov /
Damiano Salerno

maestro concertatore e direttore

Paolo Arrivabeni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
allestimento della Fondazione Teatro La
Fenice

Teatro La Fenice

14 / 17 / 20 / 23 / 26 giugno 2007

Siegfried

musica di **Richard Wagner**

seconda giornata della sagra scenica

Der Ring des Nibelungen

personaggi e interpreti principali

Siegfried Stefan Vinke

Mime Wolfgang Ablinger-Sperrhacke

Il viandante Greer Grimsley

Brünnhilde Susan Bullock

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

una produzione di Robert Carsen e Patrick
Kinmonth

Orchestra del Teatro La Fenice

in coproduzione con Oper der Stadt Köln



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2007

Teatro La Fenice

12 / 13 / 14 / 15 luglio 2007

Pina Bausch Tanztheater Wuppertal Ägua

un pezzo di **Pina Bausch**

regia e coreografia **Pina Bausch**

scene e video **Peter Pabst**

costumi **Marion Cito**

collaborazione musicale **Matthias
Burkert, Andreas Eisenschneider**

in collaborazione con **Andres Neumann
International**

Teatro La Fenice

21 / 23 / 25 / 27 / 29 settembre 2007

Signor Goldoni*

libretto di **Gianluigi Melega**

musica di **Luca Mosca**

commissione della **Fondazione Teatro
La Fenice di Venezia**

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti principali

Carlo Goldoni Roberto Abbondanza

Anzolo Rafael Alda Caiello

Giorgio Baffo Chris Ziegler

Despina Barbara Hannigan

Desdemona Sara Mingardo

Mirandolina Cristina Zavalloni

maestro concertatore e direttore

Andrea Molino

regia **Davide Livermore**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

* in occasione del 3° centenario della nascita
di **Carlo Goldoni**

Teatro Malibrán

4 / 6 / 11 / 13 ottobre 2007

Ercole sul Termodonte

musica di **Antonio Vivaldi**

prima rappresentazione integrale in
tempi moderni

personaggi e interpreti principali

Antiope Laura Polverelli

Ippolita Roberta Invernizzi

Ercole Carlo Allemano

Teseo Romina Basso

Alceste Jordi Domènech

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti

dell'Università IUAV di Venezia

orchestra **Europa Galante**

nuovo allestimento in coproduzione con
l'Unione Musicale di Torino con la
collaborazione della Fondazione Teatro Due
di Parma

Teatro Malibrán

5 / 7 / 12 / 14 ottobre 2007

Bajazet

musica di **Antonio Vivaldi**

personaggi e interpreti principali

Tamerlano Sonia Prina

Bajazet Christian Senn

Asteria Marina De Liso

Andronico Lucia Cirillo

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti

dell'Università IUAV di Venezia

orchestra **Europa Galante**

nuovo allestimento in forma semiscenica in
coproduzione con l'Unione Musicale di
Torino con la collaborazione della
Fondazione Teatro Due di Parma

Teatro La Fenice

21 / 23 / 25 / 27 / 30 ottobre 2007

Thaïs

musica di **Jules Massenet**

personaggi e interpreti principali

Thaïs Darina Takova

Athanaël Simone Alberghini

Nicias Kostyantyn Andreyev

Paléman Nicolas Courjal

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

coreografia **Gheorghe Iancu**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento della Fondazione Teatro La
Fenice

Teatro La Fenice

9 / 11 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 18
dicembre 2007

Turandot

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

La principessa Turandot Giovanna

Casolla / Caroline Whisnant

Il principe ignoto (Calaf) Walter

Fraccaro / Lance Ryan

Liù Hui He / Maria Luigia Borsi

maestro concertatore e direttore

Yu Long / Zhang Jiemin

regia, scene, costumi e luci

Denis Krief

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento del Badisches Staatstheater
Karlsruhe

SINFONICA. «INCONTRI» 2006-2007

Teatro La Fenice

14 ottobre 2006 ore 20.00 turno S
15 ottobre 2006 ore 17.00 f.a.

direttore

Eliahu Inbal

Luigi Nono

La victoire de Guernica per coro e orchestra

Alban Berg

Concerto per violino e orchestra
violino Giuliano Carmignola

Gustav Mahler

Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

11 novembre 2006 ore 20.00 turno S
12 novembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Ottavio Dantone

Antonio Salieri

La passione di Gesù Cristo
oratorio per soli, coro e orchestra
su testo di Pietro Metastasio

Maddalena Emanuela Galli

Giovanni Milena Storti

Pietro Mark Milhofer

Giuseppe d'Arimatea Sergio Foresti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

17 novembre 2006 ore 20.00 turno S
18 novembre 2006 ore 20.00 f.a.

direttore

Dmitrij Kitajenko

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 36 in do maggiore KV 425
Linz

Giorgio Federico Ghedini

Concerto spirituale *De la incarnatione
del Verbo divino*

per due soprani, coro femminile e

orchestra da camera

soprani Anna Malvasio, Lucia Raicevich

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

1 dicembre 2006 ore 20.00 turno S
2 dicembre 2006 ore 17.00 f.a.

3 dicembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Bernhard Klee

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Balletto dell'atto II

Anton Webern

Cinque pezzi op. 10

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Melodia dei pastori

Luigi Nono

Incontri per 24 strumenti

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Balletto dell'atto IV

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 dicembre 2006 ore 20.00 turno S
9 dicembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Gerd Albrecht

Johannes Brahms

Ouverture tragica in re minore op. 81

Luciano Berio

Notturmo per orchestra d'archi

Johannes Brahms – Arnold

Schoenberg

Quartetto per pianoforte e archi n. 1 in
sol minore op. 25

trascrizione per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

21 dicembre 2006 ore 20.00 riservato
Procuratoria

22 dicembre 2006 ore 20.00 turno S

direttore

Filippo Maria Bressan

Baldassare Galuppi*

Vesperi di Natale

per soli, coro femminile e orchestra

prima esecuzione in tempi moderni

soprani Mariola Cantarero,

Elizaveta Martirosyan

contralti Gabriella Pellos,

Victoria Massey

baritono Luca Tittoto

organo Liuwe Tamminga

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

* in occasione del 3° centenario della nascita



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

SINFONICA. «INCONTRI» 2006-2007

Teatro La Fenice

27 gennaio 2007 ore 20.00 turno S
28 gennaio 2007 ore 17.00 turno U
direttore

Ola Rudner

Luciano Berio

Requies per orchestra da camera

Gustav Mahler

Adagio dalla Sinfonia n. 10 in fa diesis maggiore

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

31 marzo 2007 ore 20.00 turno S
1 aprile 2007 ore 17.00 turno U

direttore

Michel Tabachnik

Iannis Xenakis

Eridanos

Bruno Maderna

Improvvisazione n. 2 per orchestra

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 aprile 2007 ore 20.00 turno S
7 aprile 2007 ore 20.00 turno U

direttore

Pascal Rophé

Olivier Messiaen

L'Ascension, quattro meditazioni sinfoniche

Joseph Haydn

Le sette ultime parole del nostro Redentore sulla croce

sette sonate con un'introduzione ed al fine un terremoto

Hob. xx/1a

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5 maggio 2007 ore 20.00 turno S
6 maggio 2007 ore 17.00 turno U

direttore

Mikko Franck

Einojuhani Rautavaara

Apotheosis per orchestra

Fabio Vacchi

Danae per orchestra

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 6 in si minore op. 74

Patetica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 maggio 2007 ore 20.00 turno S
12 maggio 2007 ore 20.00 f.a.
13 maggio 2007 ore 17.00 f.a.

direttore

Hubert Soudant

Franz Schubert

Ouverture nello stile italiano in re maggiore D 590

Franz Schubert – Luciano Berio

Rendering

Hector Berlioz

Tristia per coro e orchestra op. 18b
Benvenuto Cellini op. 23: Ouverture

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

17 maggio 2007 ore 20.00 turno S

Teatro Toniolo

18 maggio 2007 ore 21.00 f.a.

direttore

Pietari Inkinen

Guido Alberto Fano

Ouverture in fa minore

Johannes Brahms

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

Béla Bartók

Concerto per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 giugno 2007 ore 20.00 turno S
1 luglio 2007 ore 20.00 f.a.

direttore

Vladimir Fedoseyev

Luigi Boccherini – Luciano

Berio

Quattro versioni originali della *Ritirata notturna di Madrid*

sovrapposte e trascritte per orchestra

Gioachino Rossini

Sonata a quattro n. 6 in re maggiore per archi

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 4 in fa maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 luglio 2007 ore 20.00 turno S

Sede da definire

22 luglio 2007 f.a.

direttore

Marek Janowski

Ludwig van Beethoven

Coriolano, ouverture in do minore op. 62
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

A.C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001, nel 2003 e nel 2005 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBT; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeStEL Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri. Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto. Sentitevi parte viva del nostro Teatro! Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 6152598319/59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATO GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, 1^a ediz. 2^a ediz. 1997, dopo l'incendio, Albrizzi editore

Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli, 1792-1936, di Franco Rossi e Michele Girardi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Marsilio editore

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, 1^a ediz. 2^a ediz. con un saggio di Paolo Cossato, Marsilio editore

Il Teatro La Fenice. L'immagine, e la scena. Bozzetti di proprietà del Teatro La Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1839-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Marsilio editore

Concorso per la Fenice 1789-1992, Maria Ida Biggi, Marsilio editore

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice 1997-2000, Marsilio editore

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi, Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Marsilio editore

La Fenice: 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Marsilio editore

Il mito della «fenice», a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Marsilio editore

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2005-06 a cura di Michele Girardi

FROMENTAL HALEVY, *La juive*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Roccatagliati, Anselm Gerhard, Enrico Maria Ferrando, Nicola Bizzaro

RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, 2, 200 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Arne Stollberg, Riccardo Pecci

ERMANNIO WOLF-FERRARI, *I quattro rusteghi*, 3, 158 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Daniele Carnini

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Die Zauberflöte*, 4, 200 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Carlida Steffan, Marco Marica, Daniele Carnini

GIUSEPPE VERDI, *Luisa Miller*, 5, 156 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Emanuele d'Angelo, Marco Marica

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lucio Silla*, 6, 164 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Davide Daolmi, Stefano Piana

FRANCESCO CAVALLI, *La Didone*, 7, 196 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Francesca Gualandri, Fabio Biondi, Carlo Majer, Maria Martino

BALDASSARE GALUPPI, *L'Olimpiade*, 8, 162 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Stefano Telve, Franco Rossi

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2007 a cura di Michele Girardi

GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, 1, 168 pp. ess. mus.: saggi di Anna Tedesco, Maria Giovanna Miggiani, Michele Girardi e Jürgen Maehder, Gian Giuseppe Filippi, Claudio Toscani

La Fenice prima dell'Opera 2007 1

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

**Michele Girardi, Cecilia Palandri,
Elena Tonolo**

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale
culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare
nel mese di gennaio 2007 da
L'Artegrafica S.n.c.
Casale sul Sile (Treviso)