

UN'EROINA DA RESISTENZA E RICONQUISTA

È la protagonista dell'*Elvida* di Donizetti, opera giovanile breve e bella finalmente riportata alla luce.

di Piero Mioli

Non è vero che l'opera seria del Settecento fosse d'argomento soprattutto mitologico, e a dimostrarlo sono i prediletti testi letterari del Metastasio che a personaggi come Agamennone, Ulisse, Medea e Ifigenia preferiscono Demetrio, Ciro, Semiramide, Nitteti; né è del tutto vero che il melodramma dell'Ottocento prediligesse le antiche storie europee d'ambiente cavalleresco, visto il successo ivi incontrato da drammaturghi quali Shakespeare, Schiller e Hugo. E se l'esotismo, sia tematico che musicale, doveva trionfare nel tardo Ottocento, dopo l'*Africaine* di Meyerbeer e l'*Aida* di Verdi con i capolavori di Saint-Saëns, Massenet, Puccini e così via, non per questo era ignorato prima: i citati eroi metastasiani sono principi e regine di Persia, Siria, Assiria, Egitto; le turcherie abbondano nei libretti di Gluck, Mozart, Cherubini, Rossini; e il *Ricciardo e Zoraide* di Rossini, la *Zaira* di Bellini, la *Schiava in Bagdad* di Pacini, la *Schiava saracena* di Mercadante sono solo alcuni episodi della straordinaria fortuna goduta dai soggetti esotici dalla metà del XVIII alla metà del XIX secolo. Spesso era qualche protagonista europeo che si recava in Oriente o in Africa, spesso erano eserciti o gruppi di arabi o normanni che assediavano qualche città d'Europa, e molto spesso erano i mori della lunghissima dominazione spagnola e gli spagnoli dell'epica riconquista a battaglia senza tregua ed esclusione di colpi, ovviamente con il sale e il pepe di un rapporto amoroso fra una damigella bianca e un guerriero d'altra razza (o anche il contrario, o anche un amore tra famiglie arabe nemiche). In un panorama del genere, un operista fecondo come Gaetano Donizetti (1797 – 1848) non poté che farsi valere da par suo: nell'abbondante settantina di opere di un catalogo dall'estensione all'incirca venticinquennale la *Zoraide di Granata* data al 1822, l'*Alahor in Granata* e l'*Elvida* al '26, la *Sancia di Castiglia* al '32, il *Dom Sébastien de Portugal* al 1843 (per tacere della *Alina di Golconda* e il *Paria dell'India* o di altri esotismi, slavi, nordici e occidentali).

Il 1832 è l'anno benedetto dell'*Elisir d'amore*, il 1843 è l'anno provvido del *Don Pasquale*, e fu nel loro intervallo che Donizetti produsse opere come *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux*, *Poliuto*, *La favorita*, *Linda di Chamounix*, capolavori dovuti a un'arte già del tutto personale e a una tecnica ormai affrancata dagli imperanti modelli rossiniani. In precedenza, mentre il collega e coetaneo Bellini, più astuto e selettivo, riusciva a raggiungere l'affrancamento con il *Pirata* del '27, Donizetti lavorava con tenacia ed entusiasmo, con disponibilità e versatilità, con tanta devozione per la monumentale drammaturgia rossiniana quanta attenzione per le esigenze, anzi meglio per le convenienze e inconvenienze teatrali (come avrebbe intitolato una sua opera napoletana di poco successiva a quella milanese del collega) imperanti anche senza Rossini. Il 6 luglio del 1826, per esempio, si doveva celebrare il compleanno di Maria Isabella di Spagna, moglie di Francesco I di Napoli, e il S. Carlo di Napoli intese provvedere non con una grande opera seria in tre atti ma sia con un'opera che con un ballo: siccome questo fu *L'ira di Achille*, lungo "ballo eroico-mitologico in sei atti", quella dovette essere un'opera breve, un atto unico, e fu l'*Elvida* di Giovanni Schmidt, il "poeta de' reali teatri" che alle spalle aveva parecchi libretti e un libretto un po' speciale come l'*Elisabetta regina d'Inghilterra* che undici anni prima aveva segnato l'esordio e il successo napoletano di Rossini (speciale, quel testo, perché veloce, sintetico, senza troppe arie, didascalie, frange perditempo, e presago di altre brevità come appunto questa). In quel di Napoli, nel giugno del

1826 Donizetti mise in scena il comico *Don Gregorio*, rifacimento e ampliamento del romano *Ajo nell'imbarazzo*, al S. Carlo e al Nuovo l'*Alahor in Granata* nato a Palermo nel gennaio; e fece le prove di *Elvida*, sempre con "quattrini pochi, fatica assai, pazienza", sicuro che "se onore avrò molto, sarò ben pagato".

Ancora dall'epistolario: "Lunedì proveremo l'*Elvida* in un atto. Non è gran cosa a dir la verità, ma se li colgo colla cavatina di Rubini ed il quartetto mi basta. Già in sere di gala poco vi si bada" (a Mayr il 15 giugno); "Ai 6 di luglio a S. Carlo ho dato l'opera in un atto l'*Elvida*, e fui applaudito dal re, dalla regina e la seconda sera chiamato fuori con Rubini, la Lalonde e tutti gli altri" (al padre il 21 luglio). L'opera, che ebbe tre repliche e fruttò all'autore 200 ducati in quanto nuova (contro i 40 del *Don Gregorio* e lo splendido nulla di *Alahor in Granata*), fu recensita dal *Giornale del Regno delle Due Sicilie*: un "argomento sfornito di ogni storico fondamento per un dramma in musica brevissimo" era particolarmente difficile, ma l'anziano e buon poeta vi aveva saputo mettere in rilievo "quella nobiltà ed altezza d'animo che ha sempre contraddistinto gli spagnuoli, e ch'eccelesamente risplende nell'Augusta Nostra Regina congiunta a tante altre belle virtù che l'adornano"; e la musica, pur senza comprendere "alcun pezzo che ci avesse o fortemente sorpreso, o profondamente commosso", era risultata "sparsa di graziosi motivi e condotta con quella regolarità che caratterizza la scuola del Mayr", in particolare con la punta inventiva dell'aria della primadonna. La Tipografia Flautina stampò il libretto, secondo l'uso; e nessuna edizione ebbe la musica, che secondo l'uso rimase manoscritta (la biblioteca di S. Pietro a Majella conserva la partitura autografa e una copia d'altra mano).

Dramma per musica in un atto, *Elvida* è una breve "azione drammatica" che proprio "non ha nulla di storico", come precisa l'"argomento" del libretto, e proprio in questa dichiarazione negativa segnala qualche suo elemento specifico: intanto non si accontenta di romanzare la storia, come per esempio aveva fatto la *Clemenza di Tito* di Mozart e avrebbe fatto l'*Ernani* di Verdi, e poi non si ispira ad alcun dramma, romanzetto, testo altrui e precedente, inventando tutto, quasi quasi preferendo il verosimile al vero (ma con tali formule di altezza manzoniana e verdiana la cautela non è mai troppa); e questo, forse, non tanto per esibire qualche forma di orgoglio creativo quanto per aver via libera a sceneggiare una vicenda semplice, diretta, disadorna, insomma un torso di dramma piuttosto che un dramma articolato e allargato in parti ed episodi. Nuda e cruda, la vicenda ambientata nel Medioevo spagnolo prevede un tiranno che tiene prigioniera la sua vittima femminile, nono-stante l'amore a lei rivolto dal figlio di lui, e un eroe ricambiato che libera la fidanzata e perdona gli altri, all'interno di una rocca moresca poi espugnata dagli spagnoli, con appena altri due personaggi e un cambio di scena (in fondo, quasi come un prologo vocale e appena scenico anteposto a un'azione, a un grande ballo comprensivo di molti atti, personaggi, luoghi). Fedele alla consegna, Donizetti non compose nemmeno una sinfonia o un preludio e accettò la parsimonia del recitativo; e nel manoscritto non lasciò documento dell'aria del tenore, quella destinata a Rubini con la quale contava di piacere al pubblico, perché non ebbe tempo di comporla e quindi ne cassò l'occasione oppure, forse, perché seguendo la prassi della parodia, dell'autoimprestito e del "baule", non compose nulla di nuovo e lasciò che il divo Rubini interpolasse un'aria di suo gradimento (certo anche sua, sua dell'autore). Non pertanto il ventinovenne musicista si consegnò anima e corpo alla maniera, al rossinismo, allo stile del suo maestro Mayr; e di fatto schizzò una partiturina limpida e accurata, sempre consona alla personalità dei cantanti e mai dimentica del bello scrivere, della giusta condotta delle parti, del canto classico, dell'invenzione melodica.

Nel regno di Granata (ovvero Granada), presumibilmente negli ultimi tempi della cosiddetta Reconquista (terminata nel 1492, lo stesso anno della scoperta dell'America), la piazzaforte raccoglie parecchi mori frettolosi, che come sempre raccontano un po' l'antefatto. Dopo cinque battute di Larghetto, scattando in Allegro il coro maschile canta "Tutto cede al nemico feroce", con un gioco polifonico già evidente fra i primi e i secondi tenori e un Do min. che vorrà segnalare il pericolo, la minaccia dell'esercito spagnolo "che veloce alle mura s'avvanza!". Mentre loro si disperdono, ecco Amur (basso) e Zeidar (contralto), il tiranno-padre e il figlio-amante: al posto delle due prevedibili cavatine consecutive la brevità ha consigliato un duetto, nel corso del quale i due personaggi si illustrano nella massima schiettezza ed elementarità. "Non più: dicesti assai" esclama Amur, senz'ombra di recitativo e avviandosi declamatorio sopra un'orchestra punteggiata di semicrome alla maniera rossiniana; Zeidar prosegue il Moderato in Fa magg. ma muta sensibilmente il disegno vocale (con un trillo su "rigor" dove il padre aveva trillato su "amor", in sede finale di quartina); il raccordo è veloce (già in odore di cabaletta) e la cabaletta è lesta, Allegro in Fa magg. squillante e sillabico sui versi "Omia tant'orgoglio" e "Ti sento mio core" che il testo prevede simultanei ma la musica rende tali solo alla fine (a mo' di stretta vera e propria). Amur vuole punire la prigioniera amata da Zeidar, la quale compare in scena con una scorta di donne e canta una cavatina, l'unica aria dell'opera (così come sta) e giustamente assegnata alla protagonista titolare dell'opera: neanche il soprano esordisce con recitativo, e attacca subito "A che mi vuoi? che brami?", un Maestoso in La magg. zeppo di scalette e notine che accoglie qualche intervento delle altre due voci (i cosiddetti pertichini) e del coro; a seguire forse il poeta immaginava un terzettino con coro, come immaginava che la quartina di sortita fosse un semplice recitativo accompagnato, ma il musicista optò per una cabaletta, e questa è l'Allegro "Le smanie io sento in petto" ancora in La magg. sillabico o bisillabico che s'agghinda del temibile trillo "cresciuto" (7 trilli consecutivi per semitoni sulla parola "tremar") e solo più tardi s'impingua delle altre voci soliste e coriste. La scena, più o meno definibile come aria lievitata ad assieme o anche terzetto privilegiante una voce, conferma l'aperta ostilità fra un tiranno sordo al figlio stesso e una vittima tanto energica da ignorare lo sfogo della cantabilità. Il nemico incombe, Amur corre ai ripari, Zeidar resta e intreccia un duetto con l'amata Elvida: la bramata cantabilità, eccola nel Larghetto del contralto, "Se geme a' tuoi lai...", un vago 6/8 d'attacco acefalo che scende, sale, riscende languidamente e quando passa al soprano, "Mia colpa, tel giuro", allarga gli intervalli comprendendo un salto d'ottava; il tempo di mezzo prosegue il cantabile quasi senza soluzione, e la stretta, l'Allegro "Sì grave è il tormento" che conferma la tonalità di Mi bem. magg., estende l'identità del testo a un canto parallelo, alla distanza regolare di una terza, senza virtuosismi ma con una bella impennata al Si bem. acuto del soprano (sulla dominante, verso la fine).

Finita un'ipotetica prima parte, una seconda parte s'apre sulla piazza. "Le catapulte finiscono di smantellare le mura", i mori se la danno a gambe, gli spagnoli irrompono, il coro dovrebbe cantare "Cinto di nuovi allori"; anche il tenore Alfonso dovrebbe cantare, la cavatina "Cara immagin del mio bene" presente nel libretto, ma nella partitura passa subito a informarsi della condizione di Elvida (nel corso di un recitativo breve ma pregnante, anche per la comprimaria Zulma). L'"orrida spelonca" della scena che segue è la prigionia di Elvida: sola e disperata, introdotta da un preludio a mo' di concertino brillante, la donna si lamenta esprimendosi in pretto stile recitativo-arioso e finendo con un vocalizzo sulla parola "speranza" che in un'opera lunga presupporrebbe un'aria ma qui dà spazio alle voci di Amur e Zeidar pronte a un terzetto. "Invan, superba, invano"

comincia il basso in Allegro non molto, passeggiando nella maniera tipica di Luigi Lablache, "Quel ferro tuo m'uccida" prosegue il soprano nella maniera declamatoria tipica di Henriette Méric-Lalande, "Amato genitore" continua il contralto in tutta la pastosa centralità della sua voce (affidata a Brigida Lorenzani), senza che mai le tre voci s'uniscano; e dopo, durante la stretta che nella simultaneità delle voci ha sempre un'arma efficace, Elvida e Zeidar cantano insieme e parallelamente (a una terza) mentre Amur grida e protesta per conto suo. Qualche semplice battuta d'orchestra sottintende l'irruzione di Alfonso coi suoi soldati (senz'affatto l'"improvviso strepito" suggerito dal libretto), e il terzetto diventa quartetto con Amur che minaccia di ferire Elvida e Alfonso che lo prega. Dopo un momento di stupore, il tenore attacca "Deh! Ti placa... Amur, mi rendi", un bell'Adagio in La bem. magg. e 12/8 che non tarda ad alzare la voce (destinata all'ugola acutissima di Giambattista Rubini) e quando raggiunge le altre voci provvede a differenziarsi adeguatamente, comunque accoppiando i due aspri contendenti (tenore e basso) e gemellando i due personaggi al momento passivi (soprano e contralto). A liberare Elvida chi sarà, se non Zeidar? Detto fatto, Amur viene catturato e il bel quartetto ha modo di passare alla stretta: vigoroso Allegro in Fa magg. e tempo tagliato, "L'empio cor che chiudi in petto" è il canto iniziale, unisono, ascendente e trocaico dei due amanti che si ritrovano, cui poi s'aggiunge quello dei due nemici fino a un'efficace serie di battute di quarti e pause di quarto e a una svettante volatina del soprano protagonista.

Come in ogni opera seria di concezione classica o classicheggiante (cioè non ancora romantica), il lieto fine è presto (ma nel 1826 era presto anche il *Pirata* di Bellini che avrebbe sancito la regolarità romantica del finale funesto, poi adottato da Donizetti con piena soddisfazione). Scongiurato il danno, la prigionia non è più il contenitore del massimo rischio, come avviene nel sommo *Fidelio* di Beethoven e in tante opere serie o semiserie del primo Ottocento, ma la scena non cambia: l'essenzialità di Schmidt non ne allontana l'azione e prescrive un duetto con coro, il duetto perché un'aria avrebbe squilibrato assai l'opera breve e il coro perché la letizia finale doveva sempre essere drammaticamente completa e musicalmente ben sonora. "Il cielo, in pria sdegnato / si mostra alfin placato", cantano Alfonso ed Elvida in Moderato e Sol magg., scattanti di ritmi puntati, acuto lui e centro-grave lei, entrambi impegnati in deliziosi gruppetti "sui vanni dell'amor" e in terzine su terzine, accortamente ma parcamente cadenzati dal coro giubilante. E finalmente l'animosa, vibrante, romantica Elvida smette di essere un'eroina della resistenza e delle riconquiste spagnole per tornare a esprimersi con i giusti mezzi dello stile classico, del belcanto, della melodia, del Donizetti più limpido e naturale e mayriano.

A HEROINE OF THE RESISTANCE & RE-CONQUEST

The protagonist of Donizetti's *Elvida*, a beautiful short opera written in his youth and finally brought back to light.

By Piero Mioli

It's not true that 18th century opera seria was based above all on mythological subjects, and this can be seen by Metastasio's favourite literary texts, which prefer Demetrius, Cyrus, Semiramis and Nitteti to characters such as Agamemnon, Ulysses, Medea and Iphigenia; neither is it completely true that 19th century opera preferred ancient European stories in a chivalry setting, considering the success dramatists such as Shakespeare, Schiller and Hugo met with there. And if exoticism, of both a thematic and musical nature, triumphed in the late 1800's, after Meyerbeer's *Africaine* and Verdi's *Aida* with the masterpieces of Saint-Saëns, Massenet, Puccini and so on, this doesn't mean it was ignored previously: Metastasio's aforementioned heroes are princes and queens of Persia, Syria, Assyria and Egypt; Turkish topics abound in the librettos of Gluck, Mozart, Cherubini, Rossini; and Rossini's *Ricciardo e Zoraide*, Bellini's *Zaira*, Pacini's *Schiava in Bagdad* and Mercadante's *Schiava saracena* are only some examples of the extraordinary success exotic subjects met with from the mid 18th century to the mid 19th century. It was often some European protagonist who went to the East or to Africa, often armies or groups of Arabs or Normans who laid siege to some European town, and very often they were the Moors of the lengthy Spanish domination and the Spaniards of the re-conquest who fought endlessly, using fair means and foul, obviously with the spice of a love affair between a white damsel and a warrior of another race (or the contrary, or even a love between enemy Arab families).

On a scenario of this type, a prolific opera composer like Gaetano Donizetti (1797 - 1848) couldn't avoid showing his worth: in the abundant (approximately seventy) operas from a catalogue that covered about twenty five years, there was *Zoraide di Granata* dated 1822, *Alahor in Granata* and *Elvida* 1826, *Sancia di Castiglia* 1832, *Dom Sébastien de Portugal* 1843 (not to mention *Alina* from Golconda and the Indian *Paria* or other exotic, Slavonic, Nordic and Western characters). 1832 was the fortunate year for *Elisir d'amore*, 1843 the provident year for *Don Pasquale*, and during the period between the two, Donizetti produced operas such as *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux*, *Poliuto*, *La favorita*, and *Linda di Chamounix*, masterpieces based on a truly personal art and a technique which at that point had already been freed from the prevailing Rossini influence. Previously, while his colleague and contemporary Bellini (more astute and selective) managed to achieve liberation with *Il Pirata* in '27, Donizetti worked with tenacity and enthusiasm, with willingness and versatility, with as much devotion for the monumental Rossini dramaturgy as attention to the needs, or rather for the theatrical conveniences and inconveniences (as he was to entitle one of his Neapolitan operas dated slightly after the Milanese one of his colleague) which dominated the scenario even without Rossini. For example, on July 6th 1826, there were to be celebrations for the birthday of Maria Isabella of Spain, the wife of Francis I of Naples, and Naples' San Carlo decided not to prepare for the occasion with a large opera seria in three acts, but with both an opera and a ball: since the latter was *L'ira di Achille*, a lengthy "heroic-mythological ball in six acts", the former had to be a short opera (just one act), and was *Elvida* by Giovanni Schmidt, the "poet of the royal theatres", who had already written several librettos, including a rather special one such as *Elisabetta regina d'Inghilterra*, which eleven years earlier had heralded the debut and Neapolitan success of Rossini

(that text was special because it was fast, to-the-point, without too many arias, stage directions or time-wasting frills, and was a forerunner of other short pieces, such as this for example). In Naples, in the month of June 1826, Donizetti staged the comic *Don Gregorio*, a re-make and extension of the Roman *Ajo nell'imbarazzo*, at the San Carlo, at the Nuovo, *Alahor in Granata*, composed in January in Palermo; he also rehearsed *Elvida*, as always with "little money, a lot of hard work and patience", certain that "if I have a lot of honour, I'll be well paid".

Once again from his letters: "On Monday we'll rehearse the one-act opera *Elvida*. To be honest, it's nothing great, but if I win them over with Rubini's cavatina and the quartet, that's enough for me. They don't pay much attention on gala evenings" (to Mayr on 15th June); "On the 6th of July at the San Carlo I staged the one-act opera *Elvida*, and it was applauded by the king and queen, and on the second night I got a curtain call with Rubini, Lalande and all the others" (to his father on 21st July). The opera, which was staged three times and earned the composer 200 ducats as it was new (as opposed to 40 for *Don Gregorio* and absolutely nothing for *Alahor in Granata*), was reviewed by the "Giornale del Regno delle Due Sicilie": a "topic without any historical foundations for a very brief drama in musica" was particularly difficult, but the good elderly poet had been able to emphasize "the nobility and spiritual depth that has always distinguished the Spanish, and which shines sublimely in our majestic Queen, along with the many other beautiful virtues she is gifted with"; and the music, even without containing "any piece that greatly surprised or deeply moved us", had been "scattered with charming motifs and written with the regularity that characterizes the Mayr school", particularly with the inventive touch of the prima donna's aria. Tipografia Flautina printed the libretto, as was customary; and nobody published the music, which as usual remained in manuscript form (the San Pietro a Majella library has the sheet music written by the composer and a copy written by someone else). A one-act opera, *Elvida* is a short "dramatic action" which in effect "has nothing historical", as is stated in the libretto's "topic" and precisely this negative statement points out some of its specific elements: to start with, he wasn't happy with just romanticizing the story, as had been done for example for Mozart's *La Clemenza di Tito* di Mozart and Verdi's *Ernani*; secondly, it didn't take inspiration from any drama, short novel, or previous texts by others, inventing everything and almost preferring probabilities to the truth (with such Manzoni and Verdi level formulae, one is never cautious enough). Perhaps this wasn't just to show some form of creative pride, but rather to have carte blanche to dramatize a story that was simple, direct and plain - in other words a small piece of drama rather than a drama divided and enlarged into parts and episodes. Short and to the point, the plot, set in Medieval Spain, involves a tyrant who holds a female victim prisoner, in spite of the fact that his son is on love with her, and a hero (with whom the prisoner is in love) who frees his sweetheart and forgives the others, in a Moorish fortress taken by storm by the Spanish, with just two other characters and a change of scene (at the end, almost as a vocal, barely scenic prologue before an action, a large ball with many acts, characters and places). Closely following the instructions received, Donizetti didn't even compose a symphony or prelude and accepted the frugality of recitative; in the manuscript, he left no sign of the tenor's aria, the one intended for Rubini, with which he counted on pleasing the public, because he hadn't time to write it and therefore missed the opportunity, or maybe because (as was the practice with parody, of composers borrowing from their other works, and use of "trunk" or "suitcase" arias) he didn't write anything new, leaving the famous Rubini to insert an aria he liked (which the composer obviously liked too). Nonetheless, the 29 year-old

musician committed himself body and soul to the manner, the “Rossini-ism” and the style of his maestro Mayr; and in fact sketched a small, clear and accurate score, perfectly suited to the singers’ personalities and never forgot the art of writing, the proper arrangement of the parts, classical singing and melodic invention.

In the kingdom of Granata (i.e. Granada), presumably towards the end of the so-called re-conquest (which ended in 1492, the year America was discovered), the fortress contains numerous Moors who (as usual) explain what has happened until then as they rush about. After five bars of *Larghetto*, leaping into an *Allegro*, the male chorus sings “Everything’s giving way to the ferocious enemy”, with polyphonic interplay already clear between the first and second tenors and a C minor that intends indicating danger, the threat of the Spanish army “that is advancing quickly towards the walls!” While they despair, Amur (bass) and Zeidar (contralto), the tyrant-father and the son-sweetheart arrive: instead of the two predictable consecutive cavatinas, the need for brevity resulted in a duet, during which the two characters describe themselves with the utmost frankness and simplicity. “Non più: dicesti assai” exclaims Amur, without any trace of a recitative and beginning in a declamatory fashion over an orchestra studded with semiquavers in typical Rossini style; Zeidar continues the *Moderato* in F major, but considerably changes the vocal part (with a trill on “rigor” where his father had trilled on “amor”, at the end of the quadruplet); the link is fast (already with a hint of cabaletta) and the cabaletta is a fast *Allegro* in F major, shrill and syllabic on the verses “Omai tant’orgoglio” and “Ti sento mio core”, which the text foresees as simultaneous, but the music in fact only does at the end (like an actual *stretta*). Amur wants to punish the prisoner loved by Zeidar, who appears on stage with an escort of women and sings a cavatina, the only aria in the opera (as it stands) and rightly allocated to the character after whom the opera is named: the soprano doesn’t open with a recitative either, and immediately begins “A che mi vuoi? che brami?”, a *Maestoso* in A major, full of short scales and notes that includes some parts by the other two voices (the so-called bit-players) and the chorus; after this, perhaps the poet imagined a short *terzetto* with chorus, as he imagined the initial quadruplet as a simple accompanied recitative, but the musician opted for a cabaletta, and this is the *Allegro* “Le smanie io sento in petto” also in A major syllabic or bisyllabic and embellished by the fearful “rising” trill (7 consecutive trills rising by semitones on the word “tremar”) and only later filled out by the other solo voices and chorus members. The scene, which could be described more or less as an aria extended into an ensemble piece or even a *terzetto* favouring one voice, confirms the open hostility between a tyrant, unheeding even to his own son, and a victim who is so energetic as to ignore the outlet of the *cantabile*. The enemy’s approaching, Amur seeks refuge, Zeidar remains and sings a duet with his beloved Elvida: the expected *cantabile* part is to be found here in the contralto’s *Larghetto*, “Se geme a’ tuoi lai...”, a graceful 6/8 opening on the upbeat that falls, rises, languidly falls again and, when it passes to the soprano, “Mia colpa, tel giuro”, widens the intervals and includes a jump of an octave. The middle movement continues the *cantabile* almost without a break, and the *stretta*, the *Allegro* “Si grave è il tormento” which confirms the key of E flat major, extends the text’s identity to a parallel vocal part, at the standard distance of a third, without virtuosity, but with a beautiful jump to the soprano’s high B flat (on the dominant, towards the end).

At the end of a hypothetical first part, a second opens on the square. The catapults finish destroying the walls, the Moors flee, the Spanish burst in and the chorus should sing “Cinto di nuovi allori”; the tenor Alfonso should also sing – the cavatina “Cara immagine del mio bene” in the libretto, but in the score

immediately asks how Elvida is (during a recitative that is brief but weighty, even for the second lead, Zulma). The “horrible cave” in the following scene is Elvida’s prison: alone and desperate, introduced by a prelude along the lines of a bright concertino, the woman complains, expressing herself in pure recitative-arioso style and finishing with a vocalize on the word “speranza”, which in a long opera would suggest an aria, but in this case gives way to the voices of Amur and Zeidar, ready for a *terzetto*. “Invan, superba, invano” begins the bass in *Allegro non molto*, strolling in the style typical of Luigi Lablache, “Quel ferro tuo m’uccida” proceeds the soprano, in the declamatory manner typical of Henriette Méric-Lalande, “Amato genitore” continues the contralto, with all the mellow central register of her voice (entrusted to Brigida Lorenzani), without the three voices being combined; and then, during the *stretta* that always has an effective weapon in the simultaneous nature of the voices, Elvida and Zeidar sing together and in parallel (a third apart) while Amur shouts and protests by himself. A few simple bars by the orchestra implies the arrival of Alfonso with his soldiers (without any trace of the “sudden noise” suggested by the libretto), and the *terzetto* becomes a quartet with Amur threatening to wound Elvida, and Alfonso begging him not to. After a moment of astonishment, the tenor begins “Deh! Ti placa... Amur, mi rendi”, a beautiful *Adagio* in A flat major, and 12/8 which soon raises the voice (intended for Giambattista Rubini’s very high singing ability) and when it reaches the other voices, manages to be adequately different, but brings together the two bitter adversaries (tenor and bass) and matches the two characters that are at that point passive (soprano and contralto). Who will free Elvida, if not Zeidar? No sooner said than done - Amur is captured and the nice quartet is able to continue to the *stretta*: a lively *Allegro* in F major and 2/4, “L’empio cor che chiudi in petto” is the initial piece, in unison, ascending and trochaic, by the two sweethearts who are united, to which that of the two enemies is added, until an effective series of bars of quarter notes and quarter note pauses and a short soaring scale by the leading soprano.

As in all opera seria of classical conception (i.e. non yet romantic), the happy ending was a *Presto* (but in 1826 it was also a *Presto* in Bellini’s *Pirata*, which was to sanction the romantic regularity of sad finales, then adopted by Donizetti with complete satisfaction). With the danger avoided, the prison is no longer a risky place, as happens in Beethoven’s superlative *Fidelio* and in numerous seria or semiseria operas in the early 1880s, but the scene doesn’t change: Schmidt’s essential writing doesn’t move the action from there, and foresees a duet with chorus, the duet because an aria would have unbalanced the brief opera considerably, and the chorus because the finale always had to be dramatically complete and extremely resonant from a musical point of view. Alfonso and Elvida sing “Il cielo, in pria sdegnato / si mostra alfin placato”, in *Moderato* and G major, fast with dotted rhythms, with him high and her central-low, both undertaking wonderful little groups “sui vanni dell’amor” with triplet after triplet, shrewdly but sparingly cadenced by the rejoicing chorus. And finally the courageous, vibrant, romantic Elvida stops being a heroine of the Spanish resistance and reconquest, and once again expresses herself with the proper means of classical style, *bel canto* and melody of Donizetti, in his most limpid, natural and Mayr-based style.

ELVIDA

Personaggi / Characters:

Amur, capo d'una tribù di Mori / *the chief of Moor tribe*baritono
Zeidar, suo figlio / *his son* mezzosoprano
Elvida, nobile donzella castigliana / *a Castilian noble damsel* soprano
Alfonso, principe castigliano / *a Castilian prince*..... tenore
Zulma, schiava d'Amur / *Amur's slave* soprano
Ramiro, ufficiale d'Alfonso / *Alfonso's officer* tenore

Coro di Spagnoli/di Mori d'ambo i sessi.
Guerrieri del seguito d'Alfonso/d'Amur.
Banda militare spagnola

Chorus of Spanish/Moor people, both males and females
Warriors of Alfonso and Amur entourage
Spanish military band

La scena è in una piazzaforte nel regno di Granata nelle Spagne.
The action takes place in a fortress in the kingdom of Granada, Spain.

SCENA PRIMA

*Atrio nel soggiorno d'Amur.
Mori frettolosi da più lati.*

I CORO

Tutto cede al nemico feroce,
Che veloce alle mura s'avanza!
È svanita la nostra speranza:
A momenti inondar si vedrà.

II CORO

Si resista...

I CORO

Ogni ostacolo è vano
Al guerriero furor dell'Ispano.

II CORO

A lui cara costar la vittoria
Core impavido in breve farà.

I CORO

Vane voci d'onore, di gloria
A quel cor che più speme non ha!

I DUE CORI

Tetro giorno, a cui fera la notte
Or succede ed accresce spavento!...
Facciam prova d'estremo ardimiento;
Altro scampo per noi non si dà.
(partono in fretta)

SCENA SECONDA

Amur, Zeidar, guardie.

AMUR

Non più: dicesti assai
Tropp'ostinato figlio.
Vil debolezza omai
Diviene in te l'amor.

ZEIDAR

Cedi, signor, deh! cedi:
Rifletti al tuo periglio.
A quali estremi, il vedi,
Ci guida il tuo rigor.

AMUR

Punirla io voglio.

ZEIDAR

In pria
Mi svena, o genitor.

AMUR

Fomento all'ira mia
L'altera donna è ognor.

ZEIDAR

Rendila.

AMUR

Folle! e l'ami?

ZEIDAR

Più di me stesso.

AMUR

E brami?

ZEIDAR

Teco salvar lo stato.
Al comun ben m'è grato
Sacrificar il cor.

AMUR

Non fia. Son oltraggiato,
Non sono all'onte usato;
Sia pago il mio furor.
Omai tant'orgoglio
Non voglio soffrir.
Vendetta m'affretta
L'indegna a punir.

ZEIDAR

(Ti sento mio core
D'amore languir.
Conforto non spero;
Che fiero martir!)

AMUR

Ed ostinato ancor?...

ZEIDAR

L'ira che giova?
Padre, soltanto questa

SCENE ONE

*The hall of Amur's residence.
Moors bustling all around.*

I CHORUS

Everybody yields to the cruel enemy,
Dangerously approaching to our walls!
Our hope is vanished;
We'll soon see them overwhelming us!

II CHORUS

Let's resist!

I CHORUS

Every obstacle is nothing
To the war assault of the Spanish!

II CHORUS

A brave heart in a short while
Will give him a dear victory.

I CHORUS

Words of honour and glory
Sound meaningless to the hopeless heart!

BOTH CHORUSES

Sorrowful is that day when the night
Increases and doubles the fears!
Let's show our mettle,
Nothing else is left for us.
(they leave quickly)

SCENE TWO

Amur, Zeidar, guards.

AMUR

No more: you said already too much,
Obstinate son.
Love has turned into cowardice
By now, inside your soul.

ZEIDAR

Yield, Sir, yield:
Think of the danger.
You must have seen by now
To which point your rigour has driven us.

AMUR

I want to punish her.

ZEIDAR

You should stab me
Before, father.

AMUR

That superb woman
Stirs up my anger.

ZEIDAR

Give her back.

AMUR

Crazy! And you love her?

ZEIDAR

More than my own life.

AMUR

And what do you wish?

ZEIDAR

To save our country with you.
I am proud to sacrifice my heart
For the common good.

AMUR

Never. I have been outraged,
And I am not used to shame;
I must avenge my anger.
I do not want
to give up my pride.
Revenge urges me
To punish the unworthy woman.

ZEIDAR

(I can hear my heart
languishing for love.
I cannot find any consolation;
So harsh is my sorrow!)

AMUR

Are you still obstinate?...

ZEIDAR

What's the use of anger?
Father, only this weak town is left to us,

Debol cittade resta. Elvida rendi,
Prezzo di pace; evita il comun danno.

AMUR
Ma tu...

ZEIDAR
Ma io... (io morirò d'affanno).

AMUR
No, non sarà mai ver. Costei distrutte
Vuol queste mura; l'ombra
Del genitor vuol vendicata; oltraggia
Il mio grado supremo;
Fa voti per l'amante... Eccola... Io fremo.

SCENA TERZA
Elvida, donne. I precedenti.

ELVIDA
A che mi vuoi? che brami?
Che da sperar t'avanza?
D'Elvida la costanza
Sempre maggior sarà.

AMUR
Frena l'ardire insano.
Pensa...

ELVIDA
Minacci invano.

ZEIDAR
E non ti placherai?

ELVIDA
Non lo sperar giammai;
Non so che sia viltà.

CORO
(Alma di lei più altera,
Più fiera non si dà).

AMUR, ZEIDAR, CORO
(L'amor, l'ira, il dispetto
Combattono in quel core,
Che freno più non ha).

ELVIDA
(Le smanie io sento in petto
Del più tenace affetto:
Ah! mi tormenta amore,
Quanto tremar mi fa!)
(*ad Amur*)
Ebben?

AMUR
Elvida, ascolta,
E per l'ultima volta. Il figlio t'ama;
Per sua sposa ti brama.
A lui porgi la destra, e me qual padre
Tenero avrai.

ELVIDA
Mio padre era Gonzalvo;
Peri per le vostr'armi!...
Fia vendicato.

AMUR
Forse
Più che il padre, l'amante...

ELVIDA
Sì, l'adoro
Quanto aborrisco te...

AMUR
Perfida! stanco
Son io de' tuoi disprezzi.
(*alle guardie*)
Pel sotterraneo varco
Si guidi al carcer tetro, e, fra ritorte,
Attenda pur costei...

ELVIDA
Lo so, la morte.

SCENA QUARTA
Zulma. I precedenti.

ZULMA
Il terror tutto inonda;
Al riparo, o signor.

AMUR
(Perverse stelle!)

Give Elvira back,
As a token for peace, save us from ruin.

AMUR
But you...

ZEIDAR
But I... (I will die broken hearted).

AMUR
No, it will never come true. She wants these walls
to fall; she wants to avenge
Her parent's death, she offends my
Supreme power;
she makes vows for her lover... Here she comes... I quiver.

SCENE THREE
Elvida, women. Said.

ELVIDA
Why did you call for me? What do you want?
What do you still hope?
Elvida will always
keep firm.

AMUR
Control your insane boldness.
Think...

ELVIDA
Vain are your threats.

ZEIDAR
Would you never calm down?

ELVIDA
Don't even think of it;
I do not know what cowardice is.

CHORUS
(There cannot be a more superb
heart than hers).

AMUR, ZEIDAR, CHORUS
(Love, anger, irritation
fight in her heart
without restraint).

ELVIDA
(I feel in my heart
the fury of the strongest love:
Alas! Love torments me,
And makes me shudder!)
(*to Amur*)
And so?

AMUR
Listen, Elvida,
for the last time. My son loves you;
he wants you to be his wife.
Give him the hand, and I will be
A tender father for you.

ELVIDA
Gonzalvo was my father;
And he perished by your swords!...
He will be avenged.

AMUR
Maybe,
Her lover, not her father...

ELVIDA
Yes I love him,
As much as I abhor you...

AMUR
Cruel! But I am tired
Of your contempt.
(*to the guards*)
Through the underground passage,
Bring her to the dark prison, and, confined,
let her wait for...

ELVIDA
I know, for my death.

SCENE FOUR
Zulma. Said.

ZULMA
Terror pervades everything;
Let's find a shelter, Sir.

AMUR
(Cruel fate!)

ELVIDA
Pietoso ciel!

AMUR
Per poco esulterai.

ELVIDA
Sempre intrepida l'alma in me vedrai.
(*Amur parte in fretta, Zulma e le donne si ritirano*)

SCENA QUINTA

Zeidar, Elvida in atto di partire, guardie.

ZEIDAR
Trattienti... Per pietà!... Per me non chiedo
Pietade: averla tu per me non puoi;
Ma per te...

ELVIDA
Ma per me?... Che dirmi vuoi?

ZEIDAR
Se geme a' tuoi lai...
Oimè! Non sdegnarti,
Se t'ama lo sai
Quest'alma fedel.

ELVIDA
Mia colpa, tel giuro,
Non è il non amarti,
Ma te non misuro
Col padre crudel.

ZEIDAR
Ma... vedi... sovrasta
Per te cruda sorte.

ELVIDA
Ho core che basta:
Non temo la morte.

ZEIDAR
Ma il padre...

ELVIDA
È un tiranno.

ZEIDAR
Ah! troppo l'offendi.
Più mite ti rendi;
Rifletti al tuo danno,
Infingiti almen.

ELVIDA
Zeidar che mai spera?
Un'alma sincera
Racchiudo nel sen.

A 2
(Si grave è il tormento,
L'affanno ch'io provo,
Ch'è vero portento
Se regge il mio cor.
Oh quanto è spietato,
Tremendo il mio stato!
Oh quanto è fatale
Lo strale d'amor!)
(*Elvida è scortata dalle guardie*)

SCENA SESTA

*Zeidar, Amur, soldati.
Si sente strepito di guerra.*

ZEIDAR
Misero me!... Ma il fier nemico avanza...
Forse il padre in periglio...
Si corra in sua difesa... È desso...

AMUR
Figlio, invano si resiste...
I passi miei pensa a seguir.

ZEIDAR
E dove?

AMUR
Pel calle ascoso avventurare un colpo,
Infra 'l notturno orrore,
Co' più scelti guerrieri,
Saprò... Mi segui.

ZEIDAR
Troppo
Ti lusinga la speme.

AMUR
Azor promise

ELVIDA
Merciful heaven!

AMUR
Yours will be a short exultance!

ELVIDA
You will learn how brave is my heart!
(*Amur leaves quickly, Zulma and the women retire themselves*)

SCENE FIVE

Zeidar, Elvida about to leave, guards.

ZEIDAR
Control yourself! Have pity!
I do not want your compassion; you cannot feel
compassion for me; but for you...

ELVIDA
For me?... What do you mean?

ZEIDAR
I moan by your side...
Alas! Don't be angry,
You know how much this faithful heart
Loves you!

ELVIDA
My fault, I swear,
Is not that I do not love you.
But I do not judge you
For your cruel father.

ZEIDAR
But... you see... a cruel fate
Awaits you.

ELVIDA
I am brave enough,
Death does not scare me.

ZEIDAR
But my father...

ELVIDA
He is a tyrant.

ZEIDAR
Ah! Too much you offend him.
Be reasonable;
Think over your harm,
Pretend, at least.

ELVIDA
Zeidar, what do you hope for?
I have a sincere heart
In my breast.

TOGETHER
(So hard is my torment,
the sorrow that I feel,
that it is a real miracle
if my heart can resist.
Oh how cruel,
How tremendous is my state!
And how fatal
Are the arrows of love!)
(*Guards escort Elvida*)

SCENE SIX

*Zeidar, Amur, soldiers.
The dim of the battle is heard.*

ZEIDAR
My poor me! But the enemy is approaching
Maybe the father is in danger...
I must run to his defence! It is him...

AMUR
Son, vain is our resistance.
Follow my steps.

ZEIDAR
And whereto?

AMUR
I will tempt a sortie,
In the darkness of the night,
With our crack warriors...
Follow me.

ZEIDAR
Too much
Hope deceives you.

AMUR
Azor promised to send his best troops

Forte schiera inviarmi. Inosservata
Nel vicin bosco esser dovria. T'affretta.
Fido alla sorte mia la mia vendetta.
(partono; cresce lo strepito di guerra)

SCENA SETTIMA

*Piazza; porta e mura in prospetto.
Le catapulte finiscono di smantellare le mura. I mori, che le difendevano,
si danno alla fuga. Entra l'armata spagnola al suono di strepitosa marcia.
Una parte delle truppe s'inoltra nelle vie che conducono alla piazza;
altra parte rimane schierata. Alfonso, preceduto ed
accompagnato da' primari ufficiali.*

CORO

Cinto di nuovi allori
Vegga il nemico altero
Quel vincitor Ibero
Che imprese a disprezzar.
A' bellici furori
Tregua si ponga omai;
Di dolce pace i rai
Comincino a brillar.
(ad Alfonso)
Deh! Tergi i tuoi sudori,
Ritorna a respirar.

ALFONSO

Atra nube al sole intorno
Fiero giorno minacciò.
Più lucente il sol cadente
Si mostrò.

CORO

Più lucente il sol cadente
Si mostrò.

ALFONSO

(Cara immagin del mio bene,
Che nel sen mi stai scolpita,
Che mi sei cagion di vita,
Ti vedrò!
Ma del fato a me tiranno
Se il rigor non cesserà,
Se mai perderti dovrò,
Questo core al crudo affanno
Cederà).

CORO

(Fra 'l timore, fra la speme
Geme, gode).

PARTE DEL CORO

(Esulta, freme).

ALFONSO E CORO

(Ad un'alma vera calma
Non si dà).

SCENA OTTAVA

Ramiro. I precedenti.

RAMIRO

L'empio Amur si sottrasse
Alle nostre ricerche, unito al figlio.

ALFONSO

Elvida?

RAMIRO

Elvida... in breve
Ne avrai novella.

ALFONSO

Elvida io dico... Ah! Dove,
Dov'è l'anima mia?

RAMIRO

Calmati.

ALFONSO

E il posso?
Chi sa se in vita ancora...

RAMIRO

Oh come spesso
Industre sei nel tormentar te stesso!

SCENA NONA

*Zulma, scortata da un drappello
di soldati. I precedenti.*

ZULMA

Signor, se la clemenza
È pregio usato d'alma grande, accogli

to our help. Unseen,
they should have come to the near woods. Hurry up.
I trust my fate for my revenge.
(leaves; the dim of the battle increases)

SCENE SEVEN

*A square; the city door and the walls on the front.
The catapults breach the walls. The Moors, who were defending them, run
away. The Spanish army enters, at the sound of a military march.
A part of the army take the streets leading to the square, the others
remain in battle order. Alfonso, preceded and flanked
by his officers.*

CHORUS

Crowned with new laurels,
May the superb enemy see
The Spanish winner
That he underestimated.
May a truce be given
To the war;
Let the sweet rays of peace
Begin to shine.
(to Alfonso)
Deh! Wipe your sweat,
Take breath.

ALFONSO

Dark clouds around the sun
Threatened this proud day.
The sun setting
Showed a more shining light.

CHORUS

The sun setting
Showed a more shining light.

ALFONSO

(Dear image of my love,
engraved in my heart,
the reason of my life,
I will see you again!
But if my adverse fate
Will not cease its rigour,
If I have to lose you,
My heart will yield
To the cruel sorrow)

CHORUS

(He moans, and he rejoices
caught between fear and hope)

PART OF THE CHORUS

(He exults, and he shivers).

ALFONSO AND CHORUS

(There cannot be peace
for a true heart).

SCENE EIGHT

Ramiro. Said.

RAMIRO

The impious Amour, and his son,
Hid from our researches.

ALFONSO

Elvida?

RAMIRO

Elvida... in a short while
You'll learn about her.

ALFONSO

Elvida I say... Alas! Where,
Where is my sweet soul?

RAMIRO

Calm down.

ALFONSO

How could I?
Who knows if she lives still...

RAMIRO

How often it seems
You keep torturing yourself!

SCENE NINE

*Zulma, escorted by a
soldiers squad. Said.*

ZULMA

Sir, if mercy is a quality
Of an excellent soul,

Un'infelice.
(in atto d'inginocchiarsi, Alfonso non lo permette)

ALFONSO
Sgombra il duol. Chi sei?

ZULMA
Del tuo nemico schiava
Mi fe' la rea fortuna;
Zulma è il mio nome, e nacqui in nobil cuna.

ALFONSO *(a' soldati)*
Libertà se le renda.

ZULMA
Ah! signor...

ALFONSO
Dimmi, o donna,
D'Elvida, prigioniera
D'Amur son già due lune,
Avesti mai novella?

ZULMA
Sì, grata al tuo bel core,
Agevolarti io deggio a rintracciarla.

ALFONSO
Ah lo volesse il ciel pietoso!

RAMIRO
Parla.

ZULMA
Inosservata intesi
Che per angusta e sotterranea via,
Ch'oltre le mura guida,
La sventurata Elvida
Venne scortata a carcer tenebroso.
Noto m'è il varco ascoso ove ha confine
Quell'orribile speco.

ALFONSO
Deh! scorta, o Zulma, i passi miei.

ZULMA
Son tecco.
*(Alfonso e Zulma partono seguiti da un drappello di soldati.
Le schiere si disviano al cenno di Ramiro)*

SCENA DECIMA

Interno d'un'orrida spelonca; piccola porta da un lato, mezzo ascosa da' macigni; dall'altro, debole lume sopra un sasso. Elvida si avvanza lentamente, siede, sospira, rimane pensierosa alquanto, poi si alza.

ELVIDA
Elvida, il tuo coraggio dunque a un tratto
T'abbandonò!... Ma come,
In mezzo a tanti danni,
Può quest'anima tua frenar gli affanni?
Orfana figlia, amante sventurata,
E padre e sposo in un sol di perdesti;
Ed or, fra questi orrori, non t'avanza,
Misera Elvida! un'ombra di speranza.
(siede di nuovo appoggiando la fronte alle mani)

SCENA UNDICESIMA

Amur e Zeidar dal fondo, preceduti da un soldato che porta una fiaccola.

ZEIDAR *(fra loro sottovoce)*
Padre, che pensi?

AMUR
Trarla da questo speco. Alfonso
Or forse ne va in traccia;
Possederla potria. L'opposto varco
Al vicin bosco guida. Azor di lei
Sarà custode; pegno ella mi fia.
L'abborrito nemico
Paventi... Eccola.
(nell'avvicinarsi ad Elvida)

ZEIDAR
(Misera!)

ELVIDA *(alzandosi a un tratto)*
Ah! conosco
All'odiata voce
Il più reo fra' viventi.
Qual altra pena, o crudo, a me destini?
Rispondi: il mio supplizio? Ecco i tuoi doni.

AMUR
Forse, donna proterva, al ver t'apponi.

Take a sorrowful heart in.
(she's about to kneel, but Alfonso does not let her do it)

ALFONSO
Free you heart from sorrow. Who are you?

ZULMA
My adverse fate
Made me the slave of your enemy;
Zulma is my name, and I was of noble birth.

ALFONSO *(to his soldiers)*
Set her free.

ZULMA
Ah! Sir...

ALFONSO
Tell me, woman,
Have you ever heard of Elvida,
Prisoner of Amur
Since two months?

ZULMA
Yes, and grateful to your mercy,
I will help you to find her.

ALFONSO
God wills!

RAMIRO
Tell me.

ZULMA
Unseen I learnt
That the poor Elvida
Has been brought to a dark prison
Through a narrow underground passage.
And I know where
is the hidden entrance
To that frightful cave.

ALFONSO
Deh! Bring me there, Zulma.

ZULMA
I come with you.
*(Alfonso and Zulma leave, followed by a soldiers' squad.
The troops leave at Ramiro's hint)*

SCENE TEN

The interior of a frightful cave, a little door on one side, hidden by the rocks, on the other side, a feeble light over a stone. Elvida slowly walks, sits, stands thoughtful then stands up again.

ELVIDA
Elvida, has your courage suddenly
Abandoned you? How,
how can your soul control afflictions,
such in a painful situation?
Orphan child, unlucky lover,
In one day you lost both your father and your husband;
and now, in this horror,
there's not, Elvida, any hope left for you.
(sitting down again, with the head in his hands)

SCENE ELEVEN

Amur and Zeidar from the rear, preceded by a soldier with a torch in his hands.

ZEIDAR *(whispering between themselves)*
What are thinking of, father?

AMUR
Of letting her out
Of this cave. Maybe Alfonso is looking
for her now; he might find her.
The opposite way brings to the woods.
Azor will be her guardian; she'll be my token.
And may the abhorred enemy
Be frightened... Here she is.
(approaching Elvida)

ZEIDAR
(Miserable!)

ELVIDA *(rising suddenly)*
Ah! I recognize the hated voice
of the most guilty of the living men.
Cruel man, which punishment
are you condemning me to? Answer to me.
My torment? Here are your gifts.

AMUR
Maybe, superb woman,

Invan, superba, invano
Tuoi voti al ciel porgesti.
Fremi: da questa mano
Chi mai sottrar ti può?

ELVIDA

Quel ferro tuo m'uccida.
Barbaro! a che t'arresti?
Né ancor conosco Elvida?
Io paventar non so.

ZEIDAR

Amato genitore,
Pietade in te si desti.
(ad Elvida)
Confida in questo core:
Tutto per te farò.

ELVIDA

Di miglior padre degno,
Zeidar, tu sei.

AMUR

Ritegno
Più l'ira mia non ha.

ZEIDAR

(Dolente a questo segno
Un'alma non si dà!)

AMUR *(ad Elvida)*

Seguimi.

ELVIDA

Andiam. Si mora.

ZEIDAR

No, vita avrai.

AMUR *(al figlio)*

T'affretta;
Servi alla mia vendetta,
Che in breve scoppierà.

ELVIDA

Del cielo la vendetta,
Sul capo tuo cadrà.

ZEIDAR

(Vorrebbe amor vendetta,
Ma sente il cor pietà).
(nell'atto che Amur vuol condurre fuor dell'antro Elvida, si sente un improvviso strepito, e si vede atterrare la piccola porta indicata)

SCENA DODICESIMA

*Alfonso, preceduto e seguito da' soldati con spada nuda,
e recando molte faci. I precedenti.*

AMUR

Stelle!... che veggio!

ZEIDAR

Sogno!... vaneggio!

AMUR, ZEIDAR

Oh inaspettato,
Tremendo fato!

ELVIDA *(nel riconoscere le armi spagnole)*

Pietoso ciel!

ALFONSO

Qual tetto speco!

ELVIDA

Oh voce! Oh sorte!

AMUR, ZEIDAR

Barbara...

ALFONSO

Antro di morte!

AMUR, ZEIDAR

Sorte infedel!

ELVIDA

Mio ben! son tecco...

ALFONSO

Elvida mia!
*(mentre Alfonso corre a lei, Amur la prende per un braccio,
e la tira in disparte)*

ELVIDA

Sei tu!

you cannot stand the truth.
In vain, superb, in vain
You made your vows to heaven.
Fear: who can free you from my hand?

ELVIDA

May your barbarous sword
Kill me instead! What are you waiting for?
Don't you know Elvida yet?
I am not afraid.

ZEIDAR

Loved father,
Have mercy.
(to Elvida)
Trust my heart:
I'll do everything for you.

ELVIDA

You are worthy of a more noble father,
Zeidar.

AMUR

My anger
Has no limits now.

ZEIDAR

(There cannot be
a more sorrowful heart!)

AMUR *(to Elvida)*

Follow me.

ELVIDA

Let's go. To meet death.

ZEIDAR

No, you will live.

AMUR *(to his son)*

Hurry up:
I need you for my revenge,
That will burst out soon.

ELVIDA

Heaven's revenge
will fall upon your head

ZEIDAR

(Love would take its revenge,
but the heart inclines to compassion).
*(when Amur is bringing Elvida out of the cave, a sudden noise is heard,
and the above mentioned little door is broken down)*

SCENE TWELVE

*Alfonso, preceded and followed by the soldiers bearing
their swords, and many torches. Said.*

AMUR

Gods!... what do I see!

ZEIDAR

It's a dream!... I rave!

AMUR, ZEIDAR

Oh unexpected,
Tremendous fate!

ELVIDA *(recognizing Spanish arms)*

Merciful heaven!

ALFONSO

What a dreadful cave!

ELVIDA

Oh voice! Oh fate!

AMUR, ZEIDAR

Barbarous...

ALFONSO

Deathly cave!

AMUR, ZEIDAR

Unfaithful destiny!

ELVIDA

My love! I am with you...

ALFONSO

Elvida!
*(while Alfonso runs to her, Amur holds her arm,
and draws her aside)*

ELVIDA

It's you!

ALFONSO
Sì...

AMUR (*impugnando uno stilo*)
Pria
Per questa mano...

ZEIDAR
Ferma!

ALFONSO
Inumano!

TUTTI
(Destin crudel!)

ALFONSO
Deh! ti placa... Amur, mi rendi
L'idol mio che tanto adoro;
Deh! mi rendi il mio tesoro;
Pace... tutto avrai da me.

AMUR
Stolto amante, invan pretendi
Ch'Amur ceda a' tuoi desiri,
Benché oppresso tu lo miri,
Sempre fia maggior di te.

ZEIDAR, ELVIDA
(Tremo... palpito... all'affanno.
Non resisto... Fier momento!
Far a brani il cor mi sento...
Pena eguale, oh dio, non v'è!)

ALFONSO (*minaccioso*)
E persisti ancora? Cedi.

AMUR
No... Tu a morte mi precedi.
(*in atto d'uccidere Elvida, Zeidar trattiene il colpo*)

ALFONSO, ELVIDA, ZEIDAR
Giusto ciel!

ALFONSO, ZEIDAR
T'arresta!...

AMUR (*a Zeidar*)
Indegno!

ZEIDAR
Ecco il petto: in me lo sdegno,
Padre, tutto puoi sfogar.
(*s'inginocchia ad Amur, e questi, mentre lo respinge, viene circondato dalle guardie*)

AMUR (*al figlio*)
Va', ti toglì al mio cospetto;
Nato sei per mio rossore.
(*ad Alfonso*)
Vil nemico, il tuo furore
Non può l'anima in me cangiar.

ALFONSO, ELVIDA
L'empio cor che chiudi in petto
A chi mai non desta orrore!
Trema iniquo, traditore,
Dovrà il fulmine piombar.

ZEIDAR
(D'atra stella trist'oggetto
Fosti o misero mio core!
Morte sol da un rio dolore
Può quest'anima involar).

SCENA TREDICESIMA
Ramiro, soldati. I precedenti.

RAMIRO (*ad Alfonso*)
Ti conforta, signor. D'Azor la schiera,
Dal vicin bosco uscita,
Piombò poc'anzi su di noi; ma tale
Fu l'ispano valor, che in un momento
Restò dispersa come nebbia al vento.

AMUR
(Saziati o sorte!)

ELVIDA
Lode al ciel!

ALFONSO
Soldati,
Costui si tragga altrove.
(*Amur è condotto via*)

ALFONSO
Yes...

AMUR (*holding a dagger*)
Before
by this hand...

ZEIDAR
Stop!

ALFONSO
Cruel!

ALL
(Cruel destiny!)

ALFONSO
Deh! Calm down... Amur, give me back
The idol that I adore;
Give me back my treasure,
Peace... you'll have everything from me.

AMUR
Foolish lover, in vain you ask
Amur to yield to your wishes;
Although you see him oppressed,
He is always more powerful than you are.

ZEIDAR, ELVIDA
(I fear... I shiver... to affliction.
I cannot resist... Fierce moments!
I feel my heart torn to pieces...
Lord, there cannot be a similar sorrow!)

ALFONSO (*threateningly*)
Do you insist still? Surrender.

AMUR
No... You will die before me.
(*about to kill Elvida, but Zeidar holds back the stroke*)

ALFONSO, ELVIDA, ZEIDAR
Good heavens!

ALFONSO, ZEIDAR
Stop yourself!...

AMUR (*to Zeidar*)
Unworthy man!

ZEIDAR
Here is my chest: father, against me
You can give way to your anger.
(*kneels before Amur, and he is surrounded by the guards as he is driving him back*)

AMUR (*to his son*)
Go away, away from my sight;
You were born to my shame.
(*to Alfonso*)
Miserable enemy, your fury
Cannot change my soul.

ALFONSO, ELVIDA
The impious heart, that is in your chest,
Cannot but arouse horror!
Fear, traitor, impious,
The thunder will fall upon your head.

ZEIDAR
(You were the miserable object
of adverse faith, poor heart!
Only death can free this soul
From such deep sorrow).

SCENE THIRTEEN
Ramiro, soldiers. Said.

RAMIRO (*to Alfonso*)
Console yourself, Sir. Azor's troops,
from the near woods,
pounced upon us; but such was
the Spanish valour, that in a moment
they were scattered like fog to the wind.

AMUR
(Be content, destiny!)

ELVIDA
Praise be to Heaven!

ALFONSO
Soldiers,
Bring him away.
(*Amur is brought away*)

SCENA QUATTORDICESIMA
Alfonso, Elvida, Zeidar, Ramiro, seguito.

ZEIDAR
Ah padre!... Alfonso,
Deh! pietà...

ALFONSO
Generoso
Meno di te mi credi, alma ben nata?
La mia vita hai serbata
In quella del mio ben; serbarla io voglio
Al crudo padre tuo. Libero sei,
Ed attendi da me nuova mercede.

ZEIDAR
Tanto sperar mi lice?
Dunque meno infelice
Son di quel ch'io credei? Mi salvi il padre,
Che più sperar degg'io?
Elvida!... (Alma resisti). Alfonso, addio.
(parte)

SCENA ULTIMA
Elvida, Alfonso, Ramiro, seguito.

ELVIDA
Magnanima virtù!

ALFONSO
Sei mia! Ci veda
Congiunti in sacro nodo il nuovo sole.
È tempo, cara, omai
Che lieto esulti il cor.

ELVIDA, ALFONSO
Penammo assai.

ALFONSO
Il cielo, in pria sdegnato,
Si mostra alfin placato;
Ritorna a noi la pace
Su i vanni dell'amor.

RAMIRO E CORO
Ritorna a voi la pace
Su i vanni dell'amor.

ELVIDA
Felici miei tormenti,
Soavi miei lamenti,
Se di piacer verace
Ora mi balza il cor!

ALFONSO
Per te, bell'idol mio,
Tutti gli affanni oblio,

ELVIDA
Per te di tanti affanni
Più non rammento i danni,

ELVIDA, ALFONSO
Se d'Imeneo la face
Disgombra ogni dolor.

TUTTI
Ritorna a noi/voi la pace
Su i vanni dell'amor.

FINE

SCENE FOURTEEN
Alfonso, Elvida, Zeidar, Ramiro, retinue.

ZEIDAR
Ah father!... Alfonso,
Alas! Have mercy...

ALFONSO
Do you think to be less generous
Than me, noble soul?
You saved my life
And that of my love:
And I want to save your cruel father.
You are free, and I grant you another favour.

ZEIDAR
Can I cherish such hopes?
Shall I be less unhappy
Than I expected! You save my father;
What else should I ask?
Elvida!... (Heart, resist). Alfonso, farewell.
(leaves)

LAST SCENE
Elvida, Alfonso, Ramiro, retinue.

ELVIDA
Magnanimous virtue!

ALFONSO
You are mine! May the new day
See us joined in the sacred bond of marriage.
It is time, dear,
For the heart to rejoice.

ELVIDA, ALFONSO
We suffered a lot.

ALFONSO
And may the heaven, offended at first,
Be appeased;
Peace be with us,
On the bonds of love.

RAMIRO AND CHORUS
Peace be with us,
On the bonds of love.

ELVIDA
Blissful are my torments,
Sweet are my laments,
If my heart leaps
with true joy!

ALFONSO
For you, sweet idol,
I have forgotten all the troubles.

ELVIDA
For you I cannot remember any more
The sufferance for all these sorrows.

ELVIDA, ALFONSO
May the nuptial torch
Free us from every sorrow.

ALL
Peace be with us/you,
On the bonds of love.

THE END