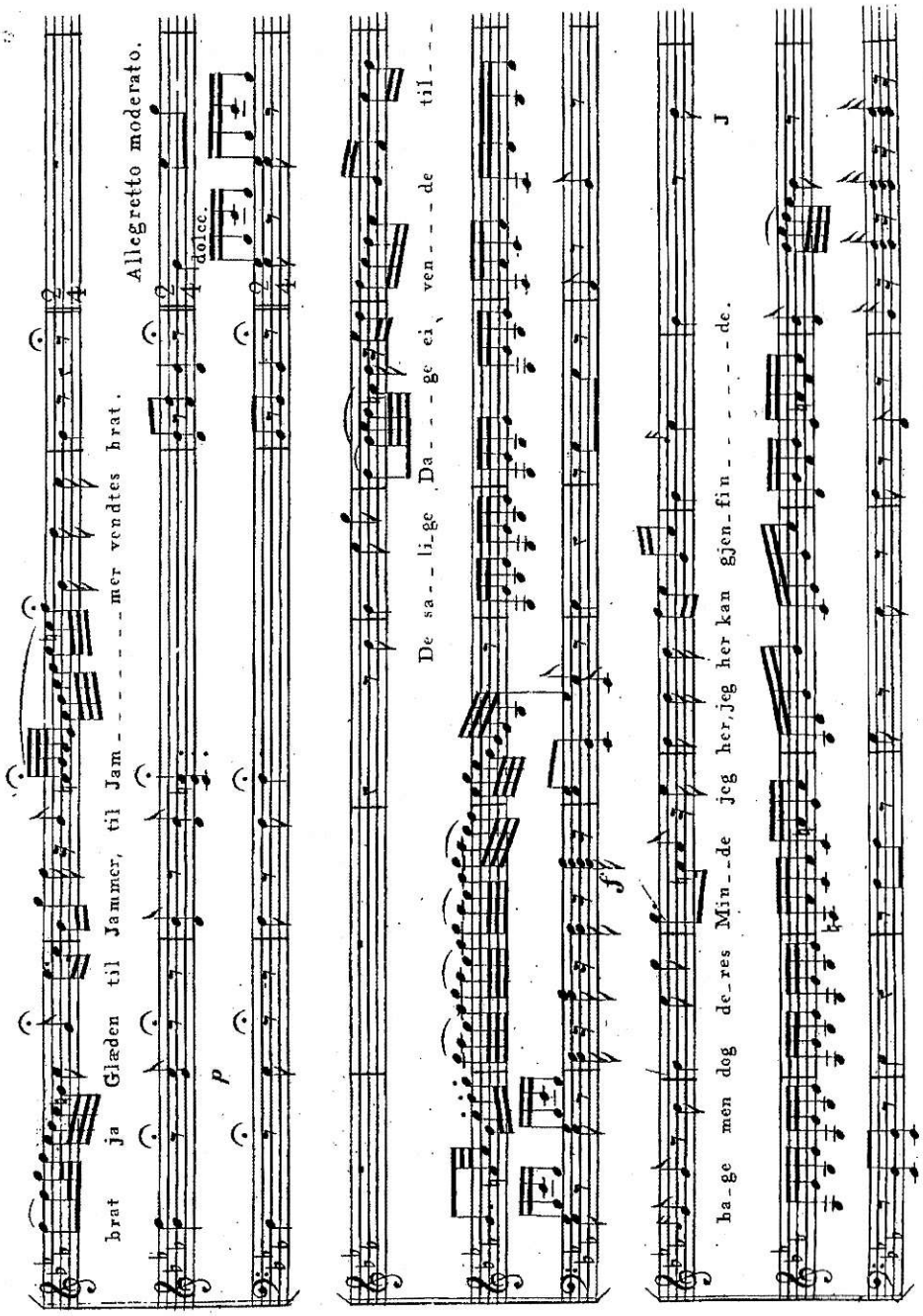


DON PASQUALE A BERGAMO

(...spettatore sconfitto di un'epoca)

Qualche personaggio di riguardo ha affermato che con il *Don Pasquale* di Donizetti cala il sipario sull'opera buffa dell'800 e si apre l'era del dramma borghese in musica.

Difatti questo capolavoro del Bergamasco ha tutte le connotazioni di una vicenda di amore e interessi, dissapori dispettosi e dolenti nostalgie nella Roma del tempo dello stesso compositore che, non a caso, ne avrebbe voluto la rappresentazione in costumi contemporanei.

Le peculiarità della commedia tradizionale restano nella *storia* del vecchio invaghito della fanciulla e nel suo contrasto con il giovane innamorato di lei cui il ciclo della vita riserva il primato
in amore ed il diritto a guardare ad un futuro di belle speranze. Tuttavia la vena donizettiana, incredibilmente geniale alle soglie del crollo fisico e psichico dell'artista, tratteggia una struggente vicenda umana il cui protagonista commuove per l'ingenua illusione di ritorno alla gioventù e mentre l'inganno ed il gioco dei travestimenti (altro ingrediente non di poco conto nella tradizione teatrale comica) strappano il sorriso, il povero vecchio gabbato desta compassione nella sua nostalgica solitudine.
Questi elementi ci sono sembrati pienamente centrati nella bellissima rappresentazione bergamasca curata da Francesco Bellotto, la cui regia ci è parsa sottilmente simbolica , eloquente nella semplice e pur multiforme raffigurazione scenografica , addirittura poetica in alcuni momenti, primo fra tutti quello del memorabile schiaffo di Norina che annienta Don Pasquale. Qui, mentre Donizetti delinea con dolorosa meditazione la sconfitta del vecchio sognatore , la sposa ribelle rimane essa stessa ferita dal proprio gesto e, mentre la luce si fa soffusa a sottolineare il momento musicale *E' finita, è finita, Don Pasquale,* si guarda sgomenta la mano colpevole...

La linea di sviluppo del meccanismo registico è stata la contrapposizione di realtà temporali diverse: da un lato il protagonista con la sua assurda convinzione di averla vinta sul nipote , prima, e sulla terribile Sofronia, poi, dall'altro l'impietoso scorrere del tempo che relega via via Don Pasquale ad una condizione di spettatore impotente, di sconfitto da questo tempo inesorabile che trasforma e sconvolge ogni cosa. Da qui la geniale trovata di Bellotto di collocare tutto lo svolgimento della vicenda in un unico ambiente, che con spettacolarità scenografica passerà da un salone vetusto, zeppo di ninnoli e di quadri

[opposite} **Mayr in a cold climate**: a cabaletta page from Mayr's hitherto "lost" opera *Lanassa* (1817) its score unprinted and unavailable in Italy or anywhere else, but published in Denmark with a Danish text. An item for those with adventurous tastes.

d'epoca, ad una casa spoglia e invasa da operai che saccheggiano tutte quelle antichità secondo il volere capriccioso della neosposa, fino a diventare un cortile notturno sulle cui mura sono dipinte stelle con segno sbarazzino e nella cui penombra, mentre si intensifica il pathos del duetto d'amore , si svolgono le effusioni amorose di coppie in abiti anni settanta del XX secolo, ricordando proprio un certo stile del cinema di quegli anni.

Brava nell'interpretazione di Norina /Sofronia Linda Campanella, dalle doti spiccate di agilità vocale già dimostrate nell'interpretazione di Adina, nello scorso festival bergamasco, e di Gilda nel recente Rigoletto combinate sapientemente ad una presenza scenica brillante e giocosa. Al suo apparire nella casa di Don Pasquale veste alla moda pop, ma per gabbare il vecchio secondo l'inganno prestabilito indosserà un abito antico, uscito da un solaio o dal cassetto della nonna (una sottile simbologia scenografica userà come paravento per questo cambio un vecchio quadro, pittura di rovine alla luce lunare in stile Sturm und Drang!). La freschezza della voce e la gioiosa verve fanno di lei un'interprete degnissima che giustamente ha riscosso ampi consensi dal pubblico. Non meno bravo e scenicamente a suo agio Christian Senn, nei panni del dottor Malatesta, dall'aspetto seducente e scaltro e con una gran voglia di divertirsi: voce calda e potente, toni maliziosi e luciferini, mirabolante nella personificazione di un ispettore di polizia tipo Sheridan (con tanto di impermeabile bianco e occhiali scuri) al momento *dell'Aspetta, aspetta cara sposina...* Un interprete veramente al suo posto in questa bella lettura del capolavoro donizettiano.

Nel ruolo del protagonista Paolo Bordogna, già più volte ascoltato a Bergamo e sempre in ruoli giocosi. All'alzarsi del sipario è sprofondato in una antica poltrona volta di spalle al pubblico e se ne intravedono solo un braccio e il balenio di una sigaretta. Già in questo apparire è ritratto come spettatore di una vicenda che via via gli sfuggirà di mano e la poltrona, simbolo eloquente delle sue sicurezze, sarà un topos ricorrente: nel momento del disastro della cassa messa a soqquadro Don Pasquale tenterà invano di sottrarla ai frenetici operai e con l'agnizione finale e lo spumeggiante epilogo tornerà nell'identica collocazione a fare da statico rifugio al vecchio sconfitto.

All'inizio l'interpretazione di Bordogna si è rivelata un po'sotto tono tanto che la gioiosa spavalderia di *Un foco insolito* non è stata resa con la verve che forse ci si sarebbe potuta aspettare dall'interprete del *Don Gregorio* di qualche anno fa, ma nel progredire dello spettacolo, soprattutto nella sua seconda parte, il cantante è apparso in migliore forma ed ha ritrovato il suo smalto e la sua pienezza espressiva nella divertentissima scena del matrimonio, nello splendido soliloquio dello schiaffo, fino all'ingenuo agguato alla sposa concertato con Malatesta

alla cui presenza Don Pasquale è stato fatto comparire sostenuto da un girello per anziani invalidi.

A completare il cast il giovane Ernesto di Ivan Magrì, tenore esordiente che la regia ha voluto nei panni di un pittore apollineo con il basco alla Raffaello sui lunghi capelli. Anche per lui l'inizio non è stato forse brillante, ma come per il protagonista si è registrata un'evoluzione nel corso della serata che ha portato da un *Sogno soave e casto* un po' incerto ad un riuscito *Cercherò lontana terra,* modulato tra comparse che gli porgono il povero pesciolino che stava ritraendo ucciso dal luciferino dispetto dello zio. Il clou emozionale ed affettivo dell'opera, il bellissimo duetto *Tornami a dir che m'ami,* ha riscosso un'ovazione ben meritata per la bravura di entrambi gli interpreti supportati dalla suggestiva scenografia. Carica di verve e di sostenuta brillantezza, già dall'esecuzione della sinfonia, è apparsa la direzione del maestro Stefano Montanari che ha sottolineato adeguatamente a livello musicale questa rappresentazione indimenticabile che ha concluso la serie di spettacoli d'opera del Festival bergamasco 2010. Particolarmente bravo il coro che ha dato prova di capacità espressive e sceniche nel mirabolante avvicendasi di servitori, di dipendenti in cerca di lavoro presso la moglie di Don Pasquale e di anonimi comprotagonisti della vicenda. Un bel servigio reso a Donizetti ed alla sua modernità di grande compositore!

Laura D'Alessandro



Belisarius Begging for Alms, as depicted in popular legend, in the painting by Jacques-Louis David (1781)

Donizetti intimo

Trema Bisanzio!

Who and what did the composer have in mind with this cry? Enigmatic as a plot, born as a puzzle, *Belisario* is the most oddly timed opera in the Donizettian canon, "*Strong love*" he said he wanted but this is precisely what he does not get! *Belisario* is his one truly Byzantine argument.

Very few operas can have been born under such a brilliant star. The maestro himself wrote that he intended to set Cammarano's discarded *Belisario* on the very same day that *Lucia di Lammermoor* made her début in Naples (even if the actual date of his letter has been disputed[1]), thus, the long-held belief that Donizetti only decided to tackle the despised libretto by his overjoyed collaborator in the euphoric wake of *Lucia* is completely untrue. It had been offered to Barbaja in 1833 as the poet hoped to get the official post left vacant by Domenico Gilardoni but Barbaja had turned it down. Nor had Donizetti shown any enthusiasm for the plot - or so at least it has always seemed. We may have been mistaken. The initial puzzle, however, is due to something else entirely:

AI LETTORI

Fu base di questo lavoro, che oso offrirvi, una Tragedia di Holbein, che il valenta Artista Drammatica Luigi Marchionni ridusse per le Scene Italiche.

Il Belisario di Holbein, pari a quello della Storia, colse ovunque allori copiosi e meritati; reputerò il mio non meno avventuroso, se Voi, delle cose Teatrali integri e scienti giudici, gli accorderete una sola fronda di quegli allori.

Vivete Felici.

L'AUTORE

So reads a note at the beginning of the printed libretto of *Belisario* for its Venetian prima on 4 February 1836, and very charmingly put, but not in fact true, the opera isn't based on Holbein[2]. The romantic stage owed everything to a very small number of people, the most adept of whom was the journeyman/playright/actor Luigi Marchionni (1791-1851) who was a lynch-pin for libretti. The leader of a family troupe whose interminable provincial tours swallowed an incredible diet of undistinguished fare, he himself prepared the texts for his band of players and kept his ear to the ground for new ideas with wonderful acuity. That these were shallow plays lowered to the tastes of unsophisticated audiences, full of posturing and arcane situations, did not deter him in the least, a regular transfusion – he knew all too well – was necessary for survival. He was a clever plagiariser and his sources were widespread, dependant almost invariably

[1] His letter (Z.176[a]) is dated "*28 sett. 1835*" but the prima of *Lucia di Lammermoor* at the Teatro S.Carlo was two days earlier.

[2] Franz Ignaz Holbein (1779-1859). No Belisarius is listed among his plays.



Rembrandt: The blind Belisar as beggar. Staatl. Museen Berlin. Kupferstichkabinett.

upon lachrymose sentimentality and gothic gobbledygook usually lifted from the dregs of the Paris backstreet theatres. Marchionni was only *just* respectable.

Perhaps this was the root cause of Cammarano's problem with *Belisario,* in this instance Luigi Marchionni had dared look further than usual. Filching a comparatively new play written by a government official in Munich risked reprisals in all the important parts of the peninsula and Cammarano took pains to disguise the source of his plot, Holbein was a red herring, both Marchionni's 'Belisario' (published in one of the compilations of L'Ape teatrale) and the libretto by Salvadore Cammarano for Donizetti were based on the Trauerspiel 'Belisar' by the Bavarian *Staatsmann und Dichter,* Eduard von Schenk (1778-1841) a stiff-necked official who would not have been at all amused by this theft of his intellectual property. The play had first been performed at Munich in 1820.

This false note is only an aside. Though he had every reason to be on top of the world with *Lucia,* Donizetti chose to cap its success with a score that is amongst the darkest in the whole of his output - a melodramatic saga with an angry agenda and clothed in the most compelling music imaginable.

The run-up to that abortive summer season in Naples had been unusually fraught, not only had *Lucia* been constrained to suffer infuriating delays before emerging in glory but the letters preceding her début are full of frustration and foreboding. The most revealing of these, and the one that most presupposes his choice of plot, is dated 14 July 1835, well before *Lucia*, and is addressed to Simon Mayr:

"M° Pregiat.mo
Ma come? Il Sig. Andrea non ha di me nuove? Eh, non è vero! Egli avrà forse già traccannato ciò che pagar gli feci, ed inebbriato, non avrà capito la bestialità che andava a dire, cioè che di me novelle non avea. Di Giuseppe ne sono io pure digiuno, e non è il viaggio dell'orto come si suol dire, che se i venti son contrari, troppo tempo vola prima di averne la felice nuova dell'arrivo. Basta, spero presto però sapere l'annunzio per mezzo di Mr. Jourin qui dimorante, e possidente in Bizanzio." [3]

The opera due to emerge was a tale of family discord. Exactly how much angst had got into *Belisario*? Subliminal motivation? Opera as catharsis? When he should have been resting on his laurels at the height of his genius the composer wrote the most accusatory and conflictual opera of his career, focussed upon betrayal and disaster. Belisario had abandoned his son; Gaetano - a son who had outgrown his humble roots - agonised over his filial deficiency from the moment he left Bergamo, and now – faced with parental illness and high on guilt – he would bring these deficiencies to a boil: in this instance the single word *"Bizanzio"* is a telling signpost in the indictment of his brother Giuseppe whose monetary responsibilities left much to be desired, but not in isolation, in combination with his own self-reproach. There is, in fact, something very specifically biographical in the underlying mood and evocative plot of *Belisario* which encompasses his father's death in December 1835, Virginia's imminent childbirth (and the death of her baby later), his mother's subsequent collapse (followed by her death too, days after the *prima*) and his festering dismay at his precarious status

[3] Z.169[a] *"Costantinopoli"* was the habitual name.

in Naples as well as the antipathy and reproach that had come to a climax within the family orbit. Heralded by catastrophe and embarrassments, *Belisario* is not just a glaring example of "il vero' in the Verdian sense of being concerned with real people and real emotions on the stage, but has a core of all-too-tangible resentments underlying its musical substance. In this sense his determination to choose *Belisario* to succeed *Lucia di Lammermoor* is of real import to his cause and motivation, however undeclared.

And then the opera's traumatic genesis was pessimistic indeed, its comrade-in-arms was the *Requiem per Bellini*, not *Lucia,* both scores were side-by-side on his desk with the liturgical twin never quite coming to fruition. Maria Malibran was an active ingredient too, this is doubly clear, not only is she the dedicatee of his *Lamento per la morte di Bellini,* his 'Venne sull'ali ai zeffiri' with its text by Andrea Maffei which he published at the end of 1835 but made transparently clear by her wilful behaviour at La Scala in the carnival of 1836 leading to the dismissal of *Maria Stuarda* thus putting a term to a score he knew to be exemplary. It was an attack upon his integrity (Antonina v Belisario), which, witnessed en route for Venice, unmistakably played a part in the vehemence and scorching contempt with which he characteristically embellishes the irresistible cantilena of his anti-heroine.

How far, and how factually, can a hidden agenda of this speculative nature be pursued? Not very far, it is waiting for the Atti of a recent Convegno upon Giuseppe Donizetti to throw a more intensive light on such issues. He was to continue with his sniping: *"Non voglio fare il minchione come il Bey mio fratello che dopo avere guadagnato più di me forse, so ne stà nell'antica Bisanzio a grattarsi la pancia fra la peste, ed il palo"* he was to write to Dolci a little later (letter Z.316 of 13 November 1838). Enchanting derision but based on what? Disappointment? Frustration? In no way could their musical paths collide or even cross in any way whatsoever. Perhaps it was simply an elder brother syndrome? None of it had any direct relationship with *Belisario* except for its venue. Did Giuseppe ever earn more than his famous sibling upon whose reputation he has been obliged to lean for all posterity? It is improbable. But their disorderly relations may, inadvertently, have led to a masterpiece and we must be content with that.

Alexander Weatherson

The edition of Belisario to be performed by the Chelsea Opera Group

Dr Ottavio Sbragia has based his performing edition of *Belisario* on the copyist manuscripts kept at the Fondazione Levi of Venice, as well as those manuscript scores in the conservatorii of Rome and Milan. For the vocal parts he has used the autograph score conserved in the Ricordi Archive (Braidense Library) of Milan.

www.sbragia.info belisario_edition@sbragia.info

Michele Novaro

Fratelli d'Italia e non solo.

L'inno *Fratelli d'Italia*, di Goffredo Mameli, fu per cent'anni un popolarissimo canto patriottico. Dal 1847 attraversò la storia d'Italia. Dai moti del 1848 alla Grande guerra: nel 1915 Toscanini dirige una memorabile esecuzione al Teatro Lirico di Milano. Avversato, tuttavia, dal Fascismo[1] dal 1946 è diventato l'inno ufficiale della Repubblica italiana[2]. Ma perché mai è conosciuto, come autore dell'Inno, solo il poeta e non, come è nella consuetudine italiana indicare, soprattutto il compositore? Eppure, quando si parla dell'*Aida* si dice «di Verdi», autore della musica, non mai «di Ghislanzoni», autore delle parole. Allo stesso modo la *Carmen* è di Bizet, giammai di Meilhac e Halévy, i librettisti.
La musica di *Fratelli d'Italia* fu composta da Michele Novaro.

Chi era Michele Novaro?

Egli nacque a Genova, il 23 dicembre 1822[3], da Gerolamo, originario di Dolceacqua (Ventimiglia), macchinista presso il Teatro Carlo Felice di Genova, e da Giuseppina Canzio, sorella di Michele Canzio, scenografo e poi impresario del massimo teatro genovese.
Nacque in una casa di vico Vegetti, nell'attuale centro storico genovese.
Percorrendo verso nord questa via, si sbocca in quella di San Bernardo dove, al numero 10 nasceva, il 5 settembre 1827, Goffredo Mameli,
I due, pur appartenendo a ceti sociali differenti (macchinista teatrale, come abbiamo visto, il padre di Michele; ufficiale di marina il padre di Goffredo) crebbero con lo stesso ideale di libertà e patriottismo, aderendo a quelle manifestazioni nelle quali sventolavano la bandiera tricolore, ancora fuorilegge, tale che in un rapporto della polizia genovese risultava già «tale Goffredo Mameli, figlio del colonnello di marina», con quale delizia del padre[4], c'è da immaginarlo.
I due giovani, si troveranno a segnare una tappa particolare della storia d'Italia dell'Ottocento, avendo, l'uno scritto e l'altro musicato, uno degli inni più popolari del Risorgimento italiano e che, più o meno cento anni dopo, diverrà, giammai riconosciuto definitivamente, l'Inno della Repubblica italiana.
Eppure, *Il canto degli italiani* (questo il vero nome del brano), è passato alla storia col nome del poeta (alla maniera ottocentesca) e non del musicista. Molto probabilmente, la causa è da individuare nella prematura, quanto gloriosa, scomparsa del giovane Mameli[5], morto nella difesa di Roma nel 1849. La glorificazione dell'uno causò l'oblio dell'altro, eppure entrambi, già giovanissimi, condivisero lo stesso ideale di libertà e di patriottismo

Fratelli d'Italia

Come nacque *Fratelli d'Italia* è storia risaputa, seppure avvolta in un'aura di leggenda.
Seguiamo la testimonianza dello scrittore e patriota Anton Giulio Barrili il quale, quel 10 novembre 1847, era a Torino, presso la casa del patriota Lorenzo Valerio, e fu presente quando, tramite il pittore Borzino, Michele Novaro lesse per la prima volta la composizione di Mameli[6]:

> Colà, in una sera di mezzo settembre, in casa di Lorenzo Valerio, fior di patriota e scrittore di buon nome, si faceva musica e politica insieme. Infatti, per mandarle d'accordo, si leggevano al pianoforte parecchi inni sbocciati appunto in quell'anno per ogni terra d'Italia, da quello del Meucci, di Roma, musicato dal Magazzari - *Del nuovo anno già l'alba primiera* - al recentissimo del piemontese Bertoldi - *Coll'azzurra coccarda sul petto* - musicata dal Rossi. In quel mezzo entra nel salotto un nuovo ospite, Ulisse Borzino, l'egregio pittore che tutti i miei genovesi rammentano. Giungeva egli appunto da Genova; e voltosi al Novaro, con un foglietto che aveva cavato di tasca in quel punto: - To' gli disse; te lo manda Goffredo. - Il Novaro apre il foglietto, legge, si commuove. Gli chiedono tutti cos'è; gli fan ressa d'attorno. - Una cosa stupenda! - esclama il maestro; e legge ad alta voce, e solleva ad entusiasmo tutto il suo uditorio

Ventisette anni dopo, lo stesso Barrili, dovendo preparare una commemorazione di Goffredo Mameli per l'aprile del 1875, chiese al Novaro se ricordasse qualcosa di quella serata torinese del 1847. Il musicista rievocò in questi termini:

> Mi posi subito al cembalo coi versi di Goffredo sul leggio e strimpellavo, assassinavo con le dita convulse quel povero strumento, sempre con gli occhi all'inno, mettevo giù frasi melodiche, l'una sull'altra ma lungi mille miglia dall'idea che potessero adattarsi a quelle parole. Mi alzai scontento di me, presi congedo e corsi a casa. Là, senza pure levarmi il cappello, mi buttai al pianoforte. Mi tornò alla mente il motivo strimpellato in casa Valerio: lo scrissi su di un foglio di carta, il primo che venne alle mani: nella mia agitazione rovesciai la lucerna sul cembalo e per conseguenza anche sul povero foglio[7].

La carriera

E mentre l'Inno seguiva al sua strada, diventando estremamente popolare, Michele Novaro proseguiva nella sua carriera di secondo tenore e direttore dei cori presso il Teatro Regio e Carignano, a Torino[8].
Come tenore, il giovane cantante si era fatto le ossa (sotto l'egida dello zio?) presso il Carlo Felice di Genova. Aveva frequentato la Scuola di canto Gratuita promossa da A. Costa e legata all'attività del Carlo Felice, ove si distinse per la spiccata musicalità.
Il suo nome compare per la prima volta in una produzione del *Gianni di Calais* di Donizetti, rappresentato presso il massimo teatro genovese la sera del 6 ottobre 1838, con esito infelicissimo.
Ancora al Carlo Felice, lo vediamo impegnato ne *La marescialla d'Ancre* di Alessandro Nini (31 dicembre 1839) e, sempre dello stesso compositore, nella *Cristina di Svezia*, il 6 maggio 1840. In quello stesso anno cantò nella *Parisina* di Donizetti, sempre al Carlo Felice (19 febbraio).
Quindi il balzo di qualità, quando, nel 1842 cantò, a Vienna, alla prima della *Linda di Chamounix* e, l'anno successivo, fu Armando Gondì nella prima di *Maria di Rohan* [prima che la parte fosse trasformata per musico nell'edizione parigina del novembre 1843], entrambe di Donizetti.
Non sappiamo come furono i rapporti tra Donizetti e Novaro, né come Novaro ebbe l'opportunità di esibirsi a Vienna in queste due prime donizettiane. Né tantomeno se essere nipote di Michele Canzio[9], scenografo del Carlo Felice (il quale conosceva personalmente Donizetti[10]), sia valso a procuragli la scrittura di Vienna.
Certo è che i rapporti tra Donizetti e Novaro rimasero ottimi se, durante la malattia del Bergamasco, Michele Novaro andò a visitarlo a Bergamo, nell'ottobre 1847, riportandone la seguente testimonianza:

> Vidi gli avanzi di un uomo, pallido, scarno, cadente d'ogni membra, sorretto sottobraccio da due infermieri che tentavano far muovere qualche passo a chi non era più l'ombra di un vivo. [...] Chiesi per grazia che lo facessero sedere: – Non è tanto spiccio – disse il medico. Quando a Dio piacque fra uno stiracchiarsi degli arti inferiori (le gambe parevano tutta una linea, mentre il dorso pareva piegarsi a scatti, come per molla meccanica) l'applaudito da tante genti parve seduto[11].

Novaro tentò di farsi riconoscere ma tutto fu inutile.



Giuseppe Isola *Michele Novaro* disegno a guazzo
Istituto mazziniano, Genova

Da cantante a didatta.

Dopo l'unità d'Italia, Michele Novaro lasciò Torino.
Tornò a Genova dove, con la moglie Elisabetta Breytweieser, la figlia Giuseppina e la suocera Carlotta, visse, per lungo tempo, in una casa in piazza Tessitori.
In quegli anni lo raggiunse il conferimento della croce di cavaliere della Corona d'Italia.
L'impegno e la partecipazione agli ideali del Risorgimento si concretizzarono non solo in una cospicua produzione musicale[12] ma anche nella entusiastica realizzazione di concerti e spettacoli per la raccolta di fondi destinati alla causa nazionale.
Tra tutte queste attività, spicca senza alcun dubbio la fondazione di una Scuola gratuita popolare di canto, a Genova. Questa scuola ebbe qualche rinomanza, e fama, se riuscì a realizzare alcune rappresentazioni di cui rimangono traccia sulla stampa dell'epoca.
La prima uscita degli allievi avviene il 1° ottobre 1869, presso il Teatro Nazionale di Genova, ne *Il maestro del villaggio*, con musiche di maestri vari (tra i quali Cimarosa) messi insieme dal Novaro.
Il 4 ottobre 1873, presso il Teatro Andrea Doria, fu rappresentata l'opera *Don Finocchio* di Cotti Caccia; il 15 ottobre *I due ciabattini* di Francesco Ruggi e il 21 ottobre l' *Ajo nell'imbarazzo* di Donizetti, tutte nel medesimo teatro.
Il 22 ottobre 1874, presso il Teatro Nazionale, gli allievi della Scuola popolare misero in scena l'opera, in dialetto genovese, *O mego per forza*, composta dallo stesso Michele Novaro su parole di N. Bacigalupo (probabilmente l'unico esempio di teatro musicale genovese del XIX secolo). Il 16 dicembre 1876 la Scuola del Novaro mette in scena un *Barbiere di Siviglia* di Rossini, presso il Teatro Paganini.

Michele Novaro morì a Genova, il 21 ottobre 1885, a sessantatré anni, malato e senza un soldo (nonostante la "Croce di cavaliere del Regno" di cui sopra). I suoi ex–allievi, facendo una colletta, riuscirono a erigergli un monumento nel cimitero monumentale di Staglieno, accanto alla tomba di Mazzini. L'epigrafe, incisa sulla lapide lì d'appresso (dettata da Arrigo Boito), recita:

Artefice di possenti armonie
Onde ebbe Italia quel canto
Che ridestando nel cuore degli oppressi
La coscienza dell'antico valore
Preluse alla riscossa d'un popolo
E ne accompagnò l'omeriche lotte
Dall'Alpi alle terre dei Vespri.
Il tuo nome, o Michele Novaro
Finché Italia avrà assetto e dignità di Nazione
Starà.

[G. B. Cevasco
Donò 1888]

Spigolature a mo' di conclusione.
Il Canto degli italiani fu eseguito per la prima volta a Genova, il 10 dicembre 1847, durante la manifestazione per il 101° anniversario dell'insurrezione antiaustriaca.
La prima stesura manoscritta del *Canto degli italiani* è conservata all'Istituto Mazziniano di Genova. È all'interno di un quaderno personale del poeta con appunti, poesie e scritti vari. Dal manoscritto si evince chiaramente che il poeta cambiò l'incipit: da «Evviva l'Italia» in «Fratelli d'Italia»
Il secondo manoscritto si trova al Museo del Risorgimento di Torino. È la copia che Mameli inviò a Novaro.

Sempre all'Istituto mazziniano di Genova è conservato un manoscritto musicale recante le seguenti parole «Torino 5 Xbre 1847. Quando la mia Patria dopo tanti anni di infame servaggio, respirava le prime aure di libertà», vergate dalla mano del Novaro . Si tratta, sicuramente, di una copia tarda poiché, accanto al nome del poeta ("Mamelli" sic!), sempre di mano del compositore, si legge: «Ucciso dai Francesi combattendo per la libertà Italiana a Roma».

Oggi la musica del Novaro, legata a *Fratelli d'Italia*, è criticata aspramente ed è spesso ritenuta inadatta a rappresentare l' Italia. Addirittura, qualche politico, di quelli che inventano gli argomenti tanto per fare qualcosa in Parlamento, qualche tempo fa, chiese la sostituzione col «Va pensiero» dal *Nabucco* di Verdi.

Ma proprio *Il canto degli italiani* fu (ed è) veramente rappresentativo degli ideali risorgimentali – anche perché nacque in quei frangenti – e non è per caso, forse, che Verdi stesso, elaborando i brani per il suo *Inno delle Nazioni* (1862), accanto alla *Marsigliese* e all'inno inglese *God Save the Queen*, vi aggiunse, a rappresentare l' Italia, la musica del Novaro, ignorando bellamente la *Marcia reale*, che pure era l'inno ufficiale del regno.

Francesco Cento

Ringrazio il prof. Paolo Paolini per la cortese disponibilità e le solerti indicazioni bibliografiche.

Note:

[1] *Fratelli d'Italia* rientrerà in quel gruppo di canti i quali, non compresi nei brani canonici del regime, Achille Starace, segretario del PNF, vieterà con provvedimento del 28 agosto del 1932.

[2] Mentre si svolgono i lavori dell'assemblea costituente, il 14 ottobre del 1946, l'adozione dell'Inno di Mameli, quale inno nazionale, è stabilita da un decreto governativo. La decisione ha ancora oggi carattere provvisorio.
In tempi recenti, va segnalato che l'atto del Senato n. 821 XV Legislatura, il quale ha per oggetto "*Modifica dell'articolo 12 della Costituzione*", fu assegnato alla 1ª Commissione permanente (Affari Costituzionali) in sede referente il 12 settembre 2006. Sette giorni dopo, nella seduta pomeridiana n. 33 non si giungerà ad alcuna risoluzione. A tutto ciò si aggiunge che, in data 1 luglio 2007, per la relazione del senatore Saporito (AN) col titolo *Riconoscimento di "Fratelli d'Italia" come inno ufficiale*, la Commissione Affari Costituzionali ne riavviò l'esame senza, comunque, giungere ad una conclusione. Con l'elezione del nuovo Parlamento italiano, sembrava che la questione dovesse avviarsi verso la soluzione nel maggio 2008. Ma tutto è scivolato nel solito dimenticatoio.

[3] Perfino la data di nascita è incerta. Nei documenti esistenti presso l'Istituto mazziniano di Genova risulta la data citata. In alcune pubblicazioni, invece, risulta nato il 23 ottobre 1818.

[4] Nell'agosto del 1848, Goffredo Mameli, nell'impeto della delusione dopo la sconfitta di Custoza, auspicava l'intervento contro l'Austria della flotta sarda, ancorata ad Ancona, senza attendere ordini da Torino. Accorre personalmente ad Ancona dove pretende che il padre Giorgio, al comando della fregata *Des Geneys*, commetta un atto d'insubordinazione in nome dell'unità d'Italia. Il burrascoso incontro tra i due si concluse con la concessione, da parte del padre, della lettura dell'ode *Milano e Venezia*, appena composta, davanti ai suoi ufficiali. Questo atto, seppure denota l'orgoglio di un padre per il figlio poeta, costa parecchio all'ufficiale: già in odore di fronda antisabauda, Giorgio Mameli verrà destituito e messo anzitempo a riposo.

[5] Goffredo Mameli morì alle sette e trenta di mattina del 6 luglio 1849, a ventidue anni ancora da compiere. Era rimasto ferito combattendo sul Gianicolo per la Repubblica romana contro le truppe francesi (accorse per riportare sul trono di Roma papa Pio IX). Ricoverato nell'ospedale romano della Trinità dei Pellegrini, l'amputazione di una gamba non bastò a fermare la cancrena. Con grande dolore e costernazione del Mazzini a cui la madre di Mameli aveva raccomandato il figlio.

[6] Goffredo Mameli aveva pensato dapprima di adattare i versi de *Il canto degli italiani* a musica già composta. Poi si rivolse ad altri musicisti genovesi, tali maestro Magioncalda e maestro Giuseppe Novella. Ma entrambe le composizioni non piacquero al poeta. Quindi decise di rivolgersi al suo amico vicino di casa (già famoso cantante) emigrato a Torino. Un'altra versione musicale di *Fratelli d'Italia* è stata scritta da Alessandro Botti nel 1847 (e stampata, molto probabilmente, l'anno successivo).

[7] Questa e la citazione precedente sono tratti da: Anton Giulio Barrili (a cura di), *Goffredo Mameli, Scritti editi e inediti, ordinati e pubblicati con proemio, note e appendice,* Società Ligure di Storia Patria (Genova). L'episodio della genesi è tratto dal *Proemio Groffredo Mameli nella vita e nell'arte*, cap. III, parte seconda.

[8] Tra le altre cose, sicuramente interpretò Sir Bruno Robertson, nei *Puritani* di Bellini, la sera del 26 dicembre 1841, al Regio e, sempre nello stesso teatro, fu Don Riccardo, nell'*Ernani* di Verdi, del 26 dicembre 1844.

[9] Michele Canzio fu scenografo del Carlo Felice dal 1828 fino al 1850, curò personalmente la scenografia dell'inaugurazione del teatro (7 aprile 1828), quindi, fra le altre, la scenografia di *Alina, regina di Golconda* di

[9] Michele Canzio fu scenografo del Carlo Felice dal 1828 fino al 1850, curò personalmente la scenografia dell'inaugurazione del teatro (7 aprile 1828), quindi, fra le altre, la scenografia di *Alina, regina di Golconda* di Donizetti (12 maggio 1828), nonché quella per la versione genovese del *Diluvio universale*, sempre di Donizetti, andata in scena al Carlo Felice il 17 gennaio 1834.

[10] Per il pagamento della *Lucia di Lammermoor*, la Compagnia d'Industria e Belle Arti, che nel 1835 gestiva (in maniera disastrosa) il San Carlo di Napoli, utilizzò alcuni titoli di credito a favore di Donizetti. Uno di questi titoli era intestato a Michele Canzio. Si può verosimilmente supporre che Donizetti sia riuscito a riscuotere, o girare, la cambiale durante il suo viaggio verso Milano, tra la fine di novembre e i primi di dicembre 1835 (il 3 dicembre era già a Milano per la *Maria Stuarda*), passando velocemente da Genova com'era solito fare andando a Milano (da Napoli).

[11] Alfredo Colombani, *L'opera italiana nel secolo XIX,* Tipografia del Corriere della sera, Milano, 1900, pag. 135; Cfr. Dario Della Porta (a cura di) *Dentro Donizetti*, Edizioni Bolis, Bergamo, 1983, pag. 208.

[12] Tra le altre ricordiamo: *È risorta*, un composizione per coro a tre voci e pianoforte (su parole di A. G. Barrili) con dedicata a Vittorio Emanuele II. Nel 1848 compone l'inno *Il nuovo anno* dedicato al re Carlo Alberto (poesia di Giuseppe Bertoldi). Ancora *Fede e concordia* (*I Liguri ai fratelli Piemontesi*), *Un giorno di battaglia*, *La ronda della Guardia nazionale italiana*, *Unione e Libertà* e *Grido siculo ossia la Rivoluzione siciliana* (tutti su parole di Dall'Ongaro) che prevedono l'uso di campane, un cannone oltre a tamburi e pianoforte. Pare che, con i suoi allievi, Novaro abbia realizzato una parodia della *Norma* di Bellini(*La sacerdotessa d'Irminsul*) nel 1875 (ma lo scrivente sta ancora cercando conferma alla voce).

Altre indicazioni bibliografiche

– Edilio Frassoni, *Due secoli di lirica a Genova*, 2 vol., 1980, Genova;
– Ida Maria Botto (a cura di), *Il teatro Carlo Felice di Genova, storia e progetti*, 1986, Genova
– Leo Morabito, *Museo del Risorgimento*, 1988, Genova;
– Roberto Iovino, *Michele Novaro e l'Inno di Mameli,* sta in *Fratelli d'Italia, Goffredo Mameli e Genova nel 1847* (a cura di Emilio Costa, Giulio Fiaschini, Leo Morabito con uno scritto del Presidente della Repubblica) - Savona, 1998;
– Maiorino, Marchetti Tricamo, Giordana, *Fratelli d'Italia, la vera storia del'inno di Mameli*, 2002, Milano.
– Leo Morabito, *La prima volta del tricolore*, sta in *Finestra sul Risorgimento* (a cura di Andrea Casazza), Genova, 2004;
– AA. VV. *La musica del Risorgimento a Genova (1846 – 1847), Gli Inni patriottici della Biblioteca Universitaria*, Genova, 2006.

Also with risorgimental connotations, the expatriate Italian composer Jacopo Foroni (1825-1858) is now able to display to the fullest advantage his quite wonderful *Dramma storico-lirico diviso in cinque parti e tre atti*

CRISTINA REGINA DI SVEZIA

which was sensationally brought back to the repertory at the Vadstena Academy in 2007. Now available on CD with a fine documentation by Anders Wiklund and others, with Liine Carlsson as Cristina, Ann-Kristin Jones as Maria Euphrosina, Kosma Ranuer as Axel Oxenstjerna, Daniel Johansson as Gabriele [Magnus Gabriel De la Gardie] and Fredrik Zetterström as Carlo Gustavo, with the Göteborg Opera Orchestra and chorus conducted by Tobias Ringborg. Music that cannot fail to make the day for every listener. STERLING CDO 1091-2

Mercadante: *I Normanni a Parigi* (Highlights)

Opera Rara ORR 249

Dan Foley

Happily, things are looking up for Mercadante; Wexford recently offered a fully staged *Virginia*; a production of his opera buffa *I Due Figaro* (1826), whose autograph was recently rediscovered by a Torinese doctoral student in Madrid, is set for Salzburg(!) in June, from whence it will go to Ravenna – under Muti's direction.

No less importantly, Opera Rara has just released a selection of numbers from *I Normanni a Parigi* as part of its "Essential Opera Rara" series. I was initially excited when Opera Rara kicked off this project. As originally conceived, it was a way for the company to record excerpts from operas with some strong music, but which for one reason or another were deemed not consistent enough throughout to merit a complete recording. These single-disc releases had the advantage of expanding their catalog beyond the usual two or so complete operas a year.

But since the untimely death of founding artistic director Patric Schmid, the series seems to be evolving a different function: marginalizing works that are not by Rossini, Donizetti or Bellini, regardless of their quality. The first such victim was a vitally important opera by Federico Ricci – *Corrado d'Altamura*. Schmid himself held *Corrado* in very high esteem, and he always intended to record it in its entirety, including as appendices six additional numbers written for an 1844 revival in Paris. *Corrado* is, indeed, a very strong opera throughout; and some of the best numbers were passed over on Opera Rara's highlights disc.[1]

It is now *Normanni a Parigi* which falls victim to the Essentials scalpel. *Normanni* is one of Mercadante's most successful and significant works. The late Tom Kaufman traced a respectable fifty-four 19th-century productions. Singers who interpreted it included Tosi, Strepponi, Ungher, del Serre, Poggi, Duprez, Lablache, and Cartegenova. Contemporary sources almost always count it among Mercadante's greatest masterpieces. *Normanni*'s score is certainly the work of an expert craftsman: attention-grabbing, richly orchestrated, and full of passages of great lyric beauty. This Mercadante is neither the self-styled rebel we know from his 'reform' operas, nor the Rossini mimic who penned *Cariiea.* He is more comfortable in his own skin than he seems to have been when composing the rather

[1] ORR 246. See Alexander Weatherson's review in issue 107 of the *Donizetti Society Newsletter* (p.33).

confused and noisy *Emma d'Antiochia* (recorded complete in 2003 by Opera Rara[2]).. Here, Mercadante makes no effort to discard the solita forma, but neither is he behind the times, for much of the music sounds remarkably similar to that of his better-known contemporaries of the early 1830's. Harmonics are more traditional than in the later operas, the tunes very reminiscent of Donizetti (there are still many traces, too, of Rossini's influence). The opera is not without shortcomings; for one thing, there is musical evidence of his struggles with the despised cabaletta form. The tenor's "Se dar fede a miei nemici" (see Track 9) is lifted bodily from his earlier failure *Zaira*[3], where at a lower pitch it formed the final movement of the cavatina Mercadante wrote for Antonio Tamburini. And Berta's final solo, though soprano Judith Howarth valiantly tries to make something of it, feels unsuitable to the tragic situation – a phrase in the coda actually sound cribbed from Elisabetta's final rondo in Donizetti's *Il Castello di Kenilworth.* It must also be admitted that the primary weakness that dogged Mercadante throughout his career is present here too: even after enjoying this disc many times, admiring the beauty and creativity of its harmonies and instrumentation, I struggle to recall a single tune from the opera. Perhaps that wasn't what Mercadante was after, and if so, perhaps that's forgivable.

Each of the pieces chosen by Opera Rara for this disc has a great deal to recommend it. A somber opening preludio and chorus set an ominous air of mystery and suspense. A gorgeous extended duet for soprano and mezzo recalls more famous examples (I found myself thinking more of *Semiramide* than of *Norma*). But this number has its own special twists; sensuous, unexpected shifts in harmony, and the point at Berta's entrance, 'No, nol maledir', where the 'cello intertwines with the soprano voice (see Track 3). A big tenor showpiece, complete with choral interjections, a highly dramatic and lyrical duet between the mezzo and tenor, and finally the dramatic heart of the opera - an intense, dialog-like duet for the baritone and soprano. But by far the best number is the Act III concerted finale. On its disc *Paventa Insano*[4], Opera Rara had already recorded its brief trio section, "Che tento? Che spero?". There, wrenched from the matrix of the entire scene (where it forms but one essential link in the dramatic buildup) it made by comparison scant impression. Here, it comes across far more powerfully, not only because we can see the context in which it belongs, but also because the singers are more involved. The stretta builds to just the kind of rafter-rattling, moving mountain of sound that fans of Mercadante will love.

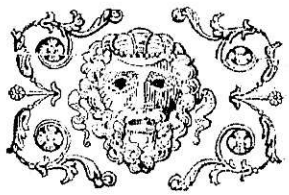
[2] ORC 26.

[3] Another Essential Opera Rara release, ORR224.

[4] ORR236; see Track 4.

Judith Howarth turns in a satisfying performance as the tragic Carolingian Queen, Berta. Though one might wish for a voice with more colors or perhaps a stronger chest register, one couldn't ask for more dramatic commitment or cleaner execution of coloratura passages; and Howarth invests each word and phrase with meaning. She certainly has the vocal range to tackle a Tosi role, capping the Act III stretta with a thrilling high E-flat, and interpolating a spine-tingling high F in the first movement of the final aria - so that the D-flat in alt with which she ends the cabaletta seems almost child's play. As Odone, Barry Banks is up to his normal superb standards, both dramatically and musically. His two-part aria is dispatched with such musicality, fine technique, and showmanship that it's really hard to find anything to criticize. In the baritone role of Ordamante, Riccardo Novaro has a rapid vibrato I find hard to like, but that is a matter of personal taste. In terms of phrasing, intonation, and emotional involvement, one can make no complaints. Though her voice lacks the fullness and heft (especially in the lower register) to be convincing in a pants role, mezzo Katerina Karnèus is an eager and pleasing Osvino – particularly in her duet with Howarth. Sadly, not included is Osvino's excellent aria[5], or his death scene, a piece I am very curious to hear. The Geoffrey Mitchell Choir is as professional as usual, and conductor Stuart Stratford shows himself to be a skillful interpreter of bel canto; one hopes to see further collaborations between him and Opera Rara. Jeremy Commons contributes his usual well-written, scholarly program notes, and Tom Kaufman's chronology completes the luxurious presentation.

Though this disc will prove indispensible to die-hard *amatori* of Opera Rara's recordings, they will no doubt find it bittersweet; each time they savor these morsels, they will find themselves hungering for the missing half of this fascinating, enjoyable, and historically crucial opera. It deserved a complete recording, not a brush-off.



[5] Recorded by Svetlana Sidorova de Sanghi and available for download on the website Classical Archives. See http://www.classicalarchives.com/work/17723.html. The overture to *Normanni* can be heard on Bongiovanni's album *Mercadante: Sinfonie da Opere*.

la Repubblica.it

SPETTACOLI & CULTURA

La scoperta in una biblioteca della capitale spagnola di Paolo Cascio
giovane musicologo torinese con dottorato di ricerca all'Università Complutense

Studioso italiano scopre a Madrid un'opera perduta di Mercadante

Si tratta de "I due Figaro", 'sequel' delle "Nozze di Figaro" e del "Barbiere di Siviglia"
L'opera verrà diretta dal maestro Muti al festival di Ravenna e a Salisburgo
di ROSARIA AMATO

ROMA - Quando si è ritrovato a Madrid, con un dottorato di ricerca all'Universitá Complutense, Paolo Cascio, giovane torinese laureato in musicologia e diplomato in composizione, ha ripensato a un altro italiano molto illustre, emigrato come lui nella capitale spagnola quasi 200 anni prima, Saverio Mercadante.

E, un po' per passione, un po' forse per nostalgia dell'Italia, si è messo alla ricerca dei suoi manoscritti. Una caccia al tesoro nella musica e nella storia, che si è conclusa con una scoperta di grande valore: l'unica copia manoscritta completa de "I due Figaro", prima opera composta a Madrid a Mercadante nel 1826, mai messa in scena in epoca moderna.

Un'opera che presto potranno conoscere anche gli appassionati di lirica, dal momento che ha il maestro Riccardo Muti ha deciso di metterla in scena tra l'anno prossimo e il 2011 al Festival di Ravenna e al Festival di Pentecoste di Salisburgo, nell'ambito di un ciclo di opere che fanno capo alla scuola napoletana. E non si esclude un'esecuzione a Madrid in un futuro prossimo. Una copia non autografa dell'opera esisteva a Napoli, ma non era completa e non era considerata in stato adeguato per pensare a trarne un allestimento teatrale.

"Ho passato giorni e giorni nelle biblioteche di Madrid alla ricerca dei manoscritti di Mercadante. Alla fine ho scoperto che c'era molto materiale alla Biblioteca Historica Conde Duque. - racconta Cascio - Mi hanno dato quattro casse verdi, piene di manoscritti: non credevo ai miei occhi quando, alla fine di un manoscritto particolarmente lungo, ho letto 'Saverio Mercadante, 26 ottobre 1826'.

Era proprio 'I due Figaro', un'opera scritta da Mercadante tra il luglio e l'ottobre 1826, la prima scritta a Madrid dal musicista italiano, commissionata dal Teatro Principe e che però non andò in scena per via della censura".

Finirono infatti sotto accusa alcune frasi del libretto di Felice Romani che adesso potrebbero sembrare innocenti, ma che all'epoca, con i primi moti liberali in giro per l'Europa, dovevano sembrare particolarmente sospette. Qualche esempio: "Io per il naso/meno il padrone/di mio marito/che è sciminunito/questo Masetto/egli proverà./ Da me venite/donne mie care/Ad imparare/come si fa (parla Susanna, la moglie di Figaro).

Oppure: "Or comincio a capir...l'usato stile dei protettori è questo: umani sono. Finché i protetti non danno ombra ad essi; ma li vorriano oppressi quando i talenti loro incominciano a porli in gelosia" (a parlare è Plagio, scrittore di commedie).

"L'opera venne messa in scena nel 1833 e nel 1836 - dice Cascio - non so ancora dove, però. Sto cercando di scoprirlo". Evidentemente questo esordio un po' sfortunato dei "Due Figaro", bloccata dalla censura, deve aver convinto Mercadante che non valeva la pena di riportare il manoscritto in Italia, quando venne chiamato a dirigere il conservatorio di Napoli.

E così "I due Figaro" rimase sepolta per 170 anni prima negli archivi del Teatro Principe e poi alla biblioteca di Madrid, e forse sarebbe rimasta lì per sempre se un giovane studioso italiano, finito a Madrid come tanti "cervelli d'esportazione", non avesse avuto la curiosità e il desiderio di fare l'investigatore.

L'unica parte conosciuta ed eseguita è l'ouverture dell'opera, che venne ridotta per pianoforte da Ricordi che la pubblicò con il titolo "Sinfonia Caratteristica Spagnola nell'opera buffa I due Figaro del Sig. Maestro Saverio Mercadante".

Angelo Nicastro, direttore artistico del Ravenna Festival, assicura che nell'opera "ci sono cose molto interessanti". Paolo Cascio ne parla con molto entusiasmo: "La storia è un sequel delle *Nozze di Figaro*. Ines, figlia del Conte e della Contessa, s'innamora di Cherubino, che farà di tutto per sposarla.

Il titolo "I due Figaro" nasce da un momento all'interno dell'opera nel quale il Conte cerca di scoprire la verità su Cherubino, e lui si schermisce dicendo di essere Figaro. Nell'opera Figaro viene per la prima volta seriamente redarguito dal Conte, e quasi cacciato dalla magione".

Insomma, in un'epoca che ama moltissimo sequel e prequel, la scoperta di un 'sequel' delle vicende del *Barbiere di Siviglia* e delle *Nozze di Figaro*, che si era perduto nei meandri della storia, è una notizia interessante...E, sia Cascio che il festival di Ravenna si augurano che possa essere l'occasione per la riscoperta di Mercadante, uno dei "padri" dell'opera italiana. Forse anche, come sottolinea il giovane studioso, per ricordare un momento in cui la Spagna, almeno dal punto di vista artistico, era considerata "la più bella provincia italiana".

(24 settembre 2009)

Felice Romani's *I due Figaro o sia Il soggetto di una commedia* with music by Mercadante was given at the Teatro Principe in Madrid, on 26 January 1835. Originally set by Michele Carafa (La Scala 1820) it was set four further times: by Giovanni Panizza (Trieste 1823); by Dionigio Broglialdi (Barcelona 1825); by Saverio Mercadante and by Giovanni Speranza (Turin 1839) of which the version by Mercadante is quite the most elusive. *"Stylistically Mercadante follows on from Rossini but Spanish dance forms such as the bolero and fandango are also found throughout the score which thus looks ahead to later developments in Spanish music, for instance in Manuel de Falla."* To be launched at the Salzburg Festival (where tickets are gold-plated) it will also be performed at the Teatro Alighieri in the Ravenna Festival on 26 June 2011, conducted by Riccardo Muti (in co-production with the Teatro Real di Madrid)

Una "fritola" a San Pietroburgo

Spiega Giuseppina Strepponi a Opprandino Arrivabene che "il freddo si vede, ma non si sente", a condizione di essere ricchi e di vivere in locali molto ben riscaldati ("è una delizia!", commenta Verdi), mentre invece i poveri cocchieri che hanno accompagnato i signori a teatro se ne stanno al freddo, ad aspettare che il divertimento finisca. Siamo a San Pietroburgo, all'inizio del 1862: già da alcune settimane il soprano che dovrebbe essere la prima Leonora nella *Forza del destino* è ammalato, e non sembra che ci siano speranze di guarigione. D'altra parte non si trova una sostituta della palermitana Emma Lagrua, e l'opera nuova non può andare in scena. Sul finire di gennaio Verdi vorrebbe sciogliere il contratto, ma i dirigenti del Teatro Imperiale non glielo concedono, e si decide che l'opera verrà rimandata al prossimo inverno, come infatti avverrà.

A questo punto Verdi e la moglie se ne potrebbero tornare a casa, ma decidono di fare una breve puntata a Mosca (anche se di questo viaggio non vi è certezza). Siamo invece certi che i primi giorni di febbraio erano ancora (o nuovamente?) a San Pietroburgo, e il giorno 2, o il 3, parteciparono a un concerto di beneficenza. Ce lo racconta, con qualche particolare molto interessante, l'attrice Adelaide Ristori, che in quei giorni era anche lei a San Pietroburgo con la sua compagnia, a recitare *Elisabetta regina d'Inghilterra* e *Giuditta* di Paolo Giacometti.

Scrive infatti all'amico e collaboratore Carlo Balboni in data 5 febbraio 1861: "Più per far piacere a degli antichi amici, per una serata a benefizio ho... indovina? ho cantato con dei cantanti tutto il finale delle prigioni di Edimburgo facendo la parte della Gabussi! – più l'aria della frittola... [...] con tale fanatismo da farmi fare il *bis*, e da far dire a Verdi in faccia a tutti, che se avessi avuto una voce più forte, e di mezzo soprano al meno, non sarebbe stato costretto a ritirare la sua opera, come ha dovuto fare per mancanza della donna, e nessuno gliel'avrebbe potuta cantare ed intuonare come me! Cosa te ne sembra? A forza di provare mi era rivenuta la voce, ed io mi stupii di me stessa".

E noi con lei, ovviamente; e non tanto per la ritrovata voce dell'attrice, quanto per il giudizio un poco imprevedibile di Verdi. Era un concerto di beneficenza, tutti erano ben disposti ad applaudire, ma che Verdi si lasciasse scappare un giudizio così incoraggiante... Vero che c'era una condizione imprescindibile (solo "se avessi avuto una voce più forte"), ma dirlo così, davanti a tutti!

Forse il segreto di quel successo stava nella frittola, o più esattamente nella "fritola" come è più corretto scrivere, la prestazione che aveva determinato la richiesta di *bis*. Infatti, possiamo immaginare il finale della *Prigione di Edimburgo* di Federico Ricci (un successo di Rita Gabussi del lontano 1838) come una approssimativa esecuzione in cui l'importante era arrivare alla fine tutti insieme. Ma la canzonetta della fritola, quella poteva risultare un piccolo gioiello di intrigante eleganza se affidato a un'attrice dotata di una voce "piccola" ma intonata, e di una padronanza scenica che doveva essere eccelsa: e la testimonianza di Verdi, ossia il suo entusiasmo, ce lo conferma.

Dunque, si tratta di *Crispino e la comare*, il divertente libretto allestito da Francesco Maria Piave per i fratelli Ricci, e andato in scena al San Benedetto di Venezia il 28 febbraio 1850. Annetta, già in crisi per le bizze del marito Crispino arricchito malamente e ormai insopportabile, la canta agli amici ricordando quando, giovane, vendeva storielle per le calli. "È un'amante che canta al suo tesoro", precisa lei prima di attaccare, e noi ascoltiamo una delle più attraenti invenzioni veneziane del muranese Piave, il poeta che non solo forniva fondamentali libretti a Verdi, ma lo portava in giro per Venezia ad assaggiare ogni sorta di delicatezze, fra cui anche le speciali *frìtole* di Annetta (o del "Sior Toni"?), suscitando qualche momento di ansia in Giuseppina Strepponi.

Piero mio, go qua una *frìtola*,
Te la vogio regalar;
Sasto, caro, quanti zoveni
La voleva sgnocolar?

Tutti sanno cose sono le frittole, quelle, diciamo così, commestibili. In quanto all'altro genere di fritole, quelle che Annetta vuol riservare al suo Piero malgrado le vengano continuamente richieste anche da altri pretendenti, conviene consultare l'Aretino, oppure un altro scrittore veneto come Luigi Meneghello che, in *Libera nos a malo* (1963), ci parla proprio di "quella" frìtola, quella che vendeva e non vendeva l'Annetta. Comunque Piave ha la mano leggera, e dà alle parole un lieve sapore veneziano che la musica sottolinea con arguta discrezione e spiritosa ambiguità, tanto da suscitare una frequente richiesta di *bis* fin dalla sua prima apparizione, e da risultare particolarmente gradita ad alcune celebri cantanti, come Luisa Tetrazzini, Adelina Patti, Amelita Galli-Curci, Hariclea Darclée, Frieda Hempel, fino a Joan Sutherland. Vogliamo mettere nella lista anche Adelaide Ristori, e cercare di immaginare come l'abbia interpretata?

Eduardo Rescigno

[La lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni fa parte di un gruppo di oltre cento lettere dell'attrice al medesimo destinatario conservate nell'Archivio del Museo dell'Attore di Genova]

UN VERDI PARIGINO IN OLANDA

Les Vêpres siciliennes

Amsterdam 23 settembre 2010

Les Vêpres siciliennes di Verdi (Parigi 1855), hanno inaugurato, nella versione originale francese, la stagione lirica 2010-2011 della Nederlandse Opera Stichting sulla scena del Muziektheater di Amsterdam. Si è trattato di una coproduzione con il Grand Théâtre di Ginevra, che l'ospiterà nella prossima primavera. Assistere a questo grand opéra verdiano nella capitale dei Paesi Bassi mi ha riportato indietro - con un legame sottile - ai miei primi *Vespri siciliani* (in italiano), quelli dell'edizione del gennaio 1976 del Teatro Massimo Bellini

di Catania, che vantarono allora quale valorosa protagonista il soprano olandese Christina Deutekom, amstelodamense di nascita.

Les Vêpres siciliennes sono il secondo grand opéra parigino di Verdi (venendo dopo *Jérusalem* (1847), metamorfosi questa, su un libretto diverso, dei popolari *Lombardi alla prima crociata* (1843)). L'ormai anziano Eugène Scribe, l'unico librettista che "tiranneggiò" Verdi (a cui invece spettava solitamente il compito di tiranneggiare i propri librettisti), gli aveva fornito il libretto di *Le Duc d'Albe* - già scritto per Donizetti e lasciato incompleto dal Bergamasco - trasformandolo ed ampliandolo da cima a fondo. A distanza di tempo Verdi preferì ignorare tali origini di *Les Vêpres* e assumere il ruolo dell'ingannato, protestando blandamente la sua buona fede (Scribe nel frattempo era morto). Che invece conoscesse sin da principio la scaturigine del libretto è indubbio (io stesso ho potuto dimostrarlo - basandomi tra l'altro su una lettera dello stesso Verdi a Scribe da me scoperta a Parigi - nel *Journal 7 of The Donizetti Society/Donizetti and France* (2002)).

Come dodici anni prima Donizetti aveva dovuto comporre per il monumentale *Dom Sébastien roi de Portugal* - anch'esso su libretto di Scribe e destinato all'Opéra di Parigi - «sacchi di musica per canto e ballo» (Donizetti), Verdi dovette a sua volta confessare che quelle mastodontiche *Vêpres siciliennes* gli erano costate una «fatica da ammazzare un toro». *Les Vêpres siciliennes* sono un grand opéra ma anche una grande opera? Se Verdi ritorna alla «spavalda poetica risorgimentale» (Rausa) dopo avere superbamente coronato gli "anni di galera" con la *Trilogia* (*Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata*), non è necessariamente un ritorno indietro. Il cammino dell'arte è più spesso sinuoso e fatto di meandri. Pur nelle costrizioni di un libretto che non lo soddisfa, Verdi riesce a dominare la magniloquenza del grand opéra e a dare umanità di carne e di sangue e verità di sentimenti ai suoi personaggi, singoli e coro, affidando loro pagine di alta e commossa ispirazione musicale e di forte incisività drammaturgica. Anche in questo caso siamo di fronte a un Verdi con la 'v' maiuscola. Quanto alla magnifica e lussureggiante musica del balletto delle *Quattro stagioni*, chi può farle ombra? Forse soltanto il balletto del *Faust* di Charles Gounod.

Non aveva forse Verdi coniato il concetto di "inventare il vero"? Rare furono le sue discese al sud e non oltre Napoli, ma si preoccupò di documentarsi sulle musiche popolari siciliane e la Sicilia dei *Vespri* sembra più autentica di quella, viziata purtroppo dall'oleografia, della *Cavalleria rusticana* di Mascagni.

Che ci piaccia o no, è forza rassegnarsi oggi a una invadentissima realtà, apparentemente irreversibile: il compositore propone, ma è il regista quello che dispone! E non diversamente è accaduto anche in questa occasione. La differenza risiede tuttavia nell'intelligente "dissacrazione" messa in atto dal regista tedesco Christof Loy, che lo scrivente può agevolmente comparare a due esempi recenti di cui è stato spettatore: il velleitario *Poliuto* bergamasco-sassarese di Marco Spada e l'insensato *Macbeth* brussellese del guastamestieri Kryzstof Warlikoski (non basta dunque chiamarsi Cristoforo). In entrambi i casi una parte del pubblico ha reagito con muggiti di disapprovazione. Si è trattato forse dei soliti *Philistines* ("filistei" - termine spregiativo inglese)? Jorge Binaghi, in ogni caso, ha fatto capire esplicitamente, sulle pagine della rivista "L'Opera" di settembre, che il re scozzese del mestierante Warlikoski... era nudo come l'imperatore della fiaba di Andersen!

La scenografia di Johannes Leiacker è una "nonscenografia": sedie disposte lungo le nude pareti del boccascena, un tavolo, una cucina casalinga nel terzo atto - separata da quinte dal resto della scena - attorno alla quale si sviluppa la noncoreografia-pantomima di Thomas Wilhelm, in cui i ballerini Samon Presland, Adam Ster e Katharina Wunderlich e gli attori Barbara Spitz e Richard Gittins fanno rivivere l'adolescenza di Henri, Hélène e Frédéric (fratello di Hélène che Montfort farà poi giustiziare e che Hélène giurerà di vendicare) e prima ancora la seduzione e l'abbandono della madre di Henri da parte di Montfort. L'isola scenica costituita dalla cucina ritornerà nel quinto atto in cui Hélène immaginerà un'impossibile futura vita coniugale al fianco di Henri. I costumi contemporanei di Ursula

Renzenbrink potrebbero essere benissimo gli stessi abiti civili dei cantanti durante le prove. Completi neri indossano gli immaginari occupanti francesi della Sicilia negli anni Quaranta del XX secolo (e non se n'erano più visti dopo il 1282!), mentre il bianco e i colori chiari contraddistinguono i siciliani, oppressi e disprezzati da quegli arroganti stranieri, che spadroneggiano con fare volgare, meschino e spietato. Qui è semmai la Sicilia ad apparire immaginaria, poiché è trasparente la trasposizione nella Francia di quegli stessi anni Quaranta tra regime di Vichy e occupazione nazista.

Non si è capito perché la celeberrima ouverture sia slittata, a mo' di interludio, tra il 1° e il 2° atto, come se il primo fosse una sorta di prologo. In realtà tra i due atti non c'è discontinuità e il solo fatto nuovo nel secondo è l'arrivo di Procida. Il regista non ha mancato di farsi intervistare nella rivista del teatro, ma non mi è sembrato indispensabile leggere quel suo intervento, essendo io tuttora convinto che i registi quello che hanno da dire, devono dirlo sulla scena.

Loy riesce a far muovere efficamente solisti, coro e comparse anche nei momenti "fatalmente" più statici dell'opera (come gli insiemi o i cori). Nella conclusione del secondo atto quando i francesi si impadroniscono delle fidanzate dei siciliani, i quali subiscono impotenti il terribile affronto, Loy si rammenta di aver visto a suo tempo *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pasolini (1975): l'immagine delle fanciulle che a gambe nude sono costrette dagli invasori ubriachi e infoiati a sfilare inginocchiate su cocci di bottiglie e bicchieri frantumati per l'occasione è intollerabile, anche perché è inesorabilmente lenta. Ma forse ancor più insopportabile è quella che non ci è risparmiata nel quarto atto, quando l'esecuzione dei ribelli evoca la pena capitale ancora vigente in vari stati degli USA: l'iniezione letale inferta ai condannati dopo che sono stati legati con cinghie sui letti di morte. Proprio in quei giorni una donna si preparava a subire tale moderno supplizio americano e nessun Montfort ha sospeso all'ultimo momento il barbaro rito (sono barbari soltanto gli iraniani che lapidano le adultere, non quegli altri che pretendono di insegnare la civiltà e la democrazia al resto del mondo?).

Capriccio del regista: quando Henri chiama padre Montfort e questi sospende le condanne a morte di Hélène e degli altri, la clemenza del governatore francese arriva, ahimè, troppo tardi per Procida, che ha già subito l'iniezione letale. Questo costringerà il capo dei cospiratori a ritornare in scena nell'ultimo atto in veste, poco convincente, di fantasma.

La fluida direzione di Paolo Carignani, alla guida della robusta Nederlands Philarmonisch Orkest, ha impresso nerbo e anima, dolcezza ed eleganza nonché vigore ed espressività e varietà di tinte all'imponente partitura verdiana, eseguita con vibrante slancio e pochi tagli. Come si dice in olandese, l'opera è venuta fuori dal dipinto! Ciò anche per merito di un cast agguerrito, che in tutti i ruoli, anche quelli minori, ha dato il meglio di sé. Merito da condividere con l'eccellente e versatile coro della Nederlandse Opera diretto da Martin Wright e con le non meno essenziali comparse, bambini compresi.

Con l'eccezione del tenore francese Fabrice Farina (Danieli), il cast era composto da nonfrancofoni, e tanto più lodevole è risultata la dizione francese dei vari cantanti. Come trovare d'altra parte voci francofone adatte al grand opéra, se il genere è abbandonato (nonché disprezzato) nella sua stessa terra d'origine (dove Auber e Meyerbeer sono banditi e, quando tocca a Verdi, si preferisce eseguire *Vêpres* e *Don Carlos* in italiano)?

Il soprano olandese Barbara Haveman è un'intrepida Hélène, anche sul piano vocale, con un canto ben disciplinato, appassionato ed espressivo, e, come se fossero rose e fiori i primi quattro atti con i vari momenti cruciali del dramma, arriva fresca e puntuale al cimento di 'Merci, jeunes amies' del quinto atto. Trova un degno partner nell'Henri del tenore tedesco Burkhard Fritz, generoso e preciso, che disegna egregiamente, senza eccedere nell'enfasi o sforzare la voce, il giovane patriota siciliano dilaniato dalla scoperta di essere figlio dell'aborrito governatore francese. Ma il tirannico luogotenente di Charles d'Anjou, Guy de Montfort, si scopre genitore ancorché non amato. Il baritono svizzero Alejandro Marco-

Buhrmester ce ne offre un profilo eloquente, sottolineando con un canto aristocratico e cattivante l'imperiosità e la vulnerabilità di chi comanda. Il suo antagonista Jean Procida era il basso rumeno Balint Szabo, che, con eleganza di emissione e un grave morbido e sontuoso, ha suggestivamente incarnato il cospiratore pronto a tutto per la libertà della propria terra. Non invano è stato atteso al varco della grande aria del suo primo apparire, 'E toi, Palerme, ô beauté qu'on outrage', che è il più affettuoso saluto di Verdi, dalla lontananza di Parigi, alla Sicilia che non avrebbe mai visto.

Fulvio Stefano Lo Presti

Pesaro 2010 - Rossini in Translation?

This year's Rossini Festival in Pesaro was a curate's egg: a mixture of beauties and horrors, old friends in new shoes and complete novelties. And curiously, and I hope not too tortuously, I found it bore some relevance to our Chairman's editorial in Newsletter 110. So I will try to touch on that issue as well as mention some of the interesting offerings from the festival. Let me say three things right away. One: I disagree with much that AW wrote about opera in translation. Two: fear not, all three of the operas at Pesaro were sung in Italian. Three: the articles in the programmes are a mine of information that I have raided for this report.

The staged offerings this year were *Demetrio e Polibio* (edited by Daniele Carnini), *Sigismondo* (in a critical edition edited by Paolo Pinamonti) and *La Cenerentola*. The last named was a revival of the production first mounted in 1998 and directed by Luca Ronconi. Sadly, I have never enjoyed *La Cenerentola* less. Staged in the huge unatmospheric spaces of the Adriatic Arena, it was dwarfed by an overpowering set and spoilt for me by direction that caricatured Don Magnifico mercilessly, thus rendering him less monstrous, with too much repetition of visual jokes – the danger with running gags is that often, as here, they obey the law of diminishing returns. Vocally it wasn't quite good enough to redeem matters: Marianna Pizzolato, though touching, lacked the final degree of brilliance at the end (significant that her variations in the final rondo lowered the vocal line?); Lawrence Brownlee's otherwise accomplished Don Ramiro sounded small-scale in this setting; the baritones and basses weren't consistently agile enough – clearly articulated *fioriture* were followed by passages clumsy in comparison. However there were two musical points of interest. Rossini didn't compose all the music heard at the opera's *prima*. As is well known, the recitatives were almost entirely written by Luca Agolini. He also wrote three other numbers: an aria for Alidoro in Act I, a chorus to open Act II and an aria for Clorinda just before the final scene. For a Rome revival in 1820 Rossini himself wrote a recitative and aria for Alidoro "Là del ciel nell'arcano profondo" that has replaced Agolini's original "Vasto teatro è il mondo" in the usual performing text, and we heard it at Pesaro. But the other two Agolini pieces were sung, thus receiving their first modern performances. The chorus is "Ah, della bella incognita", in which the Chorus of Knights describe the effect that Cenerentola has had on the other women at the ball. It breaks with the tradition of opening the second act of an *opera buffa* with a *recitativo secco*, but as Alberto Zedda's essay in the programme says, the words fit the situation perfectly. I thought its music charming and would be happy to hear it again. Clorinda's aria "Sventurata! Mi credea" on the other hand, remains the sort of curiosity that I think Pesaro is absolutely right to exhume, yet does not merit performance outside festival conditions. It upsets the balance between Clorinda and Tisbe. It is also very demanding, a high-lying florid two-part aria. Alas the acid quality of Manon Strauss Evrard's voice, not

inapt for the rest of her part, became somewhat of a trial here despite some fluent coloratura singing. (The solitary cry of "vergogna" at its end was too harsh a judgement.) Early libretti for revivals of *La Cenerentola* reveal that Tisbe sometimes had an aria here, or Clorinda a different one, but all of them are misplaced, holding up the action at just the wrong moment.

Demetrio e Polibio and *Sigismondo* were both "translated". Not in the sense of the words being sung in other than Italian, but in the way both operas were forced into a Director's concept that took them far away from their original plots. *Demetrio* was Rossini's first opera (though not the first to be performed) and was written piecemeal for the Mombelli family, consisting of Domenico (father and tenor), Ester and Anna (daughters, soprano and contralto musico respectively) and Ludovico Olivieri (bass and family friend). Libretti for later revivals show the addition of two more characters, but Pesaro went back to the original small cast of four. Not that you would know it from the stage which was jammed full of extras, doubles for the principals (Doppelgängers?), floating candles and other scenic tricks. Having obtained the programme only a short time before the performance, I have to confess that I was less familiar with the plot than I should have been, but this performance left me even more confused than when it started. The music is attractive, with Rossini's own voice already in evidence much of the time, though nothing has stuck in the memory, maybe because there was so much distraction on stage. The scenery and costumes were the collaborative work of the Accademia di belle arti di Urbino and a free 48-page booklet chronicling the design process was given out with the programme. Which I think suggests where the priorities lay. The opera, unfortunately, got lost.

Sigismondo was another travesty in many people's eyes, with situations altered, locales changed. Sigismondo has mad periods. Here he was mad all the time, and everything was set in a mental hospital. In addition to a singing chorus there was a team of acting extras, hospital staff and patients each which their own obsessive tic. Again, all the activity got in the way. It was very skilfully done, but detracted from the singers and their characters' drama. Perhaps because they too acted brilliantly and certainly because the three leading vocal performances from Daniela Barcelona, Olga Peretyatko and Antonino Siragusa were superb, it had (for me) more coherence than *Demetrio*, and even a perverse fascination. But it upset a lot of people, some who came specially to hear it felt they still had not experienced Rossini's opera, and Donizetti Society member and newsletter contributor Charles Jernigan thought it the worst production of any opera he had ever seen.

Sigismondo was not a success when first produced in 1814. Typically Rossini plundered the score for later works. The opening scene of *Il barbiere* uses the music of the start of Act II, "In segreto a chi ci chiama" and the orchestral accompaniment to Basilio's calumny aria derives from the duet for Ladislao and Aldimira in Act I. (This is also heard in Desdemona's death scene in *Otello*). Other music was to find its way into *Elisabetta regina d'Inghilterra*, *Torvaldo e Dorliska* and *La Cenerentola*. Ilaria Narici's programme article "Mad Scenes and Visions in a Borderline Opera" gives chapter and verse. But *Sigismondo* also uses music from earlier operas. The Overture is that of *Il turco in Italia*, though curiously the British Library's copy of the first vocal score published by Ricordi in 1826, whose frontispiece illustrates the Pesaro programme, has no overture at all, beginning with the Introduzione. *Il turco* also provides part of the Act I finale, "Ah che il cor non m'ingannava" from that opera's Act I finale becoming "Ah dal peso io gemo oppressa" at the corresponding point in *Sigismondo*. I thought I had noticed another borrowed snippet that Narici doesn't mention. Four bars from Ladislao's aria in the Introduzione seemed to quote a passage near the end of Fanny's aria from *La cambiale di matrimonio*, but on checking I find that they form part of the decorations used by Joan Sutherland in her recording, not Rossini's original line. Coincidence, or did

Richard Bonynge crib from *Sigismondo*? Either way they sound charming and totally apt. Thanks to Siragusa's full-voiced virtuoso delivery of "del suo barbaro tormento/tutto il peso io sento in me" they also sounded perfectly attuned to Ladislao's situation.

So Rossini's self-borrowings, sometimes in situations of totally different emotional import, and obviously using different words, do make me question the degree to which AW's assertion in his editorial about "the infinite care taken to find the precise notes to underpin the syllabic stresses, the sound and insinuation of words ..." actually holds good. Sometimes, surely yes. But sufficiently often, as in the examples above, surely not. And to take an example form Donizetti, Lucia's "Spargi d'amaro pianto" is a good, memorable tune, but except for the appoggiatura on "pianto", hardly follows the stresses of the Italian words. Changing the language of an opera to that of the audience (and the singers too), far from losing the plot, can be a means of making the music and drama more alive for many. Did Donizetti ever hear any of his operas in translation (perhaps a French opera in Italian at the Theatre des Italiens or in Vienna) and if so did he express an opinion on the question of opera in translation? * My guess is no (I'm open to correction here), and my gut feeling is that if he could have envisaged his operas in English in London in 2010 he would have approved. I would prefer to encourage English National Opera's exploration of Donizetti after their recent *Lucia* and *Elisir*, *Lucrezia Borgia* is promised for early 2011.

To return to Pesaro and Rossini's borrowings, I also attended a morning concert given over to two more rarities, *La morte di Didone* and *Le nozze di teti, e di Peleo*. Both were new to me. The former, written for Ester Mombelli in 1811 (though not performed until 1818) reminded me of Mayr and Haydn – and indeed Rossini was involved with performances of *The Seasons* around this time. The latter (from 1816) is more unmistakably Rossini, and contains a surprise. A big aria for Cerere ends with the famous tune from Angelina's final rondo in *La Cenerentola*. Actually, it is closer to its first incarnation in the frequently-cut final aria for Almaviva in *Il barbiere* – his downward chromatic runs are retained, rather than Cenerentola's two-octave descending scales. It was a heavy time for Olga Peretyatko: Aldimira in *Sigismondo* Wednesday evening, Dido and Cerere 11a.m. Thursday. And she encored the famous bit. Now that Juan Diego Florez has brought Almaviva's aria back to *Il barbiere* at Covent Garden, within a short period I have heard that tune sung by a tenor, a soprano and a contralto!

Pesaro's programme for 2011 is *Mosè in Egitto*, *Adelaide di Borgogna*, *La scala di seta*, and, in concert, *Il barbiere di Siviglia*.

Alan Jackson

[* Indeed he did '*...son io che traduco tutte le opere...figurati se lo so, Io io: Linda, Padilla, Belisario, Lucrezia, Don Pasquale, Lucia, oltre le francesi: Favorita, Martyrs, Fille du régiment ecc.*" (Donizetti to Toto Vasselli 30 March 1843). To the end of his life he insisted on taking a role in the fitting of new words to his music: *Cfr.* Alexander Weatherson *Maria Padilla opéra en quatre actes di Donizetti* [in] 'Studi su Gaetano Donizetti nel Bicentenario della nascita (1797-1997)' Bergomum (Bergamo 1997) 237-257. He himself conducted *Dom Sébastien* in a German he had carefully supervised but would have been deeply opposed to the idea of any of his operas being "made more alive for many" like every composer on the planet. Gut opinions notwithstanding. Edit]

«Semiramide ». Voix ravageuses, décor ravagé, Zedda super Maestro .

Mercredi 29 décembre 2010

Mettre en scène *Semiramide* de Rossini est un pari redoutable, par sa longueur et ses nombreux changements de lieu. En Belgique même les versions orchestrales raccourcies sont rares. C'est donc un beau défi que relève le Vlaamse Opera en risquant la version scénique intégrale.



"Semiramide". Rossini. A.Zedda et M.Lowery (c) Annemie Augustijns

Pouvoir et inceste

Semiramide, reine mythique de Babylone, voluptueuse et conquérante, a assassiné le Roi Ninus, son époux et devient amoureuse sans le savoir de son fils, un général scythe, Arsace. Thème œdipien. Ajoutez une lutte pour le pouvoir entre le prince Assur, complice du meurtre du Roi et Arsace, le fils, finalement reconnu de Semiramide. Le tout dans le tombeau du défunt : un duel dont la victime est Semiramide elle-même. Au total, un mélo, romantique à souhait, entre tragédie grecque et lutte de pouvoir shakespearienne. Mais quel beau mélo et quelle partition sublime d'un Rossini au sommet de sa forme italienne, en 1823, juste avant son départ à Paris.

Zedda super-Maestro

Alors oui c'est un peu long en version intégrale, 4H15+entracte, mais il y a un magicien au pupitre, Maestro Zedda, directeur du festival rossinien de Pesaro. Les habitués de l'Opéra de Liège l'ont vu souvent, invité par Jean-Louis Grinda, notamment dans une version concert de Sémiramide en 2001 !

Il faut voir Alberto Zedda, ce jeune homme de 82 ans, emporter l'orchestre de l'Opéra des Flandres vers des sommets de douceur mélodique, l'œil pétillant de malice, fixé avec amour sur ses chanteurs pour accorder la fosse et la scène. Quant on est à trois mètres du maître, on subit un effet fascination intense à voir tant d'intelligence souriante diriger avec tant d'élégance des chanteurs qu'il rassure et porte à leur plus haut niveau.

Une distribution royale, un orchestre sous le charme.

Prenez la jeune soprano grecque **Myrto Papatanasiu**, beau timbre, parfois un peu fragile dans les hyper aigus colorature ou les redoutables changements de registre de **Semiramide** : Zedda la soutient, d'inflexion en inflexion, attentif et rassurant, la menant en douceur vers la quasi perfection. Rarement vu d'aussi près un tel exercice de Pygmalion qui vous transfigure sa disciple en princesse du bel canto. La mezzo suédoise **Ann Hallenbergh** en **Arsace** est encore plus convaincante, de bout en bout : maîtrise totale de tous les registres, calme olympien, et merveilleuse coordination avec sa partenaire pour les deux célèbres duos sublimes, un par acte. Les amateurs d'un certain âge se souviennent des **duels inouïs entre Marylin Horne et Joan Sutherland ou entre Marylin Horne et Montserrat Caballé,** gravés sur CD et d'ailleurs présents sur « You Tube ». Eh bien, dans la salle de l'Opéra d'Anvers, les deux duellistes n'étaient pas loin de cette qualité d'émotion. Quant au baryton autrichien **Josef Wagner** en **Assur**, stupéfiant de maîtrise vocale et de présence scénique malgré le crane d'œuf dont l'a affublé le metteur en scène anglais Nigel Lowery, il complète admirablement un trio magistral. Le reste de la distribution est à la hauteur du défi et les chœurs sont vocalement emportés par le mouvement d'excellence, eux aussi guidés au doigt et à l'œil par Alberto Zedda.

Nigel Lowery : intentions louables, réussite mitigée.

Reste la mise en scène de l'Anglais Nigel Lowery, plus encombrante qu'efficace. Il avait excellé, l'an dernier dans un ***Candide* de Bernstein** d'un humour délicieux, sautillant, efficace. Ici, on comprend bien l'idée centrale : les fameux jardins suspendus de Babylone deviennent le palais ravagé de Saddam Hussein. Mais cette actualisation de la lutte pour le pouvoir ...mondial tient mal la route, notamment par le traitement du chœur, omniprésent et aux transformations vestimentaires curieuses, par un décor un peu « cheap » et par l'omniprésence d'un rideau de scène coulissant qui n'aide pas à la compréhension de l'intrigue. Une réussite comme l'évocation en vidéo de l'assassinat du Roi Ninus n'efface pas l'impression d'ensemble d'incohérence. Certes le jeu était difficile- opéra touffus, long et sinueux, mais entre l'excellence de la distribution et de la conduite musicale et la relative inefficacité du visuel, le spectateur subit un grand écart, qui tourne plutôt bien. Malgré ses défauts, il faut aller voir cette ***Semiramide* à Gand** du 8 au 19 janvier : **une œuvre rare et musicalement hors normes.**

***Semiramide*, de Rossini, dirigée par Alberto Zedda ; mise en scène de Nigel Lowery.**

Opéra de Gand, du 8 au 17 janvier.

Michel Quenon

GIOACHINO ROSSINI *compositore, cantante e bon viveur*

Most beautifully presented, these *Atti del Seminario di Studi sulle problematiche esecutive sullo stile e l'interpretazione* (Benevento 2010) held in 2009 at the Conservatorio Statale di Musica "NICOLA SALA" di Benevento, with important contributions from Michael Aspinall, Sergio Ragni and Gioacchino Zarrelli, are a remarkable addition to the Rossini canon. With rare insights and precisions especially focussed upon unswept corners in the life of the great maestro this impeccable volume contains the most superb illustrations of an unimaginable perfection from the collection of Sergio Ragni. A real joy.

Past, Present and Proposed No.11

Pip Clayton

Four theatres, The Queen's, The King's, His Majesty's and Her Majesty's in the Haymarket

Prologue

After I had completed my potted history of the Theatre Royal, Drury Lane (see Newsletters 83,84,85 and 87 published in 2001/02) I was asked by some members of the Society if I would do the same for the theatres known at this moment of time as Her Majesty's as there was very little in print that was available. I felt that I would be incapable of such a task, but now with time on my hands and with the help of my large library of theatrical and operatic history and more importantly the closeness of the British Library for research I will try to rise to the challenge. But firstly I think that it will help if I give you some history of the site of these four buildings. The area which we are concerned with was at various times known as Leicester Fields, to the West, and St. James's Fields,to the East. The washer-women from the nearby village of Charing used to spread out their bed-linen to dry on the grasses. Two dirt lanes ran parallel through the fields from Pall Mall to Coventry Street. One was Hedge Lane (now Whitcomb Street) the other was known as Hay-Market! Queen Elizabeth I had granted farmers the right to leave their hay wains there overnight free of tax prior to selling fresh hay to the townsfolk. In 1662 in the reign of Charles II this right was revoked and an Act was passed for a toll to be paid on all hay and straw sold and for the money to be used for paving the streets of London. The following year he granted the Earl of St. Albans the right to hold a twice-weekly market for the sale of cattle and sheep, but this grant was revoked by James II in 1686. The sale of hay and straw continued until 1830 when a new market hall was built north of Regent's Park. Sometime in the early 1700's a book entitled "Old and New London", in four volumes, was printed and the Haymarket was described as a spacious street full of inns and houses of entertainment, but later the biographer James Boswell found it a well known resort of prostitutes, and by the time of Victoria it was notorious as "*the great parade ground of abandoned women*". It was in this less than salubrious area that the playwright - and latterly architect - Sir John Vanbrugh decided to build a new theatre.

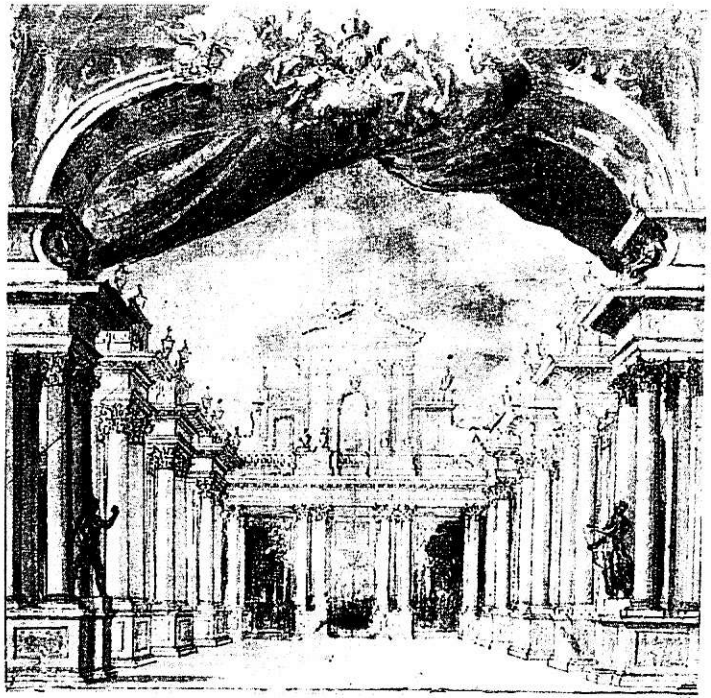
Act I

At the end of the seventeenth century there were three principal theatres in London: the Theatre Royal, Drury Lane, the Dorset Garden Theatre and the Lincoln's Inn Fields Theatre where the actor Thomas Betterton and his company had performed since 1695. (Incidentally the first Covent Garden theatre now the Royal Opera House was not built until 1732). Betterton was in need of a new theatre and Vanbrugh decided to provide it. The site chosen was about halfway along the Haymarket on the left hand side from Pall Mall and consisted of the Phoenix Inn, its stables and coach houses, and a number of small houses. Early in 1703 Vanbrugh wrote to a friend, "*I have finished my purchase for the playhouse, and all the tenants will be out by Midsummer-day; then I lay the corner stone and will be ready for business at Christmas.*" HE LIED. Only a small portion of the property was then in his possession. In August 1703 he filed a bill in Chancery complaining that an exorbitant price was now demanded for the remaining premises. The dispute was finally settled in September. Vanbrugh said at the time that he paid £2,000 for the site, but still he had to find the money to begin building. By now he had been joined by the dramatist William Congreve in the venture and to raise the

means of construction a subscription was opened, thirty gentlemen of quality were asked to raise £3,000 in shares of £100 each. In addition they were to be given an Admission Ticket for life to all public entertainments given in the new theatre. The total cost of the first theatre is unknown. The corner stone was laid on 18 April 1704; it was unearthed in 1825 during restoration together with a brass plate inscribed with the date and "*In the 3rd year of the happy reign of our Sovereign Lady Queen Anne, this stone was laid by his Grace, Charles Duke of Somerset, Master of the Horse to Her Most Sacred Majesty*". In December Queen Anne granted a license to "*Represent in any convenient place all Comedies, Tragedys, Plays, and Musicall Entertainment whatsoever.*" Vanbrugh wanted to open with *Arsinoe, Queen of Cyprus*, an opera in the Italian manner by Thomas Clayton but the management at Drury Lane had the same idea and so the first Italian Opera, albeit in English, opened at that theatre in January 1705. Vanbrugh's next choice was *Semele* with a libretto by Congreve and the score by John Eccles, unfortunately it was not ready in time, (this *Semele* by Eccles was eventually premiered at St. John's, Smith Square in April 1972 under the baton of one of our members, Leslie Head). Eventually the new house named the Queen's Theatre in honour of Queen Anne opened on Easter Monday 9 April 1705 with the opera *The Loves of Ergasto* by Giacomo Greber. It was not a success having only five performances. The company of actors ended the first season on 29 June 1705 with Congreve's play *Love for Love* advertised as being acted only by women! But what of the theatre itself? Unlike Drury Lane there are no existing plans and the earliest view is from 1783 by William Capon a scene-painter at Drury Lane which shows the Haymarket entrance of three arches, houses either side and the roof of the theatre just showing above the houses [see illustration 1]. The property was estimated to be 132 feet north to south and 145.6 feet from east to west, the widest part of the theatre was 60 feet north to south. It has been estimated that the audience would not have been more than 850. I can find no mention of how many boxes or even how many different levels there were in the auditorium, all we know comes from newspaper advertisments of boxes, pit and two galleries, but in 1707 an advertisment noted that the boxes would be opened to the pit, and no one would be admitted except by subscription The stage boasted a permanent set involving a vista of pillars of a classical design but this set played havoc with the acoustics and after complaints from actors, singers and the public it was demolished in 1707 or 1709 [see illustration 2] (I give the two dates as reference books say both, as they will do on other issues) making way for scenery to slide in from the wings or 'flown' from above the stage. In 1699 Vanbrugh had taken on the task of architect for the Earl of Carlise to build Castle Howard, work was in progress on this when he started on his theatre project, and with the theatre up-and-running he had accepted a commission from the Duke of Marlborough to build Blenheim Palace (much to the fury of the Duchess who wanted Sir Christopher Wren). It was now obvious that all was not well with the London Stage: firstly, the Lord Chamberlain ordered that *actors* could *not* appear at the Queen's; nor could *singers* perform at Drury Lane. Secondly Congreve retired from his position in 1705 after less than a year as co-manager. Later it became known that he was forced-out. Despite the commands from the Lord Chamberlain a new opera opened in 1706 at Drury Lane, this was *Camilla* the music arranged by Nicolo Haym from a score by one of the Bononcini brothers. It was an instant success, in that it had more performances and revivals in the eighteenth century than any other opera. To combat this at the Queen's three operas were given: firstly, *The British Enchanters* (music possibly by a William Corbet, libretto by Lord Lansdowne); then, *The Temple of Love* by Guiseppe Saggione, but given in English it had only six performances. The third opera was *Wonders in the Sun* or *The Kingdom of*



Illustration 1



Stage and proscenium of a theatre, possibly the Queen's/King's Theatre, Haymarket: wash drawing by an unknown artist, first half of the 18th century

Illustration 2

Birds a comic opera by Tom D'Urfey, a poet and dramatist, the songs were set to existing tunes and unusually it had a run of five consecutive performances with another four separate performances. But what was more unusual was that these jolly ballads were later used in a performance of *King Lear!* Only three plays were given that year and both theatres were giving mixed performances but to make the situation worse, when Drury Lane gave a play on Tuesday, so did the Queen's, and if the Queen's gave an opera on Thursday, so would the rival theatre! Once again the Lord Chamberlain repeated his command but with a proviso this time that *no plays* were to be given at the Queen's at all under pain of being silenced for breach of his order. (The Lord Chamberlain, always a Peer of the Realm, held the License for plays and music, his role was only abolished in 1968).

Vanbrugh sublet the season of 1706/7 to Owen Swiney by verbal agreement only, at a rental of £5 each day a performance was given. But he became tired of his lack of success as a theatre manager and with the ever increasing complaints about Blenheim and demands from Sarah, the all powerful Duchess, he decided to give up the management of the theatre. In a letter dated 11 May 1708 he writes that he had "*given up managing the theatre only reserving my rent, have parted with my whole concern to Mr Swiney making him the entire Possessor of the Opera*", in another he says "*I lost so Much Money by the Opera this last winter, that I was glad to get quit of it*". This meant that now Christopher Rich controlled not only Drury Lane, but the Queen's Theatre too, as it was in the hands of his creature Owen Swiney. At the same time Rich shared the license of Drury Lane with a Thomas Skipworth who for ten shillings sold his half share to a Henry Brett, a drinking companion. Personally I think that by this kind of manoeuvre they opened the floodgates to all the suits and counter-suits in law that would occupy the courts for well over a hundred years, some of which were never resolved.

So Owen Swiney, McSwiney, or Swiny, or Swinny, or even MacSwinny - you may take your pick- now find himself fully in charge of the first Italian Opera House in London and has the exclusive right to produce opera whether he wants to or not. He delayed opening the season until 14 December when the castrato Nicolino Grimaldi known as *Nicolini* made his debut in *Phyrrhus and Demetrius* by Alessandro Scarlatti. Other members in the cast included the castrato Valentino Urbani known as *Valentini*, a singer known only as the "Baroness", and Margarite de L'Epine singing in Italian, while Lewis Ramondon an English tenor, with Mrs Tofts and Miss Cook supported her in English. This was very successful as it had over sixty performances in the next nine years. A revival of *Camilla* from Drury Lane and a pasticcio of Conti's opera *Clotilda* by J.J. Heidegger (he was the assistant manager) meant that the season was considered a success.

In January 1710 Nicolini appeared in *Almahide* based on a play by Dryden, we do not know who wrote the music or the libretto. Then in March Nicolini was responsible for another opera this time sung entirely in Italian. This was *L'Idaspe fedele* which became famous for a scene in the third act: King Artaxerxes condemns his brother Hydaspes to death because he is in love with Berenice who the king also loves; Hydaspes is thrown into the arena; a lion is let out of its den, this gives Hydaspes a chance to sing a long aria while he strangles the poor beast! Understandably this was a roaring success. Five operas were heard at the Queen's Theatre, and completely ignoring the Lord Chamberlain's command, eighteen plays were given including Shakespeare's *Richard III*. But the Lord Chamberlain was far from inactive, Rich had now been removed from Drury Lane and the license was granted to William Collier M.P who decided he preferred the Queen's Theatre. He managed to arrange that by giving up Drury Lane,

and the actors to Swiney, he would become in sole control of the Queen's Theatre with all the singers, and thus be the sole Director of Opera. With two other factors: (a) as plays at Drury Lane were more profitable than opera £200 a year should be paid to Collier by the actors, and that (b) if on Wednesday an opera should be given at the Queen's Theatre, plays should not be performed at Drury Lane. Having gone to all this trouble, Collier promptly rented out the Queen's Theatre and it's revenue to the current Manager of the theatre - to Aaron Hill - at a rent of £600 per annum!

The latter made an auspicious start to his tenure but this did not last long. "Georg Friedrich Händel" - no other - in London on a visit late in 1710 was asked to set a libretto by Giacomo Rossi to be translated into English by Aaron Hill, the result being that on the 24 February 1711 Handel conducted *Rinaldo* - the first of his thirty-five operas he wrote for London. Not long after Hill was summarily fired for reasons unknown. The only other new opera that was heard that season was *Antico*, probably by Francesco Gasparini but this is not certain. Seven different operas were given that year and only three plays, a sign, surely, that music was ousting the spoken word. (I can see why a full history of this period has never been published, the ins-and-outs of different people, licenses, and the constant changes between one theatre and another is simply mind-boggling.)

[A major difficulty I have encountered is the fact that some sources of research use a different timescale. For instance, thanks to the change from the Julian to the Gregorian calendar which in England took place in 1752, some references still use the obsolete date entailing a discrepancy of twelve days. However the main source I have used states that all dates up to September 1752 are given in "Old Style" ie the Julian calendar]

Ten operas were given in 1712 of which seven had been seen the previous season as also had the three plays performed. Nicolini left England to return home and Handel returned and presented his *Il Pastor Fido (The Faithful Shepherd)* which failed with only seven performances being overshadowed by an anonymous *Dorinda* which was seen eleven times. *Teseo* by Handel was the only new opera in 1713 on 10 January. Five days after that first performance Owen McSwiney who had been re-instated at the Queen's after Hill had been dismissed fled abroad to the continent with whatever cash he could lay his hands on, leaving all salaries unpaid. The company struggled on and about four weeks later the Lord Chamberlain allowed them to share the one hundred and sixty two pounds, ten shillings which were the box-office takings since McSwiney had flown. Vanbrugh was given a knighthood in 1714; five operas were given that season, two of them: *Cresco, Re di Lidia* and *Arminio,* were anonymous. In that year too opera days were altered to Tuesdays and Thursdays instead of Wednesdays and Fridays because of Lent. Early on the morning of Sunday 1 August 1814 Queen Anne died and with the ascent of George Lewis, Elector of Hanover to the throne as George I the name of the Queen's Theatre was automatically changed to the King's Theatre.

*

John Jacob Heidegger known as the Swiss Count had been the assistant manager to both Aaron Hill and Owen McSwiney, took over the reins of management, he was a successful business-man and had a large fortune and it was hoped that the theatre would now start to become self-sufficient. In 1715 six operas were given, a new one from Handel *Amadigi di Gaula* and an anonymous *Lucio Vero, Imperatore di Roma,* thought to be by Nicolini who had recently arrived back in London. Neither did as well as a

revival of the old favourite *L'Idaspe fedele.* Heidegger now pulled three tricks out of the bag: (1) to stop the public encroaching on to the stage he made public that "*whereas there is a great many Scenes and Machines to be mov'd in this opera, which cannot be done if Persons should stand upon the stage (where they could not be without danger) it is therefore hoped that No Body, even the subscribers, will take it Ill that they must be Deny'd Entrance on the Stage.*" (2) he stopped the practice where many left after the first act without paying, restricting admission to those who were subscribers and paid at the door (3) he gave masquerades on the stage when the theatre was dark, the income from these helped to keep the theatre open. The year 1717 saw the last play to be given in the theatre for a long while, two more anonymous operas *Tito Manlio* and *Venceslao* were the last new Italian works to be heard in London for some time. Opera was not heard at the King's Theatre for nearly three years from June 1717 until April 1720, the only form of theatrical entertainment in that period was a company of French comedians who performed between February 1719 and April 1720. It was an occasional concert, a few balls and masquerades only kept the theatre open. The Church in the form of the Bishop of London repeatedly attacked the extreme behaviour of those who went to them, these entertainments sometime lasted until seven in the morning, a factor which led the good Bishop to observe they were "*the Ruin of Ladies of the First Quality, and of all young Women whatsoever of good Condition and Fortune in the World*"

These indeterminate years persuaded an enlightened group of titled and wealthy gentlemen to decide to establish an opera company on a new, secure, financial basis. This proved to be the Royal Academy of Music, in emulation of the French Académie Royale de Musique which was responsible for the Paris Opéra. Over the centuries different people have quoted different amounts of money raised for this venture: as low as £5,000 or as high as £40,000, or as democratic as £200 per subscriber, the correct amount raised was not known until 1955 when Otto Eric Deutsch an Austria musicologist who had fled to England in 1939 went to the Public Records Office and found that sixty-two noblemen had pledged a total of £15,600 (the equivalent today of £2,150,000 according to the Retail Price Index today). In May 1719 the Lord Chamberlain approved this new society and only five days later sent Handel abroad to engage the famous castrato Senesino and any other singers he thought fit. The Academy was to have a Governor, a Deputy-governor and twenty Directors. Reading through the four pages of all 62 names is like ploughing through Burke's Peerage: the Governor was Thomas Pelham-Holles, Duke of Newcastle, aged 26; the Deputy-governor was Robert Benson Lord Bingley, Privy Councillor, aged 43. Among the Directors were William Pulteney M.P. and Privy Councillor aged 35, later the Earl of Bath, and Richard Boyle, Earl of Burlington and Cork, aged 24, who built Burlington House in Piccadilly (now the site of the Royal Academy of Arts), with Sir John Vanbrugh and a Colonel Blathwayte who had been a pupil of Alessandro Scarlatti and a harpsichordist, (there is a portrait of him at Oxford aged twelve by Kneller) as notable additions. Of this governing body, all these young men held their positions by virtue of family, county or military rank, all were enthusiastic about opera, but none, except the last two, had any notion whatsoever how to run an opera house - and this soon became very evident.

The first season of the new Academy opened on April 2 1720 with *Numitore* by Giovanni Porta, Handel's *Radamisto* followed on April 27. Handel was the attraction and more people arrived for his first night than the theatre could accommodate, the part of Radamisto was to be sung by Signora Durastanti who had been engaged by the

great composer in his role as talent-scout the year before. Handel was patronised by the King and the nobility, but there were two other resident composers: Attilio Ariosti and Giovanni Bononcini - the latter being Handel's chief competitor. In the autumn other singers engaged by Handel arrived in London: Maria Salvai a soprano; Matteo Berselli a sopranisto, Giuseppe Boschi a basso, and the artist from Siena known as *Senesino,* the celebrated mezzo-soprano castrato (contraltisto), whose real name was Francesco Bernardi. Before any of them could sing a note the Directors asked for £5 from all subscribers to cover expenses.

The season opened late in November giving just two performances a week. The first opera *Astarto* opened on November 30; *Radamisto* followed in January 1721 with Durastanti as prima donna and the title role sung by Senesino. One other opera followed, this was *Il Muzio Scevola* in three acts: Filippo Matteo wrote the first act; Bononcini the second; and Handel the third. It had eleven performances. It seems about now that the opera season changed, it could begin late in one year and continue into the next, but most references still list performance schedules by the year. 1720 had seen the financial scandal of the South Sea Bubble and it seems that the Royal Academy was moving in the same inflated waters. In July 1721 the Directors made their sixth attempt to raise more income and in November their seventh, a lot of subscribers had not paid up and in response it was announced that subscribers would be obliged to pay ten guineas on the delivery of a ticket for the subscription period, five more on the first day of February, and five more on the first of May. Three new operas were given in 1722, Handel's *Il Floridant* which was not a success; Bononcini had two operas, *Crispo* with eighteen performances (first heard in Rome in 1721), and *Griselda* with sixteen (first heard in Milan in 1718, Loewenberg attributes this to his brother Marc Antonio) With the last two operas the Academy declared a dividend of seven per cent. Signora Durastanti left England in 1723 and the brilliant but troublesome soprano Francesca Cuzzoni arrived in London. Troublesome! She refused to sing an aria in her début opera until Handel threatened to throw her out of the window - the opera was *Ottone, Re di Germania* and a great success; his second opera *Flavio, Re dei Longobardi* was not. Two other new operas that year, Bononcini's *Erminia* and Ariosti's *Caio Marzio Coriolano* 'pleased much'. Italian opera was all the rage, John Gay pointed out *"that none could say I sing but an eunuch or an Italian woman.... people that do not know one tune from another now dispute the different styles of the three composers at the Royal Academy".* The year 1724 saw only two operas from Handel, *Giulio Cesare in Egitto,* perhaps his most successful work and *Tamerlano,* and none by Bononcini. It seems that each year one or the other would be thought to be the most successful composer, and by 1725 the rivalry between Handel and Bononcini had intensified with one faction led by the King, and the other by the Prince of Wales, and the following epigram appeared in the press:

Some say, compared to Bononcini
That Mynheer Handel's but a ninny.
Others aver that he to Handel
Is scarcely fit to hold a candle.
Strange all this difference should be
Twixt Tweedledum and Tweedledee

(to be continued)