THE DONIZETTI SOCIETY

Hon Executive Committee

Chairman	Alexander Weatherson alexdonsoc@aol.com	11 Buckland Crescent, London NW3 5DH (GB) (Tel 00 44 (0)20 7722 9031)
Secretary	Pip Clayton ppclytn@googlemail.com	146 Bordesley Road, Morden Surrey SM4 5LT (GB) (Tel: 00 44 (0)20 8648 9364)
Treasurer	Alan Jackson treasurer@donizettisociety.com	94 Alton Road, Roehampton London SW 15 4NS (GB) (Tel: 00 44 (0)20 8788 9495)
Press and Public Relations	Fulvio Stefano Lo Presti stefan.fv44sti@gmail.com	Square Marguerite 15 boîte 36 B1000 Bruxelles (Bel) (Tél: 00 32 2 733 8401)
Assistant Editor	Douglas M. Bennett dmbennett@blueyonder.co.uk	9 Essex Road, Edinburgh EH4 6LF (GB) (Tel: 00 44 (0)131 339 3455)
Representative for Germany	Dr.Geerd Heinsen	Operalounge Fechnerstrasse 5 D-10717 Berlin (Tel: 00 49 30 8623490)
Representative for Italy	Giacomo Branca	Via Arturo Cassoli 13, I-44100 Ferrrara (Tel: 00 39 0339 1094647)
Representative for the USA	Dan Foley	72 Seaman Avenue, 4C New York, NY 10034 (Tel: (917) 685-7367)

The Donizetti Society: Editor Alexander Weatherson
Material for inclusion must be sent directly to the Editor preferably in the form of an attachment. Copy is included at his discretion.
alexdonsoc@aol.com

© The Donizetti Society and contributors 2013
ISSN 1749-3315 (Print)

THE NEWSLETTER No.120

October 2013

The fact is, we have heard every note of Rossini, Bellini and Verdi. An exaggeration? Not really. Do we have a crisis on our hands? Not at all. The primo Ottocento remains virgin territory. We stand on a treasure trove, which is more than any other musical entity can boast. Indeed, a wilful neglect enforced upon us by opera houses, record companies and a surfeit of absurd pundits has come to roost, the continent of Europe commands such a resource of forgotten music from this overlooked epoch that we can happily anticipate trophies galore from Scandinavia, Poland, the Czech Republic, Austria, Greece and the Balkans, Spain and so on and on, with an incredibly long and rewarding series of finds in Germany, Italy and France. We will be kept busy for a very long time. In the interim there are gaps to be filled. The cantata culture of the first years of the nineteenth century was an odd phenomenon. A mirror-image I dare say of the Biedermeier song-cycle beyond the Alps, the cantata of the primo Ottocento was effectively a bridge between stage and salon, and vice-versa. Italian *au fond* – but in no way exclusively so - the cantata was for many years a second line of attack for many composers. At first a church specific, its fleeting usage for honorific occasions imposed both a surface glitter and a very brief existence. The chronology of the S.Carlo in Naples lists festive cantatas of all kinds, for every kind of royal occasion – for every footfall and farewell, embarkation, debarkation, birthday, name-day, marriage contract, consummation, conception and baby delivery - by the most prominent maestri on the circuit, replete with flattery, hymns, invocations, *cori,* ballets, *corrifei*, flag waving spectacle and *arie* by the greatest artists of the day. These cantatas have music that needs to be heard. Composers of the generation of Donizetti, Coccia and Pacini et al poured a fleeting fantasy into royal ephemera of this kind, sometimes uncovering the first inkling of operatic thought in evolution. On the other side of the social coin the lay coronation of a new diva could launch a cantata of adulation intended for the display of her voice - usually in the form of a vocal sequence of contrasting moods strung together like a necklace of gems, a lyrical sprint that crossed the footlights if not quite effortlessly into the salon. Such cantatas were at once quirky and testing, stretching vocal possibilities to the limit yet remaining to this day a tantalising witness to past glories. There were cantatas for every voice

evoking popular legends, nostalgia, fantasies upon modish literary themes - indeed musical patches often more purple than the pen could provide and unashamed evidence of enjoyable if self-indulgent romantic wallowing. There was always a strain of apolitical insouciance to the cantata cult that was truly refreshing: Carlo Coccia wrote cantatas successively for the birth of the King of Rome; for Napoleon as Emperor; for the entry of the allies into Paris to celebrate Napoleon's defeat; for the return of the Grand Duke of Tuscany after enforced exile; in praise of the Emperor Francesco I of Austria (three cantatas); for the birthday of Ferdinando I the Two Sicilies; in praise of the King of Portugal (just before he fled to Brazil) which Iberian non sequitur could be twinned with a Te Deum for the Queen Regent of Spain, a Requiem Mass for Carlo Alberto of Savoy and a cantata to mark the coronation of Vittorio-Emanuele II as King of Italy (unperformed), the whole displaying an impressive versatility on the part of the Neapolitan maestro combined with a perfectly cynical view of those at the top. Felice Romani wrote cantata texts for Federico Ricci. We need to hear such cantatas. The sporadic forays of Opera Rara into this repertoire seem to have dried up [their *La Potenza d'Amore* of 1999 featured cantatas by Paër, Rossini, Mercadante and Carafa among other delectable items] and the ball is now in courts much further afield: the Mayr Gesellschaft of Ingolstadt regularly releases discoveries from this lost world [see *Ariadne*, *Aristea* etc] and the brilliant ensemble I Virtuosi ambulanti is today in the process of continuous revival [see Weigl etc]. There is every hope of a really fruitful revelation in the years to come.

AW





Cantatas on disc

Current and coming

From I Virtuosi ambulanti

Belcanto bei Esterházy

with Margarita De Arellano, Anna Agathanos, Timothy Fallon, Randal Turner, James Alexander, Mark Pogolski

Donizetti: *Teresa e Gianfaldoni, Saffo, Il conte Ugolino, Noé. La dernière nuit d'un novice*, **Gioacchini Rossini** *Irene, Francesca da Rimini*, **Ferdinando Paër** *Saffo*

2CD Esterházy (for availability see Newsletter 119 p30)

***Il Sacrifizio*, cantata pastorale a 4 voci e cori by Joseph Weigl**

with Margarita De Arellano, Hélène Lindvist, Vassilis Kavayas, Thomas Stimmel, Chrissa Maliaani, Lin Shi, Shinsuke Nishioka, Sava Vemic, Philipp Vogler, Mamix Möhring

1 CD NEWPLAY QV009

From Naxos

***Ariadne on Naxos*, cantata in one act by Simon May**

[*Arianna in Nasso*, cantata in un atto di Johann Simon Mayr]

with Cornelia Horak, Thomas Michael Allen and coro, cond from the harpsichord by Franz Hauk

1 CD NAXOS 8.573055

[coming]

***Il sogno di Partenope*, melodramma allegorico di Simon Mayr**

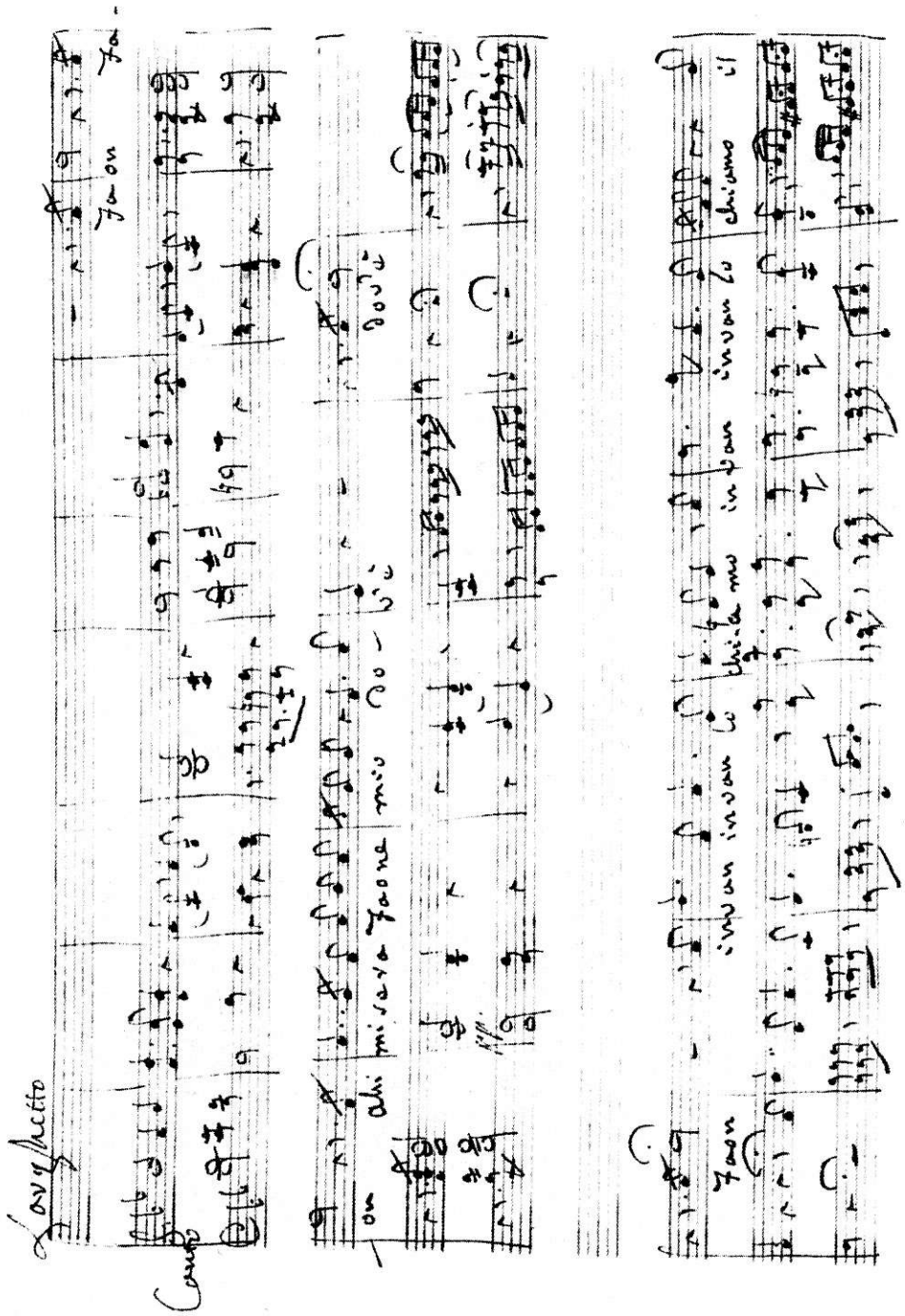
with Andrea Brown, Sara Hershkowitz, Caroline Adler, Florence Losseau, Cornel Frey, Robert Seller, Andreas Burkhart, cond Franz Hauk [together with]

***Aristea*, componimento melodammatico di Gaetano Donizetti**

with Andrea Brown, Sara Hershkowitz, Caroline Adler, Cornel Frey, Robert Seller, Andreas Burkhart, cond Franz Hauk

Aristea

Composed for the name day of Ferdinando I of the Two Sicilies on 30 May 1823 and an *operina* - not an *operetta* and in no way *buffa* - indeed an arcadian mini *drammatico-bucolico* pastorale, small in scale but not small, limited in scope but not in invention, a *tableau-vivant* format focused upon a single arch of arie and ensembles, with a handful of soloists in classical costume, and an active coro, *recitativo stromentato,* plus a central "finale" with a dazzling *rondò* quasi-vaudeville to finish. A lively *sinfonia* (extracted from that of *Zoraida di Granata*) unfolds this Neapolitan recipe for a fête in donizettian guise for the name-day of the King. with Elisabeth Féron (*Elisabetta Ferron*), Andrea Nozzari, Girolama Dardanelli and Gaetano Chizzola in a festive staging at the S.Carlo whose five rows of boxes sparkled with all the diamonds the city could gather together at any one time. The sets were those of the architect of the theatre. Then it was forgotten. But this particular gem now glitters anew under the ægis of Ingolstadt and the baton of Franz Hauk, thanks to the Baronin Margarete de Bassus. AW



Donizetti Sommerso

Jumping in feet first and going deeper — Donizetti's account of Sappho's Leucadian Leap

Nicolas Trees

Quite unintentionally, during the course of research for the concert at Eisenstadt on 13 Otober 2012 (see *Belcanto bei Esterházy* p4 of this Newsletter), one of the cantatas wound its way into our sights: *Saffo*, Donizetti's *Cantata a voce sola con accompagnamento di P.F.* whose printed version was dedicated to *Madamigella Virginia Vasselli.* [i] The musical basis for this performance was founded upon a manuscript held in the music library of the Northeastern University of Evanston Illinois, hereafter referred to as MSS 889 [ii]

The term *salon cantata* is largely used in as a catchall phrase in musical terminology, but not employed as a specific musical term. Note, however, that in 1809, the *Dictionnaire général des théâtres* puts the two terms together in direct combination as a simple matter of course: "CANTATE. Sorte de petit poëme [sic!] lyrique qui se chante avec des accompagnements et qui, bien que fait pour le salon doit recevoir du musicien, la chaleur et les grâces de la musique imitative et théâtrale [...]." In the English music press of the latter half of the 19th century, the expression was altered slightly and became "drawing room cantata." [iii]

In Guido Zavadini's catalogue, *Saffo* is listed at Number 93, [iv] while Luigi Inzaghi lists it at Number 292. [v] Both have the corresponding orchestral autograph score located in the Donizetti Museum in Bergamo, and assign the *Cantata a voce sola con accompagnamento di P.F.* the same signature as this undated, hand-written orchestral fragment: MUSMU MS 28. [vi]

With regards to Donizetti's *Saffo*, four observations points come about:

1. Identity and relationship of both the orchestral fragment and the complete version for voice and piano from IN.292 (Z.93).
2. Dramaturgical criteria and evidence.
3. Approximation the date of origin using chronological surrounding evidence.
4. Analogies to the libretto throughout the history of literature.

The role of the Neapolitan censors in the convention of the *lieto fine* in the relevant "serious" operas of Donizetti's composed in the time span in question will not be addressed, due to a lack of space. This article is designed to be an introductory survey and a first approach to this subject. The points that follow in the article require further detailed study — and we're off.

1. Until now, it seems that musical literature has largely ignored the fact that the autograph orchestral fragment of Donizetti's *Saffo* found in Bergamo is a completely different piece of music from the (albeit) identically-named cantata with piano accompaniment. As previously mentioned, both pieces are classified under the same number in the relevant catalogues, Z. 93 and IN. 292. Both *Saffos* are categorized as one identical piece in all established library catalogues and search machines. [vii] But the music and the text for the two manuscripts in question are not the same.

The autograph fragment MUSMU MS 28 is prefaced by an anonymous hand-written libretto fragment, [viii] and it is this fragment that is the textual foundation for the instrumental

fragment. It introduces both the female protagonist and a men's chorus, [ix] and outlines the following dramatic situation. Sappho's lover, Phaon, has left her. The poetess asks Apollo to liberate her from her desire for the young boatman (*Pietà, gran Dio degli astri*) and pleads with the god of light for his counsel (*Parla, parla, gran Dio*).[x] At first, the god denies her his divine answer, and she feels betrayed (*Son tradita, abbandonata*). Shortly thereafter, the chorus announces Apollo's decree, in the form of an oracle (*Silenzio, silenzio*):[xi] only the waves of the ocean can deliver the poetess from her fervours (*Giù nell'onda — profonda del mar*). [xii]

The composed excerpt from the draft of the libretto begins with *Son tradita, abbandonata.*[xiii] A summary look at the hand-written text seems to divine the structure of a large-scale *scena* that begins with a *preghiera*, which itself could be the *cavatina's cantabile bipartito*. Both the libretto and the orchestral fragment end after the chorus' intervention, "[...] così il Nume parlò, così il Nume parlò," and Sappho's exclamation "Ciel che intesi!.. E obbedire dovrò?"[xiv]

The *Cantata a voce sola con accompagnamento di P.F.* is not a fragment of a larger work; rather it is an independent complete work. The dramaturgical constellation in this cantata is different from that of MUSMU 28 as follows.

It is formal in arrangement, according to the *solita forma* and built like a bipartite *scena*: an introduction and *arioso* (*Faon, Faon*)[xv] precedes a recitative (*Il premio è questo*).[xvi] a cantabile (*Come virginea rosa*)[xvii], a short *tempo di mezzo* (*L'amante tua t'appella*),[xviii] and a *cabaletta* (*Tutte dell'erebo*).[xix] The story plays out as follows: the troubled Sappho searches in vain for her beloved (arioso). She soon realizes that he has disappeared (recitative), but then dreams she awaits him an Arcadian arena (cantabile). She is abruptly pulled out of her reverie, and, faced with the terrible reality that Phaon is gone forever, begs Death to deliver her from her anguish (cabaletta).

2. Donizetti's "two *Saffos*" represent two different dramatic developmental stages for the protagonist.

If one were to take both versions and try to insert them into a hypothetical Sappho scenario – for example, one that is based on Salvadore Cammarano's libretto for Pacini's opera[xx] – then the Bergamo orchestral fragment would most resemble Scene 1 from Act III (*Voce del ciel, divini aruspici*).[xxi] The solo cantata with piano accompaniment is situationally most similar to Sappho's final aria (*Premio d'amor / Teco dell'are pronube*) in Scene 5.[xxii]

A rather delicate intellectual game arises: are the two pieces meant to stand alone, or are they part of a larger, unrealized opera? There is no evidence that Gaetano intended to pay musical homage to his teacher Johann Simon Mayr. However, *Saffo* was the début work of Donizetti's revered mentor.[xxiii] On the other hand, in the first three decades of the 19th century, at least three other composers wrote short, independent and dramaturgically complete works that could be seen as contributions to the theme "Sappho". All three deal with Sappho and the Leucadian Leap:

* Nicola Zingarelli composed a *monologo* by the name of *Saffo*, [xxiv] the date of which is not precisely known. The monologue is a multi-part dramatic cantata for female voice (Sappho), bass (Oracle), strings, harp and continuo.
* Francesco Morlacchi wrote a Sappho cantata in the form of a *scena lirica* in 1809 to a text by Giuseppe Alborghetti, entitled *Saffo in Leucade.*[xxv] It is for female voice, men's chorus and orchestra, and was dedicated to the contralto Maria Marcolini.

* Ferdinando Paër's *Cantate italienne* – contemporary with or just after Donizetti's work – also bears the name *Saffo.*[xxvi] It is a solo cantata for soprano, and was dedicated to the soprano Violante Camporesi. It exists in numerous printed editions with piano accompaniment, and there are multiple hand-written copies of the orchestrated full score, all located in different cities.[xxvii] It is not clear if Paër himself orchestrated the cantata, as the only extant instrumental editions are written in a variety of different hands. It is clear, however, that Paër had one version with piano accompaniment published using his own funds in Paris in 1830. There is also direct evidence of a performance at the French court on 21 November 1831. The surprising and unexpected discovery of *Saffo's* librettist, Giovanni Giraud and its source in literature seems to be a "collateral effect" of this article. [xxviii]

To my present knowledge the Italian poet has never been mentioned as author of this cantata in connection with the academic literature on Ferdinando Paër. [xxix] *Saffo* was given its contemporary premiere on 13 October 2012 as a part of the Belcanto Salon Cantatas concert at the Esterházy Palace.

The libretti for the three works noted above, along with Donizetti's *Saffo* MSS 889, can be further subcategorized:

Mollo/Zingarelli and Alborghetti/Morlacchi both deal with the final moments of Sappho's life, before her ritualistic leap into the Leucadian promontory, and integrate the oracle's verdict in the dramatic scene. The exact moment of the jump (and her death) is not textually depicted. Giuseppe Alborghetti does, however, slightly alter Morlacchi's work, and ends his cantata with a tableau of an apotheosis of the glorified Sappho sitting beside Apollo at Olympus.

Paër's ibrettist Giovanni Giraud diverges from this plot twist and does not include the oracle, and instead concentrates on the protagonist's psychological state leading up to her ritualistic suicide. Donizetti's cantata is the same, and it is to be noted that both works were written after 1820.

In contrast to Donizetti's bipartite aria, Paër does something quite remarkable: after an introductory prelude and recitative, he follows with a bipartite cantabile and an unusually lyrical cabaletta.

On a dramaturgical level, Paër's *Cantate italienne* is slightly more precise: the stage directions in the score have the Diva hopping off the crag: "Saffo si precipita dalla rupe e muore."

When looking at the dramatic development of the protagonist, it is easy to draw what seem to be inevitable contextual parallels between Donizetti's solo cantata and the final scene of his as-yet-unwritten opera *Anna Bolena* (*Piangete voi?*). In an Arcadian sunrise, surrounded by the aroma of blooming flowers wafting through the air, the Greek poetess dreams of her reunion with Phaon, whereas Anna conjures up a Percy leading her back to the palace of her birth, with its green sycamore trees and gentle brook. The entire musical structure of MSS 889, which vividly conveys Sappho's extreme state of mind, with its abrupt emotional vacillations and changes in perception, seductively presents itself as a precursor to Anna's *aria finale*.

3. Both the surviving Donizetti manuscripts are undated. In the case of MUSMU 28, a detailed musicological analysis of the work, in addition to a calligraphic study of the notation and a forensic inspection of the paper used, would help delimit the date of origin. The case of MSS 889 is somewhat more complicated. It would appear that the manuscript has been in the library's holdings for more than 30 years, and it arrived with neither historical context nor certificate of provenance.[xxx] In this case, as above, a forensic inspection of the manuscript would reveal cogent information regarding the time period in which it was copied.

The printed version of the *Cantata a voce sola con accompagnamento di P.F.* is dedicated to "*Madamigella* Virginia Vasselli" and must therefore originate from before Gaetano's wedding to Virginia on 1 June 1828. Almost invariably before this date, Donizetti and his librettists were still employing the *lieto fine* convention in which the heroine is kept alive, full of grace to the very end, they had yet to create those bewitching and flamboyant *scene finali* in which a hopelessly deranged diva is escorted towards a literal or figurative Orcus. A prime example of the *lieto fine* can be found in the romantic melodrama *Otto mesi in due ore* of 1827 as well as in *Alina, regina di Golconda* which was premiered a year later. In contrast, the librettist Domenico Gilardoni chose the setting of a potential double execution of the female protagonist's lover and father for the prima donna's final scene in *L'esule di Roma* early in 1828: Argelia, distraught and rebelling against her own destiny, calls out to death, [xxxi] Donizetti creates a heart-wrenching dialogue between singer and cor anglais. [xxxii] At the very mention of the this instrument, it is impossible not to hear an echo of a scene in the *Anna Bolena* to come – the plaintive lament of the cor anglais in *Al dolce guidami* - Anna's cantabile from the final scene - which literally vibrates in the air. The English horn obbligato isn't all that the headless queen has in common with *L'esule di Roma*. The two pieces also share important similarities in regard to content and dramaturgy: As their central theme, both operas deal at great length with the most extreme human experiences of psychological distress. In *Anna Bolena*, the title character mentally capitulates before the monstrosity of her impending execution; in *L'esule*, the character of the father becomes the psychological victim of his own actions. His guilt at the horror of his deception drives him mad and we witness him in his altered mental state for the duration of the opera. Both the opera and the father figure occupy a unique position as in no other in Donizetti's oeuvre. In no other piece did the composer construct such a detailed and complex psychological profile for a character that so closely evokes the generally-accepted phenomenon of "madness", in this case induced by guilt.

If one accepts Sappho's psychological state in MSS 889 as a state of emotional emergency, then, taken with the facts that follow below, it becomes clear that this very theme will play a role in Donizetti's creative process in the time between 1827-1828.To our ineffable collective dismay, the final scene in *L'esule di Roma* ends with a conventional *lieto fine* and the diva is allowed to display her arsenal of virtuosic fireworks *par excellence*. It gives pause for thought: what if Donizetti had broken with the convention of a happy cabaletta as the aria finale and had instead chosen not to deter the impending contextual disaster? What if he had let the catastrophe take place, with the resulting drama cascading over into the music? [xxxiii]

This is exactly the experimental path that the composer takes with *Saffo* MSS 899. It is very tempting to view the solo cantata as a precursor of the bipartite aria finale as sung by an emotionally-disoriented prima donna that would soon be the *point-de repère* of the composer.. Such observations casually substantiate the notion, that the "miniature form" of the salon cantata was vitally important in Donizetti's oeuvre, especially in the years leding up

to the genesis and composition of *Anna Bolena*. He was able to use the form as an experiment in composition. [xxxiv]

In the spring of 1826, Donizetti seemed to be especially experimentally inclined. On 15 June 1826, only two weeks after experiencing Bellini's *Bianca e Germando,* [xxxv] he wrote to Johann Simon Mayr from Naples: "[...] scrivo per mio diporto la *Gabriella* [...]; so che è bella musica, ma che 'n ce faje, mi venne il golio, ed ora mi sazio. [...]." [xxxvi] This aural experience seems to have had lasting effects: the melodic characteristics of Sappho's cantabile *Come virginea rosa* flirt with a distinctly Bellinian paradigm. The 1826 version of *Gabriella di Vergy* holds a special status in Donizetti's output. He re-set Andrea Leone Tottola's libretto without *scrittura* [xxxvii], simply for his own private enjoyment – another experimental musical exercise. This libretto has a tantalizingly fatal end for its eponymous heroine which takes place just after the sanguinary heart of her murdered lover is served to her in an urn. At the beginning of the scene she is plagued by nightmares of the duel between her husband and lover: "mi venne il golio, ed ora mi sazio" and with the composition of this opera, and especially of its final scene, Donizetti realises his own creative-compositional goal. [xxxviii] The existence of *Gabriella* – both of the opera as an operatic experiment and of the heroine's extreme psychological distress – further supports the hypothesis that *Saffo* MSS 889 was composed around this time

It is important to note the following insight, independent of the questions surrounding the time of origin of *Saffo* MMS 889: Donizetti had already begun compositionally to carry out his reconsiderations regarding the dramatic content, as well as the melodic and instrumental components for a composition such as *Al dolce guidami* before 1 June 1828 (the day of his wedding). An examination of Zavadini's published correspondence from the period between autumn 1823 and autumn 1828 provides no points of reference that would allow for a concrete dating of the composition of *Saffo* MSS 889, until suddenly: "L'anno venturo finirò il primo atto con un quartetto e il secondo con una morte a mio modo. Voglio scuotere il giogo dei finali...[...]." [xxxix] Eight lines later, in the same letter dated 2 May 1828 to Mayr: "Il soggetto scelto per mia compagnia, è piucchè degno di me, figlia di ottimi genitori, educata da signora, senza farne pompa, che sa addattarsi a tutto, che mai ha fatto parlare di se, che mi stima e mi ama lontano e vicino... merita apprezzarsi. [...]." [xl]

A captivating coincidence: in one letter alone, Donizetti mentions two circumstances that meet again in *Saffo* MSS 889: the setting of death as a creative-compositional goal, and Virginia Vasselli. She appears for the first time in Gaetano's correspondence (as published by Zavadini) on 25 May 1827, in a letter to Andrea Donzietti, the composer's father: "Io spero trovarvi meno dispiacente adesso che sapete il nome della giovane che forse sposerò [...]." [xli]In the same section, he includes a detailed itemization of financial points in the pending marriage contract. In his biography of Donizetti, Weinstock uses this letter as well as the date of the world premiere of *Otto mesi* to approximate the date of Virginia and Gaetano's engagement. [xlii] So was *Saffo* MSS 889 an engagement present for Virginia? The lack of hard evidence notwithstanding, in my subjective opinion, it seems unlikely that Donizetti would dedicate a two-part scene that ends in death to his bride-to-be. The exact date of origin of Donizetti's *Saffo* will certainly remain a secret for some time.

The combination of:

* biographical events (acquaintance with, engagement to and marriage to Virgini Vasselli. with

* specific events and developments in music history (a lasting aural impression made by Bellini's music, the composition of an opera as an investigation of form and content, experimenting with reworking established dramaturgical and formal composition conventions in order to adequately express dramatic content in a new musical idiom and
* unequivocal autobiographical and work-related postulates ("una morte a mio modo", "Voglio scuotere il giogo dei finali")

produces a creative window of time, that, when taken with the facts presented here, is limited to between the spring of 1826 and, at the earliest, February 1828. The composition must have to been completed before the wedding as the dedication confirms. In the window of time noted above, all of the aspects – music history, contextual-dramatic and musical-form – that would be relevant to *Saffo* MSS 889 can be identified. And it is exactly in this space of time that I believe *Saffo* MSS 889 originated. One could think of this solo cantata as a bipartite scena finale with a tragic ending, and therefore a foil of sorts to the two-part scena finale from *L'esule di Roma* that ends happily. Proceeding from this line of thought, one could derive a contemporary date of origin for *Saffo* from the completion of *L'esule di Roma*. Weinstock says, succinctly, that the opera originated at the "end of 1827."

4. Until know, the librettist of *Saffo* MSS 889 has remained unknown. First, a fascinating discovery: the first verse of the cantabile *Come virginea rosa* is nearly identical to the first verses of the ninth strophe of the ode *Ad Amor pittor*e, written by the Italian poet Gabriele Rossetti (1783-1854, and father of the Pre-Raphaelite painter Dante Gabriel Rossetti). The entire ode was published in 1821 by the author Davide Bertolotti in the Milanese journal *Il Ricoglitore*. [xliii]

Below, a comparison of the texts of *Ad amore pittore* and the verses from MSS 889:

Ad Amor pittore

Ode — Ninth strophe,
Gabriele Rossetti:

Come virginea rosa
Allor che appena spunta
Dai cespi d'Amatunta
L'aurora a salutar,

Ad un sospir pietoso
Si schiuda affabilmente
Quel labbro sorridente
Ch'è nato ad incantar.

Cantabile from *Saffo* MSS 889.
Anonymous

Come virginea rosa
Da cespi d'Amantunta
La vaga aurora spunta
Purpurea nel ciel

Veloce un zeffiretto
Scherza fra l'erbe e I fiori
E un nuovolo d'odori
Grato spargendo va

Come virginea rosa

The topos "cespi d'Amatunta" refers to the city of Amantunta (Amathus), an ancient city on Cyprus. A ritual place of worship consecrated to the goddess *Aphrodite Amathusia* was once located there. [xliv]I have found the topos in this exact form – a bouquet of flowers from

Amatunta – in the Italian literature of the 19th century exactly twice: in the two poems above. Ariost uses the city's name in the first of his Elegies, [xlv] as does Metastasio in the libretto for *Gli orti esperidi* ("orti d'Amatunta"), [xlvi] set to music by Nicola Porpora for his "Componimento drammatico" of the same name. [xlvii]

Perhaps the phrase found its entry into literature of the 19th century in this work. The year 1821 would turn out to be an explosive year in Rossetti's life. He had been employed as playwright at the Teatro San Carlo in Naples under Joseph Bonaparte and Joachim Murat. [xlviii] His liberal political leanings (he worked as a secretary for the *Carbonari* [xlix]) forced him to flee into exile in Great Britain via Malta in 1821.Donizetti traveled to Naples for the first time in 1822. There is no historical evidence that he ever met Rossetti. However, in addition to the text mentioned above, there could be a further compelling link between the two, one embodied by the young Salvatore Cammarano, a pupil of Rossetti's. Weinstock [l] mentions this actuality, but without any reference to a primary source, as does John Black, in his exhaustive study of Cammarano. [li] In 1984, John Stewart Allitt authored a report with the promising title *Gabriele Rossetti, Salvatore Cammarano and Gaetano Donizetti*, in which he mentions the friendship between Rossetti and the Cammarano family, as well as the influence that Rossetti had on young Salvadore. [lii] In this case, too, there is a lack of original source material or other relevant references. Quite to the contrary: whoever hopes to find any kind of detailed insight into biographical facts or points of contact between Rossetti and Donizetti or Cammarano will only be disappointed. The dramaturgically and psychologically rigorous structuring of the text of *Saffo* MSS 889 in a bipartite scena – a technique Cammarano later often applied in his libretti – could be an indication of Rossetti's literary influence at work. To date, the textual resemblance between *Ad Amore pittore* and *Saffo* have not been a part of the academic literature on Gaetano Donizetti or Gabriele Rossetti; it is possible that they have never been explored. It is clear, however, that this article provides the first indications of similarities.

Perhaps these two articles could serve as stimulus for further research into the still-hidden and unresearched aspects of Donizetti's creative output, resulting in a more-complete understanding of his works.

English translation: Jennifer Curry

---

[i] Printed copies of *Saffo* are to be found in the Milan Conservatorio Library [Noseda I.336.3] and in the Naples Conservatorio Library [Donizetti Rari 147.10]. Neither copy was available to the author in the summer of 2012.

[ii] Listed as: Gaetano Donizetti/anonymous *Saffo Cantata a voce solo con accompagnamento di P.F*, US-Eu MSS 889 nd. My heartfelt thanks to the Music Library staff for their kind support, especially Senior Music Cataloguer Morris. S. Levy whose quick, generous and pragmatic help made the performance and subsequent recording possible

[iii] *The Monthly Musical Record* 1874, Band 4 (London 1874)

[iv] Guido Zavadini *Donizetti, Vita - Musiche – Epistolario* (Bergamo 1948), p183 hereafter Z.93

[v] Luigi Inzaghi *Catalogo generale delle opere* [in] Donizetti (Milano 1983), p317 hereafter IN 292

[vi] Donizetti/anonymous *Saffo* I-BMD, MUSMU 28 nd hereafter MUSMU 28

[vii] as "Donizetti *Saffo*"

[viii] MUSMU 28, Libretto fragment pp 1-3

[ix] MUSMU 28, Orchestral autograph (T1, T2,B) pp8r-13r

[x] MUSMU 28, Libretto draft pp 1-2

[xi] Ibid pp 2-3

[xii] Ibid p3

[xiii] MUSMU 28 Orchestral autograph pp 2r-13r

[xiv] Cf MUSMU 28 Libretto fragment p3 and Orchestral autograph pp12v-13r
[xv] MSS 889 pp 1-3
[xvi] Ibid pp 3-5
[xvii] ibid pp5-7
[xviii] Ibid pp 7-8
[xix] Ibid pp 8-11
[xx] Giovanni Pacini/Salvadore Cammarano *Saffo* Tragedia lirica in tre parti Napoli 29 November 1840
[xxi] Pacini/Cammarano *Saffo* (Milano 1842) pp22-23
[xxii] Ibid pp 30-32
[xxiii] Johann Simon Mayr/Antonio Sografi *Saffo o sia I riti d'Apollo Leucadio* Venezia 18 February 1794
[xxiv] Niccolò Zingarelli/Gaspare Mollo *Saffo* Monologo Napoli nd
[xxv] Francesco Morlacchi/Giuseppe Alborghetti *Saffo in Leucade* Scena lirica Milano 1809
[xxvi] Ferdiando Paër/Giovanni Giraud *Saffo* Cantate italienne pour voix seule de soprano Paris 1830
[xxvii] Cfr Carmela Bongiovanni *Ferdinando Paër e la cantata di primo Ottocento* [in] *Studi musicali, anno XXXIII – 2004, N.I* (Roma 2004) pp158-159
[xxviii] Giovanni Giraud *Saffo a Leucate, Scena lirica in: Opere edite ed inedited del conte Giovanni Giraud, Tomo decimoquarto-Prima edizione* (Roma 1842).pp 9-10
[xxix] Cfr Carmela Bongiovanni *Ferdinando Paër e la cantata di primo Ottocento* [in] Studi musicali, annoXXXIII-2004.N1(Roma 2004), p158 and *Le fonti della musica vocale da camera di Ferdiando Paër* [in] Fonti Musicali Italiane 6/2001 (Roma 2001) 91, but also Giulio Castellani *Osservazioni sulle fonti della musical vocale di camera e della cantate di Ferdiando Paër* [in] Fonti Musicali Italiane 8/2003), pp83-84
[xxx] Mail from the Northeastern University Music Library to the author of 29 September 2012
[xxxi] Gaetano Donizetti/Domenico Gilardoni *L'esule di Roma* Melodramma in due atti Naples 1 January 1828
[xxxii] Autograph *L'esule di Roma* Naples Conservatorio Library NA0059 15.4.3 pp212r-215r
[xxxiii] *L'esule di Roma* was supplied for a royal celebration where a tragic ending would not have been appropriate.
[xxxiv] Cfr Nicolas Trees CD Booklet *Belcanto bei Esterhazy* p9 (Eisenstadt 2012)
[xxxv] Zavadini op cit letter No. 26, p245
[xxxvi] Ibid letter No.27 p247
[xxxvii] Michele Carafa/Andrea Leone Tottola *Gabriella di Vergi* Azione tragica in due atti Naples 3 July 1816
[xxxviii] Zavadini op cit letter No. 27 p247
[xxxix] Ibid letter No. 38 p257
[xl] "mia compagnia' is a reference to Virginia
[xli] Zavadini op cit letter No. 33 pp 252-3
[xlii] Herbert Weinstock *Donizetti* (German version) Switzerland 1983, 52
[xliii] Gabriele Rossetti *Ad Amor pittore, Ode* [in] Davide Bertolotti: Il Ricoglitore, Volume XXII (Milano 1821), 28
[xliv] Cfr. Wilhelm Vollmer *Vollständiges Wörterbuch der Mythologie aller Nationen* (Stuttgart 1836). 172 "Amathus oder Amathunt"
[xlv] Lodovico Ariosto *Elegie, Prima elegia* [in] *Opere varie di Lodovico Ariosto, Tomo III* (Paris 1781), 70
[xlvi] Pietro Metastasio *Gli orti esperidi* [in] *Opere dell'ceb. Pietro Metastasio, Volume IV* (Firenze 1814), 44
[xlvii] Nicola Porpora/Pietro Metastasio *Gli orti esperidi Componomento drammatico in due parti* (Napoli 1721)
[xlviii] Cfr http:// www.centrorossetti.eu/c_view.asp?L=22 [Web 10 May 2013]
[xlix] Cfr Jakob L.S.Bartholdy: *Denkwürdigkeiten der geheimen Gesellschaften in Unteritalien, insbesondere der Carbonari*. German version: translation by Heinrich Doering (Weimar 1822), p193
[l] Weinstock op cit p102
[li] John Black *The Italian Romantic Libretto – a Study of Salvadore Cammarano* (Edinburgh 1984). p3
[lii] John Stewart Allitt *Gabriele Rossetti, Salvatore Cammarano and Gaetano Donizetti* [in] *I Rossetti tra Italia e Inghilterra*, atti del convegno internazionale di studi (Roma 1984), pp447-450
[p5 The opening page of MSS 889 with the kind permission of the Northeastern University Illinois]

Donizetti's 'birthday" offering to Bertel Thorvaldsen

Alexander Weatherson

'Il XXXIX Compleanno dell'arrivo in Roma
Del Comendatore Thorwaldsen
Parole improvisate dal. Cr.Barberi, musica dal M.o Donizetti
C.r dalla legion d'onore, ed eseguita dal dilettante Carlo Santi
in Roma il 8 Marzo 1836'

It would be nice to be assured that great composers and great sculptors met on the same level ground. True, Rossini had written an *omaggio pastorale* for the inauguration of a bust of Canova at Treviso in 1823 but this was music and art at a very considerable distance, and his carrying of one the ribbons attached to the funeral carriage in Florence of the sculptor Lorenzo Bartolini in 1850 even more so no doubt. A recent LIM catalogue lists an opera - *La sposa di Corinto* by Pietro Canonica [1] - who is also described as "a celebrated sculptor". A rare bird surely? Can any other sculptor-musician be called to mind? Spontini, with morbid foresight, had commissioned a tomb from Canova several decades before his own death and at Maiolati Spontini it still supplies a suitable reminder of a certain chilly neo-classical symbiosis. Can Donizetti's brief contact, if that is what it was, with the Danish sculptor Thorvaldsen have been any more specific?

All the evidence seems to point otherwise. His intimate contacts in Rome can be taken for granted - the Vasselli family of course, [2] his friend Jacopo Ferretti and a few other sociable beings representing very nearly the sum total of his circle in that city. A warm and creative circle indeed and of no small sophistication. He corresponded with ducal impresarios and a few others but we are never told who he 'frequented' (as the French say) or what was the sum total of his social life in the Eternal City. The vast international colony of artists in Rome seems not to have played a big part in his compositorial existence there despite the sumptuous marble portrait bust of 1840, now the justifiable pride of the Ateneo in Bergamo, which was carved in Rome. [3]

We know that he wrote a 'Luge qui legis' for his Bergamasc sculptor friend Pompeo Marchesi in 1842, [4] an artist who was one of a group of milanese supporters. But this is almost all. How and when did he encounter the famed neo-classical sculptor Bertel Thorvaldsen?

(his Danish first name sometimes naturalised as *'Berto'*). Was Donizetti actually acquainted with Thorvaldsen? Who knows? Did he ever go to his studio? There is no evidence to say that he did, or that he did not. The Pope visited Thorvaldsen in his studio in 1830 (there is a painting to prove it), so did many others on the same circuit as the composer - there is a record of Adolphe Nourrit's visit to Thorvaldsen in February 1838 [5] when he was en route for Naples and the great Bergamasc, so surely the latter did so too?

Naturally the maestro was well acquainted with Gaetano Barbieri, the poet of the brief cantata which is the subject of this paper. Barbieri (1775-1873) was *Direttore ed Editore* (together with his printer friend Giulio Ferrario and a certain Giacinto Battaglia) of the Journal 'I Teatri' of Milan and also the author of two libretti for Giovanni Pacini.[6] This last 'cohabitation' may provide an explanation for some of the odd language used in the Thorvaldsen cantata: the Milanese took a poor view of Barbieri and insisted that *'Barbieri non poteva più ferocemente vendicarsi di Pacini che scrivendo libretti per lui'.*[7] [Pacini - in his turn - makes many jokes about Barbieri, insisting that he was a *"chiaro professore di mathematiche"... "di una onestà scrupulosa, ma le formole algebriche e le figure geometriche mal si confanno colla poesia"*] [8] Barbieri, it seems, also taught Italian to foreigners during a didactic youth in Rome when he may well have first encountered the gregarious Danish artist.

These issues taken into account, it is not forbidden to speculate - in default of any other evidence - that it was the poet who requested the music for Thorvaldsen from Donizetti, and not the artist himself.

*

Convivial music-making had something of a vogue in the Eternal City. In 1833 for example the Bergamasc had composed a little cantata 'Il Fate' at the drop of a hat with words scribbled by Ferretti for the birthday [9] of conte Antonio Lozano, and a month or so later another for the nameday of Anna Carnevali [i] to be sung by one of her daughters. Both of these he certainly attended. . Thus his readiness to lend a hand in improptu celebration in a spirit of revelry must have left a certain echo.

Bertel Thorvaldsen - the Italians prefered '*Thorwaldsen*' it seems - (19 November 1770-24 March 1844) could have been described as one of the pillars of Rome. The son of an Icelandic wood-carver, he had studied at the Copenhagen Academy where he won a travelling scholarship to the one venue which even protestant artists regarded as the final gloss on their education, the papal capital. The date of his arrival there we know for the simple reason that it is recorded on the title page of the Donizetti 'cantata' here described, indeed, the 'XXXIX Compleanno' is not that of his date of birth as one might expect, it is that of the moment when he

first set foot upon the seven hills of the city of the Caesars - 8 March 1797. Upon which date, each recurrent anniversary - he called all his friends to celebrate, he liked to describe as his 'Roman Birthday' - one of special portent and special warmth. As such it specified a persona, a gregariousness, a gaiety which belied his origins beyond the Alps - in bold contrast indeed with his long succession of icy heros he soon was to cut from marble - as inflexible a series of monuments, as the iceflow which sank the Titanic. His 'Jason' attracted the attention of Canova in 1803; his catalogue of works included the 'Alexander' frieze on the façade of the Quirinale, [ii] and he made a speciality of an outsize religious iconography in the antique classical style.

Such a succession of elephantine images entitled him to an outsize 'Roman' reputation, and one which was quite unquestioned by his contemporaries. His prestige was such that he became a *'consigliere della Commissione delle Belle Arti'* and in this capacity was entrusted with uncovering the tomb of *Raffaello* where it had long been supposed to remain at the foot of a statue of the Madonna del Sasso in the Pantheon in 1833, a discovery announced with the maximum of publicity and astonishment.

In this respect he certainly 'frequented' artists, did he in turn 'frequent' those musicians passing through Rome? He made many busts of contemporaries, but Donizetti - as far as anyone seems to be aware - was not among them. The only quasi-musical sculpture of Thorvaldsen positively identifiable is an enormous equestrian statue of Prince Poniatowski at Cracow (and this is more plausibly a 'political' Poniatowski and not one that noble tribe of Tuscan musicians descended from the famous dynasty of Polish rulers). But this imposing monument could have been a self-portrait of the Danish sculptor himself: flowing hair, heroic, bearded, gesturing widely, the perfect embodiment in weight and worth both of his own physiognomy and of the hefty trail of marble potentates we have inherited from him, seriously impeding traffic-roundabouts throughout our western Europe.

Factually, the concrete existence of a Donizettian contribution to his fame is less solid. Irrespective of his and Donizetti's shared Roman persuasion they could not have been together on the occasion of his 39th 'Compleanno', a party which, it would seem, took place under Thorvaldsen's own roof in the Via Sistina, in a building now numbered 48-51, for the well-documented reason that the Bergamasc had left Rome two days before the celebration took place. On 6 March we know that Donizetti scribbled few lines to Ferretti from his Roman lodgings: *'Non posso più vederti, che parto stanotte. Addio.'* As Zavadini notes,

he was eager to leave for Naples where the ill Virginia awaited him. And then he wrote a wonderful note to Bardari on the point of arrival: *'eccomi, da jeri di ritorno*! ' It was the famous message dated *'oggi 8 o 9 marzo'* in which he disclosed to his teenage colleague the sad fate of *Maria Stuarda* in Milan:

'La Stuarda dopo 6 sere a Milano fu proibita, e nel momento il più felice, non volean Bastarda, non voleano il toson d'oro al collo, non voleano si inginocchiasse per la confessione a Talbot. La Malibran disse: non mi fido pensare a tante cose... '

but concluding warmly: *'Il libro per voi,é qui, il vino per me é da voi. Venite, portate il vino, o almeno la botte, vuota ... '* so convivial celebration of some sort may still have kept a place in his mind. There is no doubt about the course of events: he had left Venice (after *Belisario*) on 8 February, arriving at Civitavecchia on 15 February travelling via Milan and Genoa, and then purged a two-week quarantine in Rome (according to Cametti), staying with the Vassellis.

This brief visit was far from tranquil. On 4 March he was handed a letter telling him that his mother had died in the Bergamo he had passed so near, on 10 February. He wrote a terrible letter to Dolci in response - again from the Vaselli address - on 5 March:

'Dunque tutto é finito? Se non avessi una costituzione talmente forte ch'io stesso ne stupisco ... Tre mesi solo in giro, ed in tre mesi perdetti padre, madre e bambino ... '

adding, as the one consoling factor his Légion d'Honneur, information available to us via the Thorvaldsen concert-organisers as we can see from the title page of the manuscript of the miniscule cantata, a factor which effectively "pins" the date of this music to these devastating Roman days, and when still he could put his hand to a lighthearted gesture. A letter too, mentioning his plans to leave Rome almost immediately.

Musically, how he passed his Roman days in this tragic interim is a more speculative affair. What melodies were in his mind in the wake of the triumphant *Belisario* and the shipwrecked *Stuarda*? We know that around this time he was composing *Il campanello di notte*, "during the first half of 1836", as Ashbrook says. Its first performance took place at the Teatro Nuovo in Naples on 1 June 1836. What else? Almost contemporaneously he was negotiating with Lanari for the contract for *Pia de'Tolomei* which would not appear until 1837 while his *Betly* and his remarkable *L'assedio di Calais* lay in between these two poles.

A precise timetable for this brief musical offering can thus only be

conjectural. Maybe - such was his resilience in the face of personal disaster, as witnessed by the passionate output following the death of Virginia so soon to come, that Barbieri's frankly perfunctory text was set to music as an antidote to the heartache over the final disappearance of his mother, of his parents, of the domestic shrine in Bergamo he had so tragically failed to visit during his journey from Venice.

And was Professor Barbieri himself present at this "birthday" celebration in Rome? On the surface it seems unlikely, some of his text - however 'improvised' - is elusive to say the least, the misspellings of the copyist manuscript that survives he would certainly have deplored (but perhaps have accepted with philosophy - he was, after all, a publisher). It is tempting, if entirely conjectural, to suppose that the entire text of the cantata may have been scribbled - words and music - on the back of a menu after a happy reunion at a Roman restaurant, and later deciphered in eterographic form for the performance on 8th March?

Was the party a success? Who else was there?. This may partly be answered by a letter written by one of the participants - namely the fourteen-year old Marie Puggard who 'acted' a part in one of the allegoric *tableaux* that were presented that evening. Marie reports that Madame Barbieri was indeed present, and had been assigned parts in two of the set-pieces put on in honour of the famous artist, that is, she posed as Raffael's *Sistine Madonna*; and later as *Santa Cecilia*. She does not mention the poet, the husband of the lady [but according to Mr. Bjarne Jornæs writing in the Thorvaldsen Museum Bulletin *The Danske Prometeus. A rediscovered song by Donizetti* [in] The Thorvaldsen Museum Bulletin (Copenhagen 1989) 161] he did attend, irrespective of any injury done to his text. Marie mentions that a "*choralsong*" was performed, and even though no composer is mentioned, it must have been that whose music was supplied by Donizetti. She also reports that the famous sculptor was pleased: *"Thorvaldsen was Soulhappy and the whole Party was joyous. After the Table there was a bit of dancing and at half-past four the guests went home... "*

Since the death of the famous sculptor, the manuscript of this "*choralsong*" (Marie uses the Danish word "korsang") - that fleeting crossing of two important activists on the cultural scene of their day - has been deposited in the archive of the Thorvaldsen Museum in Copenhagen, in the glittering metropolis where the Italophil artist returned to end his days two years after this momentous "birthday". A portion of his huge fortune went into the endowment of the magnificent neoclassical museum, in which - begun in 1839, and surrounded by some of the most imposing monuments man could ever conceive, a memorial to muscular endeavour almost never to be rivaled - he lies proudly interred.

Per il XXXIX Compleanno
dell'arrivo in Roma
del Comendatore Thorvaldsen.

poesia di Gaetano Barbieri. musica di Gaetano Donizetti



[Copyright]

*

Finally, a comment upon the scarcely-inspired text and pleasing music of this laurel-wreath destined for the brow of the venerable Dane. Both are very simple, the verses - in six quatrains - are quite banal as if written at a distance, but no more so I suppose that any other improvised poesie especially when written out out by someone other than the author. Set out in 'jog-trot' metre by an inexpert hand the text includes one or two technical terms apposite to sculpture and an endearingly modern emphasis upon remuneration ie gold. (Though neither Barbieri - the title page misspells his name 'Barberi' - nor Donizetti - could have been expected to receive any).

The words are as follows:

Il XXXIX Compleanno dell'arrivo in Roma del Comendatore Thorwaldsen
poesia di Gaetano Barbieri

Con le grazie, con le muse,
venga Apollo a noi cortese,
il Prometeo Danese
con l'alloro a coronar.

Con la crota, con li sassi,
forme umane a fare imprese,
il Prometeo Danese
e col dito le animo.

Vanni eroi, persone illustri,
alla vita al fatto ei rese,
il Prometeo Danese
che le senti a palpitar.

Se dal Nord, tanto fuoco,
a noi venne e qui l'accese,
pel Prometeo Danese
or l'Italia che sarà?

Lo terrà per mille lustri
a dar gloria al suo paese,
e il Prometeo Danese
mille allori porgerà.

Lo terrà per mille lustri
a dar gloria al suo paese,
e il Prometeo Danese
mille allori ei porgerà

...mille allori ei porgerà

This "Birthday" offering survives in an eterografic manuscript of oblong format in the Thorvaldsens Museums Arkiv [marked 'Skrevne Digte']. It consists of four pages of music in one bifolium, 28 cms by 20cms, each of ten staves, with three systems upon each page and is composed for tenor and pianoforte. As the manuscript title-page tells us, the tenor soloist for the orginal performance at this "Birthday party" was an amateur, a friend probably, the "dilettante Carlo Santi". The work presents no vocal problems. the music, 52 measures in a resolute G major has a simple melodic contour of some fluency, the word *"Danese"* not infrequently underpinned by a *forte* (in bar 23 for example) but followed abruptly by a piano softening upon the phrase 'che le senti a palpitar' in bar 24, appropriate to a composer whose private emotions at that time were overwhelming. The change of pace at bar 34 quickens the mood of glory of the two final quatrains and reaches a vocal climax with the double-bar of 49, intended no doubt - in the absence of indication of any dynamic - to be capped by a fortissimo *unisone* repeat upon his "golden future" by the entire company at this reunion: **"mille allori ei porgerà!".**

It is a trifle, not much more, a memento-in-passing of a bitter-sweet incident in the life of the busy musician, generous with his notes, and anticipating in miniature the celebrated 'Dalla Francia un saluto t'invia' - composed for Mayr some five years later, if only in its terminal *unisone* cry. A convivial piece this last - his heartfelt contribution to a birthday much more dear to his past and about whose interpretation he wrote: *"Quanto al mio grido, ed al mio augurio, il suo core sarà il miglior interprete..."*

An observation, after all, which is true for almost every note of Donizetti's music.

[1] Pietro Canonica (1869-1959) The opera by this long-lived composer-sculptor with a libretto by Carlo Bernardi, after Goethe, was first staged in Rome – city of sculptors – in 1918

[2] Donizetti seems almost invariably to have lodged in the apartment of Toto Vasselli in the Palazzo Gavotti, via della Muratte 78

[3] Carved in Rome in 1840 by the Bergamasc sculptor Giovanni Maria Benzoni

[4] To whom he frequently sent salutations and called *"nostro Marchesi"*. The music he wrote for him, a 'Marcia funebre '[*Zavadini* p189] was published by Cottrau and republished by the Mayr-Donizetti Press (London-Davos nd)

[5] *cfr* Giancarlo Landini Nourrit e Donizetti [in} The Donizetti Society Journal 7 (Bergamo/London 2002) 661

[6] Barbieri was the author and publisher of a series of translations *"trasporta in versi italiani dal Professore G.Barbieri"* entitled *"Repertorio scelto ad uso de'teatri italiani* (pub. 1823-4), primarily translations of French plays and the source upon which Tottola had based his libretto for *Il castello di Kenilworth* (1829) for Donizetti.
It had been adapted by Berbieri from Scribe's text *for Leicester, ou Le Chateau de Kenilworth* by Auber (1823)., For Pacini, Barbieri had supplied the libretti of *Il talismano* (1828) and *Giovanna d'Arco* (1830)

[7] Francesco Regli *Dizionario Biografico* (Turin 1866) [*voce* Gaetano Barbieri]

[8] Giovanni Pacini *Le mie memorie artistiche* (Florence 1865) 57. It appears that earlier in his career he had taught mathematics and given Italian lessons to foreign visitors as a means of earning a living

[9] On 13 June 1833, to be sung by the tenor Pietro Angelini according to Cametti

[i] 26 July

[ii] Carved in three months as an unnecessary boost to the ego of the visiting Napoléon in 1812



L'atteso ritorno sulle scene del *Don Checco* di Nicola De Giosa

di PAOLA CIARLANTINI

L'opera *Don Checco* di Nicola De Giosa (Bari 1819-1885) è stata, secondo Andrea Lanza, curatore della voce sul compositore per il *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (il più autorevole dei dizionari musicali correnti), "his masterpiece and one of the greatest successes in the history of Naples". Lo testimoniano le novantasei repliche della prima rappresentazione, avvenuta al Teatro Nuovo di Napoli l'11 luglio 1850, e una fortunata cronologia teatrale durata fino al tardo Ottocento.

Don Checco, frutto maturo ed importante del circuito teatrale meridionale in epoca preunitaria ha rivisto le scene allo Showville di Bari lo scorso 15 marzo 2013, in forma di concerto, grazie all'azione congiunta di due specialisti del settore: il M° Angelo Cavallaro, attuale direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica della Provincia di Bari, già per un decennio direttore artistico del Teatro "G. B. Pergolesi" di Jesi (per il quale ha promosso numerose prime in epoca moderna di celebri opere dimenticate, come ad esempio *Giulietta e Romeo* di Nicola Vaccaj), e il M° Lorenzo Fico, musicologo, direttore d'orchestra e filologo, che dell'opera del compositore barese ha curato l'edizione critica e la direzione musicale.

De Giosa, allievo prediletto di Donizetti, si formò al Conservatorio di Napoli e nel corso della sua carriera di operista, durata un quarantennio, compose una ventina di opere sia serie che comiche, un numero non molto alto se si considera l'epoca in cui visse ma comprensibile se si tiene conto del suo perfezionismo, che lo portò a rivedere nel tempo molte di esse. Ad esempio, nel 1851 fece rappresentare al Teatro San Carlo di Napoli *Folco d'Arles* (su libretto di Salvatore Cammarano tratto dal *Ruy Blas* di Victor Hugo), forse la sua opera seria più nota, che non ottenne particolare fortuna e fu revisionata completamente per un allestimento fiorentino del 1867. Come compositore avversò il dilagare dell'operetta, che era entrata anche nella programmazione di quel tempio dell'opera buffa partenopea che era il Teatro Nuovo, e per contrastarne il crescente successo scrisse il suo capolavoro comico della maturità, *Napoli di Carnevale* (su libretto di Marco D'Arienzo, Napoli, T. Nuovo, 28 dicembre 1876). Nella fase matura della sua carriera De Giosa volle poi dedicarsi prevalentemente alla direzione d'orchestra, facendosi apprezzare internazionalmente per l'equilibrio, la profondità e la nettezza delle sue esecuzioni, ed al repertorio vocale salottiero, dove si distinse tanto da essere oggi considerato un antesignano della moderna canzone napoletana. Come direttore d'orchestra avversava Wagner, motivando la sua posizione tramite lettere e articoli a stampa, e rifiutando di dirigere le sue musiche in concerto. Questo irrigidimento degli ultimi anni contribuì forse a far erroneamente giudicare De Giosa un alfiere della tradizione *tout court*, né lo aiutò il fatto di non appartenere alla 'corte' verdiana. Verdi forse non aveva dimenticato le polemiche sorte nell'estate 1846 a Milano tra i sostenitori dell'opera napoletana, che applaudivano *L'arrivo del signor zio* di De Giosa al Teatro Re, e i fautori del suo nuovo stile, che vedevano rappresentato ne *I due Foscari*. Quando si trattò di scegliere il direttore per la prima mondiale dell'*Aida* al Cairo nel 1871, Verdi non volle De Giosa, nonostante in quel periodo egli fosse attivo presso il locale Teatro Vicereale come direttore d'orchestra di una compagnia d'opera italiana. E forse nel nuovo e complesso clima politico del Regno d'Italia, non aveva giovato a De Giosa l'aver scritto brani d'occasione per i reali di Napoli e l'appartenere ad una cultura ritenuta meridionalistica e provinciale dalla nuova *leadership* piemontese. Egli fu infatti sempre in prima linea nel proprio contesto culturale, aiutando i giovani compositori a farsi strada, insegnando, dirigendo e scrivendo.

Una figura molto interessante è anche quella dell'autore del testo del *Don Checco*, Almerindo Spadetta, su cui non esistono purtroppo voci nei dizionari correnti[1]. Fu un professionista al servizio del Teatro Nuovo di Napoli, ove svolgeva attività di allestitore. Collaborò due volte con De Giosa, scrivendo il libretto dell'opera semiseria *Elvina* (Napoli, T. Nuovo, 11 maggio 1845) e poi quello del *Don Checco*. Il Teatro Nuovo proponeva tra il 1825 e il 1838 oltre duecento recite teatrali all'anno, inserendo in programmazione dalle quattro alle sei opere nuove (senza balli). Spadetta fu attivo come librettista per circa un quarantennio e gli sono finora attribuiti con certezza 34 libretti, di cui ben 19 scritti specificamente per il Teatro Nuovo.

Il soggetto è tipico della tradizione buffa partenopea: Fiorina (soprano), figlia dell'oste Bartolaccio (baritono) ama, riamata, il garzone del padre, Carletto (tenore). Il pittore Roberto (baritono), che in realtà è il Conte De' Ridolfi, signore della zona, in incognito, esorta inutilmente Bartolaccio a far maritare la figlia, ma egli rifiuta e licenzia il giovane. Nel frattempo, giunge all'osteria un povero diavolo, Don Checco Cerifoglio (basso buffo), sfrattato per morosità ed inseguito da un esattore, Succhiello Scorticone (baritono). Per una serie di equivoci, Don Checco viene scambiato per il Conte De' Ridolfi travestito, per la gioia di contadini, avventori e dei due giovani fidanzati, i quali sperano che egli possa intercedere con Bartolaccio perché acconsenta al loro matrimonio. L'oste informato della vera identità del suo ospite sta però per cacciarlo e il malcapitato sarebbe di certo arrestato da Succhiello se nel frattempo un fattore non avesse portato un foglio: in esso, firmato dal vero Conte De' Ridolfi, ormai lontano, si legge che i debiti di Don Checco vanno considerati estinti e che i due giovani innamorati potranno sposarsi grazie ad una cifra messa a disposizione dal nobiluomo. Tutti esultano e l'opera si chiude con un esilarante elogio dei debiti, che rendono la vita più comoda, da parte di Don Checco.

Il cast è stato all'altezza di tanto impegno: il ruolo del protagonista (che fu del celebre basso buffo Raffaele Casaccia) è stato rivestito da Carmine Monaco, un vero mattatore, irresistibile sia per le doti attoriali che vocali; Fiorina (ruolo interpretato all'epoca da Giorgina Evrard) è stata ben resa nella sua scoppiettante giovinezza dalla vocalmente dotatissima Roberta Canzian, ben affiancata dal simpatico Nicola Sette nel ruolo di Carletto. Bravi e convincenti anche i due baritoni: Leonardo Galeazzi nei panni di Bartolaccio e Gianluca Borreggine nel doppio ruolo di Roberto e di Succhiello. Il direttore del coro Sabino Manzo ha saputo preparare al meglio i motivati giovani cantanti del Coro Florilegium Vocis (molti provenienti dal Conservatorio "N. Piccinni" di Bari), da lui fondato. Su tutti si è stagliata per professionalità e dedizione la figura del concertatore e direttore Lorenzo Fico, alla guida dell'ottima Orchestra Sinfonica della Provincia di Bari; al suo enorme sforzo scientifico e artistico dobbiamo il recupero di un significativo capolavoro che, all'ascolto, ha ampiamente dimostrato di meritare la passata fama e che ben figurerebbe anche nel repertorio operistico attuale. Grandi applausi da parte di un pubblico divertito e attento hanno suggellato il successo della riuscita operazione culturale.

---

[1] Un puntuale profilo artistico di Spadetta compare nell'articolo di Paola Ciarlantini *Il "Don Checco" di Nicola De Giosa*, inserito nel volume *L'«altro» melodramma. Studi sugli operisti meridionali dell'Ottocento* a cura di Pierfranco Moliterni, Bari, Edizioni Graphis, pp. 26-54. A tale saggio si rimanda per ulteriori approfondimenti sull'opera di De Giosa.

Errico Petrella e Genova

Terza e ultima parte

La *Jone* di Petrella a Genova e la Seconda guerra d'Indipendenza.

Il 12 maggio 1859, nell'incipiente scoppio della Seconda Guerra d'Indipendenza, ventuno salve di cannone annunciarono a Genova che stava entrando in porto la «Reine-Hortense» con a bordo Napoleone III, proveniente da Marsiglia.
Fra due ali di folla, Napoleone (*le petit*, per dirla alla Hugo) arrivò in via Balbi, a palazzo Reale. E nonostante la belligeranza in corso, l'imperatore dei Francesi si presentò alla città di Genova nel luogo più rappresentativo dell'epoca: il Teatro Carlo Felice.
In quei giorni si rappresentava l'opera *Jone, ovvero L'ultimo giorno di Pompei* di Petrella.
La stampa locale, rappresentata dalla maggiore testata dell'epoca, la «Gazzetta di Genova», impegnata a seguire da vicino gli avvenimenti concitati di quei giorni, non prestò molta attenzione all'opera in programma al Carlo Felice. Chi scrive, ne ha trovato traccia sul «Corriere mercantile» del 17 maggio 1859. Una testimonianza particolare ci permettere di mettere meglio a fuoco quella serata al Carlo Felice. Carlo Bossoli, corrispondente del «The Times» dal campo alleato, così racconta:

> 18 Maggio [1859]
> La rappresentazione dell'opera "Ione" [...] iniziò come sempre alla 20, davanti a un pubblico folto, ma deplorevolmente distratto, con il teatro illuminato a festa e decorato con i tricolori francese e sardo. Poco dopo le 21, giusto prima dell'inizio del balletto, un silenzio generale percorse la platea e annunciò l'arrivo di sua Maestà, che di lì a poco comparve e si affacciò al palco, impallidì leggermente, mi parve, mostrando un'emozione che, se era realmente sentita, difficilmente poteva essere causata da qualche dubbio sulle accoglienze, dopo quanto era avvenuto durante il giorno. [...] All'interno del teatro tutti si alzarono; le signore, tre o quattro per palco, si sporgevano e sventolavano i fazzoletti; alle loro spalle gli uomini applaudivano e acclamavano, costringendo l'Imperatore a mostrarsi tre volte per ricevere il loro plauso, prima che il balletto potesse iniziare. Napoleone sedeva al centro del palco d'onore, che, contrariamente al palco reale del Teatro di Sua Maestà Britannica, non si distingue semplicemente per le sue dimensioni, ma è straordinariamente adatto a far mostra dei suoi occupanti, giacché è posto al centro della seconda fila di palchi e sporge a semicerchio all'interno del teatro, sostenuto da due pilastri di marmo, che formano l'ingresso della platea; ebbi, quindi, la possibilità di osservarlo con cura. Alla sinistra di Sua Maestà c'erano il Principe di Carignano, reggente del Regno e il Conte di Cavour; alla sua destra il Principe Napoleone [Gerolamo] e il Ministro francese De La Tour d'Auvergne; solo i reali stavano seduti, mentre il sindaco di Genova era in piedi dietro le loro poltrone. Una volta sola, sfidando l'etichetta, una voce gridò "Viva Cavour" e alcuni applausi salutarono quel nome popolare, ma il Conte diede un piccolo sobbalzo e si ritrasse a quel suono [...] [1].

Nel giugno di quell'anno, a Milano, liberata dalle truppe italo-francesi dopo la vittoria sull'Austria, si celebrava l'eccezionale avvenimento con un concerto alla Scala, alla presenza di Vittorio Emanuele II e Napoleone III. Il programma prevedeva la sinfonia della *Muta di Portici* di Auber, la cavatina della *Beatrice di Tenda* di Bellini, il terzetto dei *Lombardi alla prima crociata* di Verdi e il "coro del bivacco" *dell'Assedio dio Leida* di Petrella[2].

Manfredo, l'opera accudita da lontano

Abbiamo già detto che Petrella non ebbe mai alcuna scrittura dall'impresa del Carlo Felice. Ma in occasione della prima rappresentazione del *Manfredo* nel massimo teatro genovese, Petrella, esortato dall'impresario Taddei, scrisse una lunga relazione su come rappresentare l'opera.

Roma, 20 novembre 1872

Carissimo sigr. Taddei. Ho ricevuto la vostra del 15 e rispondo col darvi le chiestemi delucidazioni come pure alcune idee che possono servire al migliore andamento della mia opera, che pregovi farle eseguira a puntino. Cominciando dalla prima scena del prologo, occorre vi siano cavalieri, scudieri e familiari, e donne e cortigiane di casa Manfredo, queste ultime deggiono essere ballerine o corifee, come fu eseguito in Napoli. Il loro vestito deve essere ricco e seducente, attorno alle tavole da servire per mensa tutti questi gruppi in varie posizioni devono trovarsi, all'alzarsi della tela, addormentati: chi appoggiato col gomito sul tavolo, chi abbandonato l'un sull'altro, le donne e le cortigiane particolarmente, chi seduto per terra, e chi adagiato con la testa sulle gambe dei cavalieri poggiati su sgabelli, in modo da formare de' magnifici gruppi, come venne fatto al San Carlo di Napoli con grandissimo effetto. Gran numero di lumi devono essere situati sulle tavole mezzo spenti alcuni ed altri più accesi da produrre un chiaro-scuro che sia il vero ritratto dell'avanzo di un'orgia all'avvicinarsi dell'alba. In questa scena dovrebbero vedersi anche degli sgabelli e de' candelabri rovesciati per terra. In mezzo della sala della mensa dev'essere collocato un gran seggiolone dove c'è Manfredo appoggiato su d'un gomito, che a poco a poco rilevandosi s'avanza sulla scena e guardando attorno comincia il suo canto. All'arrivo del pellegrino, pieno giorno, e raccomando che questo rimangasi fino a tutto il secondo atto. Avverti che gli scudieri nel coro hanno la parte di Basso, e devono trovarsi al principio dell'orgia, quelli poi che accompagnano il pellegrino devono esser comparse. Questo per quanto riguarda il prologo. Veniamo ora al primo atto. Gli otto cavalieri devono esser tenori, scelti tra i primi coristi, e se n'avete qualche seconda parte tenore, scelti fra quelli che ha una bella voce accoppiano la figura; riccamente vestiti e in costumi, e vari pel colore. Il ballabile deve comporsi in modo da riuscire caratteristico popolare eseguito da corifee vestite metà da uomini, e metà da uomini, e metà da donna; fuori il sesso maschile per carità. Raccomandare al compositore che metta ogni impegno da fare un grazioso ballabile. L'arrivo del Duca di Scilla è accompagnato da alcuni Scudieri e da Cacciatori suoi amici; questi siano scelti fra quelli che hanno voce di Basso. In quanto a sapere se ci siano due ballabili, avverto che ce n'è uno solo, quello del primo atto ch'è il valzer; la qualità della voce del pellegrino e di tenore. Quindi se avete un buon comprimario tenore può eseguirla benissimo. Nel secondo atto le spose devono essere figuranti, ed in costume con le corone di rose e foglie verdi; preferirei ballerine, per l'azione, non già quei soliti automi. A proposito di questa scena, che pel soggetto e per la musica ha grande importanza, raccomando molto la messa in scena. Alla fine, quando Lina s'abbandona poggiando la fronte sul petto della Duchessa, Manfredo le si avvicina, la prende con modi garbati e lentamente la conduce in fondo alla scena. Al loro passaggio i cori divisi in due ali si cavano il cappello, e l'agitano in segno di gioia e di rispetto. Ranuccio dopo che le s'è inginocchiato ai piedi, ritirasi da un lato mostrandosi mesto e perplesso coprendosi il viso con le mani. Mi piacerebbe nell'atto terzo che i Cavalieri vestissero in gala, differentemente dagli altri, trattandosi di un accompagnamento nuziale del loro amico e signore. Le monache devono essere figuranti non già coriste, quando Lina s'avvicina al ponte (Raccomando molto questa scena). Si deve vedere alla gran porta che separa il ponte ed il convento dalla strada, una fune che Lina tira tre volte per avvertire il suo arrivo; qui devono sentirsi tre rintocchi di una grossa campana in si naturale. Prego non esagerare nel suono della campana, trattandosi di una scena che rappresenta i costumi medioevali – un'epoca di tristezza e di barbarie; deve sentirsi qualche cosa di cupo e di tetro. Bisogna sfuggire ogni tuono pettegolo che accenni a moderne campane. Lina nell'uscire dal Monastero per recarsi alla chiesa per la benedizione delle nozze, è vestita riccamente da sposa ed accompagnata da non meno di dieci o dodici monache. Di queste due devono stare a ciascuna ala, tutte con grosse torcie accese. Mi piacerebbe anche ci fossero quattro fanciulle educande che precedessero Lina con canestri di fiori. Nella scena V[a] accompagnano Manfredo a soli otto cavalieri e non più. Nella scena finale la massa di coristi dev'essere di popolani ma distinti, contadini in maggior parte, così per gli uomini come per le donne. Fra le coriste non deve esservi alcuna monaca, giacché abbiamo già le figuranti monache. Per gli abiti e costumi dei diversi attori e masse, oltre à figurini, potreste consultare Ferrari[3] (sic), Costumi antichi e moderni dei popoli, Italia meridionale, Regno di Napoli, Atripalda in Principato Ultimo al tempo del Feudalesimo in Calabria, epoca: l'ultima crociata. Se vi abbisognano altri schiarimenti, poteste scrivermi; se io mi ricorderò di altre cose, ve ne terrò avvertito. Quel che vi raccomando in particolare è che nell'atto terzo, all'alzarsi della tela, la scena deve essere un po' buia, come lo vorrà

lo Scenografo; fo notare che tale oscurità non deve durare che quanto basti all'effetto della scena. Deve cominciare a far chiaro alla fine dell'aria della Donna, per trovarsi tutta luce all'arrivo del tenore. Raccomando scenario, vestiario e che i cori impariscono a tempo le loro parti. Salutatemi il vostro Suocero e la vostra Signora ed accettate un'affettuosa stretta di mano del

Vostro affez. ^{mo} Amico
Errico Petrella[4]

Il 5 dicembre, sempre da Roma, Petrella scrive al direttore d'orchestra Angelo Mariani raccomandando la sua opera «Affido quindi a te con quella premura ed affetto che ha un padre pel suo figlio, questa mia nuova opera. E sicuro che, con la tua grande anima di artista e l'amicizia che hai sempre nutrita per me, porrai sotto tutela e cura il mio Manfredo in modo che esso dal tuo genio ispirato possa farsi accogliere benevolmente dal colto pubblico Genovese»[5]. L'amicizia tra Petrella e Mariani risaliva al 1854: si conobbero tramite la lettera di Mercadante già citata. L'impegno per la rappresentazione del *Manfredo* da parte sia del direttore sia dell'impresario fu notevole. Un *battage* pubblicitario di prim'ordine che, forse, alimentò eccessivamente le aspettative del pubblico. La realizzazione di scene apposite è testimoniata dalla presenza, presso la Collezione Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, di un disegno a matita e penna (con quadrettatura a penna) della prima scena del *Manfredo*.
Sulla «Gazzetta di Genova» in un articolo in data 26 dicembre 1872, il resoconto della serata:

Il Cimino tolse materia al suo nuovo libretto da una leggenda antichissima calabrese, il cui eroe è Manfredo d'Atripalda, pauroso al popolo pe' suoi delitti e cantato pe' suoi amori e per la sua patita espiazione, come avverte in un proemio il suo autore. Questa nuova opera del maestro Petrella fu rappresentata lo scorso anno per la prima volta a Napoli, e il favore straordinario con cui là era stata accolta, il tono trascendentale con cui l'encomiarono i giornali di colà, avean fatto nascere in molti un'aspettazione, a cui convien dirlo, l'esito non corrispose. Se il pubblico del Carlo Felice fece al nuovo spartito un'accoglienza piuttosto fredduccia, lo si deve in gran parte al troppo bene che se n'era detto prima che lo mettesse in scena; tanto è vero che il troppo stroppia. Il giudizio però che se ne diede fu benevolo e in molti punti soddisfacente. Quella vena facile, spontanea e spesso briosa che forma il vero pregio caratteristico della musica del Petrella, in quest'opera fa spesso difetto. Vi si scorge un maggior studio, una più grande ricercatezza, sia nel modo di finire il periodo musicale, sia nello instrumentare: si conosce chiaramente che l'autore ha voluto tener conto delle nuove e più recenti maniere musicali, le quali danno al lavorio degli strumenti una parte maggiore, e ammettono una maggiore indipendenza di forme e di concetto. Ma non sempre ciò che costa più studio e più tempo riesce meglio in fatto d'arte: né ciò che s'ingegna d'esser più nuovo riesce sempre più bello. Il Petrella ha voluto uscir dalla sua via per mettersi su quelle degli altri, e ci ha scapitato di originalità. Tutto ciò non toglie però che il nuovo spartito non abbia esso pure le sue e non spregevoli bellezze. Bello e delicato è il preludio del prologo; il primo atto contiene uno splendido coro di mietitori e mietitrici; una romanza del tenore meritatamente applaudita, e un affettuoso duetto fra soprano e tenore, e un altro fra soprano e baritono. Nel secondo atto è degno di nota il finale per contrasto di varii affetti riprodotto con gran magistero di arte. Nel terzo atto piacquero sovra tutto la scena e la preghiera di Lina, e il duetto fra soprano e tenore.

Francesco Cento

Ringraziamenti:
A conclusione di questa mia fatica ringrazio gli amici: Franco Arato (ognora prodigo di consigli); Paolo Paolini ("del mestiere di compositore"); Fulvio Stefano Lo Presti e Mario Villani (per avermi indirizzato l'eccellente pubblicazione di Sebastian Werr nonché la lettera di Mercadante ad Angelo Mariani).

Ringrazio la Direzione della Biblioteca del Conservatorio "Paganini" di Genova per avermi coadiuvato nella paziente ricerca delle pubblicazioni.
Un ringraziamento particolare va alla signora Gianna Valsuani della Sezione microfilm della Biblioteca Universitaria di Genova per la disponibilità e la solerzia.

Bibliografia:

- Francesco Guardione, *Enrico* [sic] *Petrella e della traslazione della salma da Genova a Palermo*, Alberto Reder, Palermo, 1908.
- Giuseppe Cosenza, *La vita e le opere di Enrico* [sic] *Petrella*, Tipografia della Rivista d'Italia, Roma 1909;
- Giuseppe Siciliano, *Errico Petrella, musicista palermitano, 1813 – 1877*, Tip. F.lli Vena, Palermo, 1913;
- Sebastian Werr, *Die Opern von Errico Petrella, Rezeptionsgeschichte, Interpretationen und Dokumente*, Edition Praesens, Wien, 1999.

Discografia minima:

Jone, o l'ultimo giorno di Pompei

Adelaide Negri sop. (Jone); Stella Silva mez. (Nidia); Bruno Sebastian ten. (Glauco); Gianpiero Mastromei bar. (Arbace); Louis Lebherz bass (Burbo); Coro de la Fundación Teresa Carreño Orchestra Sinfonica Municipal de Caracas; Edoardo Müller, direttore.
New Ornamenti 121 [2CDs] 1981

I promessi sposi

- Marcella Pobbe (Lucia); Giuseppina Sani (Perpetua); Francesco Albanese (Renzo); Piero Guelfi (Don Rodrigo); Mario Petri (Don Abbondio); Giulio Tomei (Padre Cristoforo). Orchestra e Coro del Teatro di San Carlo di Napoli. Direttore: Gabriele Santini. CD 8366 House of Opera. (Registrazione dal vivo del 5 marzo 1950).

- Magda Olivero (Lucia); Dimitri Nabokov (Don Abbondio); Antonio Salvatore (Don Rodrigo); Giuseppe Campora (Renzo); Adriana Stamenova (Agnese). San Remo Symphony Orchestra Carlo Farina, direttore. CD8367 Great Opera. Extraits (registrazione del 23 dicembre 1973).

---

[1] Carlo Bossoli, *La guerra in Italia*, Point Couleur edizioni, Torino, 1990, pag. 38. Riproduzione anastatica de: *The War in Italy* from drawings by Carlo Bossoli. With a descriptive narrative by the author of "The Times" letters from the allied camp. Day e Son, lithographers to the Queen, London, 1859.
[2] Cfr. Simonetta Chiappini, *O patria mia, Passione e identità nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Le lettere, Firenze, 2011, pag.149.
[3] Il Petrella si riferisce a: Giulio Ferrario. *Il costume antico e moderno ovvero storia del governo ... delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli.* Torino, per Alessandro Fontana, 1830-1833.
[4] Sebastian Werr. *Op. Cit.* pagg. 227-228.
[5] Idem, pagg. 228 - 229.

Books/libri

Lost chords no longer

One fabulous trio ran the gamut of international vocal fame in the first decades of the nineteenth century: three great singers Giuditta Pasta, Giovanni Battista Rubini and Luigi Lablache. It was their style, range and superabundant theatrical imagination that built the lyrical bridge between Rossini and Verdi. Of course there were many other great singers in these years: Rosmunda Pisaroni's impact cannot be put aside, nor can that of Giovanni David, nor that of Malibran, or Marianna Barbieri-Nini and on and on - a whole series of frankly fabulous voices filled the teeming theatres of Italy in the period when opera was king, but this trio was insuperable. If nowadays we lean on every note of Bellini, Pacini and Donizetti it is because these maestri leant on every note of Pasta, Rubini and Lablache. Their music, and this trio, made the case for romantic opera. Of course such a constellation of stars has never been neglected in Italy but learned studies and lavish footnotes are only part of the picture, the rest of the world has an important contribution to make. A year or two ago Clarissa Lablache enchanted us with an outsize book on her outsize ancestor (*The Great Lablache* See Newsletter 109). Now comes its gigantic pair, Dan Marek's imposing *Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto Tenors, History and Technique* (The Scarecrow Press. Inc., Lanham • Toronto • Plymouth UK 2013), a huge and comprehensive volume that aims not so much to fill a yawning gap - though this it certainly does - as to open a whole series of vistas - and not just on Rubini. This remarkable offering comes to the assistance of all those studiosi baffled by the tenor of the primo Ottocento. How did he sing so much music beyond our reach? How is it that almost no one can repeat this triumph? As the once despised repertoire of these years is painfully unravelled only now can we appreciate the genesis and foundation of a vocalism that has never been surpassed. This book looks down the throat of the Ottocento tenor, finding his roots, investigating his origins and predecessors and rediscovering their lost chords in a series of historical notes, together with an essential chronology and an abundance of technical diagrams with musical examples.

This was the period when music dazzled. Printed and manuscript scores stretched newly upwards and downwards, opera houses expanded upwards and outwards and scenography made a huge effort to break the boundaries of credibility. More and more ambitious themes were mounted on the stage. Rubini was at the heart of this evolution, clearing the vocal hurdles with such an ease that - like his pair of peers - he came actually to embody the key roles of the day. Mr Marek's book will be reviewed in depth in the next issue.

As if this was not enough there is also new book on Giuditta Pasta, by Ken Sterns his *Comprehensive biography of the great soprano Giuditta Pasta* is both timely and breaks new ground. This too will be reviewed in due course. It will honourably succeed Sergio Ragni's momentous biography of Isabella Colbran *Isabella Colbran Rossini* (Zecchini * Varese * 2012). The echo of these great singers may have been lost but we, today, have every chance of rediscovering almost everything else.

To add to these gems, our collaborator Andrew Everett has now filled an immense gap with his hugely welcome biography *Josephine's Composer. The Life Times and Works of Gaspare Pacifico Luigi Spontini (1774-1851)* (Authorhouse * Bloomington IN 47403 * 2013). No composer of the Ottocento has been quite so overlooked in the English press and its important arrival will presently be marked in this Newsletter.

AW

DA NAPOLI A PARIGI, SULLA VIA OROBICA

– di Chiara Plazzi

Caro Diego,[1]

è tempo che ti spieghi perché ho chiesto il tuo aiuto, pregandoti di tradurre per me alcune espressioni dal bergamasco, e meno male che ti conosco! Ho sempre pensato che avere amici nei luoghi più diversi è sempre un gran bene, e tu ne sei l'ennesima riprova. Magari anche tu apprezzerai di più il tuo concittadino musicista, sebbene i nostri interessi artistici viaggino su binari differenti.

Ho letto questo libro su Donizetti, *Cercherò lontana terra*, di Giorgio Appolonia, e ti confesso che, a prima vista, ero rimasta un po' perplessa: abbiamo davvero bisogno di una biografia romanzata? In forma epistolare? Mah! Possibile che non riusciamo ad accettare i limiti, le passioni e le debolezze dei Grandi Artisti? Possibile che non riusciamo ad associare alle grandi opere lasciate all'umanità una persona *normale*? Un *uomo*?

Mi sbagliavo. Altroché.

Appolonia mi ha ricordato, pagina dopo pagina, che questa idea è una sovrastruttura dalla quale dovremmo imparare a sbarazzarci, io per prima. E lo ringrazio perché con questo libro mi ha dato una bella mano in questo senso. Come afferma anche l'amico Lo Presti nella sua introduzione al volume, "*forse che non ignorare i lati umani meno felici di Mozart impiccolisce ai nostri occhi la di lui grandezza?*". Certamente no. L'*umanità* dell'artista non agisce come *vulnus* in suo danno, ma semmai lo rende più vicino a noi.

La vita privata degli artisti, specie se temporalmente abbastanza lontani,[2] ci sembra sempre un di più, rispetto alla produzione letteraria, musicale o pittorica degli stessi, salve rare eccezioni. Questo rende le biografie quasi sempre noiosissime, estenuanti elenchi di accadimenti giustapposti, in attesa del *coup de théâtre* che non arriva mai: leggendo questo volume si cambia idea, quasi fatalmente.[3] Donizetti probabilmente non alimentava il gossip dell'epoca, era troppo impegnato a lavorare. Viaggiava moltissimo per lavoro, e il tema del viaggio, della lontananza dagli affetti, del sentirsi *deserto sulla terra* torna spesso nelle sue opere, come del resto il titolo stesso del volume di Appolonia ci indica.

Aveva buoni amici, verso i quali non nascondeva i suoi sentimenti e verso i quali era sempre leale: virtù tanto rara quanto misconosciuta. Il diletto Toto Vasselli.[4] Antonio Dolci. Riusciva a essere amico anche di chi gli mostrava tutt'altri sentimenti: come noto, il coevo Bellini, purtroppo, avrà a fraintendere i segni della sincera amicizia che Donizetti gli dimostra più volte, fino a dedicargli un *Requiem* che per tante ragioni non verrà mai eseguito vivente l'autore. Ho già parlato dell'impari rapporto fra i due musicisti in un mio precedente contributo, sempre sulla Newsletter[5] e Appolonia insiste in vari punti su questo aspetto: tanto disinteressato e sincero l'uno, tanto diffidente e prevenuto l'altro. Eppure, tanto più nobile ci sembra l'atteggiamento di chi sa gioire con sincerità dei successi altrui, senza sentirsi depauperato di nulla.

---

[1] Ho scelto, *si parva licet componere magnis*, di svolgere questo mio contributo sotto forma ideale di lettera, a elogio del volume di Appolonia. Il destinatario, che ringrazio per le traduzioni di alcune parole usate nel testo a me incomprensibili, è Diego Galizzi, bergamasco, curatore di collezioni museali e conoscitore di uomini e artisti. Se volete saperne di più su di lui, guardate qui: http://www.centrolecappuccine.it/gabinettostampe/inevidenza.htm

[2] Ovviamente degli artisti di oggi vogliamo sapere tutto e i rotocalchi sono ben lieti di soddisfare le nostre morbose curiosità in questo senso. Mi viene in mente la battuta di Anna Scott, protagonista del film *Notting Hill*, (di R. Mitchell, USA-GB, 1999), interpretata da Julia Roberts: https://www.youtube.com/watch?v=PTjIRQU_HdM

[3] L'unico appunto che mi sento di muovere, ma non so se sia una scelta dell'Autore o dell'Editore, è la collocazione delle note in chiusura: noi redattori e lettori di note le preferiamo lì sotto, a piè di pagina, belle comode alla consultazione. Ma ognuno ha le sue preferenze.

[4] Su cui, *adde*, in: http://digilander.iol.it/verzulli/donizetti.htm

[5] V. Newsletter n. 99, oct. 2006, p. 36

Ancora umanità.

Pensare che un *womanizer* come il buon Gaetano nutrisse al tempo stesso un sentimento tanto elevato e struggente per la sua Virginia suona alle nostre orecchie di italiani intrisi di cattolicesimo a buon mercato, almeno dubitabile: più facilmente crediamo che una moglie gli facesse comodo per avere una rispettabilità sociale, mentre se la spassava come meglio credeva. In realtà anche in Italia, fino a relativamente poco tempo fa, il comportamento di quei mariti che assecondavano le proprie voglie in luoghi a ciò deputati non era particolarmente disapprovato e questo fin dai tempi più antichi.[6] Appolonia mostra bene questo aspetto, senza indulgere nel facile bigottismo morale, né nel compiacimento da spogliatoio e l'amore infinito che Donizetti nutriva per Virginia ne esce, a mio parere, ancora più alto e puro.

Umanità di tutti i giorni.

Noi pensiamo spesso all'Artista folgorato dal lampo dell'ispirazione e via, sgorga l'arte dalle sue mani per andarsi a fissare sul supporto che le muse gli hanno concesso: una tela, un pentagramma, un blocco di granito. Troppo spesso ci dimentichiamo che l'artista è quasi sempre un gran lavoratore, un artigiano di buon mestiere tanto più a quei tempi, in cui il lavoro dell'artista era pagato, sostanzialmente, a corpo, non diversamente da un artigiano qualificato. Un concetto simile, Diego, mi pare di ricordare di averlo letto anche in un tuo catalogo tempo fa,[7] mi sbaglio? L'arte è spesso fatica, lavoro, impegno non accademico, ma materiale, e questo a prescindere dal talento. Nel secolo del Belcanto, i musicisti dovevano sperare di avere un lavoro alternativo, possibilmente meglio remunerato di quello di compositore di opere: insegnante (meglio, direttore) in un conservatorio, maestro di cappella in qualche chiesa ricca, marito di nobildonna con buona rendita, religioso in un ordine non pauperista. Campare solo di opere era faticoso, se uno non era bravo amministratore di sé, altrimenti doveva lavorare di più (o campare peggio). Succede così anche oggi, se ci pensiamo: chi sa vendere bene il suo prodotto, ne ricava il prezzo che vuole; gli altri devono puntare sulla quantità. Donizetti, a differenza del suo amico-rivale Bellini, non eccelleva nel marketing del proprio talento e questo giustifica il lavoro febbrile e i continui viavai da un teatro all'altro. E in tutto questo l'artista lavora da solo, sempre circondato da gente e frastuono, ma terribilmente solo. Ma a qualcuno viene in mente quanta fatica costi?

Appolonia mi pare metta bene in luce questo profilo, che ai più pare sempre secondario. Pensiamo sempre che il musicista, il pittore, lo scrittore sia uno che, in fondo, non lavora davvero: fa una cosa che gli piace, e lo pagano pure. Questa è una grandissima menzogna, che purtroppo si insinua ovunque, come la *calunnia* rossiniana. Solo chi sta vicino a un artista, chi raccoglie le sue confessioni, può comprendere la verità: un corrispondente, un amico, un collega, come quelli con cui parla Donizetti in questo libro, possono aver colto lo sforzo, la sofferenza (acuita dall'aggravarsi della malattia, che lo graverà di dolore fisico crescente per tutta la vita), il lavoro massacrante a cui il maestro si sottopose volontariamente, animato e sorretto solo da una grande generosità e dedizione verso l'Arte. E di questo gliene saremo sempre grati.

CERCHERÒ LONTANA TERRA: GAETANO DONIZETTI, IL RACCONTO DELLA MIA VITA
Giorgio Appolonia
Collana Persone e Pensieri n. 39
Edizioni Imagna, Centro Studi Valle Imagna, 2013 (pp. 245)

[6] *Hic ego, cum veni, futui, deinde redei domum*, si legge su un muro di Pompei. Certamente la malattia contratta a causa di questa sua abitudine, avrà portato Donizetti a porsi più di una domanda, ma non credo che si possa giudicare questo comportamento più o meno severamente rispetto a quello di altri artisti, i cui vizi erano solo socialmente più tollerati: non è questa la sede per fare del gossip storico, ma la storia della musica ci mostra un campionario di epicurei di varie categorie, sufficiente a compilare un'enciclopedia.

[7] http://www.centrolecappuccine.it/gabinettostampe/mostre/wolf.htm

Ei move i paralitici... (*L'Elisir d'Amore al Regio di Torino*)

...Quel qualcosa che non esiste e che, eppure, è presente, inafferrabile e silenzioso protagonista... E' così in alcuni film di Hitchcock con la palpabile ombra della prima moglie o con l'inseguimento nel deserto dello sfuggente signor Kaplan che nessuno ha mai visto... Qui, non in chiave gialla e senza misteri polizieschi, è il magico elisir ad essere l'inesistente oggetto della propaganda di Dulcamara, il mitico facciatosta, e del desiderio struggente di Nemorino, lo straordinario protagonista cui la storia della messa in scena del capolavoro donizettiano non ha sempre reso giustizia, relegandolo spesso nella dimensione mediocre dello scimunito.

La ripresa di fine stagione al Regio di Torino dell'Elisir d'Amore ha rilevato con pienezza tutte le sfaccettature della partitura di Donizetti e del meraviglioso libretto di Romani che riesce a coniugare comicità ed elegia con le immagini del mito classico. Questo in rispondenza con la cultura letteraria degli anni Trenta dell' Ottocento, quando l'età romantica può ormai guardare alla mitologia con ironico umorismo e divertita presa in giro. L'allestimento registico di Fabio Sparvoli, già familiare al teatro torinese e riproposto con alcune modifiche rispetto all'impianto scenico del 2007, trasforma il sergente Belcore dei Paesi Baschi nell'ufficiale dei carabinieri di stanza in un borgo rurale dell'Italia del 1950. L'interpretazione di Fabio Maria Capitanucci ha reso con comicità irresistibile la smargiassa figura del militare : la vocalità stentorea e l'esuberante brio scenico sono state le caratteristiche peculiari del baritono che ha toccato il vertice della bravura nel duetto con Nemorino reclutato nell'arma. Vivacità e brio hanno caratterizzato, del resto, tutto lo spettacolo coinvolgendo di tanto in tanto gli artisti in una giocondità dirompente oltre la finzione scenica. Brava, sia nel registro melodico che in quello superacuto, l'Adina di Desirée Rancatore, civettuola e permalosa, un po' cinica nel primo atto, commossa e tenera poi. La voce strepitosa , maturata in questi anni (se si pensa alla sua performance nel primo Bergamo Musica Festival), ha letteralmente sbalordito il pubblico nel duetto con Dulcamara , *" Una tenera occhiatina"*, ed in quello finale con Nemorino, dove la pirotecnica agilità virtuosistica ha creato una divertita interpretazione del lieto epilogo della storia d'amore. Un'interpretazione bissata per l'ovazione entusiastica del pubblico. Bis, prima ancora e richiesto a furor di popolo, per la mitica *"Una furtiva lagrima"*, cantata sorprendentemente da Francesco Meli che nell' edizione del 2007 figurava nel secondo cast , a fronte di Juan Diego Florez. Nemorino, ci piace ricordarlo, è personaggio da noi *scoperto* nelle intimistiche e solitarie frequentazioni donizettiane: non lo scemotto del villaggio, ma un puro, permeato della primordiale innocenza dell'uomo, fiducioso in quel qualcosa che non esiste al punto da puntare tutto in un gioco dal quale uscirà vincente, malgrado le gioconde astuzie di Dulcamara, quasi premiato da un destino che sembra assecondare le chiacchiere del ciarlatano dando corpo alla magia dell'invisibile ed onnipresente elisir. L' interpretazione di Meli, sostenuta dalla regia volta a sottolineare i momenti di simpatica comicità senza lo scadere nella burletta, è stata convincente nell'allegria del confronto con il *dottore enciclopedico* e carica di pathos nelle pause meditative in cui la dolcezza donizettiana la fa da padrona: *Quanto è bella, quanto è cara*, umile contemplazione dell'oggetto d'amore, *Chiedi al rio...* ,risposta ostinata alla leggerezza sentimentale di Adina, fino all'ensemble (come è sempre bello e coinvolgente Donizetti negli ensemble!) *Adina, credimi!* , in cui il fluire della melodia è l'espressione di un affetto senza fine che sovrasta il compatimento ironico

della donna fatua e le ire del tronfio militare. *Una furtiva lagrima*, il sempre atteso clou dell'opera, è stata l'apice della performance del tenore: la soavità dell'attacco è andata via via intensificandosi nei pianissimi *sì, m'ama lo vedo confonder i miei co' suoi sospir, si può morir d'amor....* Struggenti delicatezze opposte alla sicure ascese nel registro acuto, sempre tuttavia contenute e misurate a rendere l'intimo soliloquio che la regia ha voluto collocare in un clima di notturna pensosità. Ben giustificato, quindi, il commosso ed incontenibile entusiasmo del pubblico che ha reclamato a gran voce il bis.

Forse perché da sempre la figura di Dulcamara ha esercitato il suo fascino leggendario sulle platee, entrando addirittura nel vocabolario della lingua italiana, la performance del basso Nicola Ulivieri non ci è sempre parsa consona alla dimensione del personaggio. La vorticosa tiritera dell'esordio ha difettato un po' nella sicurezza dell'impostazione vocale (sembrava sotto tono...!) e l'interpretazione nel suo insieme si è rivelata discontinua: dal dimesso colloquio con Nemorino, truffato con lo spaccio del presunto elisir, al brillante ed ammiccante duetto con Adina ormai capitolata. Tuttavia l'impegno del cantante è stato notevole nella presenza scenica caratterizzata da momenti di schietto umorismo come l'arrivo su di una Topolino rossa dal motore fumante , (nell'edizione del 2007 c'era un carrozzone rutilante di luci!) , la mimica burattinesca della *barcaruola a due voci* con la bravissima Rancatore, l'uscita di scena, vinto dall'astuzia femminile (Adina ne sa più dell'arte sua!), su di una carriola spinta dal servitore pasticcione. Anche il look del ciarlatano era suggestivo, improntato alla cinematografia anni '50 e quindi in sintonia con l'impostazione temporale voluta dal regista: completo gessato, scarpe bicolori, anello patacca al mignolo...Il tutto assecondato dalla divertente presenza dell'assistente del dottore, il mimo Mario Brancaccio, trafficone con gli alambicchi, maldestro con le esplosive miscele, affannato nell'apoteosi del suo mitico principale. Il cast era completato dalla vispa Annie Rosan, una fresca e civettuola Giannetta dalla voce limpida e dalla vivace personalità scenica, in vesticciola contadinesca e acconciatura (nastri nell'abbozzo di treccine) da ricordare l'adolescente Lollobrigida del *Pane, amore e fantasia* . Il coro, che nella conclusione dello spettacolo rimaneva immobile nel saluto a Dulcamara producendosi come una stampa d'epoca, ha dato un'ottima prova vocale che il pubblico ha saputo ben ricompensare.

La direzione d'orchestra del maestro Giampaolo Bisanti è stata all'altezza del capolavoro donizettiano con le sottolineature *ad hoc* delle pagine sia patetiche e melodiche, quali il concertato del primo atto traboccante di soave malinconia e la dolcissima *Furtiva lagrima,* sia spumeggianti di brio come la derisione corale del povero Nemorino, alla fine dello stesso primo atto, o il commiato del villaggio dal magico dottore, in conclusione dell'opera. Gli spettatori, numerosissimi, al calar del sipario hanno applaudito con autentiche ovazioni le belle voci ed il simpatico allestimento, tanto che è stato significativo quanto affermato da più d'uno all'uscita : "Non si è mai vista un'edizione così !...Bella , allegra..." Davvero l'allegria non è mancata in questa produzione della favola *dell'elisir mirabile* che ha riservato a tutti una bella dose di serenità oltre al piacere di una grande musica.

Laura D'Alessandro

Torino, 23 giugno 2013

Diary

Bergamo, Musica Festival Gaetano Donizetti, Teatro Donizetti
Maria de Rudenz 20/22 September 2013
(brand new edition w. Maria Billeri/Ivan Magri Cond. Rolli)
Il furioso all'isola di S,Domingo 11/13 October
(w.Simone Alberghini/Filippo Morace Cond. Di Stefano)
(co-production Savona, Piacenza, Modena, Rovigo)
[Savona, Teatro Chiabrera 20 October]
[Piacenza, Teatro Municipale 2/4 February 2014]



Wexford, Festival
Cristina di Svezia (Jacopo Foroni) 25/28/31 October, 3 November
(w.Elisabeth Meister cond. Andrew Greenwood)

Marseille, Opéra Municipal
La straniera (Bellini) 31 October, 3/5/8 November
(w.Ciofi/Tézier Cond. Arrivabeni)

London, Barbican, Guildhall School of Music
Francesca di Foix (double bill with Debussy) 4/6/8/11 November

Monte Carlo Opéra, Auditorium Rainier III
La Favorite 12.15 December (concert perfs)
(w. Barcellona/Flórez/Lapointe/Cavallier Cond.Lacombe)
Ernani (Verdi) 22/25/27/29 April 2014)
(w. Vargas/Tézier/Vinogradov Cond. Callegari Décor Grinda)

Paris, Théâtre des Champs Elysées
La Favorite 18 December (concert perf)
(cast as at Monte Carlo Opéra above)

London, Royal Opera House
La Fille du régiment 3/6/9/12/15/18 March, 2014
(w. Ciofi/Flórez/Podles/Te Kanawa)
Maria Stuarda 5/8/11/14/16/18 July 2014
(w. Joyce DiDonato Cond. de Billy)

Paris, Opéra Comique
Ali-Baba (Lecocq) 12/14/16/18/20 May 2014
(Cond. J-P Hoeck)

Giessen, Stadttheater
La conquista de Granada (as Die Eroberung von Granata) (Arrieta) from 24 May 2014

Opinions in the Newsletter are those of the author
and not necessarily those of the Editor or Committee
of the Donizetti Society
Published from 11 Buckland Crescent, London NW3 5DH