Theodore Victor Giubilei

Russell Burdekin, February 2014

With new books on Pasta and Rubini to add to those on Malibran, Viardot, Lablache, Nourrit, the de Mérics and Mario and Grisi, we are gradually building up a library in English of the major Italian and French singers of *bel canto* opera, not to mention books on the Irish Catherine Hayes and the English Clara Novello and Anna Bishop. However, supporting such star singers and sometimes starring in a smaller way themselves were a huge number of singers, many of whom lasted only a season or two, but some of whom carved out a creditable and durable career, even if unknown today. One such singer was the bass Theodore Victor Giubilei.

Giubilei (the name appears with different spellings) has often been claimed either to be English of Italian parentage or Italian, as he described himself on the ship's manifest for his voyage to New York in 1839. However, it is now clear that he was of French descent and that his surname was Davaux, although quite how his mother and he ended up in Britain during the Napoleonic Wars can only be guessed at. No independent corroboration has been found of his quoted birthdate of 1801, but it fits well with his subsequent history. Nor is anything known about his father or whether Theodore was born in Britain but his apparent difficulties in singing in English, discussed later, together with his good grasp of Italian, would suggest that not all of his childhood and youth were spent here.

On May 5, 1811, his mother married Luigi Giubilei at St Mary Le Bone in London. She identified herself as a widow and made a mark rather than signing, such a lack of education seeming to indicate that she was not some displaced aristocrat. Very little is known of Luigi Giubilei, except that someone of that name was buried at St Mary's, Moorfields in 1833, aged 70. One of the witnesses to their marriage was Michelle Seguin, possibly a member of the French émigré family of Seguin, who were to make their mark in English music later in the century. Theodore used the name Giubilei for his stage career, no doubt conscious of the advantage of an Italian name for a singer. However, he used Davaux for formal documents, such as his wedding certificate, and for his children.

With the start of Theodore Giubilei's career, we move to firmer ground. The first mention of him in the press is his singing at the funeral service for King João VI of Portugal held at the Portuguese Embassy in London in April, 1826. His public debut was at a concert on June 23, 1826 and his stage debut at Drury Lane on October 21, 1826 in Horn, Braham and Corri's The Devil's Bridge (1812). He did not make a very favourable impression. The Times (October 23, 1826) wrote that "A Mr Giubilei made his first appearance as Florian with moderate success. His voice is a tenor-bass (baritone), powerful but coarse, and apparently not under the most efficient control". The Morning Post (October 23, 1826) thought that "he must study a little longer, if he is to achieve great things". Things did not improve in the following weeks with the Theatrical Observer (November 16, 1826) noting that "The part of Florian might be omitted to great advantage, if Mr Giubilei must be the person selected to support it". No remarks were made about his English.



Theodore Victor Giubilei
September 28, 1842
Image 1225687
New York Public Library

On March 17 of the following year, he took the name part in Rossini's *Pietro l'Eremita*, a secularised version of *Mosè in Egitto*, this time singing in Italian at the King's Theatre, so that he obviously had a

command of the language. *The Times* (April 23, 1827) considered that "he has neither power of voice, nor the judgement sufficient for such a part". However, the Belgian critic and musicologist, Fétis, made what turned out to be a most perceptive comment in his 'Sketch of the State of Music in London': "His voice is agreeable and his manner at once modest and good, but nature does not seem to have done enough to render him a great, though he may become a very useful singer". Fétis went on: "He is tall in person and easy in his manner, and his acting is of the same standard as his person".

Notwithstanding this tepid reception, Giubilei became a regular participant in concerts while, on the stage, he sang in Rossini's *Ricciardo e Zoraide*, Mayr's *Medea in Corinto* with Pasta in the title role and Giubilei sustaining the part of Creon "very respectably" (*Morning Chronicle*, June 25, 1827), Coccia's *Maria Stuart*[1], Rossini's *Semiramide* and Mercadante's *Didone*. Thus, Giubilei started to make his mark on the London music scene and, later that year, further afield visiting Dublin and being part of the "unprecedented novelty" of two nights of Italian opera at the Theatre Royal, Birmingham.

The following three years saw only spasmodic British activity including end of year tours of several cities in 1828 and 1829. However, from June 1831, he became a more regular presence. The end of 1831 brought another tour, which included the Theatre Royal in Dublin where his appearance in Rossini's *Il barbiere di Siviglia* led *Freeman's Journal* (December 9, 1831) to comment that he was "the cut out in appearance, and admirably fitted by his deep basso, for the part of Basilio". A revival of *Pietro l'Eremita* at the King's in March 1832 brought a mixed reaction. *The Morning Post* (March 12, 1832) remarked that " he does not appear to have done his voice justice; for it has undoubted capabilities and yet, we discover little if any improvement in his singing" while *The Tatler* (March 12, 1832) was even less kind saying that he "growled away like a coal-waggon". *The Times* (March 12, 1832), however, reversed its judgement of five years previously writing that he "sustained the part ... with great ability; he gave the invocation to the Deity ... in a pure, chaste and impressive style... His intonation was perfect". Further concerts, both in London and the provinces, and operas followed including the British première of Bellini's *La straniera* on June 23, 1832 at the King's.

On August 27, 1832, Giubilei married the dancer Augustine Clara Proche and, once again, the latter part of the year was taken up with a tour of the provinces. Hitherto, Giubilei's career had been almost exclusively singing in Italian but on March 6, 1833 at Covent Garden, in what was announced (wrongly) as his first appearance on the English stage (i.e. in English), he took part in the oratorio *The Israelites in Egypt*, a rather unlikely adaptation by Lacy from the music of Handel and Rossini. A few months later, *The Court Journal* (July 1833) noted that "he deserves the greatest encouragement for the persevering industry with which he has applied himself – and very successfully too – to master the difficulties of our language"[2]. This addition of English songs and roles would have increased his opportunities and income and might have been an implicit acknowledgement of Fétis's earlier verdict as singing opera in English offered less competition for leading roles. However, his membership of the committee formed to bring about George Rodwell's proposal for the establishment of a Grand National Opera (in the event unsuccessful) argues a deeper interest in English opera. Concerts in the provinces were the mainstay of the latter half of 1833 and early 1834 followed by a season at the King's Theatre over the spring and early summer and more concerts including one, on July 10, 1834, that also featured his half-brother, Augustus, one of the two sons of Luigi and Genevieve Giubilei.

Having two Giubileis singing bass roles in London at the same time makes for some confusion in always being certain who is being talked about as the press were not always scrupulous in clearly identifying them, possibly ignorant or confused themselves[3] or assuming that readers would know to whom they were referring. Organisers, particularly in the provinces, might have been happy to fudge the issue. "Signor Giubilei (not *the* Signor Giubilei)" warned the *Bury and Norwich Post* (February 10, 1836) about an Italian opera company visiting Ipswich.

One aspect of interest, which, unfortunately, is difficult to satisfy, is some understanding of what Giubilei would have earned. The international stars of the day could earn vast sums. Malibran was an exception at £125 a night in 1836, Grisi being offered £3,200 for singing twice a week in a 19 week season, i.e. around £170 a week or £85 a night, in 1844-46. However, local singers could not aspire to anything like that and would usually also be required to sing more nights in a week. The tenor, John Templeton, got £12 a week at Drury Lane in 1836, while, in 1839, Covent Garden paid Jane Shirreff, a leading English soprano, £18 a week. Giubilei, even once he had become a leading bass, would normally have earned less than a leading soprano or tenor, so possibly around £10-12 a week during the season plus fees for concerts. This would have meant that, at least during the season, he would have earned in a month about the same as a labourer earned in a year. His wife's income was probably less but together they should have had a comfortable, if irregular, income.

On August 16, 1834, *The Morning Post* reported that Giubilei (and his wife) had signed up for the forthcoming season of opera in English at Covent Garden and on October 14, he appeared in Lacy's adaptation of Rossini's *Cinderella*. There then followed around five years during which he switched back and forth between singing in Italian and in English but with the latter starting to predominate with roles in most of the English opera premières of the time: Rodwell's *The Spirit of the Bell* at Covent Garden (June 8, 1835) followed by Drury Lane premières of Balfe's *The Siege of Rochelle* (October 29, 1835), *The Maid of Artois* (May 27, 1836), *Joan of Arc* (November 30, 1837) and *Diadeste* (May 17, 1838), Barnett's *Fair Rosamund* (February 25, 1837) and *Farinelli* (February 8, 1839) and Loder's *Francis the First* (November 6, 1838). By this point, his performances were almost always well received. For example, the *Theatrical Observer* (May 3, 1837) noted of Giubilei's Figaro in Rossini's *The Barber of Seville* that "we never saw the part done better on the English stage"

In August 1839, Giubilei and his wife, but not their two children, left for the U.S. as many others did at this time to try to tap into the rich pickings that could be had there. The *New York Mirror* (August 31, 1839) prepared its readers for their forthcoming tour with a report from London stating that "His Don Basilio is his best performance. His Baron, in *Cinderella*, however, is unapproachable; and in Figaro and Podesta (*La gazza ladra*) he is excellent; nor are his serious efforts less effective". The *Evening Star* (September 10, 1839) described him as "tall, elegant ... with flowing black locks, ... piercing eyes and classical symmetry of features, all under the constant play of a mind of high order", an impression reinforced by the engraving above of him from 1842. He sang in opera at the Park Theatre, New York, including the American première, in English, of Beethoven's *Fidelio* on September 9, 1839, as well as in opera and numerous concerts not only in New York but in several US states and parts of Canada. He also gained fame for daring to go behind the wall of water at the Niagara Falls, "the romantic, adventurous Giubilei". He and his wife were very popular and stayed for around two years before returning to Britain with a son, Victor Henry, who had been born in New York. On Giubilei's return, his career carried on much as before with concerts and stage appearances, in English, first at Covent Garden for the 1842-43 season and then, together with his brother Augustus, at Drury Lane for the 1843-44 season. Reception continued to be favourable. "Mr. Giubilei's singing was, as it is almost needless to say, correct and tasteful", said *The Standard* (January 7, 1843) of his Captain Ankerstroom in an English version of Auber's *Gustavus the Third.*

Thus Giubilei had built up a successful career singing at all three main London opera houses and was in demand for concerts. He also taught, notably Elizabeth Poole, composed and published a few songs and even tried his hand, unsuccessfully, at interesting managers in William Henry Fry's *Aurelia the Vestal*, which he had brought back from the US. Even if not in the top rank, he was well respected by his colleagues and by music critics and well-liked by audiences. But it was not to last. On December 16, 1843, *The Morning Post* announced that Augustus had taken Theodore's place on account of the latter's "severe illness". He staged a recovery and was billed for two roles at Drury Lane in the latter half of

December, the first ones there since mid-October, and sang at in the Sacred Harmonic Society's performance of Handel's *Coronation Anthem* on February 24, 1844. He was advertised to appear in an Easter festival in Manchester but, in March 1844, illness struck again and he had to cancel. On May 16, a successful benefit was arranged but he was too ill to sing at it and he never seems to have restarted his career[4]. In July 1845, he was reported as taking a cure in Germany, then, in September, that he was taken ill in Milan with his old complaint, the dropsy, while on the way to see his sister[5] in Naples. It was there that he died on December 4, 1845.

Giubilei's death left his wife to support their four children. The dancer Augustine Clara Proche is said to have been born in 1810 in France and made her debut in London at the King's Theatre on February 5, 1831. She continued her career initially at the King's Theatre but then at Drury Lane until a few months before her death from consumption in June 5, 1848 and breaks to give birth to four children do not seem to have impeded her progress. Despite her and Theodore's long and active careers and, as discussed above, likely reasonable income, his death and probably the cost of travel and treatment ahead of it, left Augustine in straitened circumstances, although she did receive support from the Drury Lane Theatrical Fund, which Theodore had paid into. On her death, the Fund continued to support her four orphans, who moved in with their uncle, Michel, while a benefit for them featured Grisi, Viardot, Mario, Tamburini, Sims Reeves and the dancer Lucile Grahn, all of whom appear to have given their services freely, a measure of the friendship and respect for their parents.

---

[1] Alexander Weatherson's article "Queen of dissent: Mary Stuart and the opera in her honour by Carlo Coccia" at http://www.donizettisociety.com/Articles/articlemarystuart.htm discusses the opera and performance in detail

[2] *Theatrical Observer* (October 9, 1839) quoted the New York press as describing him as "perfectly clear in his utterance". Thus, while it may indeed be the case that he had improved his English so much that his diction was very good, this could obviously conflict with the *Court Journal's* account of his originally limited grasp.

[3] For example, John E. Cox, *Musical Recollections of the last half century*, Volume 1. London: Tinsley Brothers, 1872, pp. 285-286 muddles the two of them into a single person and thus is of doubtful use.

[4] *The Anglo American* (September 7, 1844). Volume 3, p.476 wrote that he had "just recovered from a severe illness the result of bursting a blood vessel whilst singing at a concert one evening". Either it was a spurious report or perhaps there was confusion with Augustus. There do not seem to be any other reports of it.

[5] There do not seem to be any references to a sister other than in the notices connected with his death.

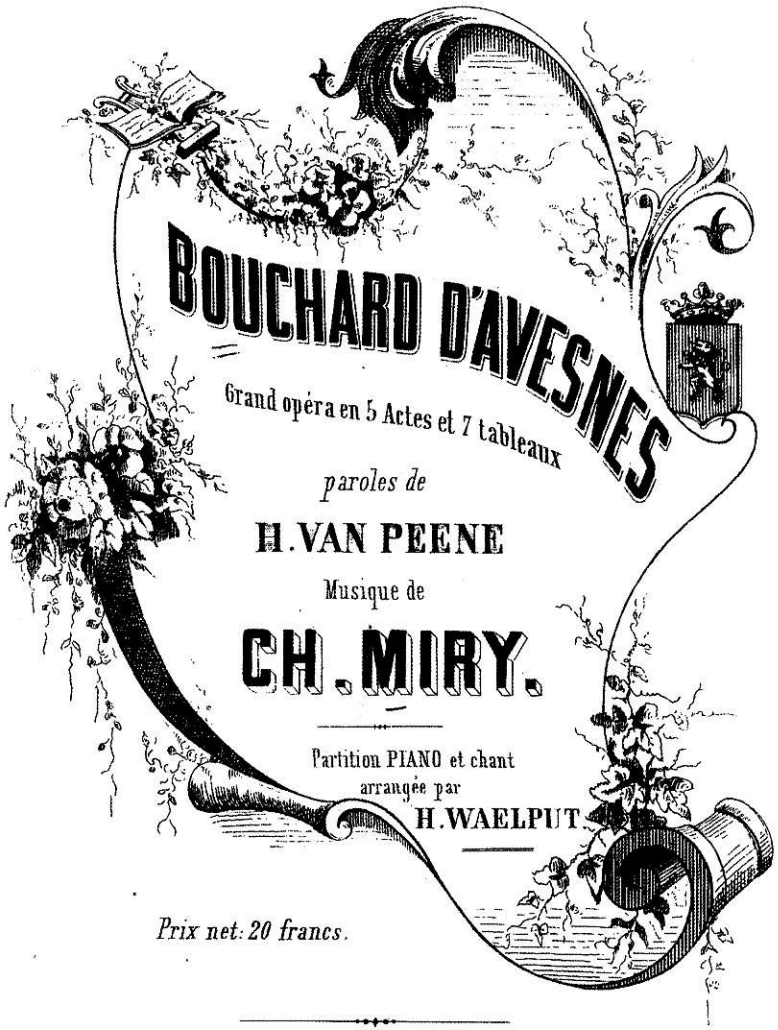
Sappho/Saffo, Faone/Phaon and the genus of hummingbirds

As the hummingbird (*pace* Puccini) might be claimed as an operatic specific I have pleasure in printing the following expert comment from our distinguished member Michael P.Walters MBOU, a Founder of the W.S. Gilbert Society.

"In 1849, the systematist F.Reichenbach proposed the name Sappho for a genus of hummingbird in his *Avium Systema Naturæ*. G.R. Gray in 1855 in his *Catalogue of the Genera and Subgenera of Birds*,p22 proposed two species in this genus. The first was *Sappho sparganura sparganura*, based on *Trochilus sparganurus* of George Shaw's "General Zoology" Vol 8, pt1, p291, pl39 of 1812, supposedly from Peru but later shown to be from Bolivia. It was later described, quite independently, as *Cometes phaon* by John Gould in Sharp's *Hand list of Genera and species Birds* (1899-1909, 5 volumes) and is known in English as the Phaon Comet. By the rules of priority, the oldest scientific (Latin) name must be used. In 1829 the French author R.P.Lesson in *Histoire Naturelle des Oiseaux Mouches* [ie Hummingbirds] described *Ornismya Sapho* pl05,pl27 (male), pl28(female). This later became *Sappho sparganura Sapho*, and is known in English as the Sappho Comet. These two species, or more correctly, subspecies, constitute the entire make up of the genus Sappho."

I suspect that the ambivalent sexual nomenclature of these singing birds might give Nico Trees (not to mention Mayr, Paër, Pacini and Donizetti) some vocal food for thought! AW

A Monsieur H.VACHOT.



J.B.KATTO.
Editeur et Fournisseur de Musique de la Cour de
S.A.R. Monseigneur le Duc Régnant de Saxe-Cobourg et Gotha.
PARIS. Rue des Saints Pères,17.
AMSTERDAM. CHEZ M.BRIX VON WAHLBERG.
BRUXELLES: Galerie du Roi,10.

A Belgian blessing

A week ending with an opera at the very apex of the art, *Guillaume Tell* in Brussels - an impeccable concert performance at the very apex of all possibilities [i] and the climax of a trio of operas including the same composer's irresistible *Otello* at Ghent [ii] - was led off by a truly extraordinary revival: Karel (Charles) Miry wrote his grand opéra *Bouchard d'Avesnes* for a staging on 6 March 1864 in his home city of Ghent, it cannot have been any less of a revelation then than it was now 150 years later in that same city almost to the day, the fact is, if you are looking for an opera of five hours duration with never a dull moment - well here it is.

Will it reverse the painful neglect of Karel Miry? It certainly ought to, we need to recover this composer who more-or-less laid the foundation for opera in Flemish - a loyalty to his upbringing that in no way impeded a vivid output in French with reliably Gallic intuitions. We heard his *Charles V* recently (see Newsletter 116), a highly confident score that immediately preceded *Bouchard d'Avesnes* and shares its fluency, but this latter immense opera with its Parisian scale and dimensions announces itself with such a surfeit of colour and melodic resource that it is immediately apparent a giant stride has been made.

Everyone was asking wherever does this music come from? Miry, true to the mid-century, was an assimilative composer, it is immediately clear that a strong current flowing from across the Rhine has been conjoined with a tidal wave of opéra comique charm and inventiveness (even of opérette gaity) and subsequently channeled with the utmost skill into calm waters according to a compass derived from Italianate plain sailing. Miry devoted his life to education (our *Bouchard d'Avesnes* was heard in the ***Salle Miry*** of the Ghent Muziekconservatorium named in his honour) and this huge opera showed itself to be a brilliant demonstration of the wide scope of his teaching. But such a command of resource does not imply any loss of identity or of personal character. His musical means are perfectly acceptable as an end in themselves. The score abounds with every kind of nuance, he never falters, his fluency has a prolix dimension worthy of any Bayreuth to be but steers clear of metaphysics in favour of a species of perpetuum-mobile of well-shaped and confident lyricism endorsed by an opportunist orchestration. Only the idiocy and absurdity of the Music Business can explain how it can have been possible for a composer of these skills and talents to remain so long in obscurity. Only a persistent critical blindness can have permitted such attractive music to remain so long at the mercy of the willfully deaf!

His twenty or so operas include many with patriotic themes but a succession of worldly and witty one-act scores kept his musical head and heart above water until the very end of his life. Born in 1823 in Ghent he died there in 1889 but spent some formative years in Paris and this shows strongly.

There is nothing in the opera to jar, but everything to make the listener sit up. The structure of *Bouchard d'Avesnes* is as follows:

N° 1.	Introduction	A. Prélude et chœur des Bohémiens B. Entrée de Norbert et couplets C. Scène D. Chœur à boire E. Pas bohémien et reprise du chœur à boire
N° 2.	Duettino	
N° 3.	Scène et Chœur	
N° 4.	Récit, Cantabile et Scène.	
N° 5.	Récit et chœur de chasse	
N° 6.	Entr'acte et Air	
N° 7.	Duo	
N° 8.		A. Chœur. B. Morceau d'Ensemble C. Récit et chansonnette D. Reprise du Morceau d'Ensemble
N° 9.	Divertissement	A. Entrée des Bohémiens B. Pas de quatre C. Grand pas de trois. D. Final
N° 10.	Final	A. Scène et Ballade B. Suite du final C. Stretta
N° 11.	Entr'acte, Scène et Romance	
N° 12.	Duo	
N° 13.	Récit et Grande Marche avec Chœur	
N° 14.	Final	
N° 15.	Entr'acte et Chœur	
N° 16.	Air	
N° 17.	Grand Duo	
N° 18.	Scène et Conte	
N° 19.	Air	
N° 20.	Récit et Final	
N° 21.	Entr'acte et Air	
N° 22.	Scène, Marche funèbre et Chœur des Moines	
N° 23.	Romance	
N° 24.	Trio	
N° 25.	Récit et Chœur	
N° 26.	Prière	
N° 27.	Anathème et Chœur général	

The characteristic ease of composition makes it hard to understand that this is a tragedy the more particularly as mandatory ballets (one of which appears even in the Introduction) supply a deceptive lightness that is almost never dissipated in this long score whatever the disreputable political intrigue that ends in near disaster. Every item in the list above has its delectable aria or duet, almost every protagonist has a vocal showpiece, and almost every section of the orchestra has a test of skills and stamina before the final chords.. This is music intended not just to stretch the vocal and instrumental potential of the operatic art but that of the audience too,

The music asks for sumptuous soloists, and a lot of them: two sopranos and a mezzo soprano; two basses; a baritone and a tenor all of whom are obliged to rise to substantial challenges - most especially the lead soprano and the tenor (in the title role). Ghent rose to the occasion with a wide international lineup. It also rose to the occasion with a very large orchestra made up almost entirely of students with a professor or two inserted discreetly here and there, the resilience of these young musicians was something to cherish, to get though five hours of hugely demanding pages of music, relentlessly devised, without wilting, is truly a wonderful augury for any professional future. And then the key to the success of this enormous undertaking was he baton of Geert Soenen whose incredible energy and insights kept pace with the monumentally insistent demands of the score, chorus, and soloists on a basis of inspired commitment. To attempt to pluck high points from the schedule (opposite) is like picking cherries from a cake, my choice would be the celestial Grand Duo for soprano and mezzo (the ill assorted sisters Marguerite and Jeanne - anything but ill-assorted lyrically) in the fourth Act 'Dieu m'a donné le nom de mère', in which Miry rises to the occasion with a serenity worthy of the most imposing music of his day, while the ill-used tenor hero Bouchard has highly emotional peaks: his Romance that opens Act Three: 'Perdu, déshonoré' with its following Andantino 'Lorsque jadis sur ta tête' is really momentous, while the Andante cantabile couplets in Act Five 'Je vais mourir, Flandre chérie' - the actual *point de repère* of the dénouement - is exposed almost cruelly to despair and tragedy in such long and demanding role, and a marvellous moment (together with his execution) that ends the opera in a torment of flames and violence. The ungrateful role of the intriguer Guillaume de Dampierre (Norbert) was sung gratefully by the baritone Paul Claus, and equally gratefully those of the mezzo soprano Jeanne by Yvette Loynaz, and the *musico* Roger the page by Isabel Garcia, that of Regnier "*vieux serviteur de Bouchard*" was affectingly sung by the youthful basso Christian Lujan. The two major roles, admirably taken in this arduous undertaking, were inevitably those of Marguerite - exposed continuously to almost every species of vocal challenge - by Jolien de Gendt, and of Bouchard d'Avesnes himself - even more challenged and exposed - by the highly emotional, fluent and touching baritenore of David Fonseca Astorga. In the end the triumph of this rediscovery was that of its sponsors. To resurrect a lost score of this magnitude is a feat only a handful of the most determined would be able even to consider. Two names should be especially recorded: those of Hilaire de Slagmeulder, a tireless champion of this music, and the author and musicologist René Seghers, to both of whom, we (and the composer) owe a revelation.

Alexander Weatherson

BOUCHARD D'AVESNES
Charles Miry (Gand 1823-1889)
grand opéra en 5 actes et 7 tableaux
livret d'Hippoliet van Peene



JeMOO Orchestra. Koor FA-SI-nant & Koor Novecanto
Conducted by Geert Soenen
Koninklijk Muziekconservatorium Ghent Sunday 2 March 2014

---

[i] Conducted miraculously by Evelino Pidò with Nicola Alaimo as Guillaume Tell, Ermonela Jaho as Mathilde, Micheal Spyres as Arnold, Nora Gubisch as Hedwige, Ilse Eerens as Jemmy, Jean Teitgen as Melenthal, Vincent le Texier as Gesler, Marco Spotti as Walter Furst, Julien Dran as Ruodi, Jean-Luc Ballestra as Leuthold, and Roberto Covatta as Rudolph together with the fine Orchestra symphonique of La Monnaie on top form on 9 March 2014. The music of this subliminal chez d'œuvre was never heard to such advantage as on this occasion, marred only marginally by a few inexplicable cuts.

[ii] With an expressionist staging at the imposing Ghent Opera House and a remarkable Gregory Kunde in the title role, with Carmen Romeu not less so as Desdemona, Maxim Mironov as an excellent Rodrigo, Robert McPherson as Jago, Josef Wagner as Elmiro, Raffaella Lupinacci as Emilia and Maarten Heirman as the Doge (subject to a strange sartorial time warp). Conducted by Ryuichiro Sonoda on Friday 7 March in a staging not un-reminiscent of similar recreations at the ENO in London it fully justified the updating with the aid of the Symfonisch Orkest and Chorus of the Vlaamse Opera.

BREAKING NEWS!

Simon Mayr's *Ginevra di Scozia* is now available in the brilliant recording from Ingolstadt last year, 3 CD's on OEHMSCLASSICS. Volume 7 of MAYR STUDIES with important research upon Napoleon's favorite roles of Alexander and Trajan by Dr. Iris Winkler (in German) has now been published. There will be two open-air performances of Mayr's comedy *L'avaro* (in German) on Saturday 2 August at Ingolstadt, followed by a second performance at the nearby and beautiful Schloss Sandersdorf on Sunday 3 August.
Information: simon-mayr-gesellschaft@ ingolstadt.de



L'asssedio di Calais (scene from Act 1)

ENGLISH TOURING OPERA 2015

Following the success of their production of *The Siege of Calais* in 2013, English Touring Opera will be returning to Donizetti next spring, with a new production of *Il Furioso all'isola di San Domingo* (translated for this tour as *The Wild Man of the West Indies* but sung in Italian). Jeremy Silver (who conducted *Calais* last year) will conduct, and he is currently working on a new performing edition for this tour. The new production will be directed by Iqbal Khan and Florence de Mare will design the set and costumes, having won the Linbury Prize for Stage Design. *The Wild Man of the West Indies* will be one of the final productions supported by the Peter Moores Foundation *Swansong* project. To raise the remaining funding, ETO will be bringing together a Syndicate of supporters, comprising people who would like to learn more about this fantastic work and the process of staging it.

The Wild Man of the West Indies **opens on 14 March 2015 at Hackney Empire in London, and will tour alongside a revival of Donizetti's *The Siege of Calais* and Puccini's *La bohème*. Dates will be added to the ETO website as they are confirmed – englishtouringopera.org.uk.**

TRA MATTI E PADRONI...
IL *FURIOSO* DI DONIZETTI A SAVONA

Marco Leo

Il furioso all'isola di San Domingo, seconda produzione donizettiana del Bergamo Musica Festival Gaetano Donizetti 2013, è approdato il 20 ottobre (il fine settimana successivo al debutto bergamasco) al Teatro Chiabrera di Savona, per la stagione dell'Opera Giocosa, e continuerà il tour in alcuni teatri di tradizione italiani (Modena, Rovigo, Piacenza, Ravenna) nei prossimi mesi. Scelta lodevole sia quanto al metodo sia quanto al merito: da un lato, infatti, la coproduzione permette di ottimizzare le scarse risorse finanziarie disponibili; dall'altro lato, essa permette di far conoscere, anche al di fuori della cerchia dei professionisti e degli appassionati che si metterebbero in viaggio verso Bergamo, un titolo di Donizetti che la maggior parte degli spettatori ignora. Un plauso va dunque alla direzione dell'Opera Giocosa, che ha osato sfidare il teatro semivuoto proponendo un titolo inconsueto; un rimprovero ai savonesi, che si son dimostrati poco ricettivi nei confronti di una proposta così stimolante; e un'esortazione ai dirigenti dei teatri lirici maggiori, che dovrebbero riflettere sulla possibilità di inserirsi nella coproduzione di qualche titolo raro invece di appiattire sempre più i loro cartelloni sulla solita tiritera nazionalpopolare.

Il furioso all'isola di San Domingo, andato in scena a Roma nel 1833, su libretto di Iacopo Ferretti, si definisce semplicemente «melodramma in due atti», ma appartiene senza dubbio al genere semiserio, del quale Donizetti fu ultimo massimo compositore: dopo la sua *Linda di Chamounix*, infatti, non si rammentano titoli semiseri entrati nella storia dell'opera. Con "semiserio" non ci si sta riferendo qui alla generica opera seria a lieto fine (tipo *La sonnambula*, per intendersi), ma a quei titoli che prevedono l'innestarsi, nella medesima trama, di un elemento serio, al limite del tragico, e di un elemento buffo, incarnato dalla tipica voce del basso. Nel *Furioso*, l'elemento serio è costituito dalla vicenda di Cardenio, che vaga sull'isola di Santo Domingo folle d'amore, del fratello Fernando che va in cerca di lui per salvarlo, e della moglie fedifraga Eleonora che, pentita, cerca di ottenere il perdono del marito inaspettatamente ritrovato. Quando i coniugi, alla conclusione della vicenda, si ritrovano a tu per tu, e sembra loro che non vi sia alcun modo di recuperare la felicità perduta, decidono di mettere in atto un doppio suicidio, sventato dal fortunoso intervento degli altri personaggi; solo a questo punto Cardenio accetta appieno il pentimento di Eleonora, e la trama può sciogliersi felicemente. L'elemento buffo ruota, invece, attorno alla figura di Kaidamà, schiavo nero pavido e sottomesso, sempre preoccupato di salvare la propria pelle dalle escandescenze del matto e dalle angherie del padrone Bartolomeo.

Non è facile restituire la complessità del genere semiserio agli spettatori odierni, che tendono a semplificare troppo la lettura delle espressioni artistiche e hanno difficoltà a colmare la distanza culturale che li separa dal mondo in cui queste opere sono nate. Nel caso del *Furioso*, per apprezzare la partitura donizettiana nella sua originaria natura occorre, da un lato, sapersi commuovere all'idea di un uomo impazzito per amore, che giunge due volte sul punto di togliersi la vita; dall'altro, non porsi problemi nel considerare come semplice oggetto di riso uno schiavo nero un po' sempliciotto sottoposto a continue vessazioni. L'idea che anche nel tragico ci sia un

lato comico, e che anche nel buffo ci sia un sottofondo tragico, dovrebbe emergere dai retro-pensieri come frutto dell'esperienza estetica; non si dovrebbe, perciò, commettere l'errore di annullare la percezione di una delle due componenti di questo specifico genere di melodramma. Capita spesso, invece, che l'essenza del genere semiserio venga travisata, e così è accaduto anche in occasione del *Furioso* savonese. La regia di Francesco Esposito – che si avvaleva delle piacevoli scene naïf di Michele Olcese tratte da un progetto inedito di Emanuele Luzzati – ha infatti sbilanciato la lettura dell'opera sul versante buffo, negando ai personaggi seri il loro vero statuto.

Personaggio in cui è stata particolarmente evidente la spoliazione del carattere serio è Eleonora, la moglie fedifraga pentita. A lei competono, oltre al duetto di riconciliazione con Cardenio, due arie di puro belcanto, affrontate con proprietà di linguaggio e variazioni nelle riprese melodiche dal soprano Cinzia Forte. Tuttavia, l'impostazione registica la costringeva a recitare la parte della prima donna un po' coquette che, nell'aria di sortita, recita la parte dell'afflitta come se si trovasse davvero su un palcoscenico, e nel rondò finale si veste da sposa, come se la riconciliazione col marito non le suggerisse altro che la necessità di nuovi festeggiamenti mondani. Altre due arie di puro belcanto – in questo caso, forse, un po' fini a sé stesse e drammaturgicamente marginali, ma nondimeno stupende e impervie – spettano a Fernando, giunto alle Antille in cerca del fratello Cardenio: il tenore Francesco Marsiglia le ha cantate con la propria voce rossiniana, chiara e luminosa, rivelando, in particolare nel II atto, un accorto fraseggio. Sono invece privi di una propria aria i due personaggi su cui fanno perno la trama seria e quella buffa dell'opera, il protagonista Cardenio e lo schiavo Kaidamà. Che il protagonista sia senza aria – gratificato però da numerosi duetti, da recitativi di forte peso drammatico e da passi di arioso nell'ambito dei numeri d'assieme – non è certo un caso unico nel catalogo donizettiano, e testimonia la ricerca di modalità espressive che si distanziano dalle convenzioni. Cardenio e Kaidamà si incontrano poi ben due volte, una per atto, in duetti che hanno la precipua funzione di portare plasticamente sulla scena l'incontro dei generi sui quali si fonda l'opera semiseria. Se la percezione della questione dei generi è stata penalizzata dall'impostazione dello spettacolo, sono viceversa emersi bene i caratteri dei personaggi grazie alla scaltrezza interpretativa dei baritoni che li incarnavano: Simone Alberghini (Cardenio) ha messo in luce i repentini mutamenti psicologici cui il folle è soggetto, ma anche l'umanità che si cela sotto la sua mente turbata; Federico Longhi, proiettandosi per l'occasione nella tradizione del basso parlante, ha dato risalto al carattere macchiettistico dello schiavo nero. Hanno completato più che dignitosamente il cast il basso-baritono Leonardo Galeazzi nel ruolo di Bartolomeo e il mezzosoprano Marianna Vinci in quello di sua figlia Marcella; entrambi hanno un certo peso nell'introduzione, per poi diventare seconde parti.

L'esecuzione musicale, occorre sottolineare, è stata di alto livello, sia per ciò che riguarda i solisti, sia per ciò che concerne le compagini del Bergamo Musica Festival, guidate con attenzione da Giovanni Di Stefano, e gli spettatori sono usciti dal teatro soddisfatti (fin troppo vivacemente, se si pensa che l'applauso finale si è inserito sull'acuto conclusivo del soprano); tuttavia, resta il dubbio che molti di loro si siano convinti d'aver assistito a una farsa, a un divertissement in cui gli stessi tentativi di suicidio non sono che colpi di scena, piuttosto che a un'opera con forti risvolti patetici.

Il Gaetan furioso

Christian Speranza

Prendete un giovane di buona famiglia, desideroso di apprendere, curioso del mondo e capace di stupirsi, attratto dal mondo del melodramma ma incapace, per inesperienza, di scegliere il capolavoro col quale battezzare le sue orecchie di neofita; se questo giovane venisse da noi a chiedere lumi, se pretendesse in noi trovare risposta, ebbene noi non andremmo a scegliere per lui, con prevedibile scontatezza, tra i titoli più famosi del repertorio, resi tali da una tradizione certo rispettabile e ammantata di storia, ma spesso ingiusta nei confronti di lavori ammirevoli, vittime, loro malgrado, d'una ventura che li ha voluti nel tempo ricoperti d'una coltre tenace di oblio, difficile da asportare e per colpa di essa malauguratamente oggi quasi dimenticati: lo condurremmo ad ascoltare, per esempio, *Il Furioso all'isola di San Domingo*, trentottesima opera di Gaetano Donizetti, presentata per la prima volta al Teatro Valle di Roma in apertura della stagione di Carnevale il 2 gennaio 1833 – lo stesso anno in cui avrebbero visto la luce la *Parisina d'Este*, il *Torquato Tasso*, la *Lucrezia Borgia* e la seconda revisione degli *Esiliati in Siberia, o Otto mesi in due ore* per la piazza di Livorno – e successivamente accolta con calore alla Scala di Milano nell'ottobre dello stesso anno. Questo sia detto non solo per l'intrinseca godibilità dell'opera in sé, adattissima per semplicità di trama, accessibilità di libretto e spontaneità del linguaggio melodico, ma anche a difesa del valore didattico che il *Furioso* riveste ai nostri giorni, poiché situata, per genere e vocalità, ad un crocevia che avrebbe segnato un importante punto di non ritorno nell'evoluzione del melodramma italiano. Il giovane assisterebbe ad un'opera *semiseria*, genere molto frequentato all'inizio del XIX secolo, e di cui fa parte anche, per restare nel repertorio donizettiano, la *Linda di Chamounix*, che accosta elementi patetici/dolenti ad elementi buffi debitori, nei loro stilemi all'opera di scuola napoletana (e da Rossini portati al massimo delle loro potenzialità).

La trama, rintracciabile in una storia riferita a più riprese dal cap. XXIII al cap. XXXVI del *Don Chisciotte* di Cervantes, arriva nelle mani di Jacopo Ferretti (già autore dei versi per la *Cenerentola* di Rossini) attraverso una versione teatrale adespota in italiano e in prosa, dalla quale viene ricavato il libretto per Donizetti.

Ambientata nella più esotica isola di Santo Domingo, e non più nella Sierra Morena di Cervantes (secondo un gusto ottocentesco per le ambientazioni che implicitamente alludessero, con la loro distanza geografica, anche alla distanza dal mondo reale delle vicende narrate), la storia narra di Cardenio, che, dopo aver scoperto il tradimento della moglie Eleonora, diventa "furioso" (cioè matto, anche se con momenti di lucidità) e si isola dal resto dell'umanità, conducendo vita da esule sulle montagne di Santo Domingo. Bartolomeo, colono dell'isola, per mano di sua figlia Marcella, lo nutre facendogli trovare sulle rocce panieri colmi di cibarie. Giungono sull'isola dapprima Eleonora, pentita e desiderosa di essere perdonata dal marito, e poi Fernando, fratello del "furioso", con l'intento di riportare Cardenio sano e salvo a casa. Ma Cardenio, che alla vista di Eleonora riprende e smarrisce il senno (nonché la vista), non crede alla buona fede della moglie. Solo una prova estrema potrà convincerlo: accetterà Eleonora un doppio suicidio per mezzo di due pistole? Eleonora inaspettatamente accetta. Cardenio comprende allora la sincerità del pentimento della moglie, rinsavisce definitivamente e la perdona (l'*happy ending*, credibile o meno che fosse, era una costante nel genere semiserio): marito e moglie si riabbracciano, Fernando ritrova il fratello e gli abitanti di Santo Domingo la pace e la tranquillità.

Detta così, si presenta come una trama fra il drammatico (il suicidio di coppia per amore, che ricorda quello di Heinrich von Kleist, scrittore tedesco dal precario equilibrio psichico che sparò alla sua amica Henriette Vogel, malata di tumore, per poi spararsi a sua volta) e il patetico (la follia per amore, soggetto peraltro variamente sviluppato nel mondo dell'opera): a

far da contraltare comico, troviamo Kaidamà, servo nero di Bartolomeo, (basso buffo), che coi suoi interventi, di volta in volta spaventati per gli accessi di Cardenio o ironici nei suoi commenti *a latere* della vicenda principale, alleggeriscono il procedere della trama.

In ambito drammaturgico, un intreccio simile, sebbene strutturato in modo da evidenziare maggiormente il lato morale della vicenda (il tradimento e il perdono, con tutto ciò che le convenzioni sociali potevano implicare in fatto di onore e rispettabilità, sia della traditrice, sia del tradito, con tanto di figli a complicare la situazione), era già stato proposto da August von Kotzebue (1761-1819) nel suo *Menschenhass und Reue* (*Misantropia e Pentimento*), andato in scena a Berlino il 3 giugno 1789, che probabilmente Ferretti conosceva (il suo nome è infatti menzionato, proprio in relazione al libretto del *Furioso*, accanto a quello di Kotzebue, in un articolo del giugno 1835 apparso sull'Allgemeine musikalische Zeitung), dove, accanto ad un intreccio simile a quello del *Furioso* (Eulalia, dama di compagnia sotto falso nome presso i conti Walberg, espia, pentita, la colpa di aver tradito il marito ed essere fuggita con l'amante, ignorando che il misantropo che vive in una *dépendance* del castello, Carlo Meinau, altri non è che suo marito stesso; i due si riconoscono, ma solo l'arrivo dei loro figli, alla fine, li vedrà riabbracciarsi, sorvolando sul ludibrio che avrebbe gettato su Carlo un repentino e ingiustificato riavvicinamento della coppia. Tematica quanto mai attuale, se pensiamo alle implicazioni non solo legali, ma anche morali, di un tradimento o di una separazione in una coppia con figli).

Il nostro giovane avrebbe così di che scegliere in futuro: i siparietti comici rimandano al Rossini buffo, nel canto sillabato e staccato, nei versi brevi e ritmati; le scene patetiche allo stile belliniano, dal canto spianato e dalle melodie lunghe (l'aria di sortita di Cardenio, *Raggio d'amor parea*, ne è un esempio, mentre nell'accompagnamento di *Tutto è velen per me* possiamo ravvisare la stessa mano che aveva tracciato, nel 1832, un anno prima quello per fagotto di *Una furtiva lagrima*), quelle più drammatiche già al giovane Verdi. Sopra ogni dettaglio vi è poi la mano di Donizetti, in grado di padroneggiare tanto il registro buffo, quanto quello serio, quel Donizetti che con un occhio guardava alla parentesi rossiniana appena conclusasi (del 1829 è la *première* del *Guillaume Tell*, l'ultima opera di Rossini, apparsa in versione italiana a Lucca nel 1831: e il *Furioso*, s'è detto, è del 1833) e con l'altro, in prospettiva, all'avvenire del melodramma italiano: anche perché, s'è accennato, altro elemento di originalità del *Furioso* è l'impiego di una nuova vocalità, imperniata sulla figura del basso – oggi più propriamente baritono, vista la tessitura di Cardenio – quale voce principale, a scapito del tenore, relegato qui a ruolo di coprotagonista nel personaggio di Fernando. Giova ricordare che lo stesso cantante che per primo diede vita al Cardenio donizettiano, l'allora ventiduenne Giorgio Ronconi, fu lo stesso che avrebbe tenuto a battesimo alla Scala, il 9 marzo 1842, il Nabucco verdiano, altra figura protagonistica dalla voce scura e con elementi di pazzia (sebbene con diversi e più marcati tratti di drammaticità). Ma anche un'opera posteriore di una decina d'anni, *Rigoletto*, ripropone un baritono quale voce principale: e questo non è che procedere per esempi preclari. Insomma, la strada è spianata: nel proseguo della storia del melodramma, i personaggi affidati al baritono o al basso smettono di essere semplicemente ruoli secondari, spesso con connotazioni morali estreme, in bene (pensiamo al Sarastro mozartiano) o in male (l'Assur rossiniano), ma acquistano un ruolo più umano, con pregi e difetti, e diventano personaggi "a tutto tondo".

Al Teatro Municipale di Piacenza, dove abbiamo avuto il piacere di ascoltarlo nella prima delle due repliche, domenica 2 febbraio 2014, il *Furioso* mancava dal 1876: senz'altro una riscoperta inattesa per il pubblico piacentino, che crediamo non così longevo da poter ricordare quell'ultimo allestimento, ma anche per gli appassionati tutti, poiché, se la riscoperta di questo titolo è avvenuta negli anni Cinquanta del XX secolo (nel 1956, per merito dell'Accademia Chigiana, nel 1958 nella Settimana Musicale Senese), è pur vero che stenta ad affermarsi come opera di repertorio. E allora, licenziata la nuova versione critica a cura di Maria Chiara Bertieri revisionata sull'autografo, la Fondazione Donizetti di Bergamo

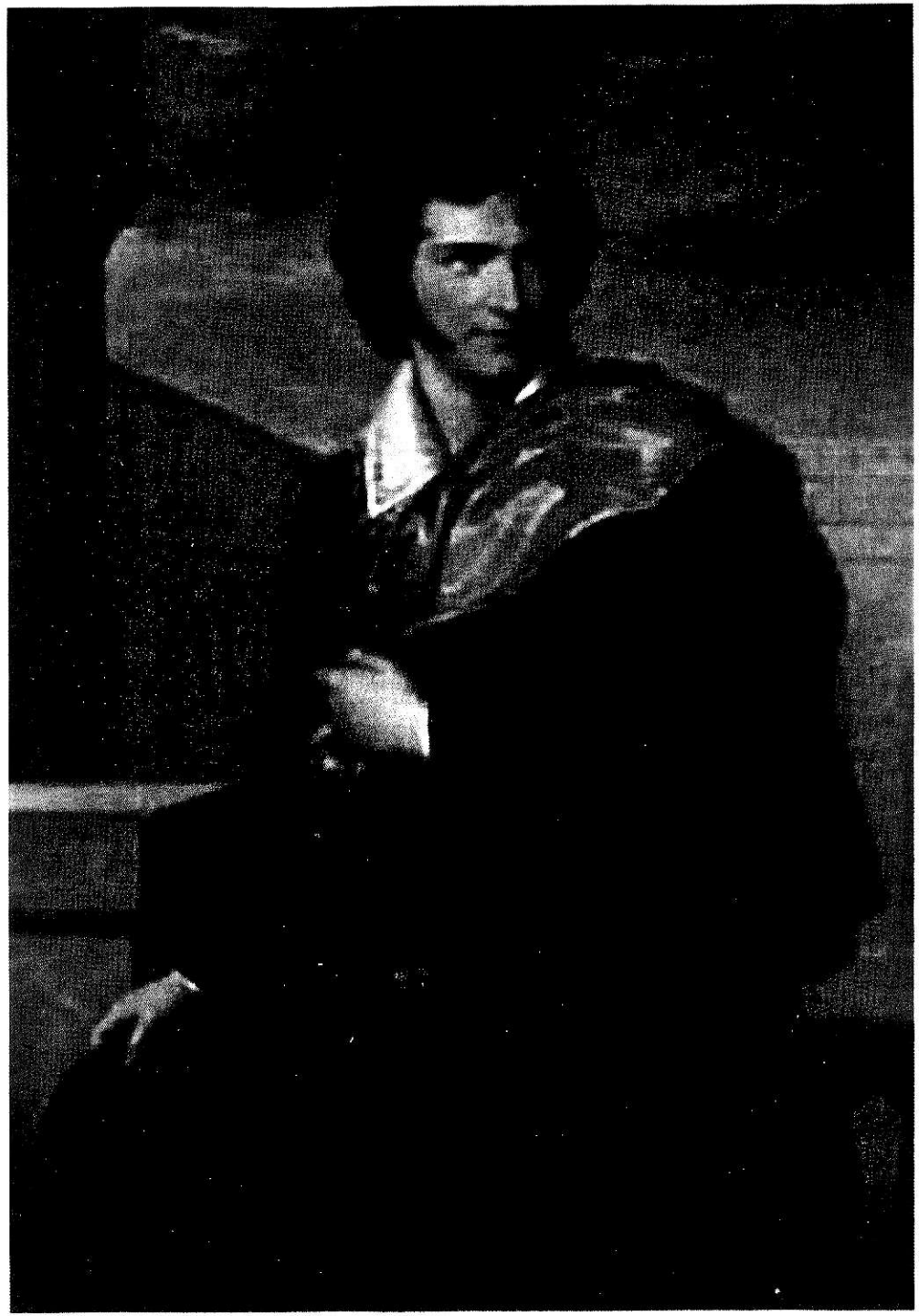
ha voluto cercare di dargli la massima diffusione possibile portandolo in giro per diversi teatri d'Italia. Un percorso itinerante che, partendo dalla piazza di Bergamo, ha toccato in successione le città di Savona (Teatro Chiabrera), Modena (Teatro Pavarotti), Rovigo (Teatro Sociale), Piacenza (Teatro Comunale) e Ravenna (Teatro Alighieri) in un arco temporale compreso tra ottobre 2013 e febbraio 2014. (Il fatto, poi, di prediligere teatri non molto grandi è andato a vantaggio di un'opera come questa, che come la maggior parte delle partiture dell'epoca non richiede un'orchestra wagneriana – l'Orchestra Giovanile "Luigi Cherubini", impegnata nella rappresentazione, era costituita dai legni consueti "a due" più ottavino, tre corni, due trombe e trombone, percussioni e archi a "10 primi" – ed era stata pensata per una diffusione capillare.) Le scene, allestite da Michele Olcese, riprendono un progetto inedito di Lele Luzzati, che aveva lasciato dei bozzetti per quest'opera, caratterizzati dal suo consueto stile *naïf* e che vedono la vicenda ambientata in un bosco, dove, nella regia di Francesco Esposito, Cardenio si aggira mirando con delle freccette a diversi ritratti della fedifraga Eleonora; dettagli registici a nostro giudizio non completamente condivisibili, come la scena del coro immerso in tante tinozze intento a farsi un bagno, trovate come gli innaffiatoi che scendono dall'alto quando Cardenio cita le lacrime, o una trasfusione di sangue incanalata nel braccio del povero Kaidamà dopo essere stato picchiato dal furioso rendono forse un po' troppo infantile un lavoro teatrale non destinato ai bambini. I costumi sono di Santuzza Calì, che tratteggia personaggi in stile fumettistico, ma credibili.

La direzione di Giovanni Di Stefano riesce a calibrare le forze orchestrali con l'azione scenica e con il volume sonoro dei cantanti e del coro del Teatro Municipale di Piacenza, dando giusto rilievo al ruolo di ciascuna componente.

Simone Alberghini dà voce a Cardenio con sospiroso patetismo nell'aria di sortita, conduce il ruolo con sicurezza e migliora a voce calda, dove, nei duetti con Kaidamà, bilancia a dovere la componente comica con quella patetica. Eleonora, interpretata da Paola Cigna, è un soprano dal volume non eccessivo, ma dotato di buona agilità; e si trova a suo agio nel registro medio e acuto, mentre sforza nel sovracuto. Fernando è interpretato dal tenore Francesco Marsiglia, stampo belcantistico, emissione sostenuta e timbro squillante, anche se nell'acuto non sempre le note escono rotonde come si vorrebbero; ma quando Kaidamà gli fa immergere un piede nell'acqua bollente (resa oltremodo fumosa forse grazie al ghiaccio secco), possiamo apprezzare anche il suo falsetto. Kaidamà, *alias* Filippo Morace, con un trucco che ricorda vagamente la vecchia pubblicità delle caramelle Tabù, si distingue per una dizione sempre scandita e chiara; l'emissione di gola è precisa, il ruolo gli è congeniale, sebbene talvolta esca di voce per esagerazione di interpretazione. Bartolomeo, il colono, è affidato Leonardo Galeazzi, voce piena, di testa, baritono di stampo drammatico, anche se impiegato in un ruolo comico, nel quale trova una dimensione a lui confacente, mentre Marcella, figlia di Bartolomeo, è Marianna Vinci, soprano di stile rossiniano, purtroppo a volte coperta dall'orchestra, nonostante la sua convincente *performance* vocale.

Donizetti's *Fausta* (1832)is one of the most mysteriously neglected of his operas. That he did not forget it is certain: In the manuscript of *Maria Stuarda* found at Stockholm there is inserted a duet that had replaced the Act 1 duetto Elisabetta/Leicester 'Quali sensi!' of his original *Stuarda* in the hastily cobbled-together *Buondelmonte* of 1834 (this is the duetto for Irene/Buondelmonte 'Da tutto abbandonato' itself originally composed for a Venetian revival of Fausta in 1833). In the Stockholm *Stuarda* this duet again appears now for Maria/Leicester immediately after her cavatina. Dr Ciarlantini's paper printed here with its important discoveries will be followed in the next Newsletter by a complete chronology of the opera.

(opposite) Portrait of Tommaso Sgricci by François Gérard



Sulla "Fausta" di Donizetti: la fonte letteraria, la fortuna teatrale.[1]

di PAOLA CIARLANTINI

Dell'opera di Gaetano Donizetti *Fausta* (su libretto di Domenico Gilardoni, completato dal compositore per l'improvvisa morte del poeta), rappresentata per la prima volta con buon successo al Teatro San Carlo di Napoli il 12 gennaio 1832, non era stata sinora accertata la fonte soggettistica. Nel corso di un mio studio condotto sulla rivista bolognese «Teatri, arti e letteratura» (1824-1863), mi sono imbattuta tempo fa in una recensione relativa ad un allestimento della *Fausta* al Teatro Carolino di Palermo nella tarda stagione del carnevale 1834, in cui l'estensore anonimo indicava in modo circostanziato la fonte letteraria[2]. Ad una successiva indagine, l'annotazione si è rivelata esatta ed il motivo per cui tale fonte non era stata finora individuata risiede presumibilmente nel fatto che appartiene al circuito del teatro tragico estemporaneo, genere molto diffuso ed ammirato in Italia negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento.

La fonte letteraria del libretto della donizettiana *Fausta* va individuata nella tragedia *Crispo* che il tragediografo improvvisatore Tommaso Sgricci (Castiglion Fiorentino, 31 ottobre 1789-Arezzo, 23 luglio 1836), all'epoca tanto famoso da essere ribattezzato "L'Unico Aretino", aveva improvvisato in una sua accademia tenuta presso il Teatro Nuovo di Arezzo, sua città d'adozione, il 3 novembre 1827, destando gli entusiasmi del pubblico[3]. Nello stesso mese aveva dato nella stessa sede altre due accademie, producendosi anche in *Tieste* (10 novembre) e in *Sansone*, tragedie che ci sono pervenute insieme al citato *Crispo* in un'edizione per i tipi di Loddi e Bellotti stampata ad Arezzo nel 1828. La copia che si è integralmente consultata è conservata presso la Biblioteca della Casa di Riposo Lyda Borelli di Bologna (coll. Gandusio VI A 2/1-3)[4].

[1] Un intervento dal titolo *La fonte letteraria della "Fausta" di Donizetti e la poesia tragica improvvisativa in Italia fino agli anni Trenta dell'Ottocento* è stato presentato da chi scrive al XX Convegno della SIdM-Società Italiana di Musicologia il 19 ottobre 2013 presso l'Auditorium del Conservatorio Statale di Musica "U. Giordano" di Foggia ed è in corso di stampa nel numero monografico dei «Quaderni del Conservatorio U. Giordano» dedicato ai contributi del suddetto Convegno, a cura del Prof. Antonio Caroccia.

[2] Cfr. «Teatri, arti e letteratura» (in seguito cit. come TAL) 12°, n. 521, 6 marzo 1834, pp. 11-13.

[3] Cfr. articolo siglato (G. Fir) e pubblicato in TAL 5°, 186, 29 novembre 1827, p. 107. Il 10 novembre, dopo la seconda accademia, Sgricci fu riportato a casa in trionfo dagli astanti ed il corteo fu preceduto dalla banda locale. Per approfondimenti su di lui, vedasi Carlo Pocci, *Sgricci Tommaso, cenni critico-biografici*, in «Rivista italiana del teatro», 15 luglio 1943, pp. 84-88; Ugo Viviani, *Un genio aretino. Tommaso Sgricci poeta tragico improvvisatore*, Arezzo, Viviani, 1928; Alberto Basi, *Tommaso Sgricci, poeta tragico estemporaneo*, Cortona, Calosci, 1990.

[4] In questa sede, si desidera ringraziare per la squisita disponibilità nel fornire informazioni, consigli e materiale di studio: il Dott. Alberto Beltramo, direttore della Biblioteca della Casa di Riposo Lyda Borelli di Bologna; il Prof. Arnaldo Giacomucci; il Dott. Fulvio Stefano Lo Presti; il Dott. Giuseppe Martelli; il Dott. Giorgio Migliavacca; il Dott. Sergio Ragni; il Prof. Elvidio Surian. Per approfondimenti sulla poesia d'improvvisazione si rimanda a: Adele Vitagliano, *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Loescher, 1905; Alessandra Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1990; Atti del Convegno di Studi sull'Improvvisazione poetica [Grosseto, 14-15 marzo 1997] *L'arte del dire*, Grosseto, Archivio delle Tradizioni Popolari della Maremma Grossetana, 1999.

Dopo studi giuridici, tale originale vocazione si era rivelata in Sgricci nel 1813 e da allora era vissuto praticamente sempre in *tournée*. La sua 'specializzazione' nel variegato mondo dei poeti estemporanei italiani di genere colto era proprio quella di improvvisare tragedie in cinque atti su temi scelti dal pubblico. La procedura in un'accademia di poesia estemporanea era in genere questa: si inserivano in un'urna una serie di argomenti possibili da sviluppare all'impronta, poi ne veniva estratto uno all'inizio dell'accademia, di fronte al pubblico (solo quando le esibizioni avvenivano in case private, si potevano, per così dire, scegliere informalmente per acclamazione gli argomenti). Se il poeta *performer* era celebre, si trovava sempre sul posto, pronto a registrare ogni sua singola sillaba, un nutrito gruppo di stenografi volontari. Questo permetteva di poter stampare successivamente l'esito dell'esibizione, incrementando un circoscritto ma solido genere editoriale. Non si è approfondita la questione, ma si ritiene probabile che i capi stenografi, sotto la direzione dei quali vari collaboratori operavano nel corso dell'accademia, curassero poi la successiva redazione a stampa della *performance* improvvisativa, traendone un beneficio economico[5].

Sgricci suscitò unanime apprezzamento, oltre che ad Arezzo, a Siena, Perugia, Milano, Roma, nelle altre principali città dello Stato Pontificio e perfino in Francia e in Inghilterra. Lo ammiravano il noto poeta teatrale Felice Romani e l'allora celebrato poligrafo di gusto neoclassico Defendente Sacchi (1796-1840), gli era in parte ostile Vincenzo Monti (1754-1828: nell'*Epistolario* fa cenno ai suoi comportamenti licenziosi di omosessuale dichiarato[6]), ma soprattutto lo avversò fieramente Pietro Giordani (1774-1848)

[5] Le tre copie del *Crispo* di Sgricci presenti in biblioteche pubbliche italiane (Biblioteca Civica di San Salvatore Monferrato, Biblioteca Storica della Provincia di Torino, Biblioteca Comunale Centrale di Milano-Centro Stendhaliano Sez. Manoscritti), oltre a quella già citata conservata a Bologna, e anche una copia acquistata recentemente da chi scrive presso il mercato antiquario, recano tutte tre firme autografe in frontespizio: quelle di L. Romanelli, F. Testi e G. Rossini, cioè i responsabili della trascrizione stenografica, i quali attestavano la conformità di quanto pubblicato con quanto improvvisato in pubblico dall'autore.

[6] Cfr. Vincenzo Monti, *Epistolario*, Le Monnier, Firenze 1928-1929, 6 voll.: vol. 4°, p. 337 (4 gennaio 1817); pp. 343-344 (21 gennaio 1817); p. 367 (22 febbraio 1817).

dedicandogli l'opera *Dello Sgricci e degl'improvvisatori in Italia* (1816)[7], in cui definisce addirittura l'improvvisazione poetica "ludus impudentiae". A parte le rare voci critiche, il teatro tragico improvvisativo destava però all'epoca generali consensi e costituiva un rispettato genere letterario e di spettacolo[8]. Imitatori di Sgricci furono il medico marchigiano Luigi Cicconi (Sant'Elpidio a Mare, 12 novembre 1804-Mortara, 25 maggio 1856), passato a quest'attività dopo aver ascoltato Sgricci improvvisare a Roma, e il letterato veneziano Luigi Carrer (Venezia, 12 febbraio 1801-23 dicembre 1850), che lo ascoltò nella propria città nel 1818 ed eccelse così tanto nell'improvvisazione tragica sullo stile di Alfieri e Foscolo, da destare l'ammirazione di Lord Byron. In generale, la poesia estemporanea resistette fino agli anni Sessanta dell'Ottocento, ma divenendo un'attrazione fine a se stessa, senza più accendere i cuori con gli argomenti trattati, che nel ventennio precedente furono soprattutto d'ispirazione risorgimentale.

°°°°°°°°°°°°°°°

Flavio Giulio Crispo fu una figura storicamente esistita: generale romano (307-326), figlio dell'imperatore Costantino il Grande e di Minervina, morì avvelenato su mandato del genitore a causa di una calunnia della matrigna Fausta, che lo accusava per vendetta di aver tentato di sedurla. In un soggetto di questo tipo s'intuisce come, in controluce, agisca il mito di Fedra, seconda moglie di Teseo, presa da colpevole amore per il figliastro Ippolito. Forse per la sua scabrosità, tale soggetto aveva conosciuto poche realizzazioni drammaturgiche prima della tragedia di Sgricci[9]. In campo melodrammatico con il titolo di *Crispo* aveva avuto solo tre versioni: *Crispo* di Francesco Rossi (libr. Carlo Righenzi, Milano 1633); *Flavio Crispo,* su musica e libretto di Johann David Heinichen (Dresda, Hoftheater, carn. 1720); *Crispo* di Giovanni Bononcini (libr. Gaetano Lemer, Roma, Sala Capranica, carn. 1721; nuova vers. su testo rivisto da Paolo Antonio Rolli, Londra, King's

[7] Cfr. *Scritti. Pietro Giordani* a cura di Giuseppe Chiarini, Firenze, Sansoni, 1961.

[8] In TAL le segnalazioni su accademie di poesia estemporanea sono ben 30 nel periodo 1824-1840.

[9] L'articolo di Rosa *Giulio Crispo prototipo di martire cristiano tra scena barocca e dramma arcadico* in *Sacro e/o profano* a cura di Stella Castellaneta e Francesco S. Minervini, (Collana del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bari, 5/2009), Bari, Cacucci Editore, 2009, pp. 642-654, ha il pregio di fare il punto sulle realizzazioni drammatiche incentrate su questo soggetto nei secoli XVII e XVIII. Fonte primaria di ogni adattamento teatrale resta la *Vita Constantini* di Eusebio da Cesarea. Per il libretto della *Fausta* si è seguita la versione fornita in *Donizetti. Tutti i libretti*, a cura di Egidio Saracino, Torino, UTET,1993, pp. 583-596. Sulla vicenda storica, cfr. Pierre Maraval, *Constantin Le Grand empereur romain, empereur chrétien (306-337)*, Paris, Tallandier, 2011, pp. 172-178. Sull'opera, vedasi Ashbrook, *Donizetti. Le opere* cit., pp. 101-103 e pp. 304-305; le recensioni originali in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Milano-Ginevra, Skira, 1997, pp. 267-281; le fonti bibliografiche citate come DURANTE 1981 e DURANTE 1987 in *APPENDICE.*

Theatre, 10 gennaio 1722). Altre tre se ne annoverano con il titolo di *Costantino*: *Costantino* di Antonio Lotti (con con *ouverture* di Johann Joseph Fux e intermezzi di Antonio Caldara, libr. Apostolo Zeno e Pietro Pariati, Vienna, T. di Corte, 19 novembre 1716); *Costantino Imperadore* di Joseph Hartmann Stuntz (libr. Giovanni Kreglianovich, Venezia, T. La Fenice, 12 febbraio 1820); *Costantino in Arles* di Giuseppe Persiani (libr. Paolo Pola, Venezia, T. La Fenice, 26 dicembre 1829). Prima del 1832, una sola si è rinvenuta con il titolo di *Fausta*: *Fausta restituita all'impero* di Giovanni Antonio Perti (libr. M. De Bonis, Roma, T. Tordinona, 1697). Successivamente alla versione donizettiana si ricordano inoltre *Fausta* di Primo Bandini (libr. P. Bettoli, Milano, T. Dal Verme, 1886) e *Fausta* di Renzo Bianchi (libr. M. Cerati, Firenze, T. Verdi, 1908)[10].

Fausta di Donizetti andò dunque in scena al Teatro San Carlo di Napoli il 12 gennaio 1832, ricevendo una buona accoglienza. Contribuì al successo la splendida prova fornita da Giuseppina Ronzi De Begnis nel ruolo titolare, affiancata dal baritono Antonio Tamburini (Costantino) e dal tenore Giovanni Basadonna (Crispo). Si sussurrava anche che a lei, ritenuta l'amante del re, si dovesse l'andata in scena dell'opera senza incidenti, poiché la commissione censoria, formata da Basilio Puoti, Francesco Ruffa e Giulio Genoino, ritenendo il soggetto immorale, aveva convinto il ministro della polizia marchese Francesco Saverio Delcarretto a fare pressioni sul sovrano al fine di non far rappresentare l'opera, ma senza risultato[11]. Che la fortuna registrata dall'opera sia stata però modesta entro il 1860 lo si evince dalla distanza tra una produzione e l'altra in 'piazze' italiane grandi e medie e dalla rarità degli allestimenti all'estero (cfr. *Cronologia teatrale* in *APPENDICE*). Al confronto fu invece straordinario il successo della *Norma* di Bellini data al Teatro alla Scala di Milano il 26 dicembre 1831, solo due settimane prima della *Fausta* a Napoli, e analogamente ambientata in epoca romana[12]. Non interessa in questo ambito indagare i motivi dell'insuccesso dell'opera donizettiana, va però sottolineato il fatto che in Italia all'epoca melodrammi dal soggetto scabroso, a prescindere dai meriti della musica, suscitavano riserve (si pensi, ad es., alla scarsa circolazione del *Conte Ory* di Rossini).

[10] Tali informazioni sono state utilmente tratte da: Aldo Caselli, *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*, Firenze, Olschki, 1969; voce *Crispo, Flavio Giulio* in *Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti - I titoli e i personaggi*, vol. 1°, Torino, UTET, 1999, p. 369; voce *Fausta*, *Ibid.*, p. 592; repertori librettistici correnti, tra cui Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994 e Francesco Melisi, *Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli. Catalogo dei libretti per musica dell'Ottocento (1800-1860)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1990.

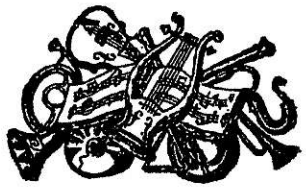
[11] Notizia fornita da Saracino, *Donizetti. Tutti i libretti* cit., p. 584.

[12] Fulvio Stefano Lo Presti suggerisce interessanti motivi di riflessione nel suo saggio sulla *Norma* edito nel relativo programma di sala del T. Regio di Torino, stagione 2011-2012 (maggio 2012).

Sinossi di ***Crispo*** di T. Sgricci (1827)	Sinossi di ***Fausta*** di G. Donizetti (1832)
Personaggi COSTANTINO IL GRANDE FAUSTA, sua sposa CRISPO figlio di Costantino PLAUTILLA e LICINIO, nipoti di Costantino BEROE, confidente di Fausta OTTAVIO, confidente di Costantino ALBINO, prefetto de' Pretoriani ATTO I Si rivelano i personaggi di Fausta e Costantino: la prima odia il marito e desidera il figliastro mentre il secondo è geloso del successo di Crispo, di ritorno da una vittoriosa azione militare e acclamato dal popolo. ATTO II Licinio (a cui Costantino ha ucciso i genitori), avvisa Crispo dell'ostilità del padre, ma lui non gli crede. L'imperatore pretende che Crispo sposi la figlia del re dei Parti Arsace, per opportunità politica, ma Crispo rifiuta: egli ama in segreto Plautilla, sorella di Licinio. Costantino chiede a Fausta di fare in modo che Crispo acconsenta alle nozze: naturalmente, la moglie farà il contrario. Fausta cova la segreta speranza che sia lei il motivo del rifiuto di Crispo alle imposte nozze ATTO III Crispo e Plautilla si rivedono in segreto, giurandosi amore. Fausta inventa che le volute nozze sono in realtà una trappola ordita dal padre, per assassinare Crispo. Il giovane è inorridito. A riprova, gli fa leggere una finta lettera che Costantino avrebbe scritto ad Albino, con l'ordine di uccidere il figlio. Crispo le chiede perché si esponga così per lui. Fausta allora gli rivela la sua colpevole passione, ma lui la rifiuta con disgusto. ATTO IV Licinio, Plautilla e Crispo hanno deciso di fuggire per mare. Prima di partire i due giovani si sposano simbolicamente, dinanzi agli dèi. Fausta li scopre, e così comprende chi sia il vero amore di Crispo: sconvolta dalla gelosia, corre da Costantino a denunciare il figlio come suo mancato seduttore. L'imperatore lo condanna a morte per mano di Ottavio. Fausta chiede poi al capo dei pretoriani, Albino, a lei fedele, di uccidere Costantino. Così, morti sia Crispo sia il marito, sarà lei a regnare. ATTO V Sconvolta dal rimorso, Fausta invia Albino in prigione a liberare Crispo, poi al comando di armati marcia sulla reggia. Costantino comprende che Crispo è innocente, ma troppo tardi: Ottavio gli annuncia di averlo ucciso. Fausta allora si getta sul corpo inanimato di Crispo, si ferisce a morte e augura a Costantino perenne sofferenza. Egli, sconvolto, decide di lasciare per sempre Roma e di far erigere in Oriente una nuova capitale dell'Impero: sarà la futura Costantinopoli.	Personaggi COSTANTINO IL GRANDE, imperadore de' Romani FAUSTA, sua seconda sposa BEROE, prigioniera, amante riamata di CRISPO, figlio di Costantino e di Minervina MASSIMIANO, già imperadore, padre di Fausta LICINIA [confidente di Fausta] ALBINO, custode delle carceri ATTO I Fausta e Costantino accolgono Crispo, di ritorno da una campagna vittoriosa contro i Galli. Tra i prigionieri il giovane scorge Beroe e se ne innamora all'istante, ricambiato: chiede al padre di poterla sposare. Fausta, segretamente innamorata del figliastro, si sente sconvolgere dalla gelosia. Fa allontanare Beroe per poter restare sola con Crispo e rivelargli la sua insana passione per lui. Crispo la respinge con sdegno, ma Fausta lo ricatta: se egli non la vorrà, sarà Beroe a morire. Allora Crispo s'inginocchia dinanzi a lei, chiedendo pietà per lui e per la fanciulla. Sopraggiunge Costantino, che s'insospettisce nel vedere il figlio prostrato dinanzi a Fausta. La moglie gli rivela allora che Crispo stava implorandola di amarlo. Tutti inorridiscono, anche Beroe, che crede Crispo colpevole. Solo Massimiano, che sta ordendo un complotto contro Costantino per riprendersi il potere, gioisce per l'inaspettato colpo di scena, che potrebbe giovare al suo disegno. ATTO II Crispo e Beroe s'incontrano di notte di nascosto in un boschetto vicino agli appartamenti di Costantino. Massimiano sta intanto guidando i suoi a fare un'imboscata, in cui spera di uccidere sia Costantino sia Crispo. Il giovane sente dei rumori, snuda la spada pensando di affrontare i nemici scorti nella penombra, ma si trova dinanzi il padre, che lo crede in procinto di ucciderlo per sottrargli il potere. Ordina che sia imprigionato, per essere poi giudicato dal Senato come traditore. Durante la pubblica udienza è Massimiano a testimoniare di aver sentito nel buio Crispo pronunciare parole di morte verso il padre. Il giovane si discolpa invano e viene condannato a morte. Fausta, disperata, si fa condurre da Crispo in prigione e gli propone di salvarlo, se fuggirà con lei. Crispo rifiuta e fa per ingerire un veleno, contenuto nel proprio anello, che Fausta gli strappa di mano. Intanto sopraggiunge Massimiano, che deve far eseguire la sentenza. Crispo viene ucciso e Fausta, non reggendo al dolore, si avvelena. Intanto Costantino, scoperto il tradimento di Massimiano, giunge troppo tardi alla prigione: trova il figlio morto e Fausta che, morente, gli confessa la sua passione per l'innocente Crispo.

La tragedia di Tommaso Sgricci, anche se fortemente influenzata dal modello alfieriano, risulta di buona qualità letteraria. I personaggi principali sono proiettati in una desolante solitudine e, interagendo poco l'un l'altro, si lasciano andare a lunghi monologhi, drammaturgicamente efficaci. Nel libretto dell'opera Domenico Gilardoni ha dovuto sfrondare personaggi ed azione, rendendola più dinamica ai fini melodrammatici. Per questo, rispetto alla tragedia di Sgricci, le figure di Beroe (anziana confidente di Fausta), di Plautilla, amata da Crispo, e della figlia di Arsace re dei Parti (personaggio che non compare ma è continuamente citato nel testo teatrale), che Costantino vuole obbligare Crispo a sposare per opportunità politica, nell'opera sono fuse in un solo personaggio, quello della prigioniera gallica Beroe, di cui Crispo s'innamora a prima vista. Inoltre, in Sgricci la figura di Fausta è più estrema e sfaccettata, verso Crispo la muove la lussuria ma ciò a cui tende davvero è il potere, che vuole conquistare con l'aiuto di Albino, prefetto dei pretoriani a lei fedele, dopo che Costantino e Crispo saranno stati eliminati. Invece, in Gilardoni è principalmente una donna innamorata e umiliata dal rifiuto, che vuole espiare con la morte la sua calunnia verso l'innocente Crispo. In Sgricci Costantino è ritratto come un vero tiranno, senza chiaroscuri, odiato dalla moglie e dai sudditi, e soprattutto invidioso del carisma di Crispo verso il popolo, che lo adora e lo acclama. Nella sua smania di vendetta agisce sì la gelosia del marito che si crede tradito, ma soprattutto la gelosia del tiranno sospettoso di complotti e terrorizzato dalla prospettiva della perdita del potere. Gilardoni ce lo conferma invidioso del figlio, ma con accenti più umani: dopo averlo condannato, Costantino si pente, tanto che Crispo muore praticamente per volontà di Massimiano. Albino nella versione di Gilardoni è 'declassato' a innocuo custode delle carceri e il ruolo vindice da lui svolto nella tragedia di Sgricci è affidato a Massimiano, padre di Fausta (imperatore spodestato da Costantino), che Gilardoni ha voluto vivo e fortemente impegnato nell'azione dell'opera, ottenendo con questa sua scelta un risultato drammaturgico più efficace e verisimile. Non è Ottavio ad uccidere Crispo per ordine di un Costantino geloso, eseguendo un ordine troppo tardivamente revocato, bensì l'inesorabile Massimiano, che ha tutti i motivi per odiare Costantino e suo figlio. Altri due personaggi creati da Sgricci, Licinio fratello di Plautilla e Ottavio confidente di Costantino, sono eliminati dal librettista, perché poco funzionali ad un'azione drammatica snella, tutta tesa verso il suo acme, e facilmente comprensibile da parte del pubbico. Nel complesso, però, stiamo parlando di varianti non sostanziali, anzi consuete nella prassi della riduzione melodrammatica di un dramma recitato.

Alla luce di quanto detto, si ritiene che nella tragedia estemporanea *Crispo* di Sgricci vada finalmente ravvisata la fonte soggettistico-letteraria del libretto di Gilardoni per la *Fausta* di Donizetti.



(Recanati, aprile 2014)

Late-blooming Spanish Belcanto flower

Walter Wiertz (Stadttheater Giessen 24 /05/14)

„Granada, blood-stained soil in bullfight afternoons , woman who preserves the enchantment of Moorish eyes" . These lines are part of a song that every reasonably famous tenor has sung (and recorded) in the last 50 years: *Granada,* composed by Agustín Lara in 1932.

Those "ojos moros" could symbolize the astonishing phenomenon that in the first half of the Ottocento Granada was the eponymous "heroine" of an impressive series of Belcanto operas. Beside some 18th century operas by Nicolini and Cherubini one may think of Meyerbeer's *L'esule di Granata* (1822), Donizetti's *Zoraida di Granata* (1822), *Alahor in Granata* (1826) and – also set in "a fortified city in the kingdom of Granada" - *Elvida* (1826). Nor should we forget Giuseppe Balducci's salon opera *Boabdil-Re di Granata* (1827)- revived during the Rossini Festival Bad Wildbad 2007- or Conradin Kreutzer's *Das Nachtlager von Granada*, first performed in Vienna in 1834. But also two Spanish compo-sers took a fancy to this Andalusian scenery: Baltasar Saldoni in *Boabdil, ultimo rey moro de Granada* (1844) and Emilio Arrieta in *La conquista di Granata*, which was premiered in Madrid in 1850.

As the last bastion of Muslim power in Western Europe Spain in those years apparently offered poets, librettists and composers fabulous opportunities to mix elements of eastern and western cultures and to mould them into an attractive, highly dramatic plot set in an alluring exotic ambience. Against this background the emirate of Granada (since 1232 under the rule of the Nasrids, a Muslim-Moorish dynasty) was – often condensed into its renowned citadel, the Alhambra, – the ideal venue of musical melodramas.

Except for Kreutzer's "romantic opera" the libretti of the operas quoted above essentially revolve around conflicts between rival Muslim groups, but also present the attempts of the Spanish-Christian army to besiege and conquer this last Muslim stronghold. The librettists even specified the time of the action rather precisely, such as Felice Romani in *L'esule di Granata* ("around the year 1490") or Bartolomeo Merelli in *Zoraida di Granata* ("in the year 1480"), and, as its title suggests, *La conquista di Granata* is set in 1492, the successful completion of the *Reconquista*, the defeat of Granada and its annexation by the

Catholic monarchs Isabella I. of Castile and Ferdinand II. of Aragon, thus ending Islamic rule on the Iberian peninsula after almost 800 years.

To celebrate this glorious milestone of Spanish history – the city of Granada to this day commemorates the anniversary of this historic event on January 2nd – the young queen Isabella II., who as an infant had come to the throne in 1843, commissioned Arrieta to create an adequate opera, rendering homage to her historical namesake and –indirectly – to herself.

Emilio Arrieta was born in Puente la Reina in Navarra in 1823, was orphaned as a young boy and was given his first lessons in *solfeggio* by his sister, on whose initiative he could take up his studies at the Conservatory in Milan, where he studied composition under Nicola Vaccaj. On a libretto by Temistocle Solera (well known through his creative part in five Verdi operas) he wrote his first opera *Ildegonda,* which was performed in the small theatre of the conservatory and was warmly received. As luck would have it, on his return to Spain he met the teenage queen Isabella II., who in April 1848 assigned the young composer as "Maestro de canto de S.M. la Reina y Compositor de la Real Cámara y Teatro". With the queen's support he had a theatre built in the Royal Palace, and in this "Teatro del Real Palacio" he restaged his *Ildegonda* in 1849, before he started his work on his new opera. As poet-librettist he again chose Temisto-cle Solera, who at the time lived in Spain, as an impresario and secret counsel-lor of the queen. After about six months Arrieta finished his second Italian opera *La conquista di Granata*, which was premiered at the Teatro del Real Palacio on 10 October 1850 quite successfully. Five years later there were eleven performances of its revival under the title *Isabel la Católica* in the same theatre, and then it disappeared from all stages until 7 July 2006 when there were two concert performances at the Teatro Real in Madrid. Mariola Canta-rero, Ana Ibarra, José Bros, Ángel Ódena and Alastair Miles together with Coro and Orchestra Sinfónica de Madrid (conducted by Jesús López Cobos) are the protagonists of this recording published by Dynamic in 2008.

Starting in 1853 Arrieta, who became the director of the Madrid Conservatory in 1868, intensively devoted himself to the composition of nearly 30 zarzuelas, most of them in an Italianate style. *Marina* (1855) is probably best known, primarily since he extended it into a three-act Spanish opera in 1871. Fortunately we can enjoy this rare example of a Spanish opera that originally was meant to be a zarzuela with the help of a recording of performances on Tenerife in 1998, showcasing brilliant singers like Alfredo Kraus, Maria Bayo and Juan Pons.

The *Stadttheater Giessen*, which has built up a reputation as a landmark of rare (belcanto) operas in the last decade, undertook the honourable and rewarding task to present *La conquista di Granata* in its first staged performance in Germany – and its first for 160 years worldwide - on 24 May.

The scene is set around Granada in 1492: Gonzalo, one of the most valorous knights in Isabella's Spanish army besieging the Moorish Alhambra is deeply in love with Zulema, the Christian daughter of Muley-Hassem and his deceased Christian wife. After a fatal duel, in which Gonzalo's friend Lara killed Muley-

Hassem's second son (the other one is King Boabdil), both Spanish knights are arrested, but set free by Zulema's father, who, as a result of his generosity, is imprisoned together with his daughter. He tells her about a dream, which the devoutly religious Zulema interprets according to her faith, with the result that he converts to a Catholic. Soon after this moving scene Gonzalo appears announcing the victory of the Cross over the Crescent.

The immediate historical result of this victory of the Christian army is well-known: In the course of the Inquisition, after almost 700 years of continuous presence and cultural influence all Muslims had to leave the country or to become Christians, and due to the "Alhambra decree" also the expulsion of all Jews from Spain by July 31, 1492 was ordered.

In the middle of the overture this relevant historical context of the libretto was displayed unequivocally by quoting the epitaph for Isabella I., who died in 1504 and is buried in the crypt of the Capilla Real in Granada: "The destroyers of the Mohammedan sect , whose heretical falsehood they extinguished, Ferdinand of Aragon and his wife Isabella of Castile, labelled as the Catholics unanimously, are enshrined in this marble tomb." After the short "Preludio" an impressive stage set (by **Lukas Noll**, who was also responsible for the traditional-looking modernized costumes) caught our eyes: On the revolving stage we faced a platinum-coloured metal construction, on which you recognized a part of this inscription highlighting the name Isabella. With the help of slanting areas and catwalks Noll offered different ways of entrance and exit for the choir and the protagonists, and after a half-turn of the stage we were either in the camp of the Christian army, or in a prison (Act III) or in the harem of King Boabdil in the Alhambra. Speaking of the Alhambra: In her entrance aria Isabella calls the Alhambra "a befitting court for the Catholic King and Queen. Only there will I sit down on the throne!" Consequently a miniature edition of this beautiful Moorish heritage in Spain encompasses the upper part of her throne symbolically, which she caresses at the beginning of Act III when she returns from the council, which gave the go-ahead for Columbus' "brilliant idea" of discovering new worlds . The back cloth is dominated by elaborate Moorish ornaments, which supported by an ingenious light control caused many-faceted effects and evocative moods. At the beginning and before Act II we saw in a short video-clip the hand of a man holding a pomegranate that he was going to crush –a symbol of the kingdom of Granada suffering from conquest and destruction. In general the directress **Cathérine Miville**, artistic director of the *Stadttheater Giessen*, did not give priority to belligerent atti-tudes and war-like behaviour (in spite of the silvery shields that the Christian soldiers sometimes would turn into a phalanx). She wanted to tell the story of a loving couple being confronted with a gruelling conflict of interests and involved in the struggle for power between contrary ideological groups. This does not mean, however that Ms Miville blanked out the controversial histori-cal dimensions of this plot, but she confined herself to symbolic gestures (the crushed pomegranate, the odd-

shaped black goggles of the Spanish soldiers in their opening scene)- probably a wise decision in our era of overemphasized political correctness.

In the launch party following the premiere the powerful-voiced choir, who plays such an important part in this opera, got top billing. And indeed: the performance of the 40 singers, who besides had to change quickly and to show certain choreographic qualities (on such a small-scale stage !), must be praised. They had been perfectly prepared by their choirmaster **Jan Hoffmann**, to whom also the task to rehearse the opera had been assigned. He conducted the "Philharmonisches Orchester Gießen" with the adequate finesse and sensi-tivity, perhaps lacking dramatic brio occasionally, but always singer-friendly. The cast of this latest Giessen Belcanto find was excellent: **Giuseppina Piunti**, a frequent and welcome guest in Giessen as heroine in *Lucrezia Borgia*, *La Favorita*, *Fosca*, *Maria Tudor* – to name just a few- was an impressive Isabella, looking every inch a queen. Her voluminous voice had the necessary dramatic quality, albeit lacking the easygoing fluency in her coloraturas. **Naroa Intxausti** was a lovely and touching Zulema with her light soprano, secure in the upper register and expressive in her saddest and introvert moments. There was an emotional bond between herself and **Carol Brown** (who played the beautiful introductory flute solo on stage dressed as a Muslim woman) when she sang her "ballata" and "preghiera" in Act III. As Riccardo in Pacini's *Maria Tudor* the Uruguayan **Leonardo Ferrando** had already delighted us in 2012, and in this similarly rewarding role as Gonzalo he was again a shining "tenore di grazia", both in his arias and in his duets with Isabella and Zulema, equally impressive in his legato passages and in his unforced high notes. In a rough sketch of Gonzalo's friend Lara the American baritone **Adrian Gans** impressed the audience with his sonorous baritone in his only aria (Act I). As Zulema's father Muley-Hassem the Romanian bass **Calin Valentin Cozma** was well cast, even though his voice sometimes seemed to fade out at the end of lyric passages.

The Italian musicologist Danilo Prefumo has evaluated the musical substance of Arrieta's *La conquista di Granata* in the booklet of the CD recording I mention-ed above. He observes that "Arrieta's style is absolutely up-to-date ...he proves that he is fully aware of the Italian opera repertoire of his day, markedly of Donizetti."(p.8) Then he goes into a detailed analysis of several passages, demonstrating that there are "shades of Verdi" but also scenes "in which Arrieta's skilled touch succeeds in evoking the local colour of Arab-like and Andalusian taste, in the fashion of the so-called *alhambrism* that permeated Spanish culture at the time" (p.9).

I'm not sure if discovering the manifold influences in the work of a composer is a (positive or negative) quality criterion. I for one can only state that this opera is more than just an amalgam of different audible predecessors and styles . Go and see it in Giessen (remaining dates s.b.) or get hold of the recording and enjoy this beautiful Italian opera of a Spanish composer!

Additional performances: 09/06; 14/06;28/06; 03/07;11/07/14.