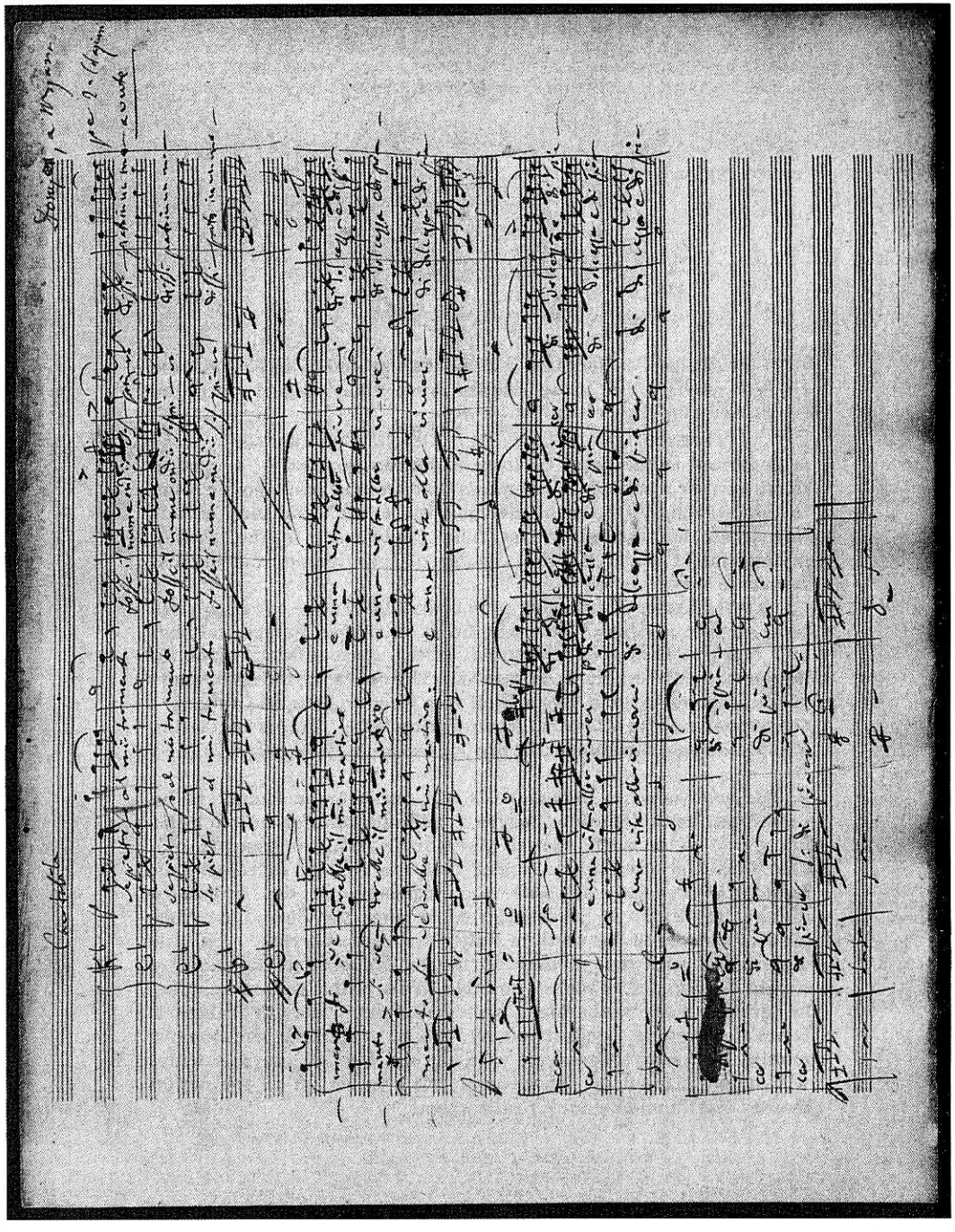


"Donizetti a Nozari per 2 Colazioni avute"

Gaetano Donizetti non cessa mai di stupirci… Infatti, può sembrare incredibile che vengano scoperte sue nuove musiche ancora ai nostri giorni, tali da risultare sino ad oggi completamente sconosciute. Eppure questo accade e, con ogni probabilità, potrà accadere ancora: ulteriore prova dell'indiscutibile e proverbiale prolificità del compositore bergamasco!

Nel mese di ottobre 2015 la città di Bergamo è stata arricchita dall'acquisizione di un nuovo autografo donizettiano inedito. Ciò si è reso possibile grazie alla generosità di due donatori, Fulvio Stefano Lo Presti e Mario Villani: entrambi soci della *Donizetti Society*, in comune accordo si sono tra loro... associati per l'acquisto del prezioso autografo presso un antiquario di Padova, salvandolo quindi da una possibile dispersione.

L'istituzione designata dai donatori per la sua conservazione è stata identificata, non a caso, nella Biblioteca Musicale Gaetano Donizetti in Bergamo, la quale è fra l'altro depositaria di tutte le musiche autografe presenti nella raccolta del Museo Donizettiano.

Anche un piccolo brano estemporaneo come questo, probabilmente composto a tavolino, può fornirci un prezioso tassello biografico aggiuntivo in un periodo della vita di Donizetti in cui la documentazione risulta notoriamente incompleta e frammentaria.

Descrizione del manoscritto e fonti – L'autografo consiste in una breve composizione vocale, non riportante titolo ma caratterizzata da una curiosa dedica di mano dell'autore che appare in alto a destra: "Donizetti, a Nozari | per 2 Colazioni | avute".

Questa canzonetta per Tenore, Baritono e Basso con un elementare accompagnamento di pianoforte è totalmente contenuta sulla sola prima pagina di un doppio foglio a 20 pentagrammi delle dimensioni di mm. 240 x 315; le tre facciate successive sono rimaste del tutto inutilizzate. Ecco il testo della composizione, una strofa di sei ottonari in rima ABABCD:

Se pietoso al mio tormento
fosse il nume ond'io sospiro
dissipato in un momento
si vedrebbe il mio martiro:
e una vita allor vivrei
di dolcezza e di piacer.

Risalire alla fonte da cui sono stati tratti questi sei versi ha richiesto un bel po' di lavoro, ma non è risultato impossibile: si tratta de *Il corsaro*, libretto del "Melodramma Romantico in tre parti" - tratto da una novella di George Byron - scritto da Jacopo Ferretti e messo in musica da Giovanni Pacini, la cui prima rappresentazione avvenne a Roma, presso il Teatro Apollo, il 15 gennaio 1831.[1] I versi utilizzati sono quelli relativi alla cavatina di Gulnara, favorita del pascià turco Seid, che troviamo nella scena terza del primo atto dell'opera.

In realtà, per completare la cavatina mancano i seguenti due versi alla fine della seconda strofa, che Donizetti non ha però preso in considerazione:

Questo sol de' pensier miei
è il più caro e bel pensier.

1 L'opera fu poi presentata il 10 gennaio 1832 al Teatro alla Scala nella stagione di Carnevale in una versione modificata, ma ebbe un esito molto deludente. Il medesimo soggetto sarà ripreso anche da Francesco Maria Piave nel 1848 per redigere un nuovo libretto, messo in musica da Giuseppe Verdi per il Teatro Grande di Trieste. Poco prima di Verdi, fu preso in considerazione anche da Alessandro Nini il quale, grazie al libretto scritto da Giacomo Sacchero, poté presentare l'opera a Torino, Teatro Carignano, il 25 settembre 1847. Cfr.: GIOVANNI PASQUALINO, *Giacomo Sacchero, un librettista catanese alla Scala di Milano*, Foggia, Bastogi Editrice Italiana, 2009.

e che rendono la cavatina metricamente regolare, cioè otto versi divisi in due strofe con rima ABAB-CDCD.

Dopo il successo ottenuto con Anna Bolena, Donizetti partì da Milano diretto a Roma per raggiungere la moglie Virginia il 31 gennaio 1831: si potrebbe quindi ipotizzare che, all'inizio di febbraio, egli abbia potuto assistere a una qualche replica dell'opera, magari immediatamente prima della chiusura di tutti i teatri romani per ordine del neoeletto papa Gregorio XVI a causa dello scoppio dei moti rivoluzionari della *Giovine Italia* di Giuseppe Mazzini.[2] Oppure, nella peggiore delle ipotesi, abbia avuto occasione di leggere solo il libretto - magari fornitogli dallo stesso amico Jacopo Ferretti[3] – e, in qualche modo, sia rimasto colpito e ispirato da questi versi… chissà!

Cosa certa, invece, è che Donizetti utilizzò questi versi per omaggiare simpaticamente l'ormai anziano tenore bergamasco Andrea Nozzari, da tempo residente a Napoli, per compensarlo di qualche invito conviviale da lui ricevuto… E il tempo per farlo non gli mancò sicuramente, dato che il cantante terminò improvvisamente la sua esistenza terrena solo nel dicembre del 1832.

Questi elementi ci danno pertanto la possibilità di datare *post et ante quem* la composizione del brano, che dovrebbe essere quindi avvenuta tra febbraio 1831 e dicembre 1832.

Analisi musicale – La canzonetta è in Fa maggiore a tempo ordinario (C) e consta di 23 battute, con inizio in anacrusi. Il testo è formalmente suddiviso in due parti asimmetriche: le prime otto battute coprono i quattro versi iniziali, mentre gli ultimi due versi, variamente ripetuti, sono distribuiti sulle rimanenti quindici battute.

Dal punto di vista musicale, anche se tutto è concentrato in una deliziosa miniatura, ci si può invece ricondurre alla classica forma canzone ABA' con l'aggiunta di una breve coda perorativa. Per sintetizzare:

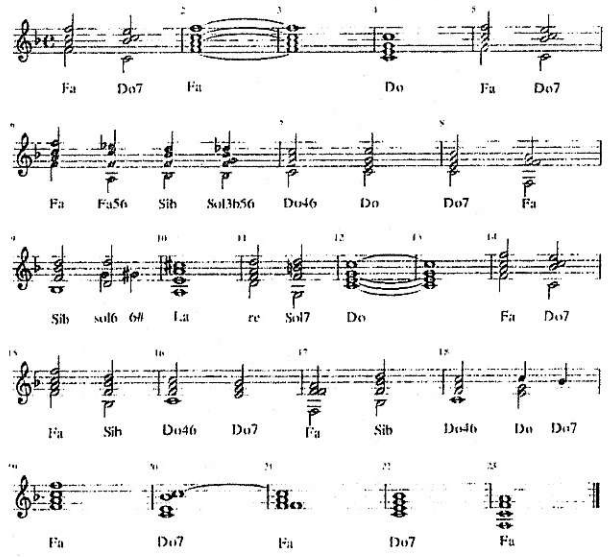
8 battute		15 battute	
A	**B** (5 battute)	**A'** (6 battute)	**Coda** (4 battute)
Se pietoso al mio tormento fosse il nume ond'io sospiro dissipato in un momento si vedrebbe il mio martiro	e una vita allor vivrei di dolcezza e di piacer.	e una vita allor vivrei di dolcezza e di piacer.	sì di piacer.

Ecco di seguito lo schema armonico completo, battuta per battuta, da cui si evince che la composizione contiene solo accordi molto semplici, fatta eccezione per il primo rivolto della settima di seconda specie con terza abbassata sul secondo grado, posto alla fine della sesta battuta, e per la sesta eccedente ("sesta italiana") collocata alla fine della nona battuta:

2 Cfr. lettere di Donizetti scritte al conte Gaetano Melzi e al padre Andrea in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti Vita-Musiche-Epistolario*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948, pp. 281-282, lettere 63-64. Donizetti con la moglie Virginia partirono da Roma alla volta di Napoli il 19 febbraio, non appena un poco sedati i tumulti.

3 Questa sembra essere l'ipotesi più probabile, confermata anche dal prof. Alexander Weatherson e dal dott. Fulvio Stefano Lo Presti, che entrambi ringrazio.

Schema armonico



E' doveroso anche far notare che, nella partitura autografa, la terza accollatura (battute 12-18) è costituita da soli quattro pentagrammi anziché cinque: cioè, in queste sette battute Donizetti ha mantenuto solo il basso, sacrificando il rigo in chiave di sol dell'accompagnamento pianistico. Probabilmente, la ragione di ciò sta nell'intenzione di mantenere la composizione su di un unico foglio: accortosi della mancanza di un rigo di pentagramma, giunto alla ripetizione della prima frase musicale il compositore scelse il punto migliore per sottintendere l'accompagnamento in parte già utilizzato. Pertanto, nella redazione della partitura a stampa qui pubblicata il curatore si è mantenuto il più possibile fedele alle intenzioni di Donizetti, integrando la parte mancante secondo una logica musicale coerente.

Il dedicatario: Andrea Nozzari – Secondo le autorevoli parole di Johann Simon Mayr, Bergamo è terra eletta per le voci di tenore...[4] E un fondo di verità ci deve pur essere, dato che tra Sette e Ottocento una nutrita schiera di cantanti, più o meno di prima grandezza, provengono proprio da questa terra: Giacomo e Giovanni David, Andrea Nozzari, Giuseppe Viganoni, Adamo Bianchi, Matteo Alberti, Domenico Donzelli, Giovanni Battista Rubini… e la lista potrebbe ancora continuare. Per quanto riguarda Nozzari, nella sua monumentale *Biographie Universelle*[5] Fétis dedica al tenore una voce piuttosto sviluppata, anche se non è esente da numerose inesattezze. In

4 "Egli è poi evidente – evidentissimo, che il nostro dipartimento [del Serio, che identificava il territorio di Bergamo in epoca napoleonica] somministra esclusivamente le più belle voci naturali di tenori. Per persuadersi di quanto asserisco, basta riflettere che i più rinomati cantanti che fanno al giorno l'ornamento delle capitali d'Europa, sono nostri patrioti", in *Memoria presentata nel marzo 1805 al Venerando Consiglio del Pio Luogo della Misericordia Maggiore di Bergamo da Simone Mayr, Maestro di Cappella in S. Maria Maggiore*, in JOHN STEWART ALLITT, *G. S. Mayr - Vita musica pensiero*, Villa di Serio, Edizioni Villadiseriane, 1995, pp. 370-371.

5 FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin Didot, 1864, tomo 6°, p. 340.

tempi recenti il *Dizionario Biografico degli Italiani* dedica una voce al cantante,[6] ma sono grato al prof. Luigi Pilon, fine ricercatore e musicologo bergamasco, per aver messo a mia disposizione i suoi studi, non ancora pubblicati, contenenti una serie di notizie inedite riguardanti il cantante.[7] Per avere un'idea dello spessore del personaggio val quindi la pena di riportare, a grandi linee, le vicende biografiche.

Andrea Nozzari (o Nosari) nacque il 27 febbraio 1776 a Vertova (Val Seriana) e iniziò i suoi studi a Bergamo quale allievo di Luigi Petrobelli, allora vicemaestro di cappella della basilica di Santa Maria Maggiore, ma poté avvalersi anche di preziosi consigli ricevuti dal tenore Giacomo David e dal castrato Giuseppe Aprile. Il suo debutto avvenne nel 1795 al Teatro Nuovo di Padova con *Le gelosie villane* di Giuseppe Sarti e *Il padre alla moda* di Domenico Cimarosa: visto l'esito positivo, venne scritturato alla Scala di Milano dove, nella stagione di primavera 1796, cantò ne *La capricciosa corretta* di Vicente Martìn y Soler. Dopo queste prime prove il tenore iniziò una fortunata carriera che lo condusse in diverse altre importanti città d'Italia, quali Firenze, Roma, Torino, Venezia, per portarsi nel 1803 a Parigi, con un contratto alla Salle Olympique e, l'anno successivo, al Théâtre de l'Impératrice (Salle Louvois). Trovando però il clima parigino nocivo alla sua salute, alla fine del 1804 fece ritorno in Italia ove continuò la carriera fino a prendere parte nel 1811, al Teatro Valle di Roma, alla prima esecuzione italiana di *Don Giovanni* di Mozart: questo capolavoro giungeva in Italia ben 24 anni dopo la prima esecuzione assoluta, avvenuta a Praga nel 1787!

Ma la vera consacrazione del cantante doveva avvenire in un contesto teatrale ancora più importante. Infatti, l'impresario Domenico Barbaja era riuscito a scritturare Gioachino Rossini, nominandolo direttore artistico e musicale dei Regi Teatri San Carlo e Fondo di Napoli: grazie anche a un eccezionale *cast* di cantanti, Barbaja favorì la fortunatissima produzione di opere serie del compositore pesarese, a cui Nozzari prese parte a partire da *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815) sino a *Zelmira* (1822), passando per *Otello ossia il Moro di Venezia* (1816), *Armida* (1817), *Mosé in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide* (1818), *Ermione*, *La donna del lago* (1819) e *Maometto II* (1820). Il tenore si spense improvvisamente all'età di 57 anni il 12 dicembre 1832 a Napoli, città ove aveva fissato stabilmente la sua residenza, dopo essersi ritirato dalle scene alla fine del 1823.

Andrea Nozzari partecipò solo in due occasioni alla rappresentazione di lavori donizettiani, proprio al termine della carriera: l'azione pastorale *Aristea* e l'opera *Alfredo il Grande* (rappresentate rispettivamente il 30 maggio e il 2 luglio 1823) che segnarono l'esordio del compositore bergamasco al Teatro San Carlo di Napoli. Purtroppo non ci sono rimasti documenti che testimoniano la qualità del rapporto fra Donizetti e Nozzari: di lui appaiono solo fugaci riferimenti nell'epistolario donizettiano tra il 1823 e il 1832, in poche lettere indirizzate a J. S. Mayr e al padre Andrea. Proprio nell'ultima di queste, datata 18 dicembre 1832, Donizetti fornisce laconicamente notizia al padre che, qualche giorno prima, Nozzari "morì improvvisamente d'indigestione".[8]

Se poco nulla sappiamo dei rapporti intercorsi fra Donizetti e Nozzari, grazie alla donazione ora siamo a conoscenza di questo piccolo ma significativo segno di gratitudine del compositore nei confronti del cantante... e per noi donizettiani, un omaggio musicale inedito vale sicuramente molto più di una nutrita serie di documenti d'archivio!

Fabrizio Capitanio
Conservatore Biblioteca Musicale Donizetti - Bergamo

6 *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana – Treccani, 2013, pp. 837-839.

7 Per una trattazione dell'argomento più completa, rimando al mio articolo *Les interprètes de la création. Quelques considérations et notices biographiques inédites*, apparso sulla rivista L'AVANT-SCÈNE OPÉRA, *La Dame du lac – Rossini*, n° 255, mars-avril 2010, pp. 82-86.

8 GUIDO ZAVADINI, *Donizetti* cit., p. 304, lettera 89.

"Donizetti a Nozari per 2 Colazioni avute"

Redazione a cura di Fabrizio Capitanio

Gaetano Donizetti



Fabrizio Capitanio, © 2015

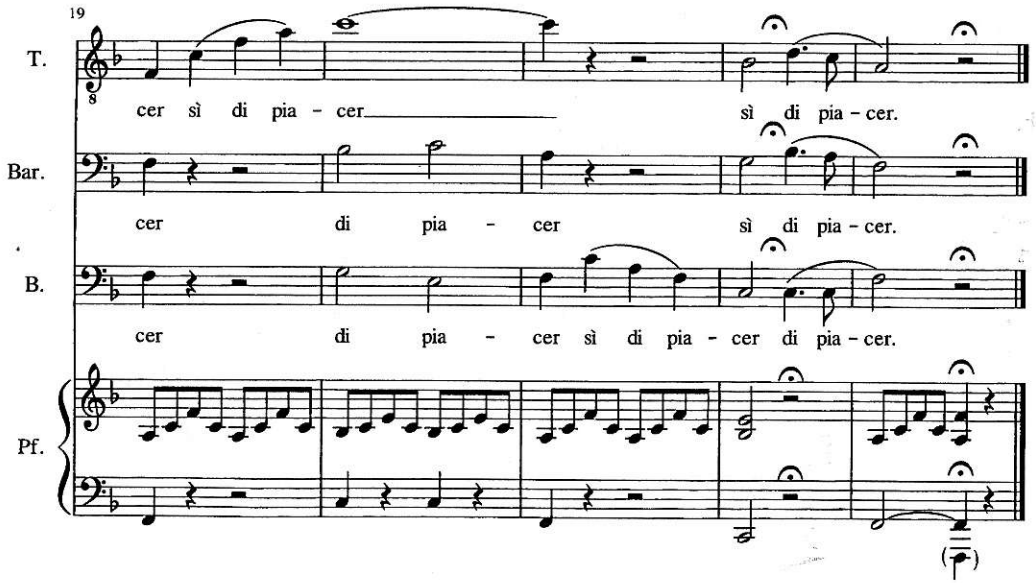




(*) Dalla battuta 12 alla battuta 18 il rigo in chiave di Sol del pianoforte è a cura del revisore: vedi testo introduttivo.

Fabrizio Capitanio, © 2015





Fabrizio Capitanio, © 2015



Friday 18 December 2015 Teatro Sociale Bergamo

The reception of Fulvio Stefano Lo Presti (left) and Mario Villani (right) by the Sindaco of Bergamo accompanied by the Consiglio Comunale

Bringing Salieri out from the shadows

Trofonio's Cave, Bampton Classical Opera, St Johns Smith Square, 15th September 2015

Douglas M. Bennett

Before launching into the subject, I must make a confession. I share one (and sadly only one) talent with Salieri (and with Mozart too). It is the ability to enjoy the sight of a pretty woman. In Salieri's case, his taste is known from his intimate relationship with the vocally athletic Caterina Cavalieri. Mozart's enjoyment of good looking women is traceable in the female performers of his music: Madame Jenamy, Aloysia Weber, Nancy Storace, and, of course, his wife. All these are surely portrayed in the music he wrote for them.



Having got that confession off my chest, now to the business in hand, starting with a synopsis of Salieri's comic opera, *La Grotta di Trofonio*:

Aristone, the father of two girls, is looking forward to the marriage of his daughters. To his satisfaction, each has chosen as spouse a man that suits her particular character. One is bookish (Ofelia), the other a 'good time' girl (Dori). Aristone's only concern is how to plan a suitable double wedding.

The two potential bridegrooms stumble upon a weird comic magician called Trofonio who leads them through his cave, from which they emerge with their characters

reversed. After some misunderstandings, the two potential brides encounter the same mischievous magician and go through a similar transformation. Unfortunately, their fiancés' have meanwhile been returned to normality by willingly going back through Trofonio's cave. In the subsequent confusion, it is only when Aristone begs Trofonio to explain the operation of his cave that all is explained.
The girls require to be forced (a sexist view on giddy women) back through the cave so that everything is returned to the original wedding plan.
You may, like many, see a resemblance to Da Ponte and Mozart's (later) *Così fan Tutte* (*La Scuola degli Amanti*), but I prefer to see both operas as a reflection of Viennese tastes of the time for a very cynical view of fidelity, women (and men) and marriage as an institution. Such a view still prevailed at the time of Strauss's *Der Rosenkavalier* over a century later.
Bampton's production of *La Grotta di Trofonio* is not the first modern revival of this opera, but it is (as far as I know) the first in English. The very effective translation was the work of Gilly French and Jeremy Gray. As I know from listening to Pinchgut Opera's version of Salieri's The Chimney Sweep (*Der Rauchfangkehrer*), the benefit to comic opera of being in the audience's language can be great. Bampton worked hard to make the words audible.

Updating of time and place can be a less beneficial practice. Bampton uncompromisingly pursue radical time travelling. I remember their 'take' on *The Judgement of Paris* (Arne) involved the three goddesses becoming air hostesses. I found that a step too far, but the change of Trofonio's cave into Doctor Who's Tardis was, in the space available (see photo) a useful and dramatically plausible conjunction. It allowed the dubious magician (played in 1785 by the famous Benucci) to morph into the reliable Dr Who. Suitably hatted and scarfed, Matthew Stiff played freely with the possibilities.

James Harrison had the rather thankless task of playing stuffy old Aristone. As Neil Sedaka (and others) sang, 'When you are the father of girls... you pray'. Aristone never prayed, but he was mightily relieved that the double marriage of his daughters was still on schedule by the end, although the problem of arranging a suitable joint wedding remained.

The two young men, the betrothed of Aristone's daughters, were dressed in tweed jackets and slacks in a style that Americans might call 'preppy'. Nicholas Merryweather (known to us already for his part in English Touring Opera's *Siege of Calais*) had the part of Plistene, betrothed to the flighty Dori, and fated for a brief period to be boringly bookish. Christopher Turner sang Artemidoro; suitably philosophical to start with, but emerging from the 'Tardis' as a Meatloaf-like rocker, with lashings of air-guitar gestures (without sounds).
The reason for these boys' old fashioned dress was presumably to coincide with Dr Who/Trofonio. That was the era of Tom Baker's Dr Who, in other words the 1970s. Matthew Stiff down-played the strong buffo characterisation of Trofonio, but he was more 'Dr Who' that Benucci could ever have imagined if he had travelled in time to witness this transformation.

Turning to the fate of the two young brides brings me to the biggest problem that Bampton Classical Opera met in bringing their production from the country houses of Oxfordshire up to London: Anna Starushkevych, the Ukrainian mezzo who had been singing the part of Ofelia during the summer, was no longer holding a valid visa to allow her to work in the UK and couldn't get one in time. Their solution was both daring and markedly successful, at least for me. The extremely skilful Catherine

Backhouse (ex-Guildhall) did the singing, using a discrete stage-side lectern and dressed demurely. **(To be seen at the extreme left of the photo below)**



It was the solution to the problem of how to manage the acted comedy that fair took my breath away. Hidden amongst the assistant stage-managing team lurked the French-born actress and artist (painter) Marieke Bernard-Berkel. To say that her mute contribution was stunning would be an understatement, at least for me. I was just about coming to terms with the magnetic attractions of her demure acting in a Jane Austen dress as the bookish Ofelia, when she emerged by magical transformation as a mini-skirted tease with catwalk legs and stole the show by bopping away like one of the demented girls in the audience of Top of the Pops (sorry, no photo).
By comparison Aoife O'Sullivan as the fun loving Dori, even whilst among the books, beguiled the ear, but was a less eye-catching sight. I had eyes only for Marieke. Could it be that Bampton's 'Tardis' had brought us Anna (Nancy) Storace **(see picture)**, the original Ofelia, fresh from her success in 1785?

That brings me to the reason I have unbalanced my report with a personal digression that admits to a lapse of judgement (and possibly good taste). Nancy Storace, who later created the role of Susanna in *Le Nozze di Figaro*, was a great hit because, later that year, when singing in the premier of one of her brother Stephen's operas (*Gli sposi malcontenti*) she lost her voice.

To celebrate her return to vocal health three months later, Mozart and Salieri wrote a cantata (with text by Da Ponte) *Per la recuperata salute di Ophelia*, a clear reference to her earlier success. The cantata was published by Artaria, but a surviving copy has never been found. It is unlikely that a lost masterpiece would be revealed,

but with such talented creators it would surely sharpen our appreciation of Mozart and Salieri's relationship.

And this brings me back to the business of recovering Salieri from his modern eclipse by the omnipotent Mozart and into his true place as the great innovator in post-Gluck Viennese opera. The one aspect of *La Grotta di Trofonio* that I have hardly touched on is the music. The superb playing of CHROMA under the direction of Paul Wingfield was the glue that held the performance on 15th September together. That and the skill of Salieri in characterising each part in the music was what gave this trite little comedy momentum. By comparison *Così fan Tutte* is a rather heavy handed satire on opera seria. For sure Mozart's musical ideas are more memorable, but it is clear from this (as it was from listening to *Der Rauchfangkehrer*, the singspiel from a year before *Die Entführung aus dem Serail*) that in terms of style and structure the real innovator in opera at that time was Salieri.

Particularly evocative is the music associated with the magician Trofonio. To call it 'Beethovian' is only a slight exaggeration. It makes me wonder if this opera was intended as a satire on the activities of Mesmer (long before *Così fan Tutte*). That *finta*-charlatan had been expelled from Vienna in 1777, but seems to have lived on as an image for the cognoscenti of Vienna to ridicule.

It would be later, as the 'Josephine' summer was fading into autumn, before that other *finta*-charlatan, Lorenzo Da Ponte, was found out and got rid of.

La *Grotta di Trofonio* gives us a glimpse of what the world might have been like if Da Ponte had not found such a willing accomplice as Mozart with whom to ridicule the movers and shakers of Vienna. We may have lost some towering monuments to artistic hubris, but it would have been a lot less equivocal about the human weaknesses to which we are all susceptible.

But it will be the time travelling reincarnation of the mute but alluring Nancy Storace that will remain my abiding, if now fading, memory of a great evening by the ever-resourceful Bampton Classical Opera Company.

Our Pia recording

If, by any chance, our recording of *Pia de'Tolomei* (sent out with the October Newsletter 2015) contained a blank copy of CD2 please return it, without the box, to Alan Jackson who will promptly rectify matters - with appropriate apologies

Prima della Prima al Kärntnertortheater

Mario Villani

Il 5 giugno 1843, un lunedi, a Vienna il tempo è variabile. Al mattino il sole gioca con le nubi e il vento è sostenuto. La temperatura, in quel giorno di tarda primavera, è attorno ai 21 gradi, ma la sera il cielo si è rabbuiato, il vento minaccia tempesta ed anche l'aria si è fatta più fresca, con il termometro sceso di qualche grado.

Tuttavia, nessun particolare problema meteorologico disturba i viennesi che, per trascorrere una serata all'insegna della musica, hanno scelto l'Imperiale Teatro di Corte di Porta Carinzia. Attivo dal 1709, il teatro è stato distrutto da un incendio nel 1761 e rapidamente riedificato dall'architetto Nicolò Pacassi, austriaco ma di ascendenza italiana (precisamente goriziana). La sua sala ha ospitato molte prime importanti, fra le quali varie opere di Salieri e Paër e nel 1814 la versione definitiva del *Fidelio*, che compensò Beethoven dei precedenti accoglimenti poco lusinghieri che, fino ad allora, erano stati riservati a questa sua creazione.

"Le Véritable Conducteur Viennois", nell'edizione del 1848, a proposito del teatro scrive:

"Ce théâtre est spécialement consacré aux grands opéras et aux ballets. On y représent des opéras italiens du premier Avril jusq'au dernier de Juin, le reste de l'année il y a des opéras allemands avec ballets. L'ensemble de l'orchestre, sa justesse, sa précision, son premier coup d'archet captivent l'attention de tout Etranger; cet orchestre est incontestablement le premier de l'Europe".

Un'altra guida, stampata alcuni anni prima riporta:

"Les amateurs de musique préfèrent les places dans la quatrième galerie du théâtre de la porte de la Carinthie, parce que l'on entend mieux. Le savoir-vivre exige que l'on ôte son chapeau lorsque l'on entre dans les deux théâtres de la cour; c'est l'usage de se découvrir dans tous les théâtres lorsque la toile se lève (meno male, considerata la mole dei copricapi e delle acconciature d'allora!). Les théâtres commencent tous à sept heures". La struttura del teatro presenta: "Un parterre en deux subdivisions, cinq galeries, des loges dans les trois premières".

Serata di gala, quella del 5 giugno 1843, poiché è prevista la prima di una nuova opera di Gaetano Donizetti: *Maria di Rohan*. La genesi di questa nuova produzione del bergamasco è stata non poco movimentata. Donizetti, per la stagione italiana 1843 a Vienna, ha in progetto di rappresentare *Caterina Cornaro*. All'inizio di novembre del 1842, il compositore informa Ricordi di aver già composto il primo atto, meno un coro, del terzo (ma in realtà trattasi del secondo atto) ha sistemato i pezzi più importanti, cioè duetto e quartetto. Purtroppo, con disappunto, viene informato da Carlo Balocchino, socio di Bartolomeo Merelli, che a Vienna si darà un'opera di Franz Lachner con il medesimo soggetto. Franz Paul Lachner (1803 – 1890), compositore e direttore d'orchestra tedesco, appartiene ad una famiglia di musicisti originari dell'Alta Baviera. Ha conosciuto Beethoven ed è stato amico di Schubert. Nominato Vizekapellmeister al Kärntnertortheater nel 1826, ha rivestito la carica di Kapellmeister presso lo stesso teatro dal 1829 al 1834. Durante la sua lunga carriera compone molti melodrammi, ai giorni nostri praticamente dimenticati. Anche come direttore d'orchestra non oltrepassa mai i limiti di una onorata professionalità, preferendo tuttavia ritirarsi a vita privata con il mutar dei tempi e di fronte alle innovazioni proposte da Liszt e Wagner (che pare non l'ha mai avuto molto in simpatia). La sua *Catarina Cornaro Königin von Cypern* è stata rappresentata per la prima volta a Monaco nel 1841 con ottimo successo e quella di Vienna, due anni dopo, è una ripresa. Ma Donizetti adesso deve assolutamente cambiare i suoi

progetti. In una lettera al cognato Toto Vasselli del 27 novembre 1842 (Zavadini n° 456), Gaetano da Parigi scrive:

"Saprai che avendomi detto che a Vienna si dava ora un'opera sull'istesso soggetto della mia, scrissi subito a Milano perchè mi si spedisse un libro di Cammarano, il Conte di Chalais, ossia Un duello sotto Richelieu, che Lillo vestì di musica senza successo, ed avendolo domenica ricevuto, mi posi a leggerlo, chiamai un poeta per piccoli aggiustamenti..., ora il poema va, - e mi metto a... a fare il cartone sopra, che l'opera è già finita oggi appunto; vale a dire che in otto giorni tutto fu fatto; ed è in tre atti, e non sarà pessima, o ladro f.... che sei".

Quindi il libretto di *Maria di Rohan* è opera di Salvadore Cammarano, consumato collaboratore di Donizetti, al quale ha fornito vari altri libretti. William Ashbrook riporta che alcuni lievi modifiche al testo furono apportate probabilmente da Giovanni Ruffini e nella summenzionata lettera Gaetano conferma l'intervento di un altro poeta per piccoli ritocchi. Cammarano aveva iniziato a scrivere questo libretto per Donizetti nel 1837, salvo poi completarlo per Giuseppe Lillo, che ne aveva tratto il suo "*Conte di Chalais*", rappresentato a Napoli nel 1839 (1). L'intreccio è tratto da "*Un duel sous le Cardinal de Richelieu*", pièce di Lockroy e Badon, a sua volta ispirato a "*Marion Delorme*" di Victor Hugo. Siamo quindi a Parigi, nel XVII secolo, durante il regno di Luigi XIII. Donizetti aveva certo trovato il soggetto di molto interesse e adatto al pubblico viennese visto che, stando alla sua testimonianza, in poco più di una settimana, la sua stupefacente vena creativa aveva saputo produrre un capolavoro come *Maria di Rohan.*

Di *Caterina Cornaro* si riparlerà in futuro. Spiace rammentare quante amarezze cagionò al Maestro la sua rappresentazione napoletana, specie sapendo in quali condizioni psicologiche e fisiche egli dovette accettare l'immeritato fiasco e le polemiche sorte attorno all'ultima sua nuova produzione apparsa su un palcoscenico mentre egli era ancora in vita.

Quando, il 16 gennaio 1843 Donizetti arriva a Vienna da Parigi, reduce da un viaggio molto faticoso, ma confortato dallo splendido successo del Don Pasquale di inizio gennaio, nel suo bagaglio c'è la partitura di *Maria di Rohan* ancora da orchestrare. Il 25 maggio successivo, un giovedi, si festeggia l'Ascensione e a Vienna il caldo è soffocante. Donizetti scrive a Milano, all'amico Pedroni (Zavadini n° 485): *"Après demain 1re répétition d'orchestre de Marie (samedi), et samedi en 8 j'éspère de donner la 1re représentation".*

Donizetti quindi conferma che la prima prova d'orchestra dell'opera nuova è prevista per il 27 maggio e la prima rappresentazione dovrebbe aver luogo sabato 3 giugno. Ma le cose, come vedremo, non vanno così. La compagnia di canto è eccellente ed annovera alcuni degli artisti più famosi del momento, Eugenia Tadolini, alla quale è affidato il ruolo di Maria è nata nel 1809 a Forlì. L'anno precedente ha incantato nella *Linda di Chamounix*, in prima assoluta nella capitale austriaca ed allora i teneri e romantici cuori Biedermeier di tante fanciulle e signore si erano inteneriti seguendo le vicende della povera Linda, impazzita per amore e poi fortunatamente risanata dal canto del suo innamorato che le rammentava i tempi felici. I fazzoletti avevano asciugato molte lacrime di commozione quel 19 maggio 1842.

La Tadolini è una delle più apprezzate interpreti nel panorama del belcanto italiano del momento. Nata Savorani, ha studiato con il compositore ed insegnante Giovanni Tadolini, che ha sposato nel 1827, salvo poi divorziare nel 1834. La soprano frequenta i principali teatri d'Europa e siamo ai tempi della Pasta e della Malibran! Ma anche Eugenia ottiene il plauso del pubblico e di molti compositori. Donizetti e Verdi scrivono per lei. E' una stella di prima grandezza. Un particolare curioso: più di una volta la sua avvenenza è un ostacolo per i compositori, talvolta riluttanti a sceglierla, quando deve interpretare ruoli, come Lady Macbeth, che devono impressionare il pubblico per la perfidia o il mistero che circonda il personaggio e non certo per la sua bellezza. Un anno dopo *Linda* il soggetto della nuova

produzione donizettiana è diverso: niente lieto fine stavolta. Il consueto triangolo, che così spesso si ritrova nel teatro d'opera, il conflitto di sentimenti che lacera l'anima di soprano, tenore e baritono avrebbe portato ad un esito infausto per i protagonisti e la musica di Donizetti avrebbe ben espresso la drammaticità della trama.

Ad affiancare la Tadolini troviamo Carlo Guasco, che interpreta Riccardo, Conte di Chalais e Giorgio Ronconi, cui è affidato il ruolo di Enrico, Duca di Chevreuse. Guasco, nato nel 1813 a Solero, in provincia di Alessandria, già tenore affermato, ha da poco partecipato alla prima de *I Lombardi alla Prima Crociata* di Verdi, l'anno successivo sarebbe stato il primo *Ernani* e nel 1846 Foresto nell'*Attila.* Ronconi era una "vecchia" conoscenza donizettiana, dieci anni prima, Gaetano era rimasto favorevolmente colpito dalla bravura, anche interpretativa, del giovane baritono poco più che ventenne (era nato a Milano nel 1810 figlio del noto tenore Domenico) e gli aveva affidato la parte di Cardenio, ne *Il Furioso all'Isola di San Domingo*, che fu un gran successo a Roma al Teatro Valle, nel 1833. Il 9 marzo 1842, alla Scala, Ronconi, primo Nabucco, contribuì a portare alto nel cielo l'astro verdiano nascente.

Ritorniamo brevemente a quella sera viennese del 5 giugno 1843 ed immaginiamo il pubblico affluire a teatro: dalle carrozze scende il bel mondo della capitale, i meno nobili ed abbienti, ma non per questo meno desiderosi di divertirsi ed ascoltare nuova musica e che presto affolleranno la sala si affrettano all'entrata. La famiglia imperiale, che si mostra molto interessata all'avvenimento, ha lasciato la sua residenza di campagna per essere presente ad una serata che, si spera, rinnoverà il successo di *Linda di Chamounix*. Il palcoscenico certo vive la consueta frenesia degli ultimi istanti che precedono un avvenimento importante. I cantanti, indossati i costumi che li riportano indietro nel tempo di duecento anni, scaldano la voce, il personale controlla che tutto sia in ordine, gli orchestrali provano gli strumenti. Dirigerà Donizetti. Si sa, il bergamasco ha un buon carattere, ma quando va in scena una sua opera nuova è molto esigente e nervoso, spacca il capello in quattro e la cosa si comprende benissimo. Non è mica personaggio di poco conto: la sua musica è conosciuta ovunque e non solo in Italia, suo paese d'origine. A Parigi non c'è teatro che non gli richieda opere nuove e musicisti e critici sulle rive della Senna ne sanno qualcosa (Berlioz in testa!). E poi è Hofkapellmeister di nomina Imperiale, una carica molto prestigiosa. A prescindere dal comprensibile nervosismo che è lecito aspettarsi prima di una serata teatrale così importante, sembra che, quella sera, tutto al Teatro di Porta Carinzia vada per il meglio. Eppure, solo cinque giorni prima, dietro le quinte, le cose non andavano bene per niente e molti problemi dovevano ancora essere risolti.

Ce lo dice lo stesso Donizetti, in una sua lettera del 1 giugno, diretta a Carlo Balocchino, impresario del Kärntnertortheater. La lettera, della quale riporto di seguito il testo, era in vendita da un antiquario viennese ed è stata recentemente da me acquistata. Ecco quanto scrive Donizetti:

"Sig. Balocchino Prg.mo

1 Giugno

Il ritardo non viene già da parte mia, né dall'orchestra; il ritardo è causato dal pochissimo zelo col quale si serve sul palco scenico. Credo pure, che la è cattivissima abitudine quella di concedere che alla prova generale non sien pronti gli attrezzi d'ogni genere.

Da queste fatali concessioni ne derivano i disguidi: Le rinnovello adunque la preghiera di far sì che sabbato mattina tutti gli attrezzi, ma tutti, sieno a mia disposizione. Come maestro di musica non dovrei chieder questo, ma avendo a cuore il bene della cosa, e vedendo l'indolenza di chi deve servire, sono a ciò forzato.

La Sua osservazione sopra i cori e l'orchestra, sarà giustissima, la credo. In tal caso converrà sabbato allora nella mattina radunarli di nuovo.

Le replico la preghiera di dar gli ordini per domattina sulla scena come le scrissi, ed

aggiungere l'altro per sabbato mattina con ogni attrezzo necessario.
Quanto a cantanti ella si serva come le piace. Ne è il padrone. Se avran voce per l'opera nuova canteranno, se nò,... differiremo.
Mr. Herz le aveva ben promesso, ma la colpa, le replico, non è sua ne mia, ma dell'indolenza nel servizio sulla scena. Ella rimedi che lo può, e mi creda suo dev.
Donizetti"

La lettera è indirizzata: *"al Sig. Sig. Balocchino,*
Direttore del Teatro I.R.
Vienna"

Dal testo della lettera donizettiana appare evidente che le problematiche da risolvere erano già state oggetto di discussione fra il compositore e l'impresario. Donizetti aveva già scritto a Balocchino ma a quanto pare, l'impresario, forse per ridurre le proprie responsabilità, aveva puntato il dito un po' su tutti: cori, orchestra, cantanti e pure compositore. Ma quest'ultimo ha tutt'altra opinione in merito ai pericolosi ritardi che si stanno manifestando: sul palcoscenico qualcuno non fa il suo dovere e l'impresario deve assolutamente intervenire per scongiurare il peggio, vigilando affinchè tutte le attrezzature siano disponibili e nessuno in scena manchi di zelo.
La lettera è stata scritta il primo giugno, un giovedi. Per l'indomani tutto dev'essere risolto. Il giorno dopo, sabato 3 giugno, ci sarà la prova generale. Donizetti è categorico: per quel giorno tutta l'attrezzatura (e lo sottolinea due volte) deve essere disponibile. Non lasciando niente al caso, il compositore si dice comunque pronto a riunire cori ed orchestra la mattina del sabato per verificare che non ci siano problemi. Per quanto riguarda i cantanti è Balocchino che li ha scritturati. Si regoli come meglio crede. Se pure loro daranno problemi si rimanderà la prima. Decisione certo importante e da valutare attentamente. Si può ritenere che Donizetti nutra sufficiente fiducia nei cantanti per non reputare possibile un differimento del debutto. Anche se non sempre le cose andavano nel modo sperato, il bergamasco è molto esigente nella scelta degli interpreti e certo non è arrivato a cinque giorni dalla prima con motivati dubbi sulle loro capacità.

Come gli era già successo altre volte durante la sua carriera, anche in questa occasione si fa carico di affrontare problemi che altri dovrebbero risolvere, ma certo il buon esito della serata è una ricompensa troppo allettante. Nella lettera si nomina Leone Herz che compare varie volte nella corrispondenza donizettiana. Originario di Lemberg, in Galizia, dove era nato nel 1808, è critico, direttore di scena e regista al Kärntnertortheater. Molto probabilmente Balocchino ha coinvolto anche lui nella faccenda dei ritardi, ma Donizetti si affretta a ribadire che la colpa è esclusivamente da imputarsi alla scarsa efficienza e all'indolenza del personale di scena.

Nel 1843 Carlo Balocchino ha 73 anni. Infatti è nato nel 1770 a Vercelli. Francesco Regli, nel suo "Dizionario Biografico", pubblicato nel 1860, lo menziona con il nome di Carlo Balocco (detto comunemente Balocchino) e dice che a quel tempo i suoi parenti gestiscono ancora la Farmacia Balocco nella città piemontese. John Rosselli in "The New Grove Dictionary of Opera" ci dice che la sua attività nell'ambito della gestione del gioco d'azzardo (tanto lucrosa quanto legata strettamente al Teatro d'Opera di quel tempo) lo mette in contatto con Domenico Barbaja, del quale diviene assistente, sia nelle sue attività d'impresario sia in quelle legate alla gestione del gioco d'azzardo, prima a Venezia dal 1807 e successivamente a Napoli, Palermo e Milano. Quando Barbaja lascia Milano, Balocchino rimane alla Scala, lavorando come assistente di altri impresari e particolarmente di Bartolomeo Merelli (pare non abbia mai svolto l'attività di impresario se non associato ad altri). Dal 1835 al 1848 Merelli ha l'appalto del Kärntnertortheater ed il socio Balocchino opera personalmente sulla

piazza viennese. A seguito dei ben noti fatti politici del 1848 l'attività di Merelli e Balocchino a Vienna si chiude in quell'anno. Balocchino muore a Milano nel 1850 (o 1851 a seconda delle fonti). Rosselli dice che è un uomo d'affari astuto e testardo, ma senza molto talento artistico. Inoltre è apparentemente ben educato per essere un impresario!!

Come si conclude la vicenda di *Maria di Rohan*? I problemi vengono risolti?

Sentiamo cosa ne dice Donizetti, che il 6 giugno 1843 si affretta ad informare il cognato Toto Vasselli sull'esito della sua ultima creazione (Zavadini n° 486):

"Caro Toto,

Col massimo dolore debbo annunziarti che ieri sera, 5 giugno, ho dato la Maria di Rohan con la Tadolini, Ronconi e Guasco. Tutto il talento non è bastato a salvarmi da un mare di....applausi. Chiamate ad ogni atto.... Insomma, fiasco completo, coi fiocchi! Tutto bene, tutto, tutto. Scrivilo a Napoli; scrivilo a tua moglie e figlia, a tutta la casa e amici.
Tutta la famiglia imperiale venne espressamente dalla campagna, restò fin dopo finita l'opera, per....fischiare. E vedrete stasera come anderà...che sinfonia sor Toto!
Bergamus et non plus ultra!"

Quindi successo pieno. Non solo il pubblico applaude e la critica elargisce giudizi lusinghieri, ma l'opera prosegue il suo cammino fino ai nostri giorni, non uscendo mai del tutto dal repertorio, contrariamente ad altre produzioni donizettiane, seppur meritevoli di studio ed interesse.

(1) Come, molto opportunamente, mi ha fatto notare Fulvio Stefano Lo Presti, Donizetti riporta varie volte nella sua corrispondenza la notizia del cattivo esito dell'opera di Lillo, ma questa sua valutazione va considerata con molta cautela. Dal saggio di Alexander Weatherson pubblicato sul programma di sala di *Maria di Rohan* per la ripresa a Bergamo nel 2011, si evince l'esatto contrario. L'opera fu rappresentata per 16 volte e non fu per nulla un fiasco. Si può ipotizzare che i commenti donizettiani mascherino il risentimento del bergamasco nei confronti di Cammarano che, al momento opportuno, non gli ha saputo completare il libretto, salvo poi fornirlo a Lillo per il suo *Conte di Chalais*. Donizetti aveva amici fidati in quel di Napoli e supporre che questi gli avessero fornito notizie distorte, in merito all'esito di Lillo, non pare credibile.
Una conferma del felice esito de *Il Conte di Chalais* si può leggere sul "Corriere delle Dame" n° 67 del 5 dicembre 1839, pagg. 542-543, che riprende la notizia dall'"Omnibus".
Dopo un elogio a Cammarano che "ora che tace Romani, è primo poeta melodrammatico in Italia", il giornale prosegue:

"La musica del Conte di Chalais è tutta regolare, non stranezze, non capricci di falso genio, non lunghezze, non difficoltà. Riguardo all'esecuzione Barroilhet agì e cantò magnificamente. Benissimo fece pure Basadonna e la Palazzesi spiegò al solito la sua bella voce. Maestro, cantanti e poeta furono chiamati sul palco più volte durante la rappresentazione e dopo"

A tutti gli effetti sembra la cronaca di un buon successo per Lillo

Bergamo's Vanishing Festivals

Stephen Hastings

Most music festivals are short-lived. For every one that survives – whether in Aix-en-Provence, Bayreuth, Glyndebourne, Pesaro, Salzburg or Wexford – there are hundreds that lead a pretentiously ephemeral existence. And even those that do survive can easily become perverted in their artistic aims: witness Bayreuth's masochistic submission to the embrace of *Regietheater* and the Maggio Musicale's betrayal, under Zubin Mehta's musical direction, of the innovative spirit that brought the Florentine festival into existence in the 1930s. It is nevertheless bizarre that the city of Bergamo, whose contribution to the rediscovery of Donizetti has been a strong one ever since the immediate post-war decades -- when works such as *L'ajo nell'imbarazzo*, *Anna Bolena*, *Betly*, *Maria di Rohan*, *Maria Stuarda*, *Marin Faliero*, *Les Martyrs*, *Pigmalione* and the *Messa da Requiem* were revived for the first time in Italy at the Teatro Donizetti -- should have twice created and twice destroyed a festival devoted primarily to the works of its most illustrious composer. "Donizetti e il suo tempo," under the artistic direction of Riccardo Allorto, survived from 1982 to 1995; "Bergamo Musica Festival Gaetano Donizetti," created by Francesco Bellotto in collaboration with the Fondazione Donizetti, lasted from 2006 to 2014. Bergamo is a wealthy and industrious city – in theory no less capable than Pesaro or Aix of sustaining an ambitious music festival – but has lacked in recent decades the long-term cultural vision that favoured the enlightened projects of Giovanni Simone Mayr in the early 19th century. It was in that period that the Teatro Riccardi (now Teatro Donizetti) in the lower town and the Teatro della Società (now Teatro Sociale) in the upper town established themselves as integral parts of the city's social fabric: two handsome and acoustically ideal opera houses that are much more attractive to the average festival-goer than the Adriatic Arena which has housed many of the principle events at the Rossini Opera Festival in recent years. And those who have visited the recently restored Teatro Sociale – where an adolescent Donizetti briefly performed as a *secondo buffo* – will have noticed how unobtrusively the architect Leopoldo Pollack inserted a spacious auditorium within a medieval urban context that still (thankfully) survives today.

This ability to build creatively within an existing tradition is exactly what the Bergamo City Council has failed to do over the past year. For the transition from the Bergamo Musica Festival Gaetano Donizetti in 2014 to the season entitled "Lirica Bergamo 2015" was rudely abrupt and frankly incomprehensible to any observer uninterested in the petty political power games played in the Italian provinces, particularly since the new artistic director, Francesco Micheli (who in recent years has been responsible for the outdoor festival in Macerata) clearly intends to maintain a strong focus on Donizetti in future seasons, with the continued support of the Fondazione Donizetti, which has done valuable work in preparing performing editions and presenting the latest fruits of scholarly research. In a brief introduction to the 2015 season Micheli writes laudably of his ardent desire "to make Gaetano's art and humanity" better known to all, especially the "young people of Bergamo." He also, more perplexingly, refers to the "revolutionary grace" of the composer's works. Indeed "Donizetti Revolution" is the slogan he has adopted to publicize his artistic direction. The concept of revolution is of course perennially attractive to many young people and could superficially seem to justify to brusque transition from one artistic direction to another. Like all great works of music, Donizetti's operas, when performed by inspired singers, can of course transform inwardly those who listen to them, but they are surely not revolutionary in any of the normally accepted meanings of the word, for as a composer he worked unashamedly within a well-established tradition, which he gradually moulded and enriched to suit his specific – and at the same time very varied – expressive needs.

This is true even of *Anna Bolena*, a work which undeniably marked a turning point in Donizetti's career and which was presented as the highlight of the 2015 Bergamo Lirica season (which also featured *Don Pasquale*). It was a professionally conceived production, featuring well-known singers and orchestral playing of greater finish than has been heard here since the festival performance of Mayr's *Ginevra di Scozia* in 2013, but it offered no "revolutionary" insights into the work's dramaturgy. Conductor Corrado Rovaris re-opened all the traditional cuts (just as Tiziano Severini had done when Jonathan Miller's production was staged here back in 2000) and encouraged the singers to embellish the melodic repeats stylishly. The lively interplay of the Virtuosi Italiani lent the score a "Rossinian" transparency of texture that was often refreshing and never less than musically pleasing, although short on tragic feeling.

Carmela Remigio had prepared well for her debut as Anna Bolena, but confirmed the impression made in 2001 when she sang Maria Stuarda here: the voice has to be darkened artificially to lend it the rich coloring these regal roles require and the stage presence is neither truly commanding nor touchingly vulnerable. Both she and Alex Esposito (Enrico VIII) were hampered rather than helped by Alessandro Talevi's production (borrowed from the Welsh National Opera), which removed Romani's drama from its very specific historical context, while alluding repeatedly to Ann Boleyn's inability to provide Henry with a male heir. The very dour sets by Madeleine Boyd proved functional if not revealing, but her equally dour costumes betrayed a lack of understanding of how much historically accurate physical detail – such as the king's broad girth and reddish hair and the length and layered texture of the queen's dresses – can help singers identify physically with their roles and heighten their imaginative grasp of character. Esposito performed with unflagging energy and crisp diction and was warmly applauded, but he conveyed none of the erotic magnetism that Riccardo Zanellato brought to the role in the 2006 festival production. Still more sketchy – though not inelegant in conception -- was the performance by the tenor Maxim Mironov, who could do little more than pencil in Percy's lines in the original higher keys originally conceived for Rubini (and reproduced in Paolo Fabbri's critical edition), for he lacks the effortless *falsettone* needed to make the altitudinous tessitura of the role accessible. Manuela Custer offered a stylish portrayal of Smeton, embellishing her melodies boldly, while the most luxuriant voice and interesting personality on stage was that of Sofia Soloviy, who was also the only survivor of the 2006 production. Over the years the Ukrainian soprano's projection of Romani's text has greatly improved and her variations in the second act cabaletta were delivered with panache. Her acting on the other hand was less intriguing on this occasion because the production as a whole lacked the psychological insight of the earlier staging by Francesco Esposito and Italo Grassi. But of course reviving that staging (available in DVD) would have meant acknowledging the merits of a festival that the city administration seems anxious to forget (even though it was fully involved in its final edition in 2014).

Francesco Bellotto – an excellent Donizetti scholar with a strong theatrical grounding – certainly deserves our gratitude for offering such stimulating fare on a very limited budget in a period most unfavorable for the performing arts in Italy. His achievement is a considerable one: twenty-one Donizetti operas staged (some of them more than once) in nine festivals and often on adjacent dates, enabling spectators not living in Lombardy to see two works (plus an odd concert or two) in a single weekend. Highlights, for this writer, included a number of productions constructed (as Donizetti would have wanted) around the interpretative genius of single singers – such as Dimitra Theodossiou in *Roberto Devereux* and *Anna Bolena* and Paolo Bordogna in *Don Gregorio* and *Don Pasquale* – and others sufficiently strong as all-round achievements (*Marin Faliero*, *Gemma di Vergy*, *Belisario*) to augment our awareness of the theatrical potential of the scores. While the interpretative felicities of *Linda di Chamounix* in the newly-reopened Teatro Sociale in 2009 highlighted the potential of the house itself as well-tuned musical instrument favouring a close rapport between stage and

audience. There were of course disappointments as well. The constant desire to avoid traditional interpretative solutions sometimes proved self-defeating. As happened in 2014 when the conductor eliminated the appoggiaturas from the recitatives in *Lucia di Lammermoor* and when the character of Don Gherardo in *Torquato Tasso* was thrown out of focus by not being assigned to the expert *buffo* for whom the part was clearly conceived. Yet we must be grateful to Bellotto for giving Bianca Tognocchi, a young soprano of real promise, the chance to sing Lucia and for his choice of Gilda Fiume – a singer whose stage deportment reveals a singularly 19th century grace – as Eleonora in *Torquato Tasso*. Casting at the Bergamo Musica Festival Gaetano Donizetti was often refreshingly adventurous: one regularly got the impression that singers of all ages and levels of experience were being offered opportunities they would not have had elsewhere – although some of the male voices admittedly proved unworthy of the trust placed in their talents.

Micheli by contrast has chosen to play it safe in his first season -- and has clearly had more generous resources placed at his disposal to engage well-established singers. The fairly unanimous approval of the local press and audiences suggests that they may indeed feel happier with a less experimental approach. For the announced "revolution" has hardly gone beyond the schoolboy impertinence of slipping a yellow t-shirt over the composer's bust at the entrance to the Teatro Donizetti. The good news is that in the autumn two of Donizetti's rarer works -- *Olivo e Pasquale* and *Rosmonda d'Inghilterra* – will be staged in new productions originating in Bergamo. We have also been told that the season will gradually "take the form of a festival." This is of course paradoxical -- for a festival was already in existence -- but if it does happen then it will mean that in the long term the pioneering efforts of Bellotto and Allorto (and of Bindo Missiroli and Adolfo Camozzo in earlier decades) will have achieved some degree of continuity – if not the full public recognition they deserve.

Vertical/Player/Repertory

New York

We move into the New Year with a very interesting project: the North American premiere of Giovanni Pacini's ***Malvina di Scozia.*** Described as "*a plethora of harmony and melody...imagined and felt by a great master*" at its 1851 opening in Naples, "*the thrills, the groans and the torments*" of this long-lost, dark-hued melodrama will resound again in Brooklyn after more than 150 years of obscurity. Together with Thea Cook of the Donizetti Society, we have assembled a splendid cast and commissioned a brand new edition of the score by Hans Schellevis, noted conductor and music editor, who will be coming from the Netherlands to conduct our performances in May 2016.

Lucrezia e Lady: Marianna Barbieri Nini

e il suo vero "volto" svelato da Eduardo Rescigno

Nata Anna Barbieri, diventò presto Anna Maria ovvero Marianna Barbieri, poi sposò il nobiluomo Antonio Nini e divenne Marianna Barbieri Nini, quindi cantò la *Lucrezia Borgia* di Donizetti e pur senza volerlo diede esca a una sorta di leggenda "nera", in seguito creò la Lady del *Macbeth* di Verdi per farsi involontaria protagonista di una sorta di leggenda bianca, e quando morì la sua situazione "critica" era pronta per avvolgersi in uno strano fardello di equivoci e menzogne. Basterebbe consultare le correnti voci enciclopediche o le assidue presenze del nome nella bibliografia verdiana per rendersene conto. Ma che i conti tornassero poco è balenato soltanto a Eduardo Rescigno a quasi due secoli dalla nascita della signora, donde un volume di 345 pagine edito da Zecchini (Italia, Varese, 2015): *Marianna Barbieri Nini. I mezzi-successi, le semi-cadute, le compiute sconfitte e i mancati trionfi di una grande cantante.* Evidentemente irritato da tanta indimostrata mitologia, a sua volta Rescigno ha calcato la mano nel titolo, e mentre ha discusso con acribia le numerosi fonti ha poi accordato fiducia ai diversi articoli pubblicati sulla «Strenna Teatrale Europea» da Francesco Regli, una penna assai più feconda che effettivamente attendibile. Ma la questione è ben altra.

In un contesto, almeno italiano, dove le vite dei cantanti d'opera sono continui elogi sperticati, magari senza bibliografia e certo senza troppo apparato documentario, il libro di Rescigno brilla di luce propria: la bibliografia è sia antica che moderna, ogni capitolo riguardante un tassello della vita e della carriera termina con la ristampa delle recensioni, ogni opera nuova affrontata è descritta nelle sue parti relative (cioè quelle del soprano, dalla cavatina all'eventuale rondò finale) con preziose notizie come l'estensione vocale del personaggio e addirittura alcuni frammenti musicali. Per tutti, all'uopo, valga il Cantabile affettuoso della *Merope* di Pacini, «Ombra possente del gran consorte», le cui parole «ombra perdonami» sono un concentrato di biscrome del belcanto più classicamente sfrenato.

Vissuta fra il 1818 (nata sì in febbraio ma quasi certamente il 26, non il 18) e il 1887, la Barbieri Nini cantò in scena dal 1838 al 1859, con un'appendice concertistica nel 1860. Vedova due volte, campò molto miseramente negli ultimi anni; e quando morì il suo funerale fu commentato sulla «Gazzetta musicale di Milano» da un giornalista, Gabardo Gabardi, che avviò la leggenda nera di cui sopra. Sarebbe stata, la defunta, una donna bruttissima, talmente brutta da cantare preferibilmente la Lucrezia di Donizetti: dovendo cominciare a cantare mascherata (il libretto di Romani *docet*), infatti, non offendeva la vista mentre invece lusingava l'udito. Di lì a poco Eugenio Checchi prese a costruire la leggenda verdiana, fondandosi su quelle autobiografiche e fantomatiche *Memorie di una cantatrice* che molti ricordano ma nessuno, pare, ha mai veramente tenuto in mano: che il *Macbeth* del 1847 fosse stato l'apice della sua carriera sopranile e che l'autore avesse preteso ma infine ottenuto l'inverosimile dalla cantante e dal suo consorte di scena, il baritono Felice Varesi; più tardi Gino Monaldi avrebbe insistito, ricamato e colorito e tutta la successiva bibliografia verdiana, fino a oggi e anche nei versanti più scientifici, avrebbe abboccato.

Che quello fosse stato il rapporto con Verdi non risulta dalle lettere di Verdi stesso, che addirittura mandandole il brindisi le disse che il trillo poteva anche saltarlo. Demoliti questi due muretti che ora si possono definire soltanto come aneddoti, resta la carriera vera e propria ricostruita da Rescigno, con i suoi guai (specie il donizettiano *Belisario* alla Scala nel 1836), i suoi alti e bassi, i suoi successi in *Norma*, *Mosè*, *Anna Bolena*, *Gemma di Vergy*, *I due Foscari*, *Il trovatore*, *Ernani*, *Attila*, *Il corsaro* e parecchie altre opere di Apolloni, Litta, Mabellini, Manna, Meyerbeer, Pacini, Petrella, Poniatowski, Ricci. Altro nodo da sfatare: se è vero che per la sua Lady Macbeth Verdi rifiutò la voce troppo bella di Eugenia Tadolini esigendo una voce dura, aspra, soffocata e così via, perché poi accolse la Barbieri Nini che numerose cronache dell'epoca elogiavano per una voce robusta e potente sì ma anche purissima e limpidissima? E del resto, a tutt'oggi la bibliografia verdiana che fa suo il dilemma fra le due primedonne sembra dimenticare che quella di Lady Macbeth è una delle parti più difficili mai scritte da Verdi per la voce di soprano.

Ennesima delusione una nota recensoria del 1851: «Torino, 21 febbraio, il *Macbeth* che, colla Barbieri-Nini, sempre era passato con indifferenza, ieri sera fu, con la Gruitz, festeggiato come capolavoro dell'arte; gli applausi e le chiamate furono tanti e tante da soddisfare la valentissima Gruitz». È vero che allora come ora le critiche sono da prendere con le molle, ma veramente quello di Carlotta Gruitz è un nome che dice nulla; allora, però, disse di più della povera Marianna Barbieri Nini, onesta e non eccezionale cantatrice d'epoca, donna dall'aspetto forse meno infelice di quello di altre colleghe di palcoscenico, persona che, per suo danno o per sua fortuna non si sa, doveva incappare in due inutili leggende.

Piero Mioli

NB per Donizetti il successo più importante della donna era *Caterina Cornaro*! Edit

Luncheon Get-together

We are holding another Donizetti Society lunch on Saturday 12th March at 12.30 pm, at Salieri's, 376 The Strand (on the corner of Exeter Street). Their lunch menu costs £10.95 for 1 course, £12.95 for two courses, (desserts, wine, coffee and service are extra), with meat, fish and vegetarian options on offer. They also have an extensive à la carte menu. The English Touring Opera performance of *Pia de'Tolomei* at the Hackney Empire on March 10th and our lunch on the 12th surely makes a short break in the capital irresistible! In any case, do join us if you can.

Please let Alan Jackson know by 6th March if you plan to come or want more details - contact details are on the inside cover, though email is preferred (please put Don Soc Meal in the subject line).

Liszt Piano Transcriptions

Alan Jackson

One of our members, Przemyslaw Krzywoszński, from the Department of Musicology at the Adam Mickiewicz University, Poznań, sent me a most interesting article he had written on Liszt's transcriptions for piano of pieces from operas by Donizetti. Liszt's operatic transcriptions and reminiscences range from straightforward transcriptions of particular pieces to complicated distillations of whole operas. Of the better known ones, an example of the former type is the Liebestod from *Tristan und Isolde*, and of the latter the *Réminiscences de Norma*.

Many years ago, having discovered Donizetti's *Dom Sébastien*, I bought a volume of Leslie Howard's mammoth recording project of all Liszt's solo piano music on the Hyperion label, the one that contained the *Marche funèbre de Dom Sébastien*. Alas, I was bitterly disappointed that the march theme itself (the one that turns up again in Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen*) was played so fast that any sense of a funeral was completely lost. And so the CDs went back to the shelf, largely unplayed. Then last year, Przemek's article arrived and alerted me to some of the other pieces. I bought other volumes in the series and quickly discovered that Mr Howard's performances were otherwise wonderful, both in pianistic terms and fidelity to the operatic sources. The only drawback is that the Donizetti transcriptions are spread over six 2-CD sets. Hard on the wallet, but there is a big range of source operas, including works by Bellini, Auber, Rossini, Meyerbeer and Verdi to name just those from the bel-canto period.

I hope that a shortened version of Przemek's paper will eventually make its appearance in these pages. Meanwhile I would like to raise a question not touched on by him, namely whether these works give any clues as to the ornamentation employed by singers of that time.

Firstly, the *Valse de concert sur deux motifs de Lucia et Parisina*. This uses the theme of the cabaletta to the love duet at the end of the Prologue of *Lucia*, "Verrano a te sull'aure" (Ex. 1a), and the final section of the Act II duet between Parisina and Azzo "Non pentirti, mi ferisci". Liszt provides variations on each theme and then combines them contrapuntally; amazingly they



fit together perfectly! When the *Lucia* theme is introduced, example 1(b), it is rhythmically distorted, the waltz rhythm being smoothed over into equal dotted crotchets, though as the accompaniment maintains the waltz rhythm the overall effect is anything but smooth. Later in the piece Liszt gives us the familiar triple-time rhythm, example 1(c).I don't believe that the smoothed notes reflect anything sung – they are surely there for pianistic reasons. But what do we make of the little run down marked x in the examples above? It appears every time that Liszt

gives us the theme and I think it could easily have been introduced by singers in early performances of *Lucia*. I am in two minds about the upward appoggiatura A#. Simply as a melodic note it could easily be a singer's ornament, but Liszt has introduced an A# into the harmony just a beat earlier in that same bar, so its function may be harmonic and pianistic rather than vocal. The liner notes to the recording give 1842, revised c.1850 as the composition date (*Lucia* itself premiered in 1835). Though Liszt toured greatly in those years, he was based in Paris until 1848 where he could easily have heard performances.

For my second example I would like to consider the first of the *Réminiscences de Lucrezia Borgia – Grande Fantasie I*, based on two motifs from the trio finale of Act I. The first is Alfonso's "Guai! Se ti sfugge un moto" at the start of the Larghetto when in an aside he orders Lucrezia to be silent and not betray his plan to kill Gennaro, Example 2a. (Liszt's second motif occurs a few moments earlier in the opera as the orchestra starts the finale.)



Though Donizetti's penultimate semiquaver is in fact lengthened to a quaver on each subsequent appearance, Liszt from the start shortens his last two quavers, making them triplets, i.e. they lasts a third of a crotchet each rather than a half. To my mind this increases the menace as though Alfonso was spitting out the words and I wonder if this was in fact what Liszt heard from an early Alfonso. The part was created by Luciano Mariani at La Scala in 1833 and both Tamburini and Lablache sang Alfonso in Paris from 1840 onwards. Of course I don't claim that the use of the minor key in this example reflects vocal practice from the opera; this is Liszt the composer who takes us through a myriad of keys, major and minor, as he develops this seven note fragment. But in these opening pages, the rhythmic alteration remains. Only later on do Liszt's sixth and seventh notes become even quavers.

My third example comes from the long (20 minutes) and very beautiful *Réminiscences des Puritains* dating from 1836, the year after the premiere of Bellini's opera. After an introduction based on the opera's opening Liszt gives us 8 minutes of Arturo's aria "A te o cara" in which he modulates widely and exhibits all kinds of pianistic tracery. From the start of this section Liszt adds ornaments to Bellini's original line, see Example 3. The subsequent bars have different



additions including a bold and beautiful appoggiatura. I hesitate to suggest that Liszt is transcribing a single performance he heard, rather that his changes (apart from the G*b* in the 4th bar) could well have been taken from those included in various performances by a singer such as Rubini who Liszt would surely have heard.

Even if these ideas are fanciful conjecture, I would still recommend Liszt's opera transcriptions to anyone who loves the original operas.

Palumbo in Piacenza:
his *Pier-Luigi Farnese*

My intervention is not a footnote to my speculation upon the unprecedented Roman prohibition of this unfortunate opera - but upon its music. At first glance the score of *Pier Luigi Farnese* is glossy and breathtaking but beneath a clever surface is a perfectly traditional plot, bold and novel at first glance it reveals, in my view, most of the contradictions of an accomplished pupil of Saverio Mercadante at the mercy of the undigested revolutionary torments of a Boito of sixteen years earlier! The fact is this ill-timed project was far from novel when it vanished in 1891, especially musically, time and time again Palumbo resorts to his operatic roots - that is - to a multitude of Mercadantian moments.

For example, Farnese's *gran' scena* that features in the heavily ironic Act II - a lavish spectacle that forms the centrepiece of the whole drama. It is nothing less than a belcantist sequence: beginning with the conventional recitative 'Magnifici istrioni!', followed by a primo tempo marked *Andante mosso dolcissimo* 'Or su!, fanciulla' with its climax echoed by the coro; then an *Allegretto moderato* aria marked *"piacevole"* 'Quest'è una trina, un vago' in three strophe with a sudden switch of mood at the end; to 'Tal preziosa ammenda/Acccetta, o mia crudel?' this last being an *Allegro giusto* with a violent change of key and tempo and a *fortissimo* climactic statement 'Ebben! quel vel s'accenda' a with all the force and impulse of a cabaletta of traditional impact and excitement. The whole in fact exploiting one of those familiar mood-swings between cavatina and cabaletta so familiar in the operas of Donizetti and Pacini as well as of Mercadante.

Thus this spectacular key quadro in a central position of the score displays routines inherited from Rossini. The effect is smooth, uncontested, controlled and almost seamless, but the sequence is routine. Nor does the ensemble that caps it offer anything that can be regarded as innovative, it is full of movement, varied, even confrontational but not, musically, in any way as daring as its text.

Here and there is to be found the instrumentation that Palumbo had inherited from Mercadante - from the bassoon solo that introduces the recitative of the baritone; to the horns that open the *dolce sostenuto* of the primo tempo; and then the outburst of woodwind (oboes and clarinets) that launches the aria with its continuous stream of *note e parole* mimicked ironically by the strings.

Throughout the score here, and elsewhere, is a wide and extravagant instrumental organico with many required to play *"sul palco"* archi-familiar in the later operas of the *altamurese*.

If Gianni Anguissola's black-humour *ballata* 'Tutto è demenza" is distinctly Ponchiellian in its sinister context (it is obvious that Boito *"calls the tune"* in this opera) its orchestration is underpinned by that kind of robust scoring and careful dynamics specifically of the later Neapolitan school - and in this instance marked paradoxically at its climax *"Moderato assai, con eleganza"*. Palumbo's taste for obbligati and four-square orchestration certainly derives from his celebrated teacher. Gianni's heartfelt *romanza* in Act III 'Patria! amor! parole sante!' with its dramatic *tremolandi* and woodwind solos is followed by a perfectly traditional love-duet with Donata, delightfully romantic, well made with its muted strings, ending with a unison *quasi largo* 'Andiam verso un lido' with a harp accompaniment that could have been written at any time since 1840 (even if it *is* followed by the contemptuous laughter of the offstage Duke!)

Of course what we have here is a highly-coloured melodrama with no respite to the end, much of it aggressively horrific, but even if orgies were in the operatic air of the 1870's (viz. *Samson et Dalila*) the single-minded vilification of Pier Luigi Farnese is almost two dimensional. His condemnation is relentless and unremitting to the final notes of the score but the context is perfectly traditional. The vocalism is not especially new, nor is the vocal distribution: the villain is a baritone, the prima donna is a soprano, the hero is a tenor. Grillo, the *saltimbanco* - who enlivens the vocal line continually and is sung by a mezzo soprano - has many irritant equivalents in the opera of the day. There is a modish air to the vocal sequence in the opera, the Boito libretto appears to prefer *canzone* to *arie*, avoids *cavatinas,* and refuses - as far as possible - symmetry of most kinds, the music is engaging, full of vivid tempi, but not often surprising, while the spectacle, in bold contrast, is pushed to the limits. The opera is intended to offend, and it succeeds, the plot is coldly outrageous.

No one can say that this is an opera easy to stage - note especially the snowman-building début (!!) The elaborate poetical allusions of the text are not easy to understand or sing, there is a series of elaborate set-pieces such as one finds in *La gioconda* - its operatic pair in point of fact - but the plot is wilfully bizarre, intentionally provocative with its frequent processions, monks, priests and flaunting display, its succession of scenic coups where everyone and everything is supplied with a descant of sinister asides. There is a lot of deliberate phantasmagoria, but despite outrageous decor and costumes for everyone on stage there are in fact the usual kind of confrontations and in all the usual places.

Indeed, the audacity of the plot is not all it seems. Under a thick coating of "maquillage" - or "persiflage" - is an argument that would have been perfectly familiar to his *altamurese* mentor and those of his generation. The build-up of the argument has some novelty (*pace* the predictable "*love duet*" between Gianni and Donata) but the dénouement is borrowed almost verbatim from that of Piave for Pacini's *Lorenzino de'Medici* - with its depraved and unpopular Duke stabbed off-stage and a heroic prima donna soprano swallowing poison memorably in circumstances of revolution and social unrest - while making sure that an ardent lover is ready onstage into whose arms she can fall. In this instance too with high profile political outrage and a roccambolesque veneer whose pantomime posturing would have been much to the taste of Palumbo.

The latter, in his picturesque youth as a precocious guest in Rossini's salon in Paris had readily supplied *romanze, tarantelle* and *capricci* to entertain the company and whose taste for absurd and fantastic imagery is witnessed by his mimed divertimento "*I ladri in casa di un pittore*" put on in his student years in Naples - a taste which comes to a head in *Farnese*. Clearly it could have been Palumbo who talked Boito into the project, not the other way round?

A lot of the brutal technicolour of *Pier Luigi Farnese* was not as striking as all that at the very end of the nineteenth century. We are almost in the era of Richard Strauss and his *Elektra* and *Salomé*. Indeed, the opera's total disappearance is not so very surprising in view of Boito's Verdian commitments in this last decade: Verdi asked for *real* drama based on human dilemma, it is perfectly conceivable that the poet found this highly contrived political confection to be - not *over the top* as might appear to us - but too crude and undistinguished for 1891 its moral pantomime and pontifical attacks to be untimely and now, alas, merely outdated.

A perfectly good reason for it's banishment without trace?

Alexander Weatherson

PS I think it is almost certain that Queen Margherita was responsible for the removal of *Pier Luigi Farnese*. Hence the impenetrable curtain of silence.

Diary

London, Cadogan Hall, Chelsea Opera Group
***Il trovatore* (Verdi) 28 February 2016**
***Le comte Ory* (Rossini) 25 June**

Rostock, Volkstheater
***Ermione* (Rossini) 5/9 March**

English Touring Opera - Spring Season

Pia de'Tolomei	**10 March**	**London, Hackney Empire**
	7 April	**Snape Maltings**
	12 April	**Cheltenham Everyman Theatre**
	24 April	**Buxton Opera House**
	26 April	**Cambridge Arts Theatre**
	24 May	**Exeter Northcott Theatre**
	3 June	**York Theatre Royal**



London, Barbican
***Adelson e Salvini* (Bellini) 11 May (Concert Perf)**
(w. Daniela Barcellona, Lawrence Brownlee)

Amsterdam, Concertgebouw
***La straniera* (Bellini) 14 May (Concert Perf)**
(w. Elena Mosuc)

Braunschweig, Staatstheater (Großes Haus)
***La Falena* (Antonio Smareglia) 15/20 April, 7/31 May, 23 June 2016**

Warsaw Nationaloper
***Maria Stuarda* 21 May**

Oldenburg, Staatstheater
***Cristina regina di Svezia* (Foroni) from 21 May 2016**

Ingolstadt, AUDI Summer concerts
***I misteri eleusini* (Mayr) 7 July (Concert Perf)**
(Cond. George Petrou)

Buxton Festival (See also ETO above)
***I Capuleti e i Montecchi* (Bellini) 9/13/16/20/23 July**

Wildbad, Rossini Festival
***Demetrio e Polibio* (Rossini) 9/17/22 July**
***Sigismondo* (Rossini) 14/16/24 July**
***Bianca e Gernando* (Bellini) 15/23 July**

Wexford Festival
***Maria de Rudenz* 28/31 October, 3/6 November**

****

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