Per una riscoperta de *Il giovedì grasso*

di Francesco Bellotto

Il 16, 18 e 19 dicembre 2016 al Teatro Comunale Mario Del Monaco di Treviso sono andate in scena le due farse donizettiane *Il campanello* e *Il giovedì grasso*. L'impegno della struttura, che ha una tradizione illustre nel campo del belcanto e dell'avvio ai giovani alla professione lirica, è assolutamente meritorio e culturalmente qualificante: come molti appassionati sanno, il secondo titolo è una vera rarità, eseguita pochissime volte nell'ultimo secolo. Scritta per due fra le voci più famose dell'epoca (Luigi Lablache, baritono, e Giambattista Rubini, tenore)[1] fu rappresentata il 26 febbraio 1829 al Teatro Del Fondo di Napoli, anche se la bibliografia storica ne collocava la composizione al 1828.[2] *Il giovedì* piacque molto, ed ebbe un considerevole numero di repliche: si hanno notizie di riprese per un ventennio dopo il debutto, sovente con il titolo alternativo de *Il nuovo Pourceaugnac*, dalla fortunata commedia di Scribe e Delestre-Poirson.[3] Stando a ciò che recitano i cataloghi, nessun libretto venne stampato a ridosso delle prime recite, circostanza che complica molto la questione fondamentale del primo assetto: al debutto l'opera aveva dialoghi[4] oppure recitativi, come suggerirebbe la programmazione della sala?[5] L'autografo di S. Pietro a Maiella[6] contiene infatti sette Numeri musicali, senza recitativi o dialoghi di raccordo. L'autografo oltretutto termina con una annotazione d'autore per nulla chiarificatrice: «Mancano tutti li recitativi».[7] Mancano perché il compositore non li scrisse (confermando indirettamente la protostruttura con dialoghi) o perché li stilò su altri fogli, andati perduti? Bisogna anche aggiungere che l'autografo non rispecchia semplicemente la prima esecuzione: Donizetti lo utilizzò come base per almeno un'altra importante ripresa nel 1830 con Luigia Boccabadati nel ruolo di Nina e Gennaro Luzio[8] nel ruolo di Ernesto.[9]

1 La prima compagnia al completo era così assortita: Nina: Adelaide Comelli-Rubini; Camilla: Maria Carraro; Stefanina: Rosalinda Grossi; Sigismondo: Luigi Lablache; Ernesto: Giovanni Battista Rubini; Teodoro: Giovanni Arrigotti; Il colonnello: Giovanni Battista Campagnoli; Cola: Giovanni Pace.

2 Guido Zavadini, *Donizetti: vita, musiche epistolario*, Bergamo, Arti Grafiche, 1848, p. 35: il biografo parla di «autunno 1828, Teatro del Fondo», dando rilevanza ad un dubbio accenno al Lablache in una lettera del compositore al padre Andrea in data 21 ottobre 1828. Oltretutto, essendo il soggetto di evidente tema carnevalesco, mal si sarebbe prestato ad un debutto nella stagione d'autunno.

3 Il titolo originale della *comédie-vaudeville* in un atto è *Le Nouveau Pourceaugnac*, e debuttò a Parigi, al Théâtre-Vaudeville il 18 febbraio 1817. Subito dopo la *première* molte compagnie di prosa in Italia lo tennero in repertorio per diversi decenni dell'Ottocento.

4 Lo sostengono ad esempio Jeremy Commons e Annalisa Bini, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti*, Milano, Skira, 1997, p. 191.

5 Normalmente al Teatro Reale del Fondo le farse avevano recitativi cantati e non dialoghi, anche se esistono molte eccezioni documentate.

6 *Il Giovedì Grasso | ossia | Il Nuovo Pourceagnac*, partitura autografa, Rari 3.7.5.

7 A carta 111v.

8 Che fra l'altro era baritono e non tenore acuto!

9 Dovrebbe essere la ripresa di cui si scrive in Jeremy Commons e Annalisa Bini, *cit.*, p. 193: in quella compagnia comparivano anche Antonio Tamburini (al posto di Lablache) e la moglie Marietta. Le informazioni per questo *cast*

La versione con recitativi attualmente in circolazione[10] (dalla quale derivano anche le poche incisioni discografiche ad oggi disponibili) deriva dunque da una copia milanese[11] completa di recitativi secchi e presumibilmente da un libretto manoscritto conservato nell'Archivio Ricordi.[12] Queste due fonti sono l'esito d'una o più riprese dell'opera in qualche teatro del nord Italia, fra i quali dev'essere sicuramente incluso il S. Giovanni Grisostomo di Venezia.[13]

A complicare il quadro, le cronache riportano la notizia che a Napoli l'opera fu eseguita anche al Teatro Nuovo (e dunque certamente con dialoghi) almeno fino al 1850.[14] Sembra invece finora ignorato il primo libretto stampato rintracciabile negli archivi (Cagliari, 1840[15]). A dispetto del frontespizio (la dicitura "uso di vaudeville" lascerebbe presupporre dialoghi) si tratta di una versione con recitativi molto più accurata e attendibile rispetto al libretto Ricordi. È inoltre l'unico testimone di una variante significativa: le parti di Cola e Sigismondo sono interamente tradotte in italiano e dunque destinate ad una circolazione dell'opera fuori di Napoli. E purtroppo, al completamento del testo non soccorre neppure la prima edizione dello spartito canto e piano pubblicato da Schonenberger,[16] perché manca sia dei recitativi sia dei dialoghi, così come era uso editoriale per le riduzioni dell'epoca.

In conclusione, per arrivare ad un attendibile e completo restauro di *Giovedì Grasso* mancherebbero almeno due tasselli fondamentali: a) una fonte musicale per i recitativi diversa dalla copia milanese, e possibilmente relativa all'ambiente napoletano coevo o perlomeno rispondente al dettato verbale di Cagliari 1840; b) il testo integrale dei dialoghi.Tuttavia, insieme alla direzione del Teatro

alternativo sono a carta 5r dell'autografo. Curioso il fatto che il compositore, avendo trasportato -o quantomeno abbondantemente puntato- la parte di Ernesto, non abbia lasciato tracce dell'adattamento nella fonte.

10 *Il giovedì grasso*, revisione di Vito Frazzi, spartito canto e pianoforte, Firenze, OTOS, 1977.

11 *Giovedì grasso | farsa | musica | del M.o Gaetano Donizetti*, Milano, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi, Fondo Noseda F.16, partitura con recitativi.

12 Gilardoni, Domenico, *Il Giovedì Grasso | Musica | del M.o | Gaetano Donizetti*, Milano, Archivio storico Ricordi, LIBR00359. Come nota Emanuele Senici ne «Il fondo Lucca dell'Archivio Storico Ricordi», in *Voglio amore, e amor violento, Studi di drammaturgia*, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2006, p. 311: «È una copia che sembra eseguita in fretta (a Napoli?) a più mani, con strafalcioni e omissioni, fraintendimenti, versi e metrica non rispettati.»

13 Nel libretto Ricordi a carta 2v troviamo infatti i nomi degli interpreti: Colonello [Frassinetti Carolina scritto per errore e cancellato]; Nina: Frassinetti [Paganini] Carolina; Sigismondo: Biondi [Lorenzo]; Camilla: Bonamici Giuseppina; Teodoro: Giordani [Giuseppe]; Ernesto: Luigi Alberti; Stefanina: Capovilla Annetta [*recte*: Enrichetta]; Cola: Zola Luigi. Le informazioni permettono la localizzazione della produzione: la compagnia, nella sua totalità, era sotto contratto nella stagione di carnevale 1832 a Venezia, al Teatro San Giovanni Grisostomo. È dubbio, anche solo ad un esame sommario, se questa fonte sia veramente di quel periodo: lo dicono la tipologia del supporto e l'inattendibilità complessiva dei contenuti. La tavola degli interpreti circostanziata lascia supporre che si tratti piuttosto di un apografo più tardo ricavato da un originale veneziano del 1832 andato perduto.

14 *Donizetti e i teatri napoletani dell'Ottocento*, a cura di Franco Mancini e Sergio Ragni, Napoli, Electa, 1997, p. 243.

15 Il giovedi grasso ossia, il nuovo Pourcegnac : farsa all'uso vaudeville / posta in musica da G. Donizetti Da rappresentarsi nel teatro Civico di Cagliari l'autunno del 1840, Cagliari, Tipografia Monteverde, 1840, Esemplare consultato: Biblioteca comunale Generale e di Studi Sardi di Cagliari, IT\ICCU\CAG\0095913. Ringrazio la dr.ssa Anna Oppo per aver rintracciato e messo a disposizione la fonte.

16 Il Giovedì grasso | opera buffa in un atto | musica di G. Donizetti, Parigi, Schonenberger, 1854, n. di lastra 2169. L'esemplare consultato è conservato presso la Biblioteca Donizetti di Bergamo nel fondo Gavazzeni. Si ringrazia il M.o Fabrizio Capitanio per la disponibilità e il costante supporto in materia di ricerche sulle fonti donizettiane.

Comunale di Treviso si è deciso di allestire l'accoppiata *Campanello* e *Giovedì grasso* secondo la forma della farsa con dialoghi per questioni di uniformità complessiva dell'offerta. È per questa ragione che si è pensato di preparare una nuova versione della prosa. Pur innestando sul corpo testuale olografo elementi non presenti nelle fonti, ho comunque cercato di seguire criteri di carattere scientifico.

Si è cominciato dalla nuova trascrizione integrale dei numeri musicali dell'autografo donizettiano. Gli allievi di OperaStudio del Conservatorio di Venezia Giovanni Sparano, Carlo Emilio Tortarolo e Alvise Zambon con il coordinamento di Maria Chiara Bertieri dell'Università di Ferrara e la supervisione del direttore musicale Franco Trinca hanno prodotto materiale sensibilmente diverso rispetto all'unica versione moderna nota.[17] Successivamente ho realizzato il collegamento fra i Numeri musicali con nuovi dialoghi che utilizzano come "scheletro" drammaturgico la successione dei recitativi di Cagliari. Su tale struttura ho sovrapposto le battute in prosa della commedia di Scribe e Delestre-Poirson utilizzando come fonte una traduzione italiana pubblicata proprio in quello scorcio di anni.[18] Questo tipo di lavoro (qualcosa di concettualmente simile al "restauro" di un affresco in cui le parti cadute sono reintegrate "al tratto" utilizzando fonti come cartoni o disegni preparatorii), ha permesso la lettura del lavoro nella sua complessità, rivelando un intreccio elegante che ben si abbina a pagine musicali di raffinata scrittura

Tavola dei personaggi

COLONNELLO, (burbero). Baritono
NINA, (timida) sua figlia. Contralto
TEODORO, (timidissimo e sempre incerto) ufficiale, innamorato di Nina. Tenore
ERNESTO ROUSIGNAC, (uomo di spirito che si finge sciocco) promesso sposo di Nina. Tenore
SIGISMONDO FUTET, (travestito da Monsieur Piquet). Buffo
CAMILLA, (madama Futet) sua moglie. Mezzosoprano
STEFANINA, (ingenua) cameriera. Mezzosoprano
COLA, vecchio servo napoletano di Sigismondo. Baritono
[GIULIO, sottotenente d'Usseri e amico di Teodoro]. Attore[19]

17 Rispetto all'autografo la versione OTOS ha tonalità diverse, estensioni vocali non corrispondenti all'autografo, differenze nelle linee melodiche, orchestrazione mutata. Il revisore Frazzi operò anche tagli di parti significative.

18 *Il nuovo Pourceaugnac*, in: *Teatro di Eugenio Scribe tradotto dal francese*, Milano, Stella, 1832. p. 255-308. Non si è utilizzata la prima traduzione italiana (Torino, Chirio e Mina, 1831) perché poco fedele all'originale francese.

19 Giulio non esiste nell'opera di Donizetti, ma viene citato ed evocato come oggetto della gelosia di Teodoro. In questo adattamento se ne è recuperata la presenza scenica (mutuandola ovviamente dalla commedia di Scribe e Delestre-Poirson) per rendere più eloquente lo svolgimento della trama.

La trama si basa essenzialmente sul travestimento del protagonista (il "provinciale" Ernesto di Rousignac, ufficiale di Limoges) che, facendo leva sulle debolezze d'un gruppo di amici sciovinisti, si vendica della beffa ordita ai suoi danni, dimostrandosi superiore ai parigini per intelligenza, *ethos* e consapevolezza. La congiura, ordita per l'appunto al giovedì grasso per sventare un matrimonio combinato, vorrebbe Enrico destinato a ripercorrere le sventure dell'ingenuo Monsieur de Pourceaugnac: il riferimento è ovviamente a Molière, ma nella rivisitazione ottocentesca la vittima si trasforma in castigatore. Il genere di comicità messa in campo da Scribe e Delestre-Poirson può dunque essere ben ricondotto al filone che -da Aristofane ai giorni nostri- risponde al motto di Santolius «Castigat ridendo mores». È una *schola*, una lezione pratica che -attraverso un originale doppio travestimento- educa un'accolita di presuntuosi.

I Numeri musicali sono scritti con gran senso del teatro e pulizia formale, coniugando la matrice vividamente belcantistica (soprattutto nella coppia Nina - Ernesto) alle esigenze di rapidità ed efficacia della trama.

Struttura dell'opera

N. 1 Introduzione (Do maggiore): «E fia vero, amato bene»
Nina, Teodoro, Giulio, Camilla, Sigismondo e Stefanina

N. 2 Cavatina Rubini (Do maggiore): «Servi, gente, non v'è alcuno?»
Ernesto

N. 3 Cavatina Colonello (Mib maggiore): «Taci! Il voglio, ed io comando.»
Colonnello

N. 4 Terzetto (Re maggiore): «Piano? E come mai potrei»
Sigismondo, Ernesto, Camilla [e Stefanina]

N. 5 Duetto (Fa maggiore): «Che intesi, quali accenti?»
Nina, Ernesto

N.6 Aria (Mib maggiore): «Mò che discopierto avimmo»
Sigismondo [e Cola]

N. 7 Variazioni e Finale (Mib maggiore): «Or che ci annoda Imene»
Sigismondo, Cola, Camilla, Nina, Ernesto, Teodoro, Colonnello, Stefanina

Impressionano la cavatina per Rubini N. 2 («Servi, gente!») e il duetto N. 5 («Che intesi, quali accenti!») cimenti di straordinario impegno vocale. Esemplare, dal punto di vista drammaturgico, il terzetto N.4 «Piano... piano!»

che testimonia come Donizetti alla fine degli anni Venti padroneggiasse una tecnica compositiva strepitosa che gli consentiva d'incorporare all'interno dei numeri chiusi azioni, mutamenti, colpi di scena che avrebbero avuto sede naturale nei recitativi. E neppure manca, in accordo con la più antica tradizione partenopea, un chiaro tributo alla *bouffonnerie* all'italiana con il N. 6 «Mo' che discopierto avimmo», esilarante aria in vernacolo di Sigismondo con pertichini di Cola: esattamente come in Molière (ma non in Scribe), la congrega degli intriganti parigini è capeggiata da un napoletano.[20]
Privilegiando il taglio caustico della commedia, Donizetti dipinge a tinte poco patetiche gli episodi sentimentali dell'opera, cosicché i due giovani amanti contrastati (Teodoro e Nina) appaiono più come ragazzi un po' viziati da educare piuttosto che vittime da aiutare: basti considerare che non esiste un vero duetto d'amore fra i due, e che il tenore principale non è l'amoroso, ma il furbo "macchinatore" Ernesto di Rousignac. In questo senso, il tenore Ernesto è sicuramente più vicino alla tradizione settecentesca dei tenori buffi piuttosto che alla matura declinazione romantica dell'eroe sentimentale.

OLIVO E PASQUALE
al Teatro Sociale di Bergamo
di Giacomo Branca

L'opera di riproposta delle opere di Gaetano Donizetti da parte dell' attuale direttore artistico del teatro di Bergamo ha scelto per l'apertura della stagione operistica 2016, dedicata al ricordo del Maestro Gianandrea Gavazzeni, il delizioso melodramma giocoso in due atti, "Olivo e Pasquale" su testo di Jacopo Ferretti andato in scena al Teatro Valle di Roma nel gennaio 1827 e otto mesi dopo ripreso a Napoli.

In occasione della ripresa napoletana, sotto la supervisione dello stesso Donizetti, l'opera viene sottoposta a quel processo di metamorfosi che caratterizzava spesso i lavori destinati a certi teatri partenopei che già il compositore aveva sperimentato in altre sue opere. Così rielaborata, il 1° settembre 1827 l'opera debutta al Teatro Nuovo, in cui verrà riproposta almeno per venti serate. La compagnia di canto annoverava interpreti che erano una presenza costante su quelle scene, tra i quali spicca il basso Gennaro Luzio. Onnipresente in tutte le opere che necessitavano di un buffo specializzato in ruoli in napoletano, sia parlato che cantato. *Isabella* era Annetta Fischer, che canterà in opere donizettiane anche negli anni successivi. Olivo fu interpretato da Galli, il tenore Manzi era *Le Bross*, e Francesco Regoli (tenore specialista in ruoli rossiniani) era *Camillo*, mentre Gaetano De Nicola interpretava *Columella*.

20 Nella commedia di Molière il personaggio si chiama Sbrigani ed è descritto come "Homme d'intrigue". Un altro Sbrigani donizettiano, con il nome di battesimo di Gaspare, comparirà in *Deux hommes et une femme*.

La revisione dell'opera significò anzi tutto trasformare i recitativi cantati in dialoghi parlati, per assecondare l'abitudine locale di eseguire opere buffe o semiserie alla maniera dell'*opéra comique*. L'altro aspetto di modifica fondamentale era la traduzione letterale in dialetto della parte di almeno un personaggio, da affidare a uno specialista. Si trattava di solito del basso buffo.
Ma le modifiche influivano spesso anche in senso drammaturgico così che la parte di Camillo, che a Roma era stata eseguita da un 'musico' ossia a una voce femminile, lì verrà affidata ad un tenore. Con la conseguenza di avere ben tre tenori in scena tutti di una certa rilevanza nella vicenda. Anche la partitura venne sottoposta a revisione sebbene senza stravolgerla. Assistiamo così all'eliminazione completa di alcuni brani, al cambio di veste musicale di altri, alla fusione di contenuti musicali ai dialoghi parlati. Quindi la versione 'napoletana' dell'opera ne sveltisce e aggiorna la drammaturgia di quella romana.

L'unica vistosa aggiunta è rappresentata dall'aria affidata a Camillo, il cui testo venne da Donizetti stesso modificato, rispetto a quello proposto dal librettista per accentuare la svolta psicologica del personaggio. Scelta dettata anche da un'evidente necessità di riequilibrio delle distribuzioni vocali nell'opera, che nella versione napoletana vede privilegiare il Soprano e il primo tenore. Cosicché l'opera assume un tinta più realistica ma anche più cruda e violenta, senza però rinunciare ai tipici *cliché* richiesti dalle convenzioni teatrali del genere.

La versione proposta al teatro Sociale di Bergamo, in città Alta, ad opera di Maria Chiara Bertieri in collaborazione col direttore d'orchestra dell'allestimento, è stata condotta sulla partitura manoscritta conservata presso il Conservatorio di Milano che segue molto fedelmente il libretto napoletano e che vede interventi di mano dello stesso compositore, che in un certo senso, testimoniano il suo avallo all'operazione. Pochissimi sono i riferimenti all *'Olivo e Pasquale* nell'epistolario donizettiano ma vi è una chiara testimonianza del felice esito che l'Opera dovette ricevere nella città partenopea. Il titolo, che è stato anche proposto all'interno del festival Donizettiano 2016 , si pone dunque come una prima assoluta in tempi moderni con la regia affidata ad operAIchemica che risponde ai nomi di Ugo Giacomazzi e Luigi Di Gangi . La cui idea grafica vede un collage composto da ingrandimenti di pezzi di banconote provenienti da tutto il mondo a fare da cornice all'ambiente domestico dei due ricchi fratelli mercanti.

Sottolineando così come la loro vita sia regolata dal potere contrattuale di ogni cosa o azione. E un contratto è anche il matrimonio che Olivo appronta per sua figlia Isabella che viene proposta in sposa al ricco mercante Le Bross, ma che lei rifiuta perché innamorata di Camillo, il giovane contabile assunto nella ditta paterna. Per raggiungere un accordo su tale contrasto drammaturgico alla base della trama dell'opera, assistiamo così alle divertenti gags tra i vari personaggi e

alle loro schermaglie all' interno di una vicenda che racconta del difficile rapporto caratteriale tra due fratelli dì indole diametralmente opposta: Olivo burbero, irascibile e cattivissimo quasi diabolico, e Pasquale pacioso, scansafatiche e fatalista.

L'allestimento coloratissimo sulle scene ideate da Sara Sarzi Sartori, Daniela Bertuzzi e Arianna Delgado è stato realizzato da vari istituti scolastici del bergamasco, con il fondamentale apporto delle luci di Luigi Biondi. Musicalmente la partitura donizettiana riecheggia di uno stile di stampo rossiniano, ma anche di echi mozartiani e della scuola giocosa napoletana, cercando però di rileggere il tutto in senso più drammaturgico al fine di caratterizzare anche musicalmente i singoli personaggi, sia tramite gli abbellimenti, le linee vocali che nell'uso della parola cantata, come negli ensembles. Nel cast, composto in parte da artisti già di buona esperienza e in parte da giovani voci esordienti spiccava l'Olivo di Bruno Taddia, che ha caratterizzato perfettamente il suo personaggio, dandogli senso drammaturgico sia in voce che in scena, delineandone bene tutte le sfumature caratteriali, dimostrandosi artista a tutto tondo grazie alla sua espressività vocale che alla sua recitazione.

Non da meno è stato il Pasquale di Filippo Morace. Notevole sotto il profilo artistico-interpretativo ma anche istrionico ed esilarante in scena, musicalmente preciso e divertente e misurato nei recitativi in dialetto napoletano. Laura Giordano presenta l'ideale *physique du role* come Isabella. Combattuta tra l'amore appassionato per Camillo e l'amore filiale verso il burbero padre, o la complicità che divide con lo zio, ha risolto il suo personaggio con brillante allegria scenica e con una vocalità agile e di bel colore, non particolarmente voluminosa, ma capace di sfoggiare la tecnica necessaria.

Nel ruolo dì Camillo era il promettente Pietro Adaini proveniente dalle giovani voci uscite dal concorso Aslico. Vocalmente elegante tecnicamente maturo, ideale per il ruolo. Con emissione sicura e sempre ben controllata, mettendo in evidenza le necessarie agilità senza esitazione, così pure nel fraseggio. L'antagonista, ossia l'altro tenore, Le Bross, era interpretato dal promettente Matteo Macchioni, dall'elegante linea di canto e fraseggio, con vocalità dal timbro chiaro e squillante, ben proiettato e con facilità negli acuti. Sempre intonato e ottimamente disinvolto anche in scena. Di ottimo livello anche le seconde parti come la Matilde di Silvia Beltrami. lo spassosissimo e squillante Columella di Edoardo Milletti e il Diego, di Giovanni Romeo. A tutti il merito di ottime doti teatrali e vocali. La parte musicale e stata perfettamente condotta dal maestro Federico Maria Sardelli, riconosciuto a livello mondiale come specialista del repertorio barocco. La sua conduzione a capo dell' Orchestra dell'Accademia del Teatro alla Scala si è dimostrata, precisa, pulita, priva di orpelli, nel pieno rispetto dell'espressione vocale, con il suono sempre brillante. Ottima anche la prestazione del coro maschile diretto da Fabio Tartari. Entusiasmo finale degli spettatori presenti, rivolto a tutti.

Bergamo 2016

Alan Jackson

Bergamo has long performed Donizetti operas in late autumn at the Teatro Donizetti. This year it has incorporated them into a new festival – *Donizetti Opera* – along with other concerts, opera, recitals and a children's event. Sensibly, the programming allows visitors to see both Donizetti offerings on consecutive days, so this year we could take in *Rosmonda d'Inghilterra* in the Teatro Donizetti on Friday 25th and Sunday 27th November and *Olivo e Pasquale* in the delightful, smaller, recently re-opened Teatro Sociale in the città alta on Saturday 26th.

First performed in Florence in 1834, *Rosmonda* is very nearly top-drawer Donizetti and it received a generally fine performance. Rosmonda herself is the mistress of Enrico (Henry II of England) though she doesn't know his identity and that he is married to Leonora (Eleanor of Aquitaine). Rosmonda's father, Clifford, learns that Enrico has a mistress and upbraids the king for his infidelity to Leonora. When he then learns that this mistress is his own daughter he is even less pleased. He tells Rosmonda the bad news and she immediately vows to break off the relationship despite Enrico's promise of the throne. Clifford makes her agree to leave England and marry Arturo, the page who guards her in her tower and who has fallen in love with her. But before this can happen, the jealous Leonora intervenes and stabs her to death. Curtain. The characters, Arturo apart, are historical; the plot however is no more accurate than *Maria Stuarda*.

There are fine arias and powerful duets. The sequence of numbers that opens the opera is daring in its continuity without pauses for applause. The Act I finale boasts a typically imposing *concertato* which is followed by a superb *stretta*. The opera has been criticised for a lack of ensembles, though in fact *Lucia* doesn't have more. What *Lucia* does have, and *Rosmonda* lacks, is a series of instantly memorable tunes, apart from Rosmonda's opening aria and the third theme of the sinfonia's allegro – a few seconds to trigger compulsive foot-tapping. There is also a problem with the very end of the opera. Originally it ended with Rosmonda's death in the *tempo di mezzo* of a final duet for the two women. In 1837 Donizetti revised the score (though this revision was not staged) adding amongst other changes a fine cabaletta for Leonora. This Bergamo performance omitted that cabaletta and what we were left with was a non-ending. The performance simply stopped without (to my ears) either Leonora's line "Sono al fine vendicata … trema, Enrico! Io regno ancor" (printed in the programme's libretto) or reaching a final musical cadence. The lights went out and at the Friday performance the person who started to applaud was shushed by others who clearly still thought there was more to come!

For a few minutes I feared the worst of the production by director Paula Rota, as the chorus entered bearing rifles and wearing dark grey suits – nothing 12th century here. To accompany Enrico's entrance they sported umbrellas – perhaps a comment on British weather, though on the Friday Bergamo received its own deluge. Happily that was the end of the directorial tics and the chorus movement, though stylised, effectively suggested the claustrophobic atmosphere surrounding the heroine and a culture of spying that I could easily be persuaded was historically accurate. The principals were costumed in period; I'm not an expert so maybe not the right period, but "traditional" and with one exception convincing. Sets were minimalist: movable black walls with doors and no suggestion of the outdoors. But bringing them closer together did suggest an imprisoning tower for the heroine, and they sufficed throughout. What I missed was

any sense of detailed directorial input to the singers' acting. They seemed to be left pretty much to their own devices. When Rosmonda hears that Enrico is married and then a few moments later is told he is actually the king her reactions were strangely muted.

Vocally standards were mainly high. Jessica Pratt, the eponymous heroine, has most of what is needed for these bel canto heroines. I don't find the voice particularly beautiful in itself, but she commands a long line, despatches coloratura effectively and can trill – a necessary attribute in a role written for Fanny Tacchinardi-Persiani who the following year was to create Lucia, another part with unavoidable sequences of trills. Her interpolated notes in alt are much less unlovely than those of most sopranos, though I increasingly find it an unappealing habit. A high sustained crescendo in the first finale was thrilling. Despite the lack of direction she created a sympathetic if generalised character. Her rival was taken by Eva Mei, whose somewhat cold timbre suited the part. Everything was cleanly and steadily voiced. She created a powerful character you wouldn't want to cross. The chief weakness in the cast was the Enrico of Dario Schmunk. His voice sounded unresponsive throughout Act I, as though the only way of ensuring that sound came out was by high-pressured singing that paradoxically wasn't always loud enough. He improved somewhat in the second act, singing with more variety and freedom. But he didn't suggest either a lover or a king. Maybe the sense of a hen-pecked husband was deliberate, but I doubt it, and worryingly, there was no physical or vocal glamour to illustrate why Rosmonda had fallen in love with him. Nicola Ulivieri was a sonorous, upright, totally convincing Clifford. In the trousers role of Arturo, Raffaella Lupinacci was fine vocally but neither in bearing, hairstyle or costume did she look like a young man. The Coro Donizetti Opera was excellent, precise and resonant, and the Orchestra Donizetti Opera played well under the sympathetic baton of Sebastiano Rolli. If the strings lacked the polish of The Philharmonia on the Opera Rara recording, once past the Sinfonia I became unaware of any deficiencies.

Something strange happened on the Sunday. After a delay an announcement was made saying that Eva Mei had just been taken ill, but would sing from a seat at the side of the stage while someone else would "act" the part onstage. I have experienced before an ill singer acting onstage while a substitute sang from the side, but never this. In the event she stood and sang. As always when this sort of thing occurs there is some damage to the dramatic picture. Happily there was another announcement after the interval saying that her condition had improved and that she would sing and act Act II.

Bergamo's second offering was the comedy *Olivo e Pasquale.* The slight plot tells of the brothers Olivo and Pasquale, the former bad-tempered and authoritarian, the latter easy-going and kind but ineffectual. Olivo plans to marry off his daughter Isabella to a French gentleman Monsieur Le Bross though she, unknown to Olivo, is in love with Camillo who works in Olivo's business. Le Bross turns out to be decent and renounces any claim on Isabella and with the help of the maid Matilde, servant Diego, another Italian merchant Columella, and a ruse to stage a mock double suicide, finally convinces Olivo to bless the union of Isabella and Camillo.

This production proved to be one of those near-perfect evenings that send the audience out on a cloud of elated contentment. Firstly, there was the discovery of a work known to me only through the Bongiovanni recording of the 1980 revival at Barga under Bruno Rigacci. Secondly, the singers were uniformly good with fresh young flexible voices. Thirdly they all looked their parts and could act. Fourthly there was just the sort of detailed direction that I missed in *Rosmonda*, so that each musical number was filled out with natural stage business that was always entertaining yet

never overdone – if this wasn't the work of directorial team operAlchemica (Ugo Giacomazzi and Luigi Di Gangi) then the singers are geniuses. Fifthly, the stage looked delightful, brilliantly coloured costumes filling an acting area framed by a series of equally brilliantly coloured cut-out frames.

While it is obviously unfair to compare a recording with a staged performance, it seemed to be a different work. Which of course it was, as Bergamo used the Neapolitan version rather than the Roman original (both date from 1827). The main differences are: Camillo is now sung by a tenor rather than a mezzo-soprano, to the great benefit of dramatic realism; dialogue replaces recitative; the buffo Pasquale sings and speaks a good deal of Neapolitan dialect. There are a number of musical differences between the two scores. Some arias from the Rome score are cut and there is an extra one for Camillo in the Neapolitan score which alters the relative importance of these two tenors. There are also changes to the introduction and the Act I finale. This new Neapolitan version is no hack job but shows Donizetti revising with due care. As conductor Federico Maria Sardelli says in his programme essay "Donizetti belongs to that category of composers kissed by their Muse, those who, like Vivaldi, Telemann, Schubert, Mendelssohn, compose much and well".

Isabella's final Rondò seemed much more of a showpiece than on the CD (where it strikes me as a bit of a damp squib), but the programme essay makes no mention of changes here. Perhaps it is cut on the CD, I haven't been able to check. But the effect in the theatre was totally different with Laura Giordano's brilliant effortless singing rounding off the evening à la Cenerentola – the situation too is similar as Isabella, dressed in white for her wedding expresses her happiness as well as forgiving her now repentant father. The comparison with *La Cenerentola* is apt as that opera also has Jacopo Ferretti as librettist, and much in Donizetti's score reminded me of Rossini. In particular, the finale of Act I contains a *concertato* of typical imitative entries followed by a *stretta* of confusion reminiscent of those in *La Cenerentola* or *L'italiana in Algeri.* But it is not just Donizetti writing in the pervading Rossinian style, he is showing he can equal the older composer at the height of his comic powers.

Olivo is the one character treated as a caricature, almost a pantomime villain. Bruno Taddia relished the role, rightly keeping him over the top. The part is for a *basso cantante* while his brother Pasquale is a *basso buffo*. In comparison Filippo Morace was restrained, achieving his comic effects by the subtlety of his gestures. There were three admirable tenors, Pietro Adaino as Camillo, Matteo Macchioni as Le Bross and Edoardo Milletti as Columella. All have young fresh voices capable of encompassing Donizetti's sometimes florid writing and pinging their high notes. The cast was completed by the two servants, Silvia Beltrami as Matilde and Giovanni Romeo as Diego. All these artists kept produced fine comic acting under the inventive direction of operAlchemica without overstepping the mark into slapstick. Sets (including a ship's prow carrying Le Bross that arrived through the backdrop) and costumes were by Sara Sarzi Sartori, Daniela Bertuzzi and Arianna Delgado. Lighting was by Luigi Biondi. The musical edition was by Maria Chiara Bertieri. All deserve our thanks. Bergamo has restored a delightful piece and I don't think it was just the superb performance that made me think that here is a comic opera worthy to join *L'elisir*, *La fille du régiment* and *Don Pasquale*. Opera managements please note.
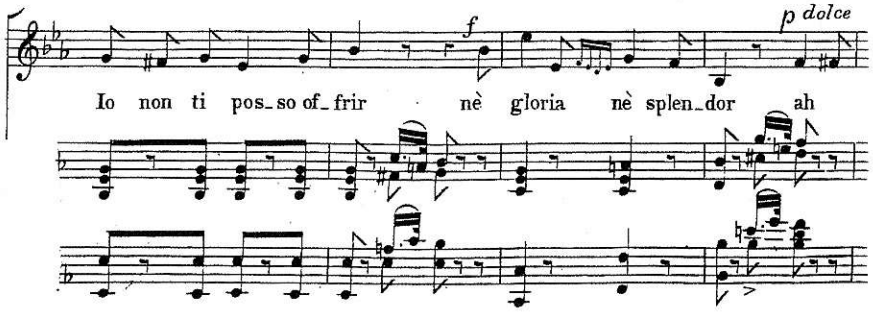
Next year's festival runs from 22 November to 3 December 2017 and will feature *Il borgomastro di Saardam* and a double bill of Mayr's *Che originali* and Donizetti's *Pigmalione*, performances taking place in the Teatro Sociale with the Teatro Donizetti closed for refurbishment.



Enrico and Leonora face to face in *Rosmonda d'Inghilterra,* Bergamo 2016

And an insider view of Rosmonda Bergamasca

"Devo dire che il teatro di bergamo è uno dei più scomodi ed irrazionali teatri che abbia mai frequentato
Direttore rolli splendido direttore come a firenze
Rosmonda pratt migliore che a firenze direi perfetta
Leonora mei brava nonostante un incidente accorsole prima dello spettacolo – probabilmente un attacco di sciatalgia
Enrico schmunck – a firenze spyres decisamente un fuoriclasse difficile da emulare
Clifford ulivieri bravissimo come a firenze
Arturo lupinacci bravissima come a firenze vestita orribilmente non si capiva fosse un uomo"



Inaugurato con Donizetti il nuovo teatro di Trapani

di ***Giulia Vannoni***

Un teatro che s'inaugura è una bella notizia, tanto più in una città come Trapani, dove la musica lirica ha avuto sempre un ruolo importante: dalle stagioni estive a Villa Margherita del Luglio Musicale Trapanese al concorso di canto intitolato a Giuseppe Di Stefano. Se poi – come è accaduto – l'apertura avviene con *Lucia di Lammermoor*, l'avvenimento ha un plusvalore di memoria storica: a Trapani, centoventi anni fa (febbraio 1896, per l'esattezza), il capolavoro donizettiano segnò il debutto nel ruolo di Edgardo del ventitreenne Enrico Caruso, poco più che principiante: un esordio accidentatissimo, come ci ricordano non solo le migliori biografie del tenore a cominciare da quella di Eugenio Gara, ma anche la buona letteratura.

I due romanzi "carusiani" di Frank Thiess, scrittore lettone naturalizzato tedesco, ovvero *Leggenda napoletana* e *Caruso in Sorrento* (1942 e 1946, spesso riuniti in un unico volume), oggi sono dimenticati dai più. Tuttavia, il primo dei due – che descrive gli esordi del tenore – si concludeva proprio con l'episodio trapanese in questione: un centinaio di pagine che fecero la fortuna del libro intero, al punto che Thiess fu indotto a ricavarne una editio minor relativa solo a quello stralcio, reintitolandola appunto *Il tenore di Trapani.*

Siamo nella città siciliana, Caruso è impiegato in una compagnia di giro che ha in repertorio vari melodrammi. Non avendo impegni nella *Lucia*, opera che già conosceva senza averla però debuttata, il giorno della rappresentazione il giovane "Errico" si dà ai bagordi, quando l'impresario lo convoca in extremis perché deve sostituire, come Edgardo, il titolare indisposto. Sarebbe la grande occasione: ma, per effetto di qualche bicchiere di troppo, Caruso è ubriaco. Viene mandato in scena lo stesso e, se nel cantabile riesce a bluffare sulle parole, non così nei recitativi, dove il pubblico si accorge delle sue défaillance e lo ricopre di fischi. L'impresario lo protesta dopo il primo atto, mentre per il secondo ripiega su un tenore locale, che si rivela assai peggiore e viene ancor più dileggiato dagli spettatori. Per portare a termine la recita non resta che richiamare Caruso, il quale – smaltita la sbornia – canta un ultimo atto da par suo. A fine spettacolo è portato in trionfo da un pubblico, in visibilio, che scandisce il verso "le volpi della Scozia": verso che non appartiene certo al libretto di Cammarano, ma era stata proprio questa sua storpiatura dell'originale "le sorti della Scozia" ad aver scatenato il putiferio nel primo atto.

La nuova produzione del Luglio Musicale Trapanese ha avuto dunque l'onore d'inaugurare un nuovo spazio per la musica (lo storico Teatro Municipale, dove Caruso si esibì, dopo i danni bellici è stato rimpiazzato da una banca). Intitolata a Tonino Pardo, illustre direttore d'orchestra di Trapani, la nuova sala si trova invece nell'edificio del Conservatorio, in una zona periferica. In realtà, del tutto nuova non è: anzi, esiste da diversi anni, ma non era mai stata ultimata e solo in occasione dell'allestimento di questa *Lucia di Lammermoor* hanno preso avvio i lavori di rifinitura.

Lo spettacolo di Vassilis Anastassiou, autore di regia e scene (un reticolato che evoca una prigione mentale, senza vie di scampo), tenta di ricondurre a una dimensione archetipica il cieco odio che anima Enrico Ashton nei confronti di Edgardo di Ravenswood, e di cui la sorella Lucia sarà la prima vittima. Qualche idea efficace, come ambientare il quadro della follia in un ospedale psichiatrico, si unisce ad altre più discutibili

(la protagonista che regge il capo mozzato dello sposino a mo' di Salome, oppure Ashton presentato come un vizioso che imbocca due nerboruti giovanotti accucciati, quasi fossero suoi cani), per dar luogo a una messinscena dai numerosi spunti, ma dalla scarsa coesione complessiva.

La nuova sala presenta inconvenienti acustici che, si spera, andranno risolti. Il riverbero è abbastanza forte: inevitabili dunque gli squilibri fra buca e palcoscenico, per la difficoltà a calibrare i volumi orchestrali. Alla guida dei volenterosi strumentisti del Luglio Musicale Trapanese (molti i giovanissimi), Andrea Certa ha diretto una *Lucia* quasi integrale, al contrario di quanto avviene ancor oggi in teatri più blasonati, anche se un po' piatta nel fraseggio e limitata nelle dinamiche. Il punto di forza, invece, era rappresentato dalla qualità dell'insieme vocale. A cominciare dalla protagonista Gilda Fiume: né usignolo siderale né eroina tragica, ha abbinato l'elasticità del soprano leggero a una certa drammaticità timbrica, definendo un personaggio a più dimensioni. Danilo Formaggia, come Edgardo, ha sfoderato proiezione del suono impeccabile e dizione nitidissima, musicalità classica e modo di fraseggiare moderno, riuscendo a trasmettere lo slancio amoroso e tutta la dolente sofferenza del personaggio. Il baritono Sergio Bologna è stato un 'vilain' senza sbavature, corretto ed espressivo nella linea di canto, mai forzata; e, nei panni di Raimondo, il basso Giovanni Furlanetto è andato in crescendo durante la recita (l'esecuzione, quasi integrale, ha mantenuto entrambe le arie del personaggio). Un quartetto, insomma, che farebbe onore a qualunque teatro.

Luncheon Get-together

We are holding another Donizetti Society lunch on Saturday 11th 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. Do join us if you can.

Please let Alan Jackson know by 5th 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).*

Stella di Napoli

To Naples with love?

Alexander Weatherson

A poet *nell'imbarazzo*; a lyrical *impasse* no less - with a Scylla et Charybdis of a problem - on one side an intransigent Giovanni Pacini digging in his heels over the two operatic texts he had been offered and on the other an intrusive Saverio Mercadante - angry and impatient for a decision, Salvadore Cammarano made his opinion known in a letter of pained reproof to the difficult *catanese* maestro on 5 September 1845:

> *"...I hoped that all your unfortunate prejudice against the plot* [**Orazi e Curiazi**] *had vanished, but your silence has led me to suspect the opposite... with one bold stroke we can put everything to rights. Stella di Napoli, which so much appealed to you, serves as my excuse: when you regretted having left me to choose between Stella and Orazi, you wanted to return to Stella, but I could not, because I had not yet then overcome the obstacles which the role of the father put before me. Afterwards, while versifying Orazi, my thoughts turned every now and again to the beloved Stella, and these obstacles fell away, and now I can undertake the poetry. It is late, you'll tell me; no, it is not late when two men fervently desire something, one of them daring to want a great success, the other being Pacini, strong in the inexhaustible power of his genius..."* [1]

Late indeed it was, but launched with this letter Pacini's *Stella di Napoli* would open at the S.Carlo exactly as scheduled, the composer's incredible scribble deciphered, parts prepared, sets painted, costumed and rehearsed and making a tremendous splash on 11 December 1845 when unknown to anyone (except his unhappy rival) the plot had only been clinched twelve weeks before!

The musical press had a field day, with applause for Eugenia Tadolini, Filippo Coletti and Gaetano Fraschini so protracted that the opera was scarcely allowed to continue: *"Neither Foscari nor Alzira* [by Verdi] *was ever staged again at the S.Carlo, after this Stella paciniana."*[2]

---

[1] *Cfr* John Black *The Italian Romantic Libretto: A study of Salvadore Cammarano* [Edinburgh 1984], 100

[2] 'La Fama' (Milan) review of 29 January 1846: begun with an initial eight performances in 1845, *Stella di Napoli* received thirteen more in 1846, the

This innocent seeming missive, however, opens a real can of worms. Cammarano had hoped Pacini would change his mind. But why *should* the unfortunate poet have been so upset? He speaks of *"obstacles"* of Pacini's rejection of a classical plot eminently worthy of his iconic *L'ultimo giorno di Pompei* (and leaving *Orazi e Curiazi* to fall to Mercadante). We hear of the composer's unswerving insistence upon *"Stella, Stella, and nothing but Stella."* But why so put out? Why such concern? Why did Stella *"so much appeal"* to the recalcitrant *Sig. maestro cavaliere Giovanni Pacini*?

The reason, alas, is alive with comedy, mischief and malice: the argument of *Stella di Napoli* is based upon the very same *ugolian* plot as that of Mercadante's one-and-only real triumph, *Il giuramento,* and Pacini proposed it for a starring production in Mercadante's own backyard! No wonder Cammarano was appalled.

To escape a nightmare of recrimination the famous librettist knew only too well that the issue would have to be fudged, smothered within the guerilla boundaries long-festering between these two irreconcilable composers in his beleaguered city.

The proposed cast for *Stella di Napoli* was as follows:

GIANNI da Capua	**sig. Coletti (Primo Baritono)**
STELLA, sua figlia	**sig.ª Tadolini (Prima Donna Soprano)**
OLIMPIA D'ACRI	**sig.ª Buccini (Prima Donna Contralto)**
MARTA	**sig.ª Salvetti (Seconda Donna)**
IL GENERAL D'AUBIGNI	**sig. Arati (Secondo Basso)**
ARMANDO	**sig. Fraschini (Primo Tenore)**

The source in question is none other than Victor Hugo's lurid epic 'Angelo, tyran de Padoue' first staged in Paris in 1835. The distribution used by Amilcare Ponchielli based upon this same play best helps identify the roles in their Pacinian guise:

Stella is *La Gioconda*
Olimpia d'Acri is *Laura*
Marta is *La Cieca*
D'Aubigni is *Alvise Mocenigo*
Armando is *Enzio*
Gianni da Capua is *Barnaba*

---

quoted claim by the press did not prove quite true as there was a S.Carlo revival of *I due Foscari* in the 1857-8 season (but it appeared on one only evening)

Under the aegis of Giovanni Pacini these roles would be sung in the same vocal range as that of his celebrity successor thirty years later, but more than this, Cammarano's problem - as he makes clear in his letter (*"the role of the father"*) parallels that of Arrigo Boito for Ponchielli: how to disentangle this cat's-cradle of a drama, how to conjure-up a *causus-belli*, how in fact to revamp the amoral star-turn, Homodei the spy who becomes the sexual predator *Barnaba* in *La Gioconda,* and turn him into Pacini's heroic Gianni da Capua?

Cammarano applied himself to the making of red-herrings; Gaetano Rossi's convoluted libetto for *Il giuramento* was of great assistance (even repeated hearings do not make the plot of Mercadante's warhorse much more than dimly comprehensible). He further obfuscated the high-profile setting and chronology[3] while throwing in a few local landmarks of his own, upstaging Rossi (and Boito) he bent the action to Calabria and a historical never-never land thus adroitly pulling wool over the eyes of the Mercadantian fringe agog in the great opera house.

But as a result, the motivation of *Stella di Napoli* is not only as obscure as that of *Il giuramento* but is as zany and improbable as that of the irresistible forthcoming *Il trovatore* for a far-more important rival. It is a development not without significance. The fact is, viewed objectively, *Stella* offers a genuine foretaste of the Verdian masterpiece to come - an opera plunged in Aragonese gloom, unreal, vindictive, despairing, extravagantly lyrical and heavily dependent upon gypsies, poison, prophesy, prisons and self-immolation.

That *Stella di Napoli* was the *third* new Pacinian opera in one single year is an extra factor. All three of them highly potent offerings, 1845 marked a key moment in the compositional parabola of the maestro, when, in fact, the Verdian challenge first became clear. Each of his scores boasting a compositional conjuring trick - but not all of them pulled from the hat with quite the same flourish. There had been unusual preparation for this starring trio. Francesco Maria Piave had begun work on the first - *Lorenzino de'Medici* in the summer of 1844; *Bondelmonte* - the second opera with a text too by Cammarano had been selected as early as November 1842 and its verses had been in Pacini's hands since the summer of 1843. Nor was *Stella* quite the bolt out of the blue as the

---

[3] Irrespective of Mercadante's support group in the S.Carlo, complete disguise was mandatory, the Bourbon censors literally crossed-themselves at any mention of Hugo's plays - his name was anathema



IL CAVALIERE

GIOVANNI PACINI

Maestro di Cappella ... Napoli ... Roma ... Parma ... Napoli

letter quoted above might suggest, Pacini had cherished the idea of baiting Mercadante in one way or another for some considerable time, indeed, long enough, and openly enough to oblige the impoverished poet to gird his loins in advance.[4]

Once there was an agreement to go ahead, however, the actual writing of *Stella di Napoli* set out at a hectic pace...

On 10 October 1845 Pacini wrote to Cammarano:

> *"...vi aspetto domani mattina alle ore 12 per rivedere la Stella, si tratta di cambiare alcune parole. Tutto il resto non ammette eccezione, Laus Deo. Avete pensato al vostro Pacini?"*[5]

To have been able to dismiss the incredible maestro from his thoughts at this time might have been difficult, indeed the poet must have dwelled long and painfully upon his tormentor. The completed libretto of *Stella di Napoli,* however, with the role of Gianni da Capua to their satisfaction was ready for submission to the *censura* on 6 November 1845 by which time almost all the score had been composed. This was usual. Few operatic composers, Donizetti and Verdi among them, felt constrained to await censorial permission to write their music. In any event no one with any experience of contractual strictures felt free to delay their muse in anticipation of the wayward permission of the odd and illogical royal and imperial surveillance censorship of the Kingdom of Naples.

Nor did anyone expect to get a lesson in real history from the opera house. The period from 1442 when the King of Aragon, Alfonso the Magnanimous, conquered Naples - until the French invasion of 1495 - was wonderfully confusing despite its cultural importance, and thematically - as the reign of his illegitimate son Ferrante I (1458-1494) was a goldmine for romantic theatre - it offered a period of eager resort for local composers. The epoch indeed had its merits, very few of the events that took place at that time were clearly enough defined to be identified by the censorship as politically inadmissible. True, a *French*

---

[4] Cammarano needed the money. Giovanni Pacini was one of the few composers who paid for his libretti promptly and without even a murmur. The poet, naturally, paid him special attention in return

[5] *Cfr* Gallini catalogue Inverno 2006/7. Item No. 575. (Where the date – and the opera - have been misread)

Invasion (invoking that of Murat) was a potential thorn, but the historic rout of Charles VIII (which is more-or-less the setting of *Stella di Napoli*) must even have been considered propitious by the current dynasty in the Royal Palace in Naples hostile to any mention of France and its international ambitions - ancient or modern.

Whatever may have been its views, the libretto passed through security almost without a twitch, nonetheless the poet thought it prudent to supply a long prefacing *Argomento* to the printed libretto whose content deliberately throws very little real light on the plot and is designed to divert the eyes and ears of the Mercadantian caucus.

The three *parts* of the opera follow a familiar path for this poet:

Parte I. **LA ZINGANA**
Parte II. **IL PADRE**
Parte III. **AMOR SENZA PARI** [6]

The creaky storyline is a conflation of improbabilities, a confusing tangle of near-historical persiflage, actions and situations whose *ugolian* motivation is flagrantly compacted derisorily enough (at least where Pacini is concerned) to offer a covert mockery dressed in what would emerge as delicious music. Its original characters bent to alien dramatic ends with only a provocative 'Angelo' outline remaining.

As usual with Pacini, once the joke was he over set himself to write an imposing score. Did his provocation pay dividends? In fact it did not. Mercadante wrote a splendid *Orazi e Curiazi*. Of the trio of operas of 1845 *Stella di Napoli* was the least successful: *Lorenzino de' Medici* had almost forty staging and was in the cartellone for thirty years; *Bondelmonte* did even better with an extensive foreign showing and more than eighty-five revivals while *Stella di Napoli* could boast scarcely twelve, with an important staging in only one other major Italian city (Rome in 1858).[7] Did he regret his flippant adventure? Probably not, but he has had to wait some one hundred and seventy years for anyone to take a serious look at its wonderful music!

---

[6] *Cfr* the Quattro Parti of *Il trovatore*:

Il DUELLO/LA GITANA/Il FIGLIO DELLA ZINGARA/Il SUPPLIZIO

[7] *Cfr* Thomas G Kaufman *Verdi and his major contemporaries* (New York and London 1990) 135-143

Il padre di Vincenzo Bellini nacque nel 1778

Dei Bellini di Catania, ad eccezione del grande Vincenzo, non rimane grande memoria nella storia della musica, il cui unico merito alla fine è stato quello di essere stati suoi parenti. Fra costoro tuttavia merita di essere ricordato Rosario Bellini, padre del Cigno, sulla cui data di nascita si sono registrate da più di due secoli notizie errate e di fatto mai certificate. Infatti fino ad oggi non una sola biografia, fra quelle pubblicate, ha fornito la data esatta del giorno del mese e dell'anno di nascita del padre del creatore di *Norma*. Nessuno si è mai preso la briga di effettuare un'accurata ricerca a tal proposito, confidando in un ozioso "passaparola" tramandato da studioso a studioso. E' sicuro che tale inoppugnabile sicurezza poco muterebbe ad una maggiore definizione dell'arte del figlio, ma la precisione del riscontro storico riuscirebbe a chiarire sfasature e scarti temporali che nel nostro caso specifico sono la cornice spazio-temporale dalla quale trovò origine e si sviluppò l'esistenza di uno dei più grandi geni del melodramma.

Nel libro di Guglielmo Policastro *Catania nel Settecento* è registrato che Rosario Bellini fu battezzato a Catania il 28 ottobre 1775 nella R. Chiesa Collegiata di Catania e che il bimbo ebbe come padrino Don Pietro Maravigna. Nel volume *Bellini secondo la storia* del 1959 di Francesco Pastura a pag. 17 la data di nascita di Rosario Bellini passa, non si capisce come e perché al 1776, mentre muta anche la chiesa del battesimo: "Venne battezzato nella parrocchia di S. Biagio, chiamata "Carcaredda", perché sorta sulla fornace dove era stata martirizzata S. Agata, protettrice di Catania. In un libro postumo e pubblicato poco dopo la sua morte dal titolo *Secoli di musica catanese. Ottocento musicale catanese*, ancora Francesco Pastura entra in contrasto con se stesso, giacché a pag. 107 afferma che Rosario è invece nato nel 1775. Anche il volume *Bellini Vincenzo a Catania* di Salvatore Enrico Failla riporta come data di nascita di Rosario il 1776. Perfino Domenico Danzuso, Giampiero Tintori e Maria Rosaria Adamo esibiscono come data di battesimo il 1776, per concludere con il relativamente recente *Dizionario Belliniano*, pubblicato da Edoardo Rescigno nel 2009 che insiste e persiste nell'errore. Il continuo oscillare della data fra il 1775 ed il 1776, e la discrepanza fra l'informazione del Policastro che in *Catania nel Settecento* aveva sottolineato come il battesimo fosse avvenuto nella R. Chiesa Collegiata e l'informazione di Pastura che invece registrava il battesimo nella chiesa di S. Biagio, mi avevano fatto nascere profondi ed amletici dubbi. Per avere nozione esatta ed infallibile della data di nascita di Rosario e per fugare pertanto ogni perplessità mi sono recato presso l'Archivio storico diocesano dell'Arcidiocesi di Catania diretta da Don Gaetano Zito e dopo pazienti e meticolose ricerche ho fatto la singolare scoperta che di Rosario Bellini ne erano esistiti ben due! Così con grande meraviglia ed una certa soddisfazione ho avuto modo di appurare che a Catania, da Vincenzo Tobia Bellini e Michela Urzì, erano nati due bambini ad entrambi i

Archivio Storico Diocesano

Ricerca Genealogica

Battesimi

Dal registro Parr. Coll. S. M. dell'Elemosina in Catania 1775-1776 foglio 5 numero 2

risulta che Bellini Rosario, Pietro, Vincenzo, Giuseppe

di Vincenzo e Michela Urzì

nato/a a Catania il 27 ottobre 1775

è stato battezzato/a il 28 ottobre 1775

nella chiesa Collegiata S. M. dell'Elemosina

padrino/madrina Don Vincenzo Maravigna

cresimato il _____ nella chiesa di _____

sposato/a il _____ con _____

nella chiesa di _____

note Su licenza del Vicario Gen. D. Giuseppe Rizzari e del Dottore in entrambe le leggi, Don Salvatore Pellegrino Prevosto della Collegiata, il battesimo viene amministrato dal Sac. Don Giuseppe Riccioli con l'assistenza di D. Francesco Giuffrida cappellano della Collegiata

ARCIDIOCESI DI CATANIA ARCHIVIO STORICO DIOCESANO

Sac. GAETANO ZITO
Direttore

quali erano stai imposti primi due nomi, cioè Rosario e Pietro.

Il primo documento si trova nel registro della Parrocchia S. M. dell'Elemosina (Collegiata) in Catania (1775/1776) foglio 5, numero 2, da esso si apprende che Bellini Rosario, Pietro, Vincenzo, Giuseppe, di Vincenzo e Michela Urzì nacque a Catania il 27 ottobre del 1775 e fu battezzato il 28 ottobre nella chiesa Collegiata S. M. dell'Elemosina, padrino don Vincenzo Maravigna. Su licenza del vicario generale don Giuseppe Rizzari e del dottore in entrambe le leggi, don Salvatore Pellegrino, prevosto della Collegiata, il battesimo fu somministrato da don Giuseppe Riccioli con l'assistenza di don Francesco Giuffrida, Cappellano della Collegiata.

Il secondo documento è invece nel registro di S. Biagio in Catania (1778/1779), foglio 3, numero 8, da esso risulta che Bellini Rosario, Pietro, Carlo, Antonino di Vincenzo e Michela Borzì nacque a Catania l'11 ottobre 1778 e venne battezzato nella chiesa di S. Biagio sotto il titolo di S. Agata alla Fornace. Padrino Benedetto Corsaro. Su licenza del vicario generale, il battesimo venne amministrato da don Antonio Tomasello con l'assistenza di don Placido Marletta, dottore in Sacra Teologia e cappellano curato della chiesa di S. Biagio.

Dal raffronto degli atti di battesimo risulta chiaro ed evidente che il primo bambino morì precocemente e che il secondo ebbe il nome del primo, quasi fosse stato "restituito dal Signore" ai due coniugi. Da ciò risale l'errore nel quale sono incorsi tutti gli storici belliniani (nessuno escluso): dopo avere ritrovato il primo atto non si sono curati di scandagliare oltre, alcuni anzi fecero venire fuori un 1776, sicuramente per errore. Nessuno aveva mai indagato accuratamente per capire come mai Guglielmo Policastro avesse annotato il battesimo in una chiesa e invece Francesco Pastura in un'altra. Con l'esistenza dei due distinti atti di battesimo si spiegherebbe inoltre anche la doppia permanenza di due opposte tradizioni riguardante la prestanza fisica o meno di Rosario Bellini. Tanto per fare qualche esempio nel volume *Musica e musicisti a Catania* di Domenico Danzuso e Giovanni Idonea, rifacendosi a Vincenzo Tobia, padre di Rosario e nonno del più celebre Vincenzo è annotato: «L'anno prima intanto, nel 1775, gli era nato il primo figlio, Rosario. Il 1776, oltre che l'anno della definitiva affermazione per Vincenzo Tobia, fu anche l'anno della sventura: l'indomani del suo successo un trauma psichico faceva paralizzare la gamba al suo primogenito e questa disgrazia faceva sì che s'inaridisse l'ispirazione musicale del maestro». La testimonianza di un Rosario claudicante o infermo contrasta però con un'altra tradizione che non accenna a nulla di tutto questo e che al contrario lo vorrebbe prestante e aitante, come per esempio sottolinea Antonino Amore descrivendolo: «...bello e ben fatto della persona, e d'animo mite e gentile». La spiegazione in realtà è sotto i nostri occhi. Infatti il primo bambino, nato nel 1775, si sarà ammalato di poliomelite o di altra malattia, morendo qualche tempo dopo,

Archivio Storico Diocesano

Ricerca Genealogica

Battesimi

Dal registro S. Biagio 1778-1779 foglio 3 numero 8

risulta che Bellini Rosario, Pietro, Carlo, Antonino

di Vincenzo e Michela Urzì

nato/a a Catania il 11 ottobre 1778

è stato battezzato/a il 12 ottobre 1778

nella chiesa S. Biagio sotto il titolo di S. Agata alla Fornace

padrino/madrina Benedetto Corsaro

cresimato il / / nella chiesa di / /

sposato/a il / / con / /

nella chiesa di / /

note Su licenza del Vicario Generale, il battesimo viene amministrato dal Sac. Don Antonino Tomasello con l'assistenza di Don Placido Marletta, Dottore in Sacra Teologia e cappellano curato della chiesa di S. Biagio

Sac. [illegible]

cosa del resto molto consueta in tempi nei quali i rimedi medici erano ancora alquanto rudimentali, i vaccini inesistenti, le condizioni igieniche precarie e pertanto il tasso di mortalità infantile altissimo. Probabilmente, dal momento che la morte di un bambino in tenera età nel 700 non rivestiva all'epoca l'impatto traumatico che ha oggi nell'immaginario popolare ed in un'epoca dove i figli non sono più tanto numerosi, le figure dei due bambini si saranno col tempo sovrapposte l'una all'altra, dando anche vita alle due diverse versioni. Ecco allora spiegato il dilemma di una tradizione che vuole claudicante Rosario Bellini e di un'altra che di converso lo descrive sano, piacente e bello, come sarà poi il suo figlio primogenito Vincenzo. I due documenti, comunque, accertano una volta per tutte e in modo inoppugnabile che sono esistiti due Rosario Bellini. Il padre del futuro creatore di *Sonnambula* è stato ovviamente e senza alcun dubbio il secondo e pertanto la futura moglie, Agata Ferlito, era sua coetanea. I due giovani si sposeranno il 17 gennaio del 1801 ed il 3 novembre dello stesso anno verrà alla luce colui che verrà definito, con suggestivo epiteto, l'Orfeo Jonico.

La stessa identica vicenda era occorsa a Ludwig Van Beethoven, nato in Germania nel 1770, qualche anno prima di Rosario Bellini. Come a quest'ultimo, i genitori gli avevano dato lo stesso nome di un fratellino nato un paio d'anni prima di lui e precocemente venuto a morte.

Giovanni Pasqualino



A Victorian view of Donizetti

Russell Burdekin, October 28, 2016

I recently came across an article on Donizetti written by R.G.White and published in London in *The Treasury of Literature and The Ladies' Treasury* (pp. 232-5) on November 2nd, 1874. R.G.White was presumably Richard Grant White, an American critic for the *Morning Courier and New York Enquirer*, who is referenced many times in *Strong on Music*[i], George Templeton Strong's memories of the mid-19th century New York music scene. Possibly the article was syndicated from an American source.

White's immediate reason for writing the article was Donizetti's imminent re burial at Santa Maria Maggiore in Bergamo, where he still rests. For the most part he gives a recognisable and straightforward recital of Donizetti's life, although some of his facts and emphases do not reflect modern scholarship. For example, he writes that Donizetti's initial wish was to be an architect and that *Lucia* was a "disputed success". He makes the rather lurid claim that the missing piece of Donizetti's skull, which had been spirited away at his autopsy but was finally returned before the re-interment, had been used as a money box. Donizetti's decline into insanity is put down to his feverish efforts to complete *Don Sebastian* (sic) but this may have been to spare the sensibilities of his Victorian lady readers. He notes that Donizetti was the first Italian composer "who refused to be present in the orchestra during the first three representations", it being a contractual obligation in Italy until the 1830's that the composer should conduct the first three performance. Checking with our chairman, there seems no other record of this claim. White writes that after Donizetti returned to Paris in 1845, following his increasingly erratic behaviour, "I then had the sad fortune to meet him often, accompanied by a servant, his eye dimmed, and his countenance darkened by an ominous gloom".

On the operas, White offers *Lucia* as "incontestably" Donizetti's best work, a verdict that would still hold today but his judgement on *La Favorita*, being best known in its Italian version outside of France, and its "charming score, which is one of the most brilliant conquests upon our lyric stage" would find little traction today, although his caveat that its "vulgar ideas often intrude themselves among the noblest inspirations" might. These together with *Anna Bolena*, he judges the three best serious operas. Donizetti's comic operas he thinks "much less important, and ... much less original than his serious operas" which he emphasises with his rather tepid assessments of *L'elişir d'amore* and *Don Pasquale* .

White clearly liked Donizetti as a man, "amiable and affectionate" , "bland, polished, kind-hearted, with a lively and a cultivated mind" but still maintained a clarity in his assessment of Donizetti's talent. "His instrumentation is brilliant, sometimes vigorous, but rarely original...we see plainly that he treats the orchestra too slightingly, that he writes too hastily, without giving himself time to arrange his colours and combine his tints". He talks of him intoxicating "the ear at the expense of true emotion and intellectual pleasure", an early sign of the way that Donizetti's reputation was to be dismissed in the later 19th and early 20th centuries. Overall White sums up: "Donizetti was a musician more skilful and more vigorous but less original than Bellini, his talent more fruitful and varied than Verdi (it should be remembered that Verdi was then just on the threshold of his enormously productive later period). He will be classed in the history of music immediately after Rossini".

[i] Vera Brodsky Lawrence (ed.), Strong on Music (Chicago: Chicago University Press, 1995)

Diary

Parma, Teatro Regio
***Anna Bolena* 12/16/17/20/22 January 2017**
(w. Auyanet/Ganessi/Mironov/Spotti Cond.Carminati Prod.Antoniozzi)

Catania, Teatro Massimo Bellini
***La straniera* (Bellini) 21/24/25/26/27/28/29 January**
(w. Daniela Schillaci Cond. Rolli/Catalanotto)

Liège, Opéra Royal de Wallonie
***Jérusalem* (Verdi) 1/9/17/23 March**
(w. ballet)

***Giulietta e Romeo* (Zingarelli)**

Repeat performances of this opera will take place at the Teatro La Fenice in Venice on 27, 28, 29 April. The first and the second performance in the morning for schools. Conductor Maurizio Dini Ciacci, Director Francesco Bellotto.
(Joint production by La Fenice and the Conservatorio di Venezia)

London, Cadogan Hall, Chelsea Opera Group
***Samson et Dalila* (Saint-Saëns) 19 March (Concert perf)**
***Nabucco* (Verdi) 17 June (Concert perf)**



Rome, Teatro dell'Opera di Roma
***Maria Stuarda* from 22 March**
(w. Rebeka/Remigio/Fanale Cond. Arrivabeni)
Genova, Teatro Carlo Felice
***Maria Stuarda* from 17 May**
(w. Mosuc/Ganassi/Albelo Cond.Yurkevych)

Paris, Théàtre des Champs-Elysées
***La Reine de Chypre* (Halévy) 7 June (Concert Perf)**

Cooperstown NY, Glimmerglass Festival
***L'assedio di Calais* from 16 July to 19 August**

Bergamo Donizetti Festival
Teatro Sociale 22 November to 3 December
Il borgomastro di Saardam
***Pigmalione* (Donizetti)/*Che originali* (Mayr)**

The postponed *farsa* from last year *Belle ciarle e tristi fatti* (Mayr) is now programmed for September 2017 for performance in in the courtyard of Sanderdorf Castle

****

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