THE DONIZETTI SOCIETY

Hon. Executive Committee

Chairman Alexander Weatherson
11 Buckland Crescent
London NW3 5DH
(Tel.0044 20 7722 9031)
alexdonsoc@aol.com

Secretary Pip Clayton
146 Bordesley Road
Morden, Surrey SM4 5LT
(Tel.0044 20 8648 9364)
ppclytn@googlemail.com

Treasurer Alan Jackson
94 Alton Road
Roehampton
London SW15 4NS
(Tel. 0044 20 8788 9495)
treasurer@donizettisociety.com

Press and
Public Relations Fulvio Stefano Lo Presti
Square Marguerite 15
(boîte 36) B1000 Brussels
(Tél. 0032 2 733 8401)
stefan.fv44sti@gmail.com

Representative for Germany Dr Geerd Heinsen
Operalounge
Fechnerstrasse 5
D-10717 Berlin
(Tel. 0049 30 862 34 90)

Representative for Italy Giacomo Branca
Via Arturo Cassoli 13
I-44100 Ferrara
(Tel. 0039 1094647)

Representative for the USA Charles Jernigan
1358 Platte Street
Loveland, CO 80538
cjernigan3@gmail.com

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

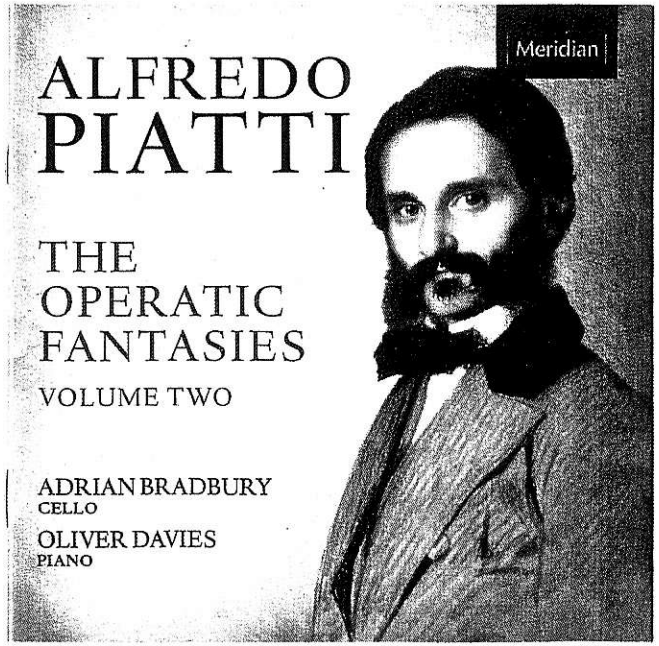
©The Donizetti Society and contributors 2020 **ISSN 1749-3315 (Print)**

THE NEWSLETTER No. 140
July 2020

Locked down with Malibran, Pasta et al

You always wanted to hear Malibran? Well you can. Thanks to Alfredo Piatti. The two discs of his operatic transcriptions are the one devastating echo of the superb vocalism of the primo Ottocento that has survived the gulf of years. Not the tinny disappointment of acoustic wax but the aching warmth of the human spirit in full vocal flight with its ornaments and cadenzas, its *points d'orgue,* vivid and moving with a clarity and authenticity that is a revelation. With the aid of Piatti's cello you can hear all of them "*Jenny Lind, Grisi, Lablache, Tamburini and Rubini*" be present with the same ears that once were those of the audience of his day - not as a poignant souvenir or forgotten relic but live - with the scale, ambiance and challenging physical presence of the amber instrument that more than any other enshrines the sorrows and joys of human existence.

Alfredo Piatti was born in Bergamo in 1822 a few houses away from that of Donizetti in the Borgo Canale. His father was a close friend of the composer. Yet another of the Bergamasc musical shooting stars, his virtuoso cello was omni-present in the concert halls and royal drawing-rooms of Europe. As a chamber musician he was at the very top; in the opera house he determined much of the repertoire.



The two discs **MERIDIAN** CDE 84642 and CDE 84659 by ADRIAN BRADBURY Cello and OLIVER DAVIES Piano include Fantasies from the following operas::

DISC ONE: Bellini: *Beatrice di Tenda; La sonnambula; I puritani*
Pacini: *Niobe*
Donizetti: *Gemma di Vergy*

DISC TWO: Donizetti: *Lucia di Lammermoor; La Favorite; Linda di Chamounix; Marino Faliero;*
Verdi: *Il trovatore*
Balfe: *(The Bohemian Girl;The Maid of Honour;The Maid of Artois)*

The fine scholarly programme notes [by Adrian Bradbury] are a complement to his fabulous technique – they leave identification of the artists to the listener but you find yourself in the theatre with them before your eyes - in their presence replete with trenchant preludes and a sweeping belcanto clutch to the heart whose unmanning import rings truer than ever before. While being works of art in their own right it is the wholly authentic impact of these transcriptions that traverses the years: the music falls gracefully just as it did when first heard with all its insidious discovery and novelty - poignant reverie - a virtuosic dream - melodies retrieved with an undermining truthfulness no revival can ever hope to echo. Often evoking an audience transfixed. If you would like to experience *Puritani* or a *Sonnambula* as first heard - as at first hand - here is your chance!

The notes are to be read attentively "*as a thirteen-year- old he shared a stage with Malibran"* Piatti heard her singing in *The Maid of Artois* which Balfe wrote for her and which he followed in the orchestra. The research for these discs included detailed examination of performance manuscripts with pencilled-in *oppure* duly registered, but all such musicological propriety is complemented by a virtuosic command of the cello that is more than amazing - its challenges - superhuman at times - with the miraculously timed and tuned piano of Oliver Davies in wonderful support. Especially interesting are the melodies that captured Piatti's attention as well as his choice of voices. Nothing here follows an obvious path. Piatti reserves the right to mould the opera to his unique means of communication as you might expect.

My personal choice? I continue to be prostrate before the 'Theme and Variations" upon 'Tu che a Dio spiegasti l'ali' from *Lucia* - one of which variations is made to sound as if some eminent mezzo (a Malibran?) had got hold of the aria and was singing it as a concert aria with every possible expressive attenuation and cadenza to marvellously moving effect; and another variation – the last one – as if Lucia herself was singing her lover's wonderful adieu in heaven (in the upper strings of the cello)

II you want to escape lockdown this is the way to go. Performances by a perfect symbiosis – a double essay in nostalgia and magic.

Alexander Weatherson

Storia di un'amicizia:
Gaetano Donizetti, Antonio Vasselli e il conte Cristino Rasponi

L'universo donizettiano non finisce mai di stupire. Anche questo sembra composto da innumerevoli galassie che, spesso e inaspettatamente, regalano nuove scoperte, nuovi motivi di interesse, nuovi tasselli di quel meraviglioso puzzle costituito dalla vita e dalle opere del grande bergamasco.

Queste righe vogliono raccontare una piccola scoperta che, forse, poco aggiungerà a quanto già sappiamo delle relazioni e dei contatti avuti da Donizetti con molti personaggi del suo tempo, sia per motivi di famiglia o amicizia, sia per questioni legate alla sua attività di musicista. Tuttavia, come fa un sasso gettato in uno stagno, forse da queste mie considerazioni, qualcuno potrà trarre spunti per ulteriori interessanti approfondimenti.

Recentemente, "giocando" sul computer, mi sono imbattuto in un piccolo fascicolo, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e intitolato: "*Cristino Rasponi a Gaetano Donizetti - Rime*". L'autore è Cristino Rasponi appunto; il volumetto risulta stampato a Firenze, nella Stamperia Granducale e l'anno di pubblicazione è il 1838.

Questa piccola opera, dopo una dedica iniziale a Donizetti stesso, riporta una serie di composizioni poetiche in versi. Il primo è intitolato: *"In morte di Virginia Vasselli Donizetti – 1837 Al di lei Fratello Antonio"*, il secondo: *"Per la stessa – 1838 Al Marito"*. Seguono altre composizioni analoghe, ma dedicate a persone conosciute dal Rasponi, ma delle quali non non ci sono note eventuali relazioni con Donizetti ed i suoi congiunti romani.

Riporto di seguito il testo della dedica e dei due scritti in versi:

"Da Roma primo dell'Anno 1838.
Lice ad Amico offrir all'altro in dono
Colmo paniere di fresch'erbe e fiori
D'odor libando la notturna coltre
Ove lo imaginar ferve più tetro
Allorchè taccion le animate cose
Siccome larva che si asconde al giorno,
Ti fia lo mio pensier' auspice lieto
Dell'olivo di pace all'alma afflitta
E di lunghi e felici avvenimenti
Pel nuov'anno al decorso di dolore
Che qual colubro immane venenoso
Senza posa aspramente imperversava
Sulle atterrite desolate genti
Lasciando dietro a se fetide striscie
Che l'äer guasto ne occupava i sensi
E a chi in brev'ora li togliea per sempre;
D'animo grato accogli anco mie rime
Malinconiose, grandemente adatte
Per te che esprimi i nostri caldi affetti
D'armonici concenti al vivo suono".

Ad Antonio Vasselli Rasponi scrive:

"Misero Amico, a cui le care spoglie
Pur della Suora crudelmente il fato
Rapì, non ti smarrir pell'aspre doglie

Che fanno te, da un tempo, sventurato;
Arbore è 'l mondo di caduche foglie
E sol n'è lieto chi non l'ha sfrondato,
Or ben non sò qual'avvi più infelice
Tu che mi ascolti ovver colui che il dice".

A Gaetano:

"Tramonta l'anno da che o mia diletta
Fui lamentoso in questa sorda valle
Al tuo transir, siccome anima eletta,
Del Divin Sole il glorioso calle;
Volgi quà i lumi dalla santa vetta
Che di calamità carche ho le spalle
l'anelo il dì che a me per sempre unita
Trabocchi il pondo di una cruda vita".

Lasciamo ad altri il compito di valutare la qualità dei versi riportati di sopra. Nella dedica iniziale l'autore fa certo riferimento al colera che, "qual colubro immane venenoso" imperversava "sulle atterrite desolate genti". Nel 1837 le cronache del tempo e le lettere di Gaetano danno notizia innumerevoli volte dell'imperversare del morbo colerico.
A questo punto mi è sorta la curiosità di verificare se le lettere di Donizetti menzionano Cristino Rasponi. E l'epistolario di Guido Zavadini me ne ha dato conferma: l'indice dei nomi presenti nelle lettere di Donizetti riporta: Rasponi....., con rimando alla lettera n° 291.
Questa lettera, datata Napoli, 8 maggio 1838 ed indirizzata al cognato Antonio Vasselli, parla di Rasponi in questi termini (riporto solo la parte che qui interessa): "*Iersera ebbi il pacco di Rasponi pure; ma, come tu lo dicesti per me doloroso, così non lo apersi ancora. Ogni volta che si tocca nel mio core la corda dolorosa, le lagrime, più veloci del pensiero, corrono agli occhi. Quindi lo aprirò poi. Ora ne ho paura. Non ho il coraggio di aprirne la porta. Temo di no. Io la aspetto. Ecco le lagrime*".
Evidentemente nel pacco inviato da Rasponi c'era il fascicolo con i versi; Toto lo aveva aperto e visto il contenuto aveva avvisato Donizetti in anticipo.
Non è al momento noto in quale occasione e quando Donizetti ed i suoi congiunti romani abbiano conosciuto Rasponi. Comunque non certo da poco tempo, visto che già nel 1831 Rasponi inviava ad Antonio Vasselli un'altra sua piccola raccolta di versi con questa dedica:
" Da Firenze 1831 primo dell'Anno
Non meno pietose delle altre che pubblicai in addietro fregiate del nome de' miei più cari sono queste fantasie che a Voi ne intitolo. Possano anch'elleno amicamente trovare albergo presso di Voi.
Vivete prospero. CR".
Veniamo ora a conoscere più da vicino questo amico e corrispondente di Donizetti e Toto.
La famiglia Rasponi, ravennate, risulta fra le più antiche e blasonate della città romagnola. Gli alberi genealogici redatti nel tempo la fanno risalire al 1100 circa. Numerosi ed importanti i personaggi della famiglia che, nello svolgersi dei secoli, hanno rivestito cariche di prestigio o sono stati al centro di vicende storiche di rilievo in città.
Il Rasponi che ci interessa è il conte Cristino (1776 – 1845). In gioventù fu convinto giacobino e così viene descritto in una pubblicazione riguardante quel periodo, edita nel 1930: "il conte Cristino Rasponi, che la polizia pontificia negli accennati elenchi di giacobini indica come capo della massoneria ravennate". Al ritorno del vecchio regime Cristino fu comunque controllato dalle autorità, che erano propense ad un suo allontanamento dalle cariche pubbliche e passibile di eventuale carcerazione.
Gli anni seguenti proseguirono per lui più tranquilli. Nel 1796 Cristino aveva sposato Maria

Laderchi di Faenza, appartenente anch'essa a nobile famiglia romagnola. Maria, amatissima dal marito, morì a soli 43 anni, nel 1820.
Le vicende delle famiglie Rasponi e Laderchi, in quei primi anni del XIX secolo, si intrecciano con quelle di molte altre famiglie importanti non solo nella zona di Ravenna. Gli avvenimenti di famiglia e i matrimoni contratti, fanno apparire nel panorama di questi nobili, in modo più o meno diretto i nomi di Napoleone, di Murat, del Conte Porro e della moglie e di Silvio Pellico. Un'immersione nel Risorgimento italiano che, analizzata in questa sede, ci porterebbe molto lontano.
E' significativo tuttavia il grande amore che Cristino Rasponi nutrì sempre per le arti e per il mecenatismo. Sicuramente ciò lo portò a venire in contatto con moltissimi personaggi legati alla pittura, alla scultura, alla musica del tempo, Rossini e Donizetti compresi.
Le informazioni che riporto sulla famiglia Rasponi sono in gran parte tratte dall'ottimo volume: *"Arte e genius loci – La donazione Elsbeth Ottenbacher Rasponi – Una famiglia alla ricerca del bello, una comunità alla sua riscoperta"*, a cura di Nadia Ceroni, Provincia di Ravenna, 2004.
Riporto di seguito quanto il summenzionato volume dedica all'amicizia fra Cristino Rasponi ed Antonio Vasselli: *"Non ci è dato conoscere l'occasione in cui nacque la loro amicizia, che però ci permette di meglio comprendere e interpretare l'orizzonte di relazioni del conte Rasponi. Vasselli era uomo colto, amante della musica. Poco tempo dopo la sua morte fu pubblicata una Necrologia, a cura dell'amico e collega avvocato Carlo Terzi, dalla quale apprendiamo che l'avvocato, decano dei procuratori di Collegio, era uomo legato agli affetti famigliari e molto religioso. Antonio Vasselli era anche amico di Gioachino Rossini (1792 – 1868) e di Gaetano Donizetti (1797 - 1848), di cui divenne cognato a seguito del matrimonio del compositore con la sua unica sorella Virginia. Anche la moglie, Isabella Marchetti, è ricordata a sua volta come un'interprete musicale sapiente e dotata di un'armoniosa voce".*
E' molto probabile che i rapporti del conte Rasponi con il mondo artistico del suo tempo fossero piuttosto variegati e le sue conoscenze importanti. Significativo il fatto che il grande scultore danese Bertel Thorvaldsen (1770 – 1844) eseguì un suo busto in marmo, oggi custodito presso il Palazzo della Provincia di Ravenna, dopo la donazione dello stesso e di quello della moglie di Cristino, Maria Laderchi (opera dello scultore ravennate Gaetano Matteo Monti), da parte dell'ultima discendente del ramo della famiglia cui appartenne Cristino, la signora Ottenbacher Rasponi. Un altro busto in gesso del conte, opera di Thorvaldsen, è custodito a Copenhagen, presso il museo dedicato a questo grandissimo artista, contemporaneo del nostro Canova. E' questo il gesso originale, eseguito a Roma nel 1818. Thorvaldsen visse moltissimi anni a Roma (ritornò in Danimarca solo nel 1838) e non si può escludere che egli conobbe il conte durante il suo soggiorno nella capitale pontificia. Analogamente Rasponi può essere venuto in contatto con i Vasselli e Donizetti nello stesso periodo.
Il conte Rasponi, oltre ai versi riportati di sopra, fu autore di molte altre composizioni analoghe, destinate a varie persone, parenti ed amici; tutte queste sono state pubblicate dalla stamperia Granducale di Firenze. Ma le sue poliedriche attività in campo artistico non si fermano qui: la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e la Biblioteca ed Archivio musicale dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia conservano rispettivamente le seguenti composizioni musicali, le cui parole sono di Rasponi:

- L'eco armonico n. 15: due romanze. Il donativo/parole del conte Cristino Rasponi; musica del m. G. Donizetti (pagg. 2 – 35 cm). Le romanze sono indicate per voce solista;
- L'eco armonico n. 8: La luna, arietta. Parole del conte Cristino Rasponi; musica di L. Gordigiani (1 partitura, 4 pagg. – cm. 33) – dedicata alla Sig.a contessa Virginia Rasponi Mangelli.

Il cataloghi non riportano le date di pubblicazione di tali produzioni musicali ma, poiché l' Eco Armonico dell'Arno fu edito a Firenze, dall'editore Lucherini (alcuni numeri in collaborazione con Artaria di Milano) nel 1833 – 1834, tutto porta ad assegnare a tali anni le composizioni summenzionate.
Né il catalogo Inzaghi, né H. Weinstock menzionano le due romanze donizettiane.

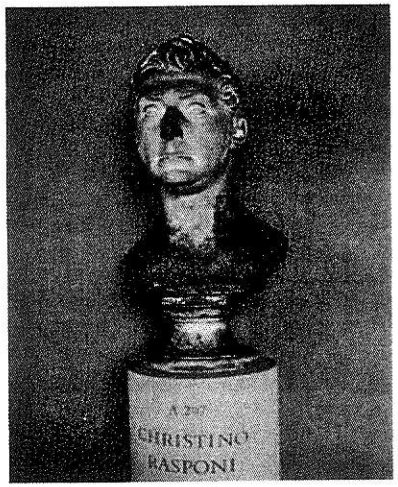
Un'ultima notizia a supporto del fatto che il conte Rasponi ebbe contatti con molti dei più grandi esponenti della cultura del suo tempo che, come in questo caso, si rivolgevano a lui per risolvere qualche problema o avere aiuto in faccende legate alla loro attività.
Sul mercato antiquario è attualmente disponibile una lettera di Gioachino Rossini, datata Bologna, 24 giugno 1844 e diretta al conte. Ne riporto alcuni passaggi:

"Pregiatissimo conte ed amico,
Come saprete è tutt'ora vacante in Ravenna il Posto di Maestro Compositore e Istruttore di Musica, un Concorso è aperto. Si presenta, con mio onorevole Certificato, qual candidato il Maestro Magino Serafini accademico filarmonico numerario di Bologna al Posto, capace quale lo è il mio protetto al disimpegno delle attribuzioni indicate nel invito. Ha bisogno della vostra protezione ed'io vengo a domandarvela sicuro avrete a lodarvi per quanto farete nella vostra onnipotenza a suo prò. (omissis). *Vostro Dev.to Servitore ed Amico Gioachino Rossini".*

Per chi desiderasse saperne di più sulla raccomandazione rossiniana, dirò che in Teatri, arti e letteratura, Anno 12°, n° 570 – Tomo 22, pubblicato a Bologna il 12 febbrario 1835 si legge: "*BOLOGNA – il giovane sig. Magino Serafini di Fano, allievo dell'esimio professore sig. Giuseppe Pilotti, avendo fatto il corso di contrappunto in questo Liceo comunale, ha dato il suo esperimento, ed i suoi pezzi essendo stati approvati, è stato nominato maestro compositore di musica ed accademico filar. onor. di Bologna".*
Nel 1845 il giornale La Farfalla riporta l'ottimo successo di una sua messa rappresentata a Molinella, non lontano da Bologna.

Forse non era proprio onnipotente, come scrive Rossini, ma il conte Cristino Rasponi non mancava certo di interessi e di personalità che potrebbero essere oggetto di ulteriori approfondimenti.

Mario Villani



Il busto in gesso di Cristino Rasponi conservato al Museo Thorvaldsen di Copenhagen

The Bergamo Donizetti Opera Festival; a review with a difference

John Harris

It was two years ago that my wife and I discovered the fourth staging of the current Donizetti Opera Festival in Bergamo, organised annually around his birth date of 29th November. In 2018 we enjoyed *Enrico di Borgogna* (1818) and *Il Castello di Kenilworth* (1829) and in 2019 three operas - *L'Ange de Nisida* (1839), *Pietro il Grande* (1819) and *Lucrezia Borgia* (1833)....we note with delight that in 2020, coronavirus permitting, there are four operas on offer - *La Fille du Regiment* (1840), *Belisario* (1820), *Marino Faliero* (1835) and *Le Nozze in Villa* (1819).

First, Bergamo itself. The Citta Alta on a mountain outcrop dominates the main town, the Citta Bassa; the maze of narrow pedestrianised cobbled streets and medieval buildings are surrounded by Venetian walls which you can stroll along admiring the fabulous views of the Citta Bassa and mountains - a UNESCO world heritage site to savour. The main street is full of attractive shop window displays and restaurants and it leads to a delightful main square (open air cafes and yes an ice-cream parlour) adjacent to the cathedral and the huge Basilica di Santa Maria Maggiore in which you can find Donizetti's tomb - elsewhere you can visit the house where he was born and a museum with Donizetti memorabilia. Access to the Citta Alta is by the frequent buses and a funicular and a second funicular takes you to the Monte San Viglio, the highest point. The main Citta Bassa town is a busy thriving town with a long pedestrianised shopping street and contains many impressive buildings in its own right.

We are talking about Italy - we now have three favourite restaurants in Citta Alta and two in the Citta Bassa; if we had not discovered these outstanding and friendly places, there would undoubtedly have been others to equally delight us. The airport (the budget airline airport for Milan) is near - fortunately the flight paths are not over the town; the local bus service is of a standard that puts the UK to shame - frequent, cheap (especially with a ticket covering several days so making getting around the town trouble free - and it covers the funiculars as well) and much used by local university students determined to give up their seats to older fellow Europeans like us.

The town is well placed as a centre to explore the area by train or bus - the Swiss border is 20 miles away ; we keep talking of a day in Milan, 25 miles away, but somehow there never seems to be a day to spare even though we stay on; we did manage a visit by bus to Lovere, a delightful small town (a I Borghi piu belli d'Italia - i.e. one of 'Most Beautiful Villages in Italy' group) situated on the lovely Lake Iseo complete with ferry, surrounded by mountains.

We find everyone extremely friendly, my wife speaks her Italian but humiliatingly so many locals speak English. The Mayor has been in the UK media recently - his two daughters were in the UK; he insisted on them returning home because he did not trust the UK government's hesitating response to coronavirus (the view not confined to the UK then!); this was despite Bergamo being a major hotspot for the virus. We are relieved that the wonderful Sara, who runs the Donizetti Festival box office with such impressive efficiency and great warmth and friendliness, is safe(as is her family - and, we understand, the Mayor's daughters!).

So what of Donizetti then. The Festival mix is of the known and unfamiliar (not difficult with over 70 to choose from) and date of composition/performance - we have loved the mix but tinged with regret that more of his work is not in the repertoire. All but one of the performances we have enjoyed so far have been held in the Citta Alta Teatro Sociale but *L'Ange de Nisida* was in the Teatro Donizetti in the main town - it proved to be quite a unique experience.

The Teatro Donizetti is undergoing an interminable multi million Euro refurbishment; it was surrounded with hoardings; the works were not due for completion until nearly a year later (i.e. August 2020 so in time for the next festival but what will coronavirus do to that target date ?); a small army of staff in high-viz tabards guided us through the works to our lower tier box to find a bare auditorium with no stalls seats for the staging, tiered seating on the stage and (in due course) the conductor facing us across the orchestra; we were to see *L'Ange de Nisida* in the round ! Sounds alarming ? At the conclusion of the performance my sister-in-law (who has been known to fly from London to New York for a performance at the Met and then fly straight back home afterwards) turned to me and said 'that was one of the most enjoyable evenings at the opera that I can remember'; she meant it and my wife and I agreed with her - The Festival had improvised spectacularly; we and the audience loved a memorable evening.

Lovers of Donizetti are recommended to come to Bergamo to the festival in 2020 - based on my experience you will not be disappointed. We have booked our hotel and tickets; we are banking on freedom to travel and enjoyment of live theatre visits being possible in time.



Dreaming of the Città Alta

You heard it where first?

Alan Jackson

I want to look at a few examples where a composer seems to quote a phrase or theme from someone else, perhaps unconsciously, perhaps deliberately, perhaps just coincidentally. But first, two examples involving Donizetti, both well known and one a self-borrowing.

Of course Donizetti (like everyone else at that time) re-used material from "failed" operas when the new opera was to be performed in a different city which wouldn't have heard the source opera. So my first, well known example links Donizetti's first publicly performed opera *Enrico di Borgogna* with his first international success, *Anna Bolena*. The start of the cabaletta of Enrico's entrance aria, "Mi scende all'anima" appears again as the cantabile, "Al dolce guidami" in Anna's Mad Scene, where its much slower speed totally changes its mood. The *Enrico* aria can be heard on Opera Rara's "A Hundred Years of Italian Opera 1810 - 1820". In the accompanying notes Jeremy Commons says: "the comparison serves only to show how completely Donizetti could revolutionise his ideas when he resorted to self-borrowing". This suggests conscious self-borrowing, though I confess to being less than convinced. William Ashbrook also talks of self-borrowing (see his "Donizetti and his Operas", p. 216, thinking that the similarity shows a not always recognised consistency in Donizetti's music. Words and music are as one in the aria from *Anna Bolena*, Donizetti's music being such an apt translation into notes of Romani's text. Enrico sings "Mi scende all'anima/Voce d'amore/La calma il core/Avrà da te" and for a few bars the music just about expresses this, but the major part of this very florid cabaletta suggests ... excitement, passion, anticipation – anything but calm! While I am reluctant to question two such distinguished Donizettians, I can well believe that after 12 years the composer had forgotten his youthful cabaletta and that the quotation is quite coincidental.

The second example is a phrase of arioso in the recitative preceding Ghino's first aria near the start of Donizetti's *Pia de'Tolomei* that appears in Verdi's *La traviata*. Bring the key down a semitone from Gb to F and double the note values and Ghino's "O Pia mendace" becomes Violetta's "Amami, Alfredo". Ashbrook thinks it is pure coincidence, though he points out that Verdi's wife-to-be, Giuseppina Strepponi, sang Pia in Milan in 1839 and that Verdi might well have heard it then, so just possibly the phrase had lodged in his sub-conscious and re-surfaced years later. The similarity is certainly striking if very brief.

I am indebted to Fulvio Stefano lo Presti for pointing out a similarity between part of Seide's cabaletta "Vi leggo, o magnanimi" (at the words "Quell'anima fiera") in Donizetti's *Alina, regina di Golconda* and the melody of Giulietta's aria "Ah non poss'io partire" in Bellini's *I Capuleti e i Montecchi.* Comparing the two phrases we find that the first part of Donizetti's is smoothed over in the Bellini and of course there the tempo is very much slower. But the second parts with their dotted rhythms are identical (apart from their different keys) as are their melodic movement from the third of the chord to the tonic. *Alina* was premiered in Genoa in 1828. Though he left Genoa before the *Alina* premiere Bellini had been there for a performance of his *Bianca e Fernando* and may well have heard the Donizetti in rehearsal. So a crib, whether conscious or unconscious, is possible. In *Capuleti* Bellini had extensively self-borrowed, largely from his earlier *Zaira*, though maybe re-worked is a better description in many cases, so who knows? Maybe he thought he could get away with "improving" Donizetti. Of course, the motif in question is tiny and perhaps I will be told that it appears in lots of other works. Indeed, it can be found in the second subject of the first movement of Schubert's Third Symphony written in 1815. Did Donizetti or Bellini know Schubert's music?

And on the subject of Schubert, the second subject of the first movement of his Second Symphony crops up in Benjamin Britten's *Billy Budd* when the sailors think they are about to go into action: "This is our moment, the moment we've been waiting for". Which is something I have never seen written about though the similarity strikes me forcibly whenever I hear either work.

Now two more instances that I have not seen mentioned before, though of course it may just be that I have not come across them. (Answers on a postcard please.) One of the first Opera Rara sets that I bought was Mercadante's *Orazi e Curiazi* and both opera and performance bowled me over. My favourite section is the finale to Act 1, in particular the big *concertato*. It must be a director's nightmare as it lasts over eight and a half minutes (compare the *Lucia* sextet at under four minutes). When I first heard it the melody that immediately lodged in my memory was Camilla's line "Un gelo di morte mi stringe le vene" (the fourth line of the *concertato*'s text, track 11 on CD1 of the recording). However, this beautiful melody is a direct crib from Rossini's *La donna del lago*. Listen to the introduction to Malcolm's second aria "Ah si pera" and there is the same melody in the orchestra, repeated twice. It recurs a little later, again in the orchestra, but never in the vocal line. Rossini was so prodigal with melody that I suppose he could afford not to use it by giving it to the singer. The note lengths are very slightly different, but the melodic contour is identical as regards intervals and position relative to the music's tonic, and the two tempi are very similar. It really is the same tune. When Curiazo repeats Camilla's statement Mercadante alters the setting of this line of text (perhaps to avoid a top B for the tenor?) so we don't hear it again. Mercadante was a student of Zingarelli at the Naples Conservatory from 1816 to 1820 (according to my Grove) and so I think it likely he heard the first performances in Naples of the Rossini in 1819. Could the phrase have stuck in his memory and re-surfaced in 1846 when writing *Orazi*? As *La donna del lago* was performed quite extensively in the 1820s and 1830s he may have heard it subsequently too, even if not in Naples. Or maybe by 1846, Mercadante knew very well where the melody came from and still decided to use it!

Finally, there is the cabaletta of the duet for the two sisters in Donizetti's *Maria Padilla*. This is already a re-working by Donizetti of music from his not-performed (until 2018) *L'ange de Nisida*, which itself uses material from the never-completed *Adelaide*. But listen to "Dance a cachucha" from the Gilbert and Sullivan operetta *The Gondoliers*. Surely we have virtually the same melody. *Maria Padilla* finally fell out of the repertoire just as Sullivan's career was taking off and the opera was never performed in London until 1975 – nothing in the UK is mentioned in Jeremy Commons' list of revivals between 1841 and 1869 (see the booklet accompanying the Opera Rara recording). Though Sullivan studied in Leipzig between 1858 and 1861, *Maria Padilla* doesn't seem to have been performed there. But in the nineteenth century it was common for both individual numbers and operatic numbers arranged for various instrumental combinations to be published individually, and this duet from *Maria Padilla* was no exception. The British Library has a few of these. Some explicitly mention the words of the cabaletta, others the words of the first part of the duet. The latter may of course include the cabaletta but with the BL's current closure due to Covid 19 I have not been able to check. Some of these works date from the 1840s and 1850s but a selection from the opera transcribed for military band was published in 1880 and Ricordi in Milan published a trio for two flutes and pianoforte based on the duet (maybe just the first part) in 1883. I like to think that Sullivan heard one of these, the tune stuck in his mind and bore fruit in *The Gondoliers* in 1889.

"Di locanda in locanda e sempre in sala" di J. S. Mayr: una farsa inedita di sorprendente attualità

di Ruhama Santorsa

Maggio 2020

Questo contributo ripercorre brevemente i punti più importanti emersi durante la mia ricerca per la tesi di laurea magistrale, incentrata su una delle farse di Johann Simon Mayr.[1] In occasione del 175° anniversario della morte di Mayr (1763-1845), l'indagine ha permesso di scoprire una delle ultime farse[2] da lui composte: *Di locanda in locanda e sempre in sala.*

Genesi e importanza della farsa *Di locanda in locanda e sempre in sala*

L'opera, che ebbe la sua prima assoluta nella primavera del 1805 nel Teatro San Moisè di Venezia, si colloca nel periodo di maggior sviluppo di questo genere e nella città che più contribuì alla sua diffusione. Tra la fine del Sette e i primi decenni dell'Ottocento si assiste ad una grande diffusione del genere *farsa* soprattutto in quei teatri di Venezia considerati "minori", quali il San Moisè, San Benedetto, San Samuele, San Luca e Sant'Angelo. A questi si contrapponeva La Fenice, inaugurata nel 1792, fortemente voluta dai nobili veneziani e deputata soprattutto alla produzione "seria". Tra tutti i teatri minori, il San Moisè fu particolarmente importante per la diffusione della farsa perché, pur essendo il teatro più piccolo di Venezia, grazie alla scelta di dedicarsi al genere comico riuscì a mantenere una certa autonomia economica e non risentì molto della costruzione del nuovo teatro La Fenice.[3] Il San Moisè è peraltro noto soprattutto per aver ospitato nel 1810 l'esordio teatrale di Rossini, con *La cambiale di matrimonio* (anch'essa appartenente al genere della farsa).

---

[1] Il presente contributo è frutto della mia tesi di laurea magistrale in Discipline della musica e del teatro: *"Di locanda in locanda e sempre in sala" di J. S. Mayr: studi preparatori per un'edizione critica,* relatore Nicola Badolato, correlatore Anders Wiklund, discussa nel Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna nell'anno accademico 2018/2019.

[2] Le farse di Mayr attualmente note sono diciotto e *Di locanda in locanda e sempre in sala* si trova al quattordicesimo posto seguendo l'ordine cronologico delle prime assolute di ciascun opera. L'elenco è presente nella tesi di laurea ed è stilato facendo riferimento al genere riportato sul frontespizio del libretto, pp. 11-12.

3 M. G. Miggiani, *Il teatro San Moisè (1793-1818),* «Bollettino del centro rossiniano di studi», a cura della Fondazione Rossini di Pesaro, Pesaro, 1990, p. 7.

Tra la primavera del 1804 e il carnevale del 1805 il San Moisè ebbe un momento di rilancio grazie alla direzione dell'impresario violinista Antonio Capuzzi, il quale pose il teatro al centro di un circuito che coinvolgeva altre città del Veneto.[4] Grazie a questa rete, molte farse furono riprese in altri teatri veneti e in particolare *Di locanda in locanda e sempre in sala* fu riproposta nel Teatro Nuovo di Padova, per la Fiera del Santo dello stesso anno, e nel Teatro Eretenio di Vicenza nella stagione autunnale.

Si riportano alcune righe manoscritte trovate tra le carte dell'Archivio privato Giustiniani – famiglia proprietaria del teatro – che mostrano il gradimento del pubblico per la prima assoluta di Venezia:

> Ai cinque [di giugno] andò in scena con una farsa intitolata *Di locanda in locanda e sempre in sala,* musica del maestro Mayr e poesia del signor Buonavoglia, questa piacque sufficientemente e terminarono le recite con la sera 9 pure di giugno e poi la compagnia passò a Padova.[5]

Gli artefici della farsa

Le poche righe appena menzionate introducono l'altra figura fondamentale per la riuscita della farsa, oltre a quella del compositore: il librettista L. G. Buonavoglia. Si tratta di un personaggio tutt'ora misterioso poiché le iniziali del nome, non specificate per esteso nel frontespizio del libretto, sono state interpretate in vari modi. Alcuni si riferiscono a lui come Leonardo Giuseppe, altri come Luigi oppure Leopoldo; tuttavia è abbastanza certo che fosse livornese e probabilmente fu l'autore dell'*Agnese* musicata da Paër.[6] Pur essendo a noi nota una sola collaborazione tra il librettista e Mayr, dalla corrispondenza intercorsa tra i due, e raccolta ne *Il carteggio Mayr*, è molto evidente la grande stima che questi provava per il Maestro e il desiderio di poter collaborare nuovamente con lui.[7] Dalle lettere di Buonavoglia

[4] *Ivi,* p. 12.

[5] Cit. in Miggiani, *Il teatro di San Moisè* cit., p. 97.

[6] Nel frontespizio del libretto dell'*Agnese* di Paër, rappresentata per la prima volta a Parma nel 1809, viene indicato come "Luigi Buonavoglia al servigio del R. Teatro di Amsterdam" e da alcune lettere tra J.S. Mayr e L.G. Buonavoglia sappiamo che anche il librettista di *Di locanda in locanda e sempre in sala* si trovava ad Amsterdam in quel periodo, dunque è possibile che ci si riferisca allo stesso librettista e che in uno dei due casi sia stato scritto in modo errato. Per le lettere si faccia riferimento a P. Fabbri, *Il carteggio Mayr,* vol. II, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2010, pp. 221-222.

[7] A cura di Paolo Fabbri, *Il carteggio Mayr,* vol. II, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2010, pp. 273, 221.

sappiamo inoltre che, per poter rappresentare la farsa al teatro di Amsterdam presso il quale stava lavorando nel 1808, modificò in parte il libretto della farsa riducendola a scena fissa; attuò anche altre modifiche, tra cui il titolo, che diventa *La locanda supposta.*[8] Purtroppo non è stato trovato alcun libretto testimone di questa nuova versione del librettista.

Altrettanto rilevanti per la riuscita di un'opera per musica sono sicuramente i cantanti. Tra i nomi, leggibili nella seconda pagina del libretto, spicca sicuramente quello della cantante Teresa Giorgi Belloc. È inoltre importante sottolineare che, secondo quando scritto in una lettera dell'impresario Cornoldi, questa farsa fu commissionata a Mayr proprio per debutto della cantante presso il San Moisè.[9]

La Belloc riscosse molto successo all'epoca, raccogliendo vari primati, quali il maggior numero di opere messe in scena in un anno, il maggior numero di opere di Rossini in repertorio e anche quello di opere complessive in repertorio. Inoltre vede spesso legato il suo nome a quello del compositore J. S. Mayr. Tra le trentotto prime assolute da lei interpretate, sono presenti almeno sei opere di Mayr; tra queste, anche l'opera con cui debuttò per la prima volta al teatro Regio di Torino nel 1801.[10] È sulla base di questi numeri che Vittorio Della Croce considera la Belloc una delle grandi voci rossiniane, anche se suppone che forse la cantante amò più Mayr che Rossini. Numerose lettere, scambiate tra la cantante e il compositore, avvalorano questa tesi, tanto che si è arrivati ad ipotizzare una vera e propria relazione tra i due. Tuttavia le lettere, tutte raccolte ne *Il carteggio Mayr,* sono passabili di interpretazioni personali.

Ad esempio nella lettera datata 25 dicembre 1807 il librettista sostiene che Mayr abbia «già felicemente sorpassato quel difficilissimo sentiero che conduce all'immortalità, e si trova meritatamente accanto agli Jommella, a' Pergolesi, a Gluck, a Cimarosa» o ancora nella lettera del 23 luglio 1807 Buonavoglia sostiene che Mayr meriti il nome di «Principe della Musica Italiana».

[8] Fabbri, *Il carteggio Mayr* cit., vol. I, p. 221.

[9] *Ibidem*, p. 425.

[10] Vittorio della Croce in *La cantante di Mayr,* in «The Donizetti Society Journal», vol.6, 1988, pp. 29-36, riporta solo trentatré prime assolute. Grazie alla cronologia delle opere del San Moisè stilata dalla studiosa Miggiani sappiamo che tra le opere conteggiate da Della Croce riguardanti la primavera del 1805 ne mancano due (tra cui proprio *Di locanda in locanda e sempre in sala*) e a queste vanno aggiunte altre tre opere tra la stagione autunnale dello stesso anno e quella di carnevale del 1806. Si arriva quindi ad un totale di trentotto prime assolute. Sempre Vittorio Della Croce inoltre riporta solo cinque prime assolute di Mayr (*L'amor non ha ritegno, Adelasia e Adelmo, Né l'un né l'altro, Il ritorno di Jefte* e *La Fedra*), non conteggiando proprio *Di locanda in locanda e sempre in sala.* Possiamo quindi dire che le opere di Mayr cantate in prima assoluta dalla Belloc furono almeno sei.

In ogni caso la Belloc fu una cantante molto apprezzata: l'alto numero di prime assolute affidatele è indice delle sue notevoli doti, quali la facilità di apprendimento, l'elasticità nell'interpretare i ruoli e anche la sua affidabilità. Molti giornali dell'epoca tessono le sue lodi, in particolare la voce armoniosa, il canto soave, le maniere vivaci, la flessibilità e la grande estensione. Inoltre Della Croce la considerava priva dei tipici difetti delle primedonne, quali l'invidia e il cinismo.[11]

Indubbiamente, tra tutti gli interpreti della farsa *Di locanda in locanda e sempre in sala* la Belloc era il vero personaggio di spicco. Troviamo conferma nella recensione ne *Il Quotidiano Veneto* che all'indomani della prima assoluta riportava:

> La Signora Teresa Giorgi Belloc è sempr'eguale in eccellenza nelle nuove parti che sostiene massime di giocosa sprezzatrice. Essa è coll'azione espressiva, e con la dolcezza e molleggio di sua voce, ci fa ognor più conoscere a quanto giusto titolo le venga attribuito il vanto di eccellente nel suo rango. I suoi compagni si disimpegnarono bene.[12]

Gli altri interpreti, al contrario, erano meno conosciuti all'epoca e vengono quindi liquidati, con un modesto «si disimpegnarono bene». Tuttavia, in altre occasioni, anche loro furono molto apprezzati.[13]

Denominazione e struttura della farsa

La farsa si presenta divisa in tre parti (non atti): si tratta di una particolarità da sottolineare, dal momento che tutte le altre farse di Mayr sono composte da un unico atto. Se a questo poi si aggiunge il fatto che il frontespizio del libretto definisce l'opera "dramma giocoso", a prima vista può sembrare di non essere di fronte ad una vera e propria farsa.

Tuttavia, se si tiene conto del fatto che la terminologia presente sugli avvisi e sui libretti utilizzava all'epoca in maniera non precisa i termini "farsa" e "dramma giocoso", e si aggiunge che nessun dramma giocoso di Mayr è diviso in tre parti – di solito la divisione è in due atti – si

[11] V. Della Croce, *Una giacobina piemontese alla Scala. La prima donna Teresa Belloc*, Torino, EDA, 1978, p. 118.

[12] Anonimo, *Teatro*, «Il Quotidiano Veneto», n. 121, 6 giugno 1805, p. 490.

[13] Ad esempio in occasione della rappresentazione de *L'amor coniugale* di Mayr al San Benedetto di Venezia, *Il Quotidiano Veneto* del 27 settembre 1805, scrive che «Il Sig. Serafino Gentili mezzo carattere non riscosse minori approvazioni [della Belloc]» e che «I Sigg. Rizzi e Calochieri, primi buffi, si disimpegnarono con molta bravura».

conclude che nemmeno la denominazione "dramma giocoso" è tanto scontata. Siamo quindi di fronte ad *un unicum* rispetto alle farse e i drammi giocosi di Mayr.

Questa divisione così particolare è probabilmente dovuta al modello da cui prende spunto la trama della farsa – se ne parlerà successivamente – e richiede che si analizzi meglio il contenuto dal punto di vista drammaturgico e musicale, in modo da capire se sia possibile far rientrare l'opera in un genere piuttosto che nell'altro.

Grazie ad un'attenta analisi, emerge che le tre sezioni possono essere considerate come parti di un unico atto, poiché nei punti in cui avviene il cambio da una parte all'altra non si ha una vera e propria cesura, ma si assiste ad una mutazione di scena che avviene davanti agli occhi dello spettatore ed è accompagnata da brani strumentali. Non ci sono quindi delle pause nella vicenda, né dal punto di vista drammaturgico, né dal punto di vista musicale; i brani strumentali, rispettivamente una Variazione e un Intermezzo, creano un *continuum* che non fa percepire la divisione in parti.[14]

Ai due brani strumentali si aggiungono altri dodici numeri chiusi, per un totale di quattordici. Tra questi è possibile individuare varie tipologie di arie: da quelle modellate come canti popolari – come la Canzonetta di Alberto «Vino, donne e cannonate» o quella di Enrico «Cederà la mia costanza» – ad arie divise in due parti, come la cavatina di Enrico «Oh vezzose abitatrici» e Carlotta «Venga pure il signorino». A queste si aggiungono altre arie considerate di forma mista – aria solista ed ensemble – come l'ultima aria di Carlotta, prima del Finale, «Non temer mio dolce amore».

Sono presenti inoltre due Duetti, un Quartetto e un Finale. In particolare il Quartetto si presenta come una sorta di Finale Primo, essendo l'unico altro numero, oltre al Finale, a coinvolgere tutti i personaggi e ad avere dimensione maggiori rispetto ad altri numeri. È collocato esattamente a metà della farsa, svolgendo quindi la funzione drammaturgica di un Finale Primo, ossia quella di apice nello sviluppo della trama prima dello scioglimento. Sono

[14] Non esiste un vero e proprio finale al termine di ogni parte in cui il pubblico può applaudire gli interpreti o magari fare una pausa prima dell'inizio della parte successiva, nemmeno quando alla fine della seconda parte troviamo il primo brano d'ensemble che assume la funzione drammaturgica di Finale primo. I cambi di scena, che coincidono con il passaggio da una sezione all'altra, sono accompagnati dalla musica che crea un *continuum* e il librettista vuole che il pubblico veda in che modo vengono mutati gli oggetti di scena. Per quanto riguarda l'utilizzo di un brano d'ensemble con funzione drammaturgica di veda: S. Castelvecchi, *Alcune considerazioni sulla struttura drammaturgico-musicale della farsa*, in *I vicini di Mozart*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1989, pp. 625-631.

proprio queste caratteristiche, oltre a quelle già descritte – e ad altre ancora che non è possibile elencare in questa sede – a permetterci di pensare questa composizione come "farsa" e non un "dramma giocoso".

Si è in possesso della partitura completa, nonostante questa sia divisa in ben ventiquattro fascicoli. Il solo elemento mancante è la Sinfonia, motivo per cui l'opera si apre direttamente con l'Introduzione. Di due cavatine appartenenti a questa farsa, nello specifico quella di Enrico «Cederà la mia costanza» e quella di Carlotta «Non mi sprezzar Fileno», sono state ritrovate altre copie degli spartiti, soprattutto manoscritte ma anche a stampa, rivolte probabilmente a musicisti dilettanti. Si tratta di efficaci testimonianze, non solo dell'interesse del pubblico verso la scrittura di Mayr e le sue composizioni, ma anche del successo che ebbero queste melodie presso i cultori dell'epoca.

La trama

L'opera racconta la storia di un giovane di nome Enrico, il cui zio Alberto vuole far sposare con Carlotta, la sua pupilla. Enrico però è deciso a non voler sposare questa giovane donna, non tanto perché questa gli venga imposta dallo zio, ma perché nata in provincia e non in città. Secondo Enrico, infatti, tutte le donne di provincia sono «goffe, semplici e orsettine» mentre lui preferisce le «vezzose abitatrici della Senna» che, a suo parere, sono donne dotate di buon gusto.[15]

A causa di questo modo di pensare, lo zio Alberto, a cui piace far mutare aspetto al suo castello, decide di mettere in atto una burla a discapito del povero nipote. Enrico verrà costretto a viaggiare "di locanda in locanda" per evitare l'incontro con Carlotta, senza accorgersi che sta ritornando sempre nella stessa sala, che viene di volta in volta modificata nel suo aspetto esteriore. In ogni locanda da lui visitata troverà ad aspettarlo una giovane locandiera che puntualmente lo fa innamorare di lei. Enrico, non solo non si accorge che si tratta sempre della stessa ragazza, ma solo alla fine scoprirà anche che si tratta proprio di Carlotta. È così che Enrico impara a non essere prevenuto nel suo giudizio verso coloro che incontra.

Questi tre personaggi principali sono accompagnati da altri tre: due servitori di Alberto e la zia di Carlotta. I due servitori, Fiorillo e Petronio, si presentano con caratteri diversi: se da un

[15] Queste affermazioni vengono ripetute più volte nel libretto, si veda l'aria di Enrico «Oh vezzose abitatrici» e quella di Carlotta «Venga pure il signorino».

lato il primo è desideroso e zelante di aiutare il padrone – lo troviamo sempre di corsa – dall'altro Petronio si lamenta sempre di tutte le richieste di Alberto, e ha un tipico andamento «flemmatico». A Fiorillo, pur essendo un personaggio minore viene affidata un'Aria: «È la donna ognun lo sa», cosa che non avviene con Petronio né con Adelaide, presenti solo nell'Introduzione e nel Finale (per quanto riguarda i pezzi chiusi).

Modelli dell'opera

La trama di questa opera è tratta da una *comédie mêlée d'ariettes: D'auberge en auberge, ou les prèventions,* scritta da Emmanuel Mercier-Dupaty, musicata da Angelo Tarchi ed eseguita per la prima volta al teatro dell'Opéra Comique di Parigi nel 1800.

Non è raro che una farsa venga tratta da un'altra opera (letteraria, teatrale o addirittura da un romanzo) e accade molto spesso che i modelli di riferimento siano francesi. Infatti era piuttosto agevole trovare versioni tradotte in italiano in varie raccolte come *Il teatro moderno applaudito*; è proprio questo il caso di *Di locanda in locanda e sempre in sala,* presente nel «tomo decimonono» di questa raccolta sotto forma di commedia in prosa, con il titolo *D'albergo in albergo o siano le prevenzioni.*[16]

Si nota subito una notevole somiglianza nella trama tra la farsa e la *comédie mêlée d'ariettes*: entrambe infatti presentano un matrimonio imposto dallo zio e non voluto dal nipote. Tuttavia vi è una differenza sostanziale nel tipo di *prevenzioni* che hanno i rispettivi giovani nipoti. Nella *comédie* infatti Dernance non vuole sposare Madame D'Heldon poiché sostiene di conoscerla già; solo successivamente, dopo averla conosciuta sotto le mentite spoglie di una locandiera, emerge finalmente (e quindi può essere superato) il pregiudizio, ovvero la sua avversione ai matrimoni tra due persone di diverso ceto – problematica dovuta all'etichetta sociale presente all'epoca sulla differenza di ceto.[17]

[16] *D'albergo in albergo o siano le prevenzioni,* in *«Il teatro moderno applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani come stranieri, corredata di notizie storico-critiche e del Giornale dei teatri di Venezia»,* Roma, Stamperia di Gioacchino Puccinelli, Tomo XIX, 1804, p. 37.

[17] Nel modello francese i due giovani erano già stati promessi sposi, ma poi a causa di un ritardo di Dernance per il matrimonio, Madame D'Heldon aveva deciso di sposare il vecchio signor D'Heldon. Nella versione italiana i due ragazzi non si conoscevano precedentemente.

Se questa particolare problematica relativa all'etichetta sociale è ancora molto presente all'epoca, e il tema della disparità di ceto è attuale, nel modello italiano il problema viene superato e ci troviamo di fronte ad un nuovo tipo di pregiudizio, legato stavolta al luogo di nascita: città *vs* provincia.

Com'è noto, il tema dei matrimoni imposti da parenti o tutori e non voluti dai diretti interessati viene riproposto in molte farse, dato che già dalla fine del Settecento i giovani iniziarono a rifiutare l'idea di matrimoni combinati, desiderando invece sposarsi per amore.[18] Tuttavia, in questo caso, ciò che si vuole mettere in evidenza non è tanto il desiderio di sposarsi per amore e non per imposizione, quanto l'idea di non volersi sposare affatto a causa di un pregiudizio. Anche la scelta di sposare una locandiera non costituisce più una novità, perché già presente nelle opere di Carlo Goldoni e altri commediografi della sua epoca.

Il vero elemento innovativo di questa farsa, per di più solo nella versione italiana, è l'introduzione di un nuovo tipo di pregiudizio ovvero l'idea che tutte le persone di provincia fossero goffe e ignoranti. Ma c'è di più: mentre la differenza di ceto veniva risolta con la scoperta improvvisa di natali ben più nobili rispetto a quelli di una semplice locandiera – nella *comédie* Madame D'Heldon si rivelerà non essere affatto di umili natali – nella farsa di Mayr Carlotta rimane una donna di provincia ed è Enrico a dover cambiare idea sui suoi pregiudizi. In sostanza, il preconcetto sulle persone di provincia non ha ragione di sussistere: va considerato l'individuo e non la categoria sociale o il luogo di provenienza.

A distanza di 175 anni dalla morte del grande compositore, un'opera "leggera", come è quella della farsa, può regalarci un prezioso insegnamento. L'idea che sia necessario un cambiamento permane sempre attuale anche con il passare dei secoli e con il trasformarsi delle società. Ad ogni epoca corrispondono pregiudizi diversi, non ne siamo esenti neppure oggi. Per il modo in cui il tema è trattato, la farsa *Di locanda in locanda e sempre in sala* appartiene al presente quanto apparteneva al passato.

Si potrebbe perfino ipotizzare di proporla al pubblico: sarebbe sufficiente aggiornare il tipo di preconcetto per renderla ancora più attuale e appetibile al pubblico odierno. Non sarebbe necessaria alcuna altra modifica.

[18] T. Plebani, *Un secolo di sentimenti. Amori e conflitti generazionali nella Venezia del Settecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2012, pp. 5, 53, 57.

From Denmark with love

THOMAS MILHOLT

LE OPERE DIMENTICATE DEL MELODRAMMA ITALIANO (1800-1850). UN CAPITOLO DI STORIA DELLA MUSICA DA RISCRIVERE

TRADUZIONE DAL DANESE DI PAOLA POLITO
GIORGIO POZZI EDITORE, RAVENNA 2016, pp. 244, € *20*

Fulvio Stefano Lo Presti

Dalla Danimarca con amore per il nostro melodramma primottocentesco dimenticato è giunto lo stuzzicante volume di Thomas Milholt, nell'elegante traduzione di Paola Polito due anni dopo l'edizione danese, con l' ambizione di far «luce su un tesoro di opere italiane sconosciute che forse meriterebbero di essere riscoperte e rappresentate.»

È vero che sono già trascorsi quattro anni dalla sua pubblicazione, ma il confinamento imposto in questi ultimi mesi alla cultura anche editoriale, con la desertificazione repentina di spettacoli ed eventi vari nonché delle librerie, ridimensiona i nostri ritmi come le nostre abitudini. E non mi sembra affatto peregrino presentare quale novità un libro "vecchio", tanto più in quest'anno in cui ricorre il centocinquantenario della morte di Saverio Mercadante (1795-1870), al quale il musicologo danese dedica un'estesa attenzione. Parlare di Mercadante sulla carta stampata parrebbe un lusso eccessivo. "Rara avis" nel 2012 è apparso MERCADANTE E LA SUA RIFORMA. ELENA DA FELTRE di Giovanni Cassanelli (Mario Adda Editore, Bari). Non parliamo dei teatri italiani, che da tempi remoti hanno bandito dai cartelloni le opere di un compositore che nell'800 invece affollavano meritatamente le stagioni. Lo scrivente ha nel proprio catalogo di "opera goer" tre titoli mercadantiani, alle cui rappresentazioni ha assistito rispettivamente in Francia, Irlanda e Germania.

Poiché siamo a Catania, vale la pena di ricordare che sull'elegante facciata tardottocentesca del nostro Teatro Massimo Bellini il medaglione con il busto dell'Altamurano fa, assieme a quelli di altri colleghi, bella quanto inutile mostra di sé (ché, eccettuata la SINFONIA OMAGGIO A BELLINI eseguita nella serata inaugurale del 31 maggio 1890, musiche di Mercadante il pubblico del Teatro Bellini non ne ha mai ascoltate).

Imponente la bibliografia consultata da Milholt - italiana e d'oltralpe, che naturalmente tiene conto anche di qualificati contributi danesi – e abbraccia in maniera sinottica l'avvento dell'Ottocento dal punto di vista storico, ideologico, politico, letterario, musicale e del gusto (tanto più sorprende in siffatta accuratezza leggere che «negli anni Trenta dell'Ottocento [...] gli spagnoli erano al potere nel Regno delle Due Sicilie»).

Il tallone d'Achille del pur ragguardevole volume mi sembra quell'ingombrante presenza del calabrese Francesco Florimo (1800-1888), bibliotecario di San Pietro a Majella ed ex condiscepolo dell'amato e presto assai compianto Vincenzo Bellini. Florimo, confidente privilegiato dell'altrettanto fraterno ex condiscepolo Mercadante, spese i suoi buoni uffici per ottenere a quest'ultimo la direzione del Conservatorio napoletano, sventando il "rischio" che diventasse direttore Donizetti. Il quale lasciò Napoli assai amareggiato, ma alla vigilia dell'apogeo della carriera, quel quinquennio conclusivo di gloria e fama internazionali folgoranti, che difficilmente gli sarebbero spettati se fosse rimasto a Napoli.

Florimo, a quanto pare, le care amicizie intime le preferiva però a distanza: ci sarebbe da chiedersi infatti se una convivenza trentennale con Bellini, come già con Mercadante al Conservatorio, avrebbe mantenuta intatta la corrispondenza d'amorosi sensi con il Catanese.

Al tronfio bibliotecario si è attribuita un'eccessiva importanza, tanto più che i suoi errori e le sue affabulazioni sono stati purtroppo presi per oro colato o quasi da tanti posteri. Pasticcione e inaccurato nel tramandare la storia dei conservatori napoletani, con

valutazioni talora discutibili su questo o su quello, nonché inventore immaginifico di pie leggende postume sui rapporti tra Bellini e Donizetti (si veda BELLINI. MEMORIE E LETTERE, Firenze 1882), Florimo si comportò nei confronti di Mercadante da autentico voltagabbana dopo la morte di quest'ultimo, che da vivo aveva incensato. Ha visto nel giusto, ne sono convinto, Matteo Summa in BRAVO MERCADANTE. LE RAGIONI DI UN GENIO (Fasano (BR) 1995), senza però voler esplorare i retroscena della «pugnalata alle spalle».

Quasi tutto un secolo vissuto quasi tutto a Napoli all'ombra del "suo" Conservatorio, farebbero di Florimo un testimone privilegiato degli avvicendamenti epocali della civiltà musicale italica, se non fosse per la prevalente inaffidabilità di quella testimonianza. Atteggiandosi di volta in volta a censore dell'estetica del melodramma, ha creduto captarne l'evoluzione del gusto e del costume, scartando e riassemblando i valori e le gerarchie. "Esemplare" il suo declassamento drastico (scevro di personali rancori?) degli ORAZI E CURIAZI di Mercadante (1846) dopo la scomparsa del suo autore. Forse la più fulgida gemma del lascito mercadantiano, a cui hanno reso giustizia prima la superba registrazione in CD della londinese Opera Rara (1993) (Opera Rara l'aveva già riscoperta nel 1975 in forma oratoriale in tre concerti dati in Inghilterra) e l'ammirevole rappresentazione in forma scenica a Saint Paul Minnesota (USA) nel 2006. Un'opera vitale che racchiude dramma, passioni, pathos, coinvolgenti confronti e scontri vibranti fino al tragico, lancinante epilogo, in cui l'ispirazione musicale di un grande maestro nel pieno delle capacità creative trascina senza sosta lo spettatore.

Anche senza i "ripensamenti" di Florimo dopo la morte dell'Altamurano, antichi e più recenti pregiudizi, talora rivestiti da flagranti falsità, hanno pesantemente offuscato fino ai nostri giorni la memoria e la fama di Mercadante. Illuminante in tal senso quanto si legge in MERCADANTE E VERDI di Tom Kaufman (Oxford 1997).

A Milholt si devono interessanti considerazioni suggestive, col supporto di autori recenti e del passato, sul prevalere (ineludibile?) nelle varie fasi di un genio supremo, prima Rossini, poi Donizetti, quindi Verdi e infine Puccini, contornati da altri necessariamente secondi, laddove da costoro i grandi hanno preso in prestito e così pure quegli altri da loro, e come sarebbe possibile il contrario? Il principio dei vasi comunicanti non trova applicazione soltanto nella fisica.

Opportunamente Milholt descrive la diffusione e le fortune dell'opera italiana in Danimarca. Alla fine del volume una serie di tavole illustrano la frequenza per periodi ma in retrospettiva (1909-1810) delle rappresentazioni alla Scala di Milano ed al San Carlo di Napoli delle opere di compositori maggiori e minori e delle opere più eseguite nella prima metà dell'800. È evidente che il nostro danese ha buona dimestichezza con le cronologie teatrali, che dovrebbero essere strumenti preziosi per gli addetti ai lavori, tanti dei quali al contrario le ignorano disinvoltamente (per non parlare dei non addetti).

Affascinanti titoli, su cui riflettere ed anche controbattere all'occorrenza: «Spirito del tempo e gusto», «L'ombra di Wagner», «Cattivi compositori?», «Un tesoro perduto», mentre l'autore non ignora che tanti melodrammi "remoti" sono tornati gloriosamente sulla scena, come, per quanto riguarda la Francia, i monumentali TROYENS di Berlioz, alla loro epoca valutati passatisti anche rispetto al Wagner che li precedeva, sono riemersi trionfalmente negli ultimi decenni alla stregua dei grand opéra di Meyerbeer. Decisamente un volume che arricchisce gli scaffali.

Piccoli nei della traduzione: una citazione dalla VITA DI ROSSINI di Stendhal (1824) lasciata nell'originale francese, quando ne è disponibile più di un'edizione recente in italiano. Non si comprende poi come mai talune citazioni da fonti inglesi siano tradotte, talaltre invece no.

PIERO MIOLI: *DONIZETTI. LA FIGURA, LA MUSICA, LA SCENA*

Cultura Musicale 8, Manzoni Editore, Merone (CO) 2019, pp. 570

Fulvio Stefano Lo Presti

Sullo scrittore e fecondissimo romanziere olandese Simon Vestdijk (1898-1971), medico di formazione ma autentico poligrafo (scrisse davvero di tutto e di più, perfino sulle sinfonie di Bruckner, Mahler e Sibelius), un critico connazionale si espresse in questi termini: «scrive più velocemente di quanto Dio riesca a leggere». Oseremmo dire che anche Piero Mioli (1947) metta in difficoltà la rapidità di lettura del Creatore (ma forse non se n'è mai reso conto). L'affabile musicologo bolognese ha appena dato alle stampe *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, che segue di un trentennio il suo pur ragguardevole *Donizetti. 70 melodrammi* (Edizioni EDA, Torino 1988), ampliandone e approfondendone la prospettiva, anche alla luce dell'ulteriore riscoperta e rivalutazione dell'*opus* di Gaetano Donizetti (1797-1848).

Infaticabile didatta sin dall'età più verde, critico musicale costantemente sulla breccia, conferenziere assiduo, partecipante a tanti e tanti convegni, collaboratore di teatri, istituzioni varie e riviste specializzate, autore di uno sterminato numero di pubblicazioni e conoscitore come pochi della storia del melodramma dagli albori, Mioli è da sempre un fervido, cordiale quanto arguto donizettiano. Un sodalizio con il Bergamasco il suo, molto probabilmente favorito dai decenni di insegnamento nel Conservatorio di Bologna dove si svolse la formazione di Donizetti (1815-1817), il quale, ormai affermato e prestigioso a livello internazionale, vi fece ritorno nel 1842 per dirigere su invito di Gioachino Rossini la prima italiana dello *Stabat Mater* del Pesarese.

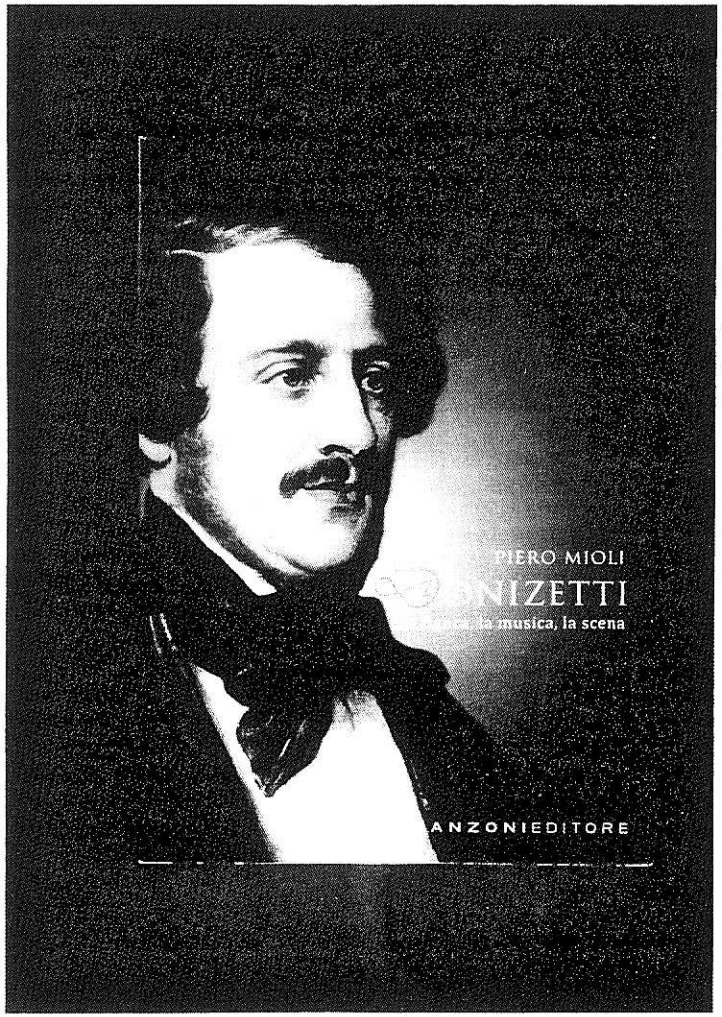
Dopo un colloquiale preambolo introduttivo si dispiega, agile ed essenziale nella sua snellezza, il profilo biografico dell'uomo e dell'artista, condotto sulla traccia dell'Epistolario - nell'ampio panorama dell'epoca e dei contemporanei – che si giova inoltre della più aggiornata bibliografia. E, nel chiaroscuro dell'itinerario denso di vicissitudini di una vita, l'autore sottolinea con affetto: «chi mai vorrà diseredare l'uomo della sua vulnerabile umanità?» (p. 16) e «troppo spesso [...] la fortuna artistica di Donizetti avrebbe divorziato dalla fortuna propriamente umana» (p. 32).

L'omnicomprensiva trattazione fa sì che un po' più di metà delle pagine del volume siano di necessità dedicate all'esame del rigogliosissimo catalogo teatrale, ricco di una settantina abbondante di titoli musicati in appena un quarto di secolo, il che pone Donizetti al secondo posto tra i maggiori operisti dell'800, dopo Giovanni Pacini, che con quasi cento melodrammi all'attivo sfida perfino la capacità di catalogazione del bravo Leporello. Opera per opera, l'analisi è preceduta dalla trama e dall'elenco dei brani. Non senza l'indicazione delle fonti e con analogie e confronti con altri titoli donizettiani e di altri compositori. Un capitolo a parte, *Avanti l'opera*, passa in rassegna le *ouvertures* più importanti, alcune delle quali reggono bene il confronto con le più titolate (e più eseguite) di Rossini e Verdi. In altri casi Donizetti privilegiava il preludio: esempi pregevoli e pregnanti ne sono quelli di *Lucrezia Borgia* e *Lucia di Lammermoor*.

Dopo lo spazio dedicato ai «condegni» diciotto *Quartetti* ed alle cantate e arie da camera, viene il turno del titolo di maggiore respiro nella peraltro non trascurabile musica religiosa del Bergamasco (il quale, non si dimentichi, ricevette la prima educazione musicale tra i *pueri cantores* di Santa Maria Maggiore), vale a dire la *Messa da Requiem in re minore per Bellini*: «mirabile compianto che suona intenso ma nient'affatto enfatico» (p. 400). È la volta poi di un «centone autografo» per una disinvolta conversazione a tu per tu con gli *aficionados*, in cui si immagina Donizetti, ormai negli Elisi «galante ospite delle Muse», ripercorrere alcuni episodi della sua vita e della sua arte citando frasi da tante e tante sue opere.

Resta ancora campo per la bibliografia e la discografia commentate e aggiornatissime (ché poco sfugge ai cento occhi di Argo-Piero), prima di concludere con una sontuosa e fitta rassegna dei grandi interpreti, che dal dopoguerra ai nostri giorni hanno dato voce e vita ai personaggi creati da Gaetano.

Una premessa dell'autore può adesso servire a mo' di conclusione: «chi vieta, nel significato più pieno e verace dell'attributo, di considerare Donizetti come il più simpatico dei musicisti dell'Ottocento?» (p. 18).
Un volume da riprendere in mano all'occasione, dopo averlo letto non proprio d'un fiato. Ma per i donizettiani di stretta osservanza un *livre de chevet*!



HOMMAGE À BOIELDIEU François (1775-1834)

I. – CRITIQUE

LA DAME BLANCHE

Georges Brown, jeune officier anglais : PHILIPPE TALBOT
Gaveston, ancien intendant des comtes d'Avenel : JÉRÔME BOUTILLIER
Dickson, fermier des comtes d'Avenel : YANN BEURON
Mac-Irton, juge de paix du canton : YOANN DUBRUQUE
Anna, pupille de Gaveston : ELSA BENOIT
Jenny, femme de Dickson : SOPHIE MARIN-DEGOR
Marguerite, ancienne domestique des comtes d'Avenel : AUDE EXTRÉMO
Gabriel : ALBAN GUYON
un Paysan : MATTHIEU HŒIM
Gens de justice : STEPHAN OLRY, VINCENT BILLIER, JEAN-BAPTISTE HENRIAT

Chœur "les Éléments"
Chef de chœur : JOËL SUHUBIETTE
Orchestre National d'Île-de-France
Direction musicale : JULIEN LEROY
Paris, Opéra Comique lundi 24 février 2020
[Dates : 20, 22, 24, 26, 28/02, 01/03]

Si Boieldieu possède, depuis avril 1851, sa place, à Paris, sur laquelle est situé l'actuel Opéra-Comique, il faut bien reconnaître que ses œuvres sont très rarement jouées. On s'autorise parfois à jouer l'ouverture de *la Dame blanche*[1] ; les chanteurs, plus rarement encore, proposent d'insérer dans leurs récitals tel ou tel morceau[2]. Sur la quarantaine d'ouvrages composés par Boieldieu, seuls huit ont eu, à ma connaissance, la chance d'être entendus ou joués aux XX^e^ et XXI^e^ siècles[3]. On ne peut donc que se réjouir de voir *la Dame blanche* venir à nouveau hanter l'Opéra-Comique. Encore aura-t-il fallu plus de vingt ans[4] pour que Paris entende à nouveau ce que l'on considère comme le chef-d'œuvre[5] de notre compositeur. L'ouvrage a fréquemment été enregistré à la radio française[6], mais les scènes françaises et internationales ont tendance à

[1] Jacques Blanc la dirige à la tête de l'Orchestre national Bordeaux-Aquitaine le samedi 1^er^ avril 1980 dans un concert intitulé *Bianca Castafiore : le récital*, au Grand Théâtre de Bordeaux ; de même Daniel Kawka la dirige à la tête de l'orchestre OSE lors d'un concert intitulé *Visions et nonnes sanglantes*, dans la Cour du Château Louis XI de La Côte-Saint-André, le jeudi 23 août 2018.
[2] Le ténor Léonard Pezzino et le baryton Christian Davesnes, accompagnés au piano par Anne-Marie Fontaine, chantent deux extraits tirés des *Voitures versées* dans l'Atrium du Théâtre des Champs-Élysées, le 10 décembre 1985. Il s'agit de l'air de Dormeuil et de la Polonaise n° 2 de Florville.
[3] On pourra se reporter au tableau recensant les œuvres du compositeur.
[4] L'Opéra-Comique l'a en effet donné en avril 1997 [représentations des 19, 21, 23, 25, 27, 29]. Ghyslaine Raphanel chantait le rôle d'Anna, Xénia Konsek celui de Jenny, Bernadette Antoine celui de Marguerite, Gregory Kunde celui de Georges Brown, Steven Cole celui de Dickson et Jean-Philippe Courtis celui de Gaveston. Marc Minkowski dirigeait l'Ensemble Orchestral de Paris. Deux ans plus tard, le même Opéra-Comique le propose à nouveau dans une double distribution : Jaël Azzaretti [les 16, 20, 24 et 28 avril] et Raphaëlle Farman [les 18, 22, 26 avril] interprètent le personnage d'Anna, Sandra zeltzer celui de Jenny, Karine Chanyan celui de Marguerite, Gregory Kunde celui de Georges, Christian Tréguier celui de Gaveston. Claire Gibault dirige l'Orchestre Pasdeloup.
[5] D'après le Guide Hachette de 1854, *la Dame blanche* fait partie du patrimoine national, au même titre qu'un monument. Sa 1000^e^ représentation – une première à l'Opéra-Comique – donne lieu à une cérémonie solennelle le 16 décembre 1862. La 1500^e^ est donnée le 2 janvier 1886. Cela laisse rêveur quand on voit le sort que connaît aujourd'hui François Boieldieu.
[6] La radio française a fréquemment enregistré cet opéra de Boieldieu, en particulier dans les années 50. En voici quelques distributions, avec dans l'ordre : Anna, Jenny, Marguerite, Georges, Dickson et Gaveston :

nettement le bouder. Réjouissons-nous et goûtons par conséquent notre plaisir avec une distribution entièrement francophone : la diction parfaite de tous les chanteurs rend tout-à-fait intelligible le texte ; c'est d'autant plus important que, comme chacun sait, le genre de l'opéra-comique voit l'alternance de passages chantés et de dialogues plus ou moins longs. Voici le découpage de l'opéra[7] :

– Ouverture
– Acte I
  – n° 1 : Introduction : Chœur – Air de Georges Brown – Couplets entre Jenny, Georges et Dickson
  – Dialogue
  – n° 2 : Morceau d'ensemble
  – Dialogue
  – n° 3 : Ballade de Jenny
  – Dialogue
  – n° 4 : Duo entre Georges et Jenny
  – Dialogue
  – n° 5 : Trio finale entre Dickson, Jenny et Georges
– Acte II
  – n° 6 : Entracte et Couplets de Marguerite
  – Dialogue
  – n° 7 : Trio entre Anna, Gaveston et Marguerite
  – Dialogue
  – n° 8 : Cavatine de Georges
  – Dialogue
  – n° 9 : Duo entre Anne et Georges
  – Dialogue
  – n° 10 : Finale [Scène de la vente]
– Acte III
  – n° 11 : Entracte et Air d'Anna
  – Dialogue
  – n° 12 : Chœur et Air écossais de Georges
  – Dialogue
  – n° 13 : Récitatif et Duo entre Anna et Marguerite
  – Dialogue
  – n° 14 : Finale

Le livret emprunte son sujet à deux romans de Walter Scott, *Guy Mannering* (1815) et *the Monastery* (1820). Le romancier écossais nourrit de nombreuses œuvres depuis le début du XIX[e] siècle et le public parisien est manifestement friand de ces intrigues compliquées, de ces histoires de revenants, de ruines gothiques et de landes pittoresques en Écosse[8]. Pauline Bureau tente de restituer, avec fidélité, cet univers sur la scène du théâtre parisien, quitte à recourir à des vidéos pour créer certaines illusions, mais celles-ci ne s'imposent pas

---

• Claudine Collart, Nadine Sautereau, Mireille Berthon, Joseph Peyron, René Lénoty, Lucien Lovano / Jules Gressier, Paris RTF 21/06/1953
• Denise Boursin, Nadine Sautereau, Solange Michel, Henri Legay, Joseph Peyron, Lucien Lovano / Jules Gressier, Paris RTF 21/03/1957
• Denise Boursin, Nadine Sautereau, Solange Michel, Henri Legay, Joseph Peyron, Lucien Lovano / Jules Gressier Paris RTF 13/02/1958 (larges extraits)
• Denise Boursin, Nadine Sautereau, Gisèle Desmoutiers, Joseph Peyron, René Lénoty, Lucien Lovano / Serge Baudo Paris RTF 30/11/1958
• Agnès Disney, Nadine Sautereau, Denise Boursin, Joseph Peyron, René Lénoty, Lucien Lovano / Gustave Cloez Paris RTF 24/07/1960
• Claudine Collart, Jane Berbié, Janine Collard, Michel Sénéchal, Aimé Doniat, pierre Germain / Eugène Bigot Paris RTF ?
• Lina Dachary, Nadine Denize, Odile Pietti, André Mallabrera, — / Jean-Claude Hartemann Paris ORTF 28/03/1968 (larges extraits)

[7] Cf. le très beau numéro de l'Avant-Scène–Opéra (n° 176) consacré à notre ouvrage.

[8] On pense par exemple à son roman *Ivanhoé* (1819) adapté par Rossini en 1826 ou Marschner (1829, *der Templer und die Jüdin*) ou bien Nicolai (1840, *il Templario*). *The Lady of the lake* (1810) inspire à nouveau Rossini (1819, *la Donna del lago*). *The Bride of Lammermor* (1818) inspire Carafa, Bredel, Mazzucato, Donizetti ; *the Fair Maid of Perth* (1826) inspirera bien plus tard Georges Bizet.

toujours, tant elles sont devenues un procédé constant des metteurs en scène. Elle sait par exemple utiliser la machinerie typique du XIX[e] siècle pour faire apparaître la fameuse dame blanche au dernier acte, qui surgit du sol, via le socle d'une statue. On pense encore au passage secret qu'Anna découvre au troisième acte. La lettre du fantôme s'enflamme quant à elle dans les mains mêmes de Georges Brown. Les costumes d'Alice Touvet restituent parfaitement aussi cette atmosphère écossaise : kilts, tartans, robes longues, besaces en peaux de bêtes, et barbes rousses. Étrangement le costume d'Anna est le moins réussi. Bref, le spectateur peut aisément se plonger dans cet univers surnaturel, même s'il a parfois conscience des limites du livret.

Les chanteurs sont tous d'un excellent niveau. Elsa Benoit incarne Anna, qui se transforme en la dame blanche pour aider le soldat Georges Brown à recouvrer ses biens. La voix est belle, mais trouve toute sa beauté dans l'air qui ouvre le dernier acte : le public ne s'y trompe pas, qui lui réserve alors de longs applaudissements. Les aigus sont superbes. Le personnage de Jenny, la femme de Dickson, prend vie grâce à Sophie Marin-Degor qui maîtrise fort bien sa voix et les aigus sortent avec aisance, notamment dans les trois finales ; elle affronte ses couplets, duo et trio sans faillir, et propose un personnage sincère et énergique. Marguerite, la vieille domestique des comtes d'Avenel, est interprétée par Aude Extrémo : sa voix grave, tout à la fois, donne de l'autorité au personnage et rend bien la vieillesse du personnage. Boieldieu lui a composé de jolis couplets au tout début du deuxième acte : assise à son rouet, Aude Extrémo montre toute la profondeur de cette voix qui résonne dans le château de ses anciens maîtres.

Du côté masculin, il faut saluer tout d'abord la prestation de Philippe Talbot. Celui-ci se joue de toutes les difficultés de son rôle et des suraigus tenus et jamais stridents ou criards, mais filés parfois dans une étrange douceur, une grande souplesse, un legato finement maîtrisé. Il l'avait déjà montré dans le rôle de Ruodi du *Guillaume Tell* donné à Lyon en octobre dernier ou dans celui éponyme du *Comte Ory*, à l'Opéra-Comique déjà en décembre 2017. En bon acteur, il sait donner au personnage ce que celui-ci peut avoir de naïf et d'attachant. Face à lui, un autre ténor, Yann Beuron, montre les mêmes qualités dans le rôle de Dickson, même si la voix s'épaissit quelque peu. Dans le rôle du méchant, Gaveston qui voudrait bien, par tous les moyens, s'approprier le château des comtes d'Avenel, Jérôme Boutillier ne démérite jamais même si l'on aurait plus de méchanceté encore. Yoann Dubruque, dans son long manteau de cuir noir, comme sorti d'une bande dessinée, qui le rend plus sombre encore et dur et qui accentue sa raideur, incarne Mac-Irton, le juge à la solde de Gaveston. Sa voix de baryton avait déjà fait merveille dans le rôle d'Horatio de l'*Hamlet* d'Ambroise Thomas donné dans le même lieu en décembre 2018.

Les chœurs, très présents notamment dans les finales II et III, sont parfaits et réussissent à donner vie à ce petit peuple écossais qui aimerait voir le château revivre et crie sa joie quand il découvre que Georges Brown n'est autre que Julien, l'héritier des comtes d'Avenel. L'orchestre est bien dirigé par le jeune chef Julien Leroy. Dès l'ouverture, construite d'après les modèles de Rossini, le chef insuffle toute l'énergie nécessaire à saisir immédiatement l'attention du public ; il participe en cela au succès de cette nouvelle production.

Le spectacle capté les 24 et 26 février sera diffusé à la radio. La présence de caméras dans la salle laisse aussi envisager une diffusion à la télévision, ou mieux en DVD, comme cela a été le cas pour quelques ouvrages récemment donnés à l'Opéra-Comique : pensons en particulier à *la Nonne sanglante*, *Hamlet*, *le Comte Ory*.

William Desniou



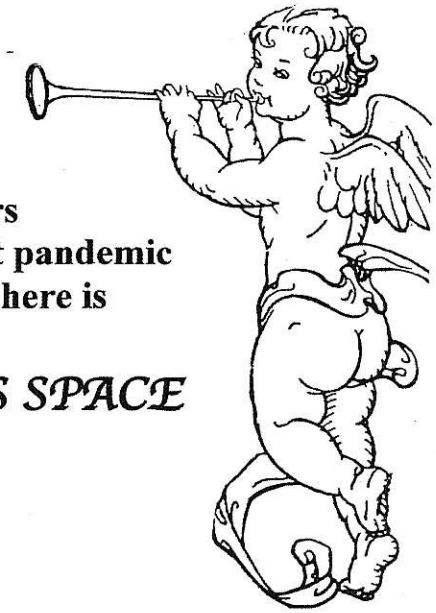
II. – ŒUVRES DE FRANÇOIS BOIELDIEU

[Informations tirées de *Dezède, Archives et chronologie des spectacles*]
[En caractères gras sont signalés les rares ouvrages de Boieldieu qui ont eu la chance d'être joués aux XX^e^ et XXI^e^ s.]

Création	Titre	Livret	Nature de l'œuvre	Lieu de création
samedi 2 novembre 1793	*la Fille coupable*	Boieldieu père [Jacques-François-Adrien]	opéra-comique en 2 actes	Rouen, Théâtre des Arts
mercredi 28 octobre 1795	*Rosalie et Myrza*	Boieldieu père	opéra-comique en 3 actes	Rouen, Théâtre des Arts
samedi 11 février 1797	***la Famille suisse***	**[Claude Godard d'Aucourt, baron de] Saint-Just**	**opéra-comique en 1 acte**	**Paris, Théâtre Feydeau**
mardi 7 novembre 1797	*l'Heureuse Nouvelle*	Saint-Just & [Charles Charpentier de] Longchamps	opéra-comique en 1 acte	Paris, Théâtre Feydeau
vendredi 15 décembre 1797	*le Pari, ou Mombreuil et Merville*	Saint-Just & Longchamps	opéra-comique en 1 acte	Paris, Opéra-Comique (Théâtre Favart I)
jeudi 10 mai 1798	*Zoraïme et Zulnar*	Saint-Just	opéra-comique en 3 actes	Paris, Opéra-Comique (Théâtre Favart I)
mercredi 5 septembre 1798	*la Dot de Suzette*	Jean-Élie Bédéno Dejaure d'après Joseph Fiévée	opéra-comique en 1 acte	Paris, Opéra-Comique (Théâtre Favart I)
jeudi 18 avril 1799	*les Méprises espagnoles*	Saint-Just	opéra-comique en 1 acte	Paris, Opéra-Comique (Théâtre Feydeau)
jeudi 12 septembre 1799	*Emma, ou la Prisonnière* [avec Luigi Cherubini]	Saint-Just, Émile de Jouy & Longchamps	opéra-comique en 1 acte	Paris, Théâtre Montansier
dimanche 8 juin 1800	*Béniowski, ou les Exilés du Kamtchatka*	Alexandre Duval	opéra-comique en 3 actes	Paris, Opéra-Comique (Théâtre Favart I)
mardi 16 septembre 1800	***le Calife de Bagdad***	**Saint-Just**	**opéra-comique en 1 acte**	**Paris, Opéra-Comique (Théâtre Favart I)**
jeudi 13 janvier 1803	***Ma tante Aurore, ou le Roman impromptu***	**Longchamps**	**opéra-comique en 2 actes**	**Paris, Théâtre Feydeau**
samedi 18 juin 1803	*le Baiser et la quittance, ou Une aventure de garnison* [avec Nicolò Isouard, Rodolphe Kreutzer, Étienne-Nicolas Méhul	Louis-Benoît Picard, Michel Dieulafoy & Longchamps	opéra-comique en 3 actes	Paris, Opéra-Comique (Théâtre Feydeau)
lundi 5 mars 1804	*Aline, reine de Golconde*	Edmond de Favières & Jean-Baptiste-Charles Vial	opéra-comique en 3 actes	Saint-Pétersbourg, Théâtre de l'Ermitage

jeudi 18 avril 1805	*la Jeune Femme en colère*	Étienne-Charles-Guillaume Claparède	opéra-comique en 1 acte	Saint-Pétersbourg, Théâtre de l'Ermitage
vendredi 26 juillet 1805	*Abderkan*	François-Guillaume-Jean-Stanislas Andrieux, d'après Dégligny	opéra-comique en 1 acte	Saint-Pétersbourg, Palais de Peterhof
mercredi 16 avril 1806	*Un tour de soubrette*	Nicolas Gersin	opéra-comique en 1 acte	Saint-Pétersbourg, Théâtre de l'Ermitage
mardi 16 décembre 1806	*Télémaque*	P. Dercy	opéra-comique en 3 actes	Saint-Pétersbourg, Théâtre de l'Ermitage
1807	*Amour et mystère, ou Lequel est mon cousin ?*	Joseph-Marie Pain	opéra-comique en 1 acte	Saint-Pétersbourg, Théâtre de l'Ermitage
1808	*la Dame invisible*	Raudon & Daudet	opéra-comique en 1 acte	Saint-Pétersbourg, Théâtre de l'Ermitage
1808	*l'Athalie*	Racine	musique de scène	Saint-Pétersbourg, Théâtre de l'Ermitage
mardi 25 décembre 1810	*Rien de trop, ou les Deux Paravents*	Joseph-Marie Pain	opéra-comique en 1 acte	Saint-Pétersbourg, Théâtre de l'Ermitage
samedi 4 avril 1812	***Jean de Paris***	**Saint-Just**	**opéra-comique en 2 actes**	**Paris, Opéra-Comique (Théâtre Feydeau)**
mardi 29 juin 1813	***le Nouveau Seigneur de village***	**Augustin Creuzé de Lesser & Edmond-Guillaume de Favières**	**opéra-comique en 1 acte**	**Paris, Opéra-Comique (Théâtre Feydeau)**
samedi 12 février 1814	*Bayard à Mézières* [avec Charles-Simon Catel, Luigi Cherubini & Nicolò Isouard]	René de Chazet et Emmanuel Dupaty, dit Mercier-Dupaty	opéra-comique en 1 acte	Paris, Opéra-Comique (Théâtre Feydeau)
samedi 21 mai 1814	*le Béarnais, ou Henri IV en voyage* [avec Rodolphe Kreutzer]	Charles-Augustin de Bassompierre, dit Sewrin	comédie mêlée de chants en 1 acte	Paris, Opéra-Comique (Théâtre Feydeau)
lundi 13 juin 1814	*Angéla, ou l'Atelier de Jean Cousin* [avec Sophie Gail]	G. Montcloux d'Épinay	opéra-comique en 1 acte	Paris, Opéra-Comique (Théâtre Feydeau)
mardi 5 mars 1816	*la Fête du village voisin*	Charles-Augustin de Bassompierre, dit Sewrin	opéra-comique en 3 actes	Paris, Opéra-Comique (Théâtre Feydeau)
mardi 18 juin 1816	*Charles de France, ou Amour et gloire* [avec Ferdinand Hérold]	Armand d'Artois, De Rancé & Emmanuel Théaulon de Lambert	opéra-comique en 2 actes	Paris, Opéra-Comique (Théâtre Feydeau)
mardi 30 juin 1818	***le Petit Chaperon rouge***	**Emmanuel Théaulon de Lambert**	**opéra-comique en 3 actes**	**Paris, Opéra-Comique (Théâtre Feydeau)**

4-16 avril 1818	*les Voitures versées,* *ou le Séducteur en voyage*	Emmanuel Dupaty, dit Mercier-Dupaty	opéra-comique en 2 actes	Saint-Pétersbourg, Théâtre de l'Ermitage
mardi 1 mai 1821	*Blanche de Provence,* *ou la Cour des fées* [avec Henri-Montan Berton, Luigi Cherubini, Rodolphe Kreutzer, Ferdinando Paër]	Emmanuel Théaulon de Lambert & De Rancé	opéra en 3 actes	Paris, Grand-Théâtre du Palais des Tuileries
mercredi 2 mai 1821	*les Arts rivaux*	André Alissan de Chazet	opéra-comique en 1 acte	Paris, Hôtel-de-Ville
lundi 15 décembre 1823	*la France et l'Espagne*	André Alissan de Chazet	divertissement	Paris, Hôtel-de-Ville
vendredi 27 avril 1824	*les Trois Genres* [avec Daniel-François-Esprit Auber]	Eugène Scribe, Michel Pichat & Emmanuel Dupaty, dit Mercier-Dupaty	prologue en un acte	Paris, Théâtre de l'Odéon
vendredi 10 juin 1825	*Pharamond* [avec Henri-Montan Berton, Joseph Daussoigne-Méhul, Rodolphe Kruetzer]	Jacques-Arsène-François-Polycarpe Ancelot, Alexandre Guiraud & Alexandre Soumet	opéra en 3 actes	Paris, Opéra (Salle Le Peletier)
samedi 10 décembre 1825	***la Dame blanche***	**Eugène Scribe**	**opéra-comique en 3 actes**	**Paris, Opéra-Comique (Théâtre Feydeau)**
mercredi 20 mai 1829	*les Deux Nuits*	Jean-Nicolas Bouilly & Eugène Scribe	opéra-comique en 3 actes	Paris, Opéra-Comique (Salle Ventadour)
lundi 31 octobre 1831	*la Marquise de Brinvilliers* [avec Daniel-François-Esprit Auber, Désiré-Alexandre Batton, Henri-Montan Berton, Luigi Cherubini, Felice Blangini, Michele Carafa, Ferdinand Hérold, Ferdinando Paër]	François-Henri-Joseph Blaze, dit Castil-Blaze & Eugène Scribe	opéra-comique en 3 actes	Paris, Opéra-Comique (Salle Ventadour)
jeudi 13 novembre 1834	*Boieldieu aux Champs-Élysées et son apothéose*	Charles-Augustin de Bassompierre, dit Sewrin	opéra-tableaux en 1 acte	Rouen, Théâtre des Arts



DIARY

Dear Members
In view of the current pandemic all one can say here is

WATCH THIS SPACE

Napoli, Teatro San Carlo?
***Jérusalem* (Verdi) 16/19/22/25 November**

Bad Wildbad, Rossini Opera Festival, Königliches Kurtheater?
***L'isola disabitata* (Gercia) 10/17/24 July**
***La scala di seta* 12/16/18/23/25 July**
Trinkhalle
***Elisabetta regina d'Inghilterra* 11/18/25 July**
***Le Philtre* (Auber) 17/24 July**

Martina Franca, Festival della Valle d'Itria, Palazzo Ducale?
***La rappresentalia* (Mercadante) 14/26/27 July?**

Le nozze in Villa at Bergamo in November?

****

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