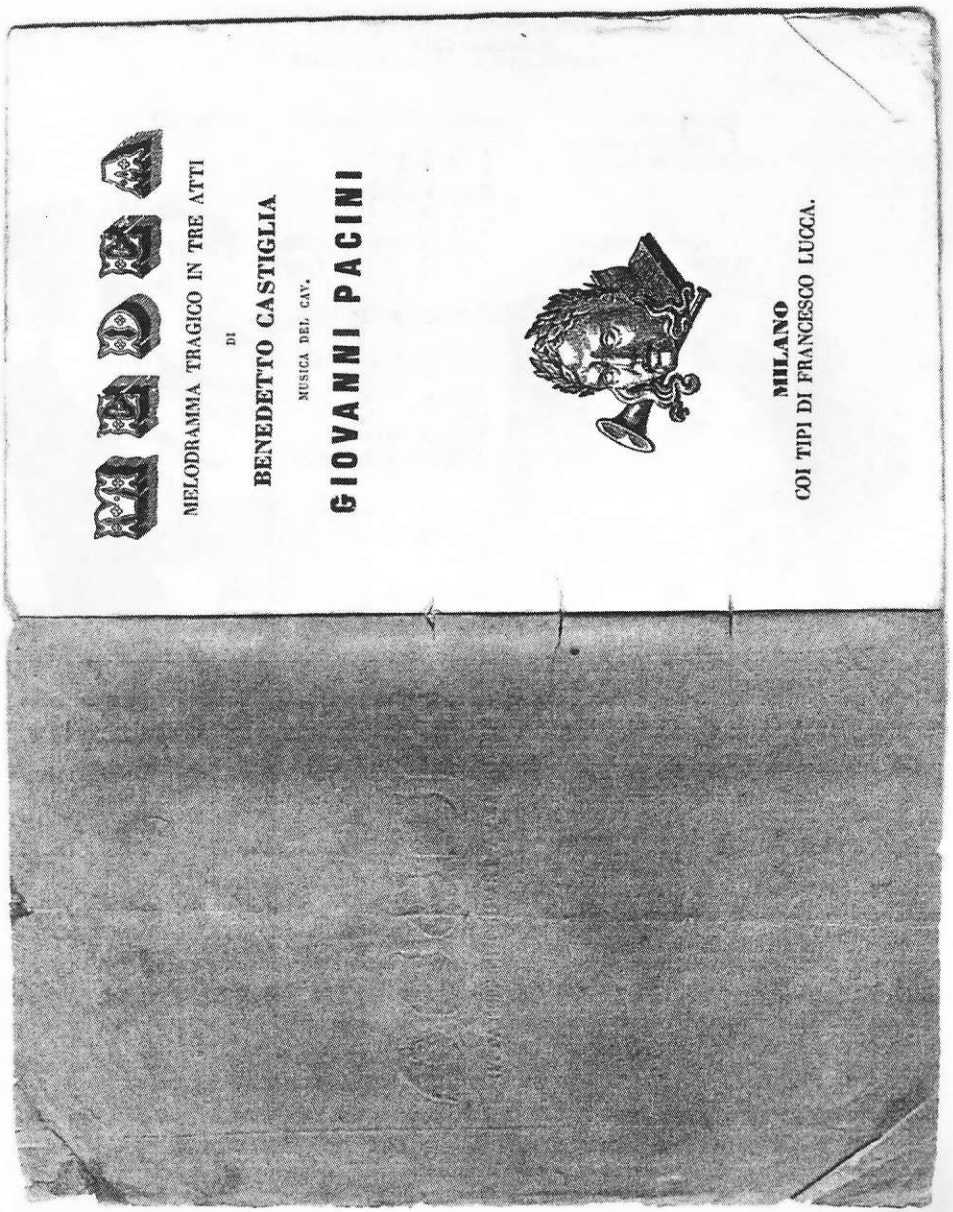


Medea resurfaces

Alexander Weatherson

Neither the fabulous opera of Cherubini nor the truly mesmerising opera of Mayr has ever completely hogged the spotlight where this legendary *femme fatale* of classical antiquity is concerned; the scorched-earth *Medea* of Giovanni Pacini has always been in the wings – though off-limits might be a better description. Just two of his incredible dramas can claim to have struck a chord endurably in modern ears: *Maria Regina d'Inghiltera* has made real progress in Europe and America and his seminal *L'ultimo giorno di Pompei* still makes reverberations more than two decades after its apocalyptic revival at Martina Franca; now, almost out of the blue his *Medea* makes a bid for rediscovery in the Saxon city of Hildesheim - the announcement of which innovatory programming came just too late for inclusion in the last Newsletter.[1] A *melodramma tragico* revived momentously at Savona under the baton of Richard Bonynge in 1993 and featuring a heroine to modern tastes - not a tainted goddess but a jilted wife with an unrelenting devotion to retaliation (both bloody and melodic) was promptly recorded[2] and exposed a score of exceptional quality.

Pacini offered his *Medea* first at Palermo in 1843. This was a place and moment when he needed to demonstrate that Bellini and Donizetti had not made him "*sorpassato*"- his *Medea* took up the challenge and the opera went round the world. Tom Kaufman lists almost fifty revivals including momentous performances in Buenos Aires, Havana, Mexico City, Odessa, Montevideo, Caracas, Barcelona, Madrid and New York. Many of these exotic sites owing its presence on their major boards to one of his especially favoured *dive*: Adelaide Cortesi had a truly remarkable voice in parallel – it would not be an exaggeration to claim – with Marianna Barbieri Nini.



Adelaide Cortesi

[1] At the Stadtheater Grosseshaus Hildesheim, with a prima on 2 October 2021 and repeat performances on 9/23/31 October accompanied by a staging of the play by Corneille and a ballet upon the same theme

[2] ARKADIA A146.2 - Teatro Chiabrera, Savona with Jolanta Omilian in the title role

She was a great diva of the day[3] who has slipped out of current consciousness, both the daughter of the ballet master and coreograph Antonio Cortesi and specialised in the most strenuous repertoire then available. Her performances, for example, of Donizetti's *Gemma di Vergy* contributed to its great popularity (it was perhaps the most revived of all his operas despite the extraordinary challenges it presented to any prima donna) while the other major vehicle for her fame was this *Medea,* which, like so many of Pacini's other operas, was regularly updated as a predictable feature…

Though the title role was created by a forgotten star who seems only once to have sung it again[4] Adelaide Cortesi took possession of this vehement *tragedia lirica.* Whereas the earlier opera had been relatively economical, radical changes were made for her, beginning in Venice followed by re-editions at Vicenza, Firenze and other sites and presided over by the composer himself all of which were to extend and underpin the anguish, plight and betrayal at the callous hands of a treacherous lover, squeezing out the pitiless nature of the destiny Medea had brought upon herself which Cortesi claimed unforgettably as her own.

The initial cast of the Palermo *prima* at the Teatro Carolino on 11 February 1843, the libretto by Leopoldo Tarantini, was as follows:

PERSONAGGI

MEDEA
Gertrude Bortolotti.
CREONTE
Luigi Valli.
GIASONE
Giovanni Pancani.
CASSANDRA
Giovanna Assirio.
CALCANTE
Secondo Torre.
LEUCISCA
Adelaide Orlandi.

CORO E COMPARSE

Giasone, Fanciulli, Donne, Fanciulli, Popolo, Guerrieri, Sacerdoti, Arcieri, Matrone, Soldati.

Adelaide made her initial appearance in the opera at Venice in 1850 with same Creonte[5] but then followed this at almost two-year intervals with appearances at Ravenna, Rome, Trani, Firenze, Vicenza and so on taking

[3] Adelaide Cortesi was born in Milan in 1828 and died in Castiglion Fiorentina (Tuscany) in 1889
[4] At Madrid in 1847
[5] The La Fenice cast in 1850 included Adelaide Cortesi (Medea), Raffaele Mirate (Giasone) and Luigi Valli (Creonte)

it abroad at the end of the decade where it became more-or-less synonimous with her name. Not one of these performances contained precisely the same music; the libretto of the Palermo prima has only a perfunctory cavatina for Medea overshadowed by the duetto which follows while the full score at Naples offers replacement music throughout with a brand new cavatina written for Adelaide (marked *con molta passione*) and immediately borrowed by her rivals [6] which she would repeat worldwide ending with heartrending cries for vengeance!



Such an unstable offering would be disconcerting in the oeuvre of any other composer but there survives in all the versions of the music of this *Medea* a key structure and an initial foundation upon amazing ensembles including two *gran duetti* (where for once the term is fully justified): those between Medea and Giasone and Medea and Creonte, the true backbone to the score. Instead of being called *Il maestro delle cabalette* which was the nickname its composer enjoyed in his lifetime – most particularly after Franz Liszt had made a celebrated paraphrase of a famous one in his *Niobe* - far exceding in number of repetitions those derived from music by Bellini and Verdi - it might have been more appropriate to call him "*Il maestro dei duetti.*" [7]

This was an opera that never ended in quite the same way - in this single respect following the example set by the fellow authors of Euripides so many centuries before. Pacini's *rifacimento* is shorn of the grandiloquent departure decreed by legend followed by Baroque forebears including Mayr, when, in a golden chariot escorted by dragons she sails triumphantly over the heads of the horrified witnesses and a sea of corpses into the setting sun.

[6] At the Teatro Comunale di Modena on 20 February 1851 with Carolina Alaimo as Medea
[7] The fabulous duets of *L'ultimo giorno di Pompei* enjoyed the fate of being "borrowed" extensively to spark up the operas of most of his contenporaries - major examples can even be found today - if inadvertently - in the published volume "*Tutti I libretti di Donizetti*" (!) and they appeared regularly in revivals of the operas of Bellini worldwide to the latter's indignation

In Pacini's domesticated rifacimento, after a distraught *aria finale* (sung to the sound of Giasone's wedding music to be heard in the distance) its heroine is confronted by several choices: she can murder the two sons she loves and fling the bloody dagger at the feet of Giasone; or, alternatively, throw their bleeding corpses in its place. Then she can kill herself. Once in a while clasping her tragic offspring to her bosom and jumping into a suitable chasm with an imposing *tutti* to enhance her departure (as at the palermitana *prima*). In every version of course the children die. *"Medea"* means infanticide to history and legend.

Adelaide Cortesi, it is clear, had each of these traumatic alternatives at her disposal adapting her choice to the taste of her audience. That which was streetwise in Mexico City might seriously upset the coffee cups in Odessa. Pacini offered her plenty of scope: in this respect she was only echoing the stance of her maestro who had made strenuous attempts to impede the commercial stranglehold of music publishers by changing his operas on every occasion. It was imperative – he believed – to offer his audience *different music* every night instead of music they had heard so many times before. In the place of commercial pre-packaging he proposed a live product enhanced by a sense of discovery. This initiative was to fail as we know so well. Those music publishers for whom every interuption to their *revenue* was *unthinkable* responded by ensuring that a composer once on a par with Donizetti and Verdi has been forgotten.

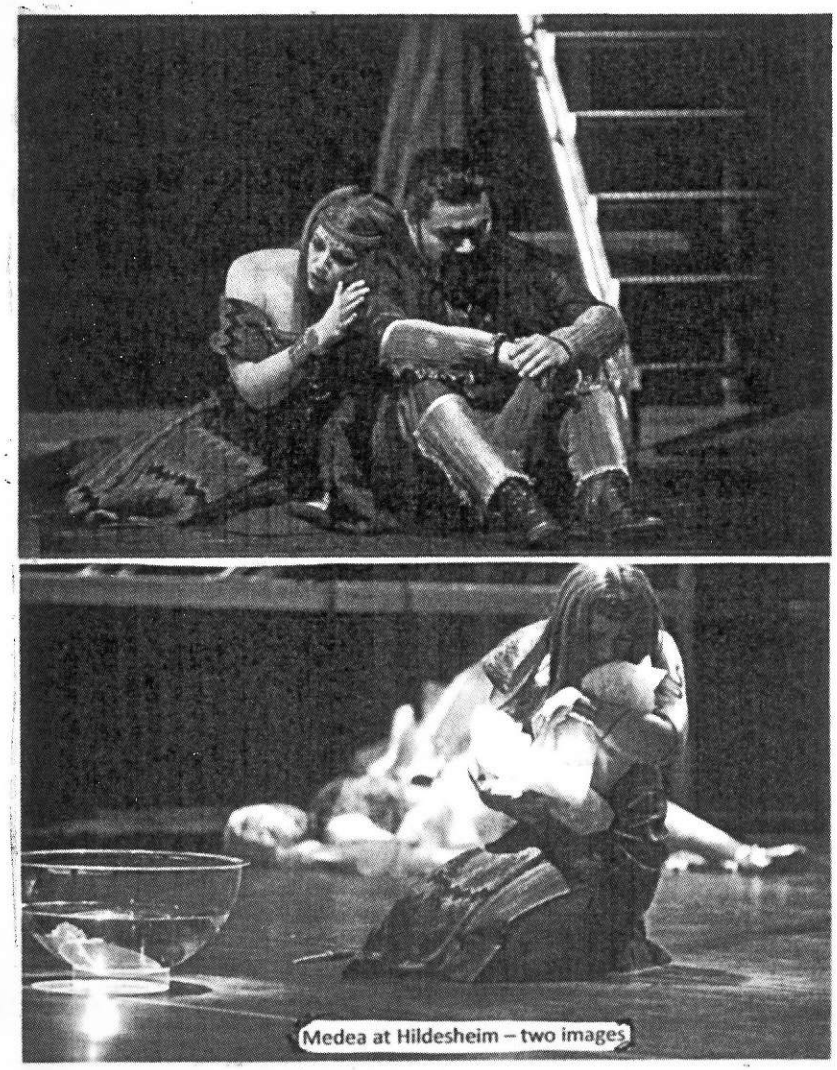
Adelaide Cortesi's *Medea* was received somewhere between rapture and dismay. The pen-pricks of the Press had a field day The New York Herald rose to the occasion at the staging at Niblo's Theater in 1860:

> *"We would form a very bad idea of the heart that could stand unmoved at the accents of despair so faithfully depicted by the artist which Pacini calls his Medea...This most celebrated opera, which has been performed with the most brilliant results on the most renowned stages of Europe, was played on Saturday and Sunday nights before a crowded and really enraptured audience. This great work of Pacini, which will certainly continue to create enthusiasm among our people by that flood of original melodies, and with such a great profusion of harmony in connection with the true philosophic spirit of the whole composition...Madame Cortesi was so great, so sublime in all her movements, looks, and notes, that one breath was not to be heard in the spacious and crowded house, which at the end of the performance, gave to the accomplished prima donna such a round of vivas and applause, as has never been witnessed before in our theater."*

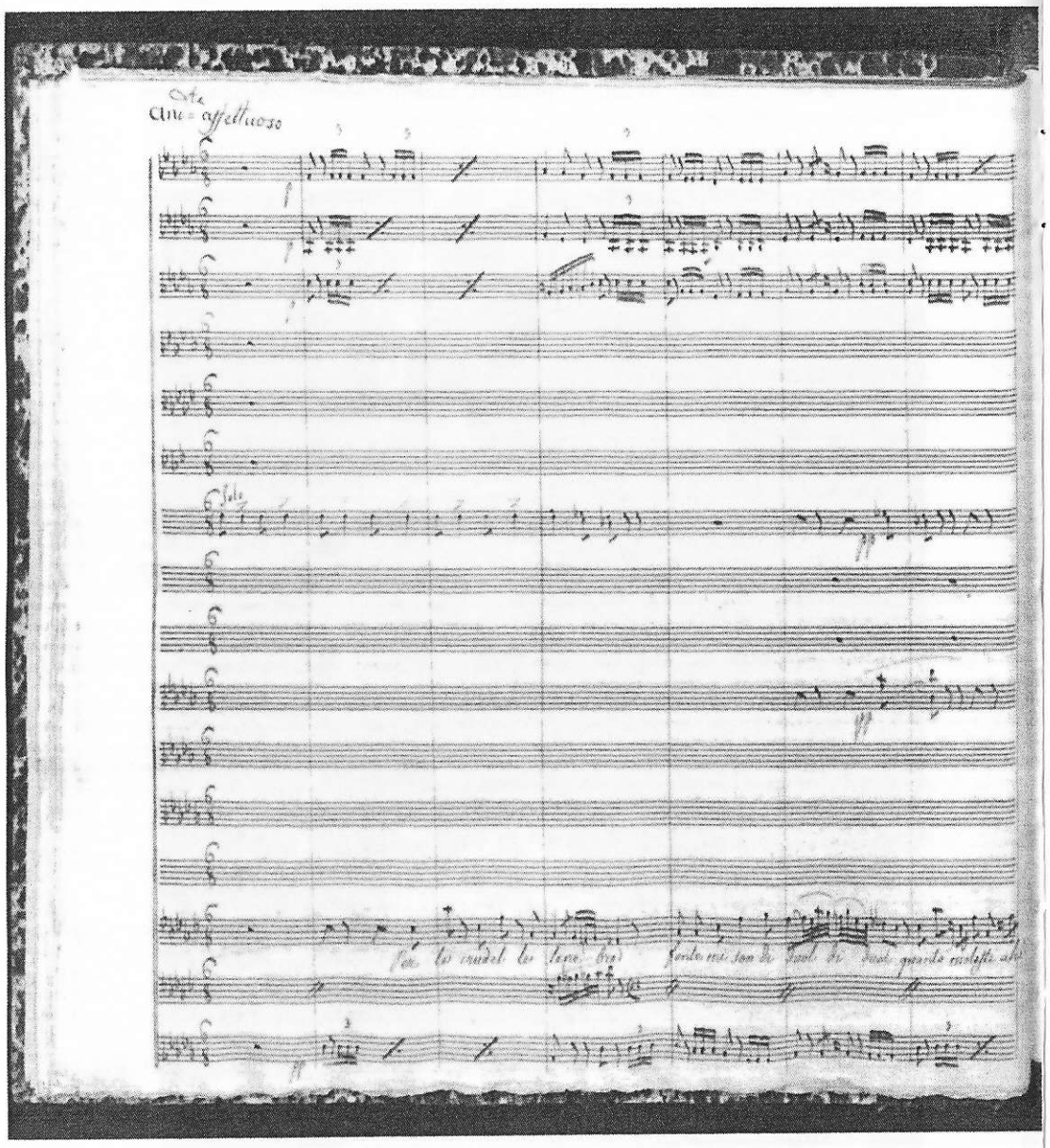
This opera, irrespective of its passionate championship by Adelaide Cortesi, has a bitterness in its definition of betrayal that now and then hints at something more than mere pursuit of operatic passion. It invokes now-and-then something quite near on the part of its composer to identification with

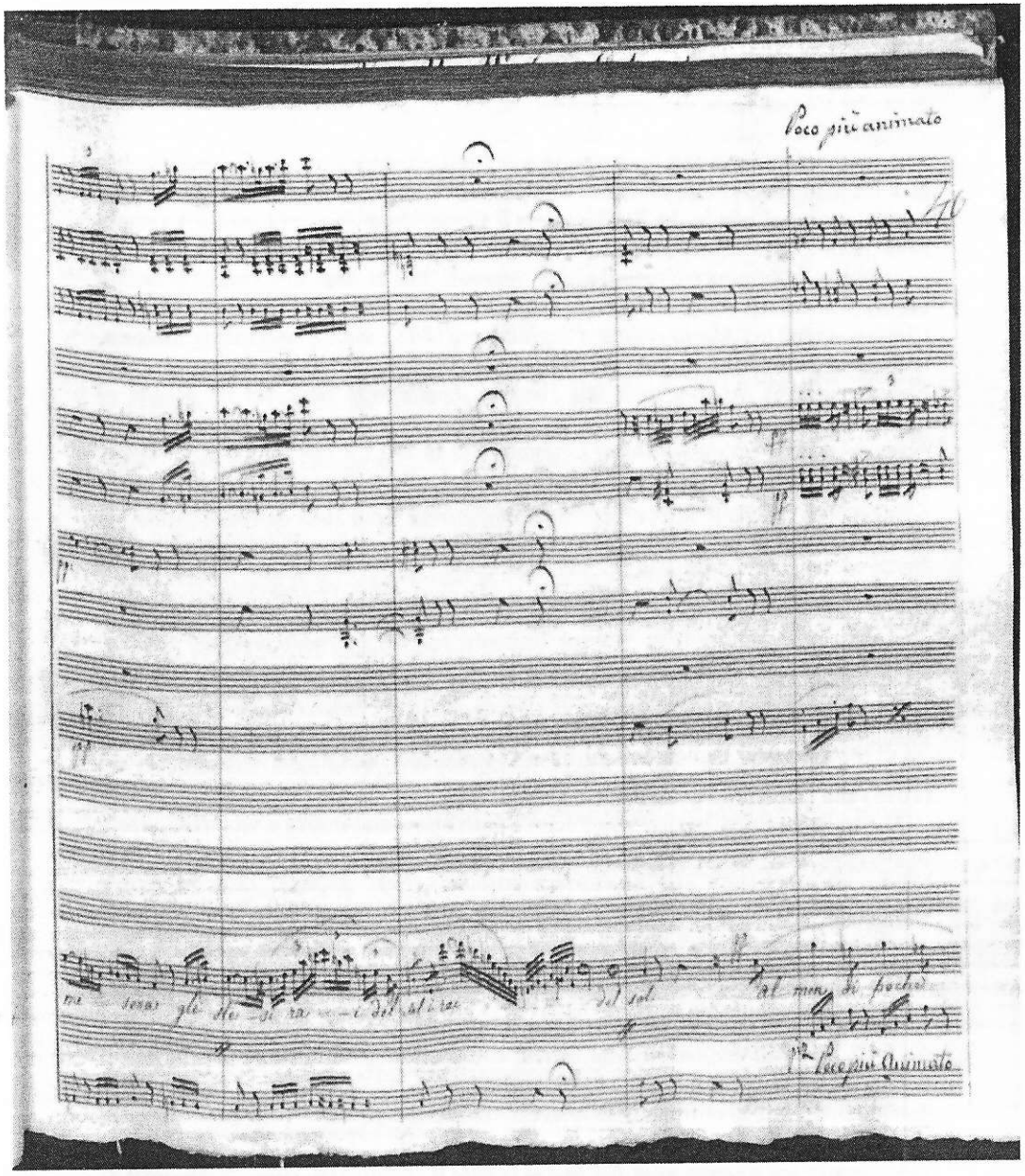
the plight of its heroine, an identification that becomes personal - a desire for vendetta, possibly, at the caprice of fate and injustice evoked by the initial staging of this *Medea* on the island of his birth where another composer had shamelessly been allotted preference…

The intensity of his depiction - an almost voluptuous examination of a self-inflicted wound ending in self-immolation, underpinned by the subsequent revision and elaboration of *Medea* in so many revivals may paradoxically, perhaps, have been the actual impetus for its huge success worldwide?



Medea at Hildesheim – two images


Ote
Aria = affettuoso
Sole


Poco più animato
Poco più Animato

German premiere after more than 170 years : Pacini's *Medea* in Hildesheim

Walter Wiertz

(after the performance on 9 October)

I can't remember when the name „Pacini" dropped by in my well-regulated life as a lover of Belcanto operas, but I do recall the staging of my first opera of this composer from Catania. In 2008 we saw *Il Convitato di Pietra (1832),* his version of the *Don Giovanni* subject, as part of the festival *Rossini in Wildbad.* It was an enjoyable performance (recorded by Naxos), but it did not make a lasting impression on me. This changed completely when four years later Stadttheater Giessen staged his *Maria regina d'Inghilterra* (1843), with a convincing mise-en-scène and wonderful singers delighting us with a memorable evening (see our Newsletter 116). At that time this Hessian theatre won fame for its decade of presenting Belcanto rarities and gems such as *Zampa, Il giuramento, Lo schiavo, Fosca,* Arrieta's *La conquista di Granata,* and in 2015 a fascinating and deeply moving production of *Linda di Chamounix,* for whose musical direction Florian Ziemen was responsible. In 2017 he became General Music Director and Artistic Opera Director at the *Theater für Niedersachsen* (tfn) in Hildesheim, and it is anything but surprising that in his first season there the German premiere of Donizetti's *Adelia* was part of the program. His new place of musical creativity even attracted a lot more of attention when – amidst the pandemic scenario – an extraordinary artistic trilogy was announced for the season 2020/21: The „Räuber project" with Schiller's Sturm und Drang play *Die Räuber,* complemented by a ballet evening and Mercadante's opera *I briganti.* This project apparently was not meant to be a kind of one-hit wonder, for the current theatre season in Hildesheim opened with another trilogy: *Medea* – presenting a dance theatre, Corneille's play (1635) and Giovanni Pacini's opera (1843).

The tragedia lirica *Medea* was Pacini's 58th opera and marks a vital component in his second creative phase as an opera composer, which he established himself in his autobiography *Le Mie Memorie Artistiche:* „Nell' autunno 1840 io venivo dunque battezzato della pubblica opinione, non più come composer di facili cabalette, ma bens' di elavorati lavori and di mediate produzioni" (p.83). And further below in the same chapter the composer discloses why Medea– in spite of the fact that great predecessors such as Cherubini and Mayr had already treated this subject – was to become his next eponymous heroine: „The myth of the woman from Colchis had excited my horror and compassion. The force of that powerful feeling which is called love, and by others human madness, converted into a terrible passion that leads to criminally low levels...shocked my heart." (Ch. XIII).

Medea had its world premiere in the Teatro Carolino in Palermo on 28 November 1843, nearly ten months after his *Maria regina d'Inghilterra.* And, as we learn in the following chapter, the first night of his new opera left the audience „in dazzlement", before „after the second performance *Medea* was unanimously proclaimed my masterwork by everyone" (Ch. XIV).

As customary in the operatic scene of those years Pacini revised his score several times, taking into account the demands of the respective theatres and the quality of the available singers. „There is much additional music but when and for whom it was written remains imprecise.[...] extensive changes were made to the libretto even before the *prima* (resulting in the virtual disappearance of one of the characters – Cassandra); alternative music of all kinds abounds but the principal features of Medea [...] remain constant."[1] There were productions in Vicenza and Turin's Teatro Carignano in 1845, for La Fenice in Venice 1850 and a „definitive" version for San Carlo in Naples 1853. For more than two decades *Medea* enjoyed considerable popularity not only in Italy, but also as far as New York and South America.

However, almost 180 years have passed before it was given its first performance in Germany by Theater für Niedersachsen in Hildesheim. The persons in charge decided to take as the basis of their production the score of the 1850 version for Venice, effectively without any cuts and presenting a cast of seven characters with Cassandra taking over the role of Creon's daughter Crëusa as well[2]. It's difficult to determine the exact sources of Benedetto Castiglia's libretto, but probably his main source was in part Cesare della Valle duca di Ventignano, who for his tragedy *Medea* drew upon ancient predecessors such as Euripides, Seneca and the French classical author Corneille.

Anna Siegrot, who created the identical scenery of the three productions in Hildesheim and designed the costumes, had the demanding task of devising a stage set that had to prove its suitability for opera, drama and ballet. The scene is set in an anonymous place that could be Corinth where Creon reigns as king and where Medea and Jason after a year-long odyssey were granted asylum. The standard stage design is a silver-coloured metal scaffolding with some staircases, symbolizing the power structures in this society, modified by transparent curtains meant to decorate or to compartmentalise the space, which were drawn sideways with wearisome regularity. Nature religion as the basis of this society was underlined in the tribunal scene at the end of Act II, when a huge moon's disk dominated the scene, with the choir members symbolically holding small copies of it in their hands. The costumes of the stage characters, who fortunately are not present-day men and women, are clad in white, black or silver-grey, in contrast to the red-haired Medea, who wears warm colours. In the eyes of the production team she is not the notorious magician who after killing her two children mounts a chariot drawn by dragons and disappears through the air (as depicted by Euripides, Seneca, Corneille). To the directress **Beka Savic** this mythical woman is a stranger, torn between vindictiveness and mother's love, who is fully aware of the furious streak in her disposition. When she has come

[1] Alexander Weatherson *Il maestro delle cabalette* [in] notes for the Arkadia recording of *Medea* AK 146-2 (1994)
[2] Crëusa, Creon's daughter, makes her first literary appearance in Corneille's tragedy and is – also as Glauca - musically a minor character.

to realize that she can only protect her children by killing them and sparing them an even harder fate among those evil powers she drowns them in a small baptismal bowl like an Erinys and then stabs herself.

The lyrical soprano **Robyn Allegra Parton** portrayed this multi-faceted mythical figure and romantic anti-heroine downright convincingly: With her attractive appearance the young British singer vocally and musically left nothing to be desired, displaying marvellous coloraturas, intervallic leaps and acuti. **Yohan Kim** (Giasone), the father of their two children and lover of Creon's daughter Crëusa, let his throatily timbred tenor voice flow in bel canto style and secure in intonation. **Zachary Wilson** (Creonte) sang brilliantly but played his part as a dignified king and father rather monochromatically. The bass **Uwe Tobias Hieronimi** as Calcante, the priest of Apollo, was stretched to his vocal limits (coloraturas) in his prophecy (Act III), but in the end handled the challenges of this Belcanto part decently. **Steffi Fischer** (Licisca), **Neele Kramer** in the double role as Crëusa and Cassandra, the priestess of Pallas, and **Julian Rohde** as the Mephistophelian string-puller Lisimaco all fulfilled their roles adequately. The opera choir of the t/n (rehearsal work **Achim Falkenhausen)** in this production consisted of ten singers only (four women and six men), who - due to pandemic- related restrictions – always had to keep sufficient distances. However, they managed to sound homogenous and mellifluous, remarkably enough in a score that contained more choir numbers than previous productions. The spiritus rector of the performance was **Florian Ziemen** in the orchestra pit: He vivaciously conducted the 35 musicians of the orchestra, who after an imperfectly balanced sinfonia played passionately and melodiously. Together they presented a fascinating and stirring Belcanto opera with its beautiful melodic lines, its colourful instrumentation, especially the audacious introduction of Finale III with solo parts for trumpet and harp. And of course, „il maestro delle cabalette" lived up to his name once again!

Sadly there were more empty seats on this second night of *Medea* than pandemic regulations demanded, but apparently the advance sale of the next two performances in this small (but definitely not provincial!) opera theatre is going very well.



Pages 9 – 10
The cavatina of Medea *'Per te, crudel le tenebre'* Atto I Sc III - as specifically composed for Adelaide Cortesi at the Teatro La Fenice, Venice on 9 March 1850



AD ALTAMURA NELLA PUGLIA DI MERCADANTE

Fulvio Stefano Lo Presti

Dopo la mia conferenza, di mercoledì 15 settembre, dedicata a Saverio Mercadante (1795-1870) e tenuta davanti a una quarantina di persone ad Altamura nell'atrio di uno storico palazzo limitrofo alla Cattedrale, il Club federiciano locale, che aveva promosso la conferenza, ha allestito uno spettacolo sulla vita e l'opera di Mercadante, andato in scena sabato 18 settembre al Teatro Mercadante. Confortante il numeroso pubblico altamurano accorso e di buon auspicio la presenza di un alto responsabile della cultura a livello regionale nonché della sindaca. Lo spettacolo ideato e messo in scena dalla Professoressa Bianca Tragni, che dirige e anima, ardimentosa ed energica, il Club federiciano, era interamente affidato a volenterosi interpreti per lo più giovani e giovanissimi, tutti ben preparati.

Sulla scorta del racconto del narratore Marcello Vitale si è snodato il pittoresco itinerario della vita di Mercadante in una serie di scenette stringate e accattivanti, inframmezzate da maliosi brani musicali, in cui si sono tra gli altri distinti il soprano Angela Lomurno ed il clarinettista Ferdinando Redavid.

Inevitabile, a quanto pare, qualche buccia di banana insidiosa: l'*incompiuta* di Mercadante, lasciata a metà per la morte del compositore nel 1870, non si intitola CATERINA DE' MEDICI bensì CATERINA MEDICI, ché la regina francese non c'entrava affatto, mentre LA SCHIAVA SARACENA, pur sfortunata, andò effettivamente in scena alla Scala di Milano nel 1848 e venne anzi ripresa a Napoli e a Malta.

Perdura l'inspiegabile, angoscioso interrogativo: perché Mercadante continua ad essere assente dalle scene italiane? Forse perché la sua musica non è in grado di suscitare l'interesse di un pubblico contemporaneo? A sentire gli applausi registrati dal vivo del pubblico di Wexford, nella Repubblica d'Irlanda (dove nell'arco del trentennio 1988-2018 sono state rappresentate ben sei opere mercadantiane), non si può non concludere che sono semmai i pavidi dirigenti dei teatri lirici italiani, che, per ignoranza o cattiva volontà, boicottano Mercadante, come in decenni non troppo lontani boicottavano l'altro Donizetti.

Se la musica non viene eseguita, chi oserebbe sostenere che non interessa?

Passy, o della imprevidenza

Un inarrestabile finale rossiniano[1]

Eduardo Rescigno

Raggiunta Parigi da Firenze il 25 maggio 1855 dopo un lungo viaggio in precarie condizioni di salute, Rossini non può ancora sapere con certezza se questa sarà l'ultima tappa della sua vita, anche se forse lo sta desiderando la moglie Olympe. Quindi, a differenza di quanto aveva fatto a Bologna e poi a Firenze, non si preoccupa di acquistare casa. Dapprima vive in albergo, e spesso si allontana da Parigi per raggiungere città termali e luoghi di cura, Trouville, Kissingen, Baden e Wildbad, quindi nell'estate del 1856 affitta una villa a Passy, proprietà dell'editore Heugel al numero 24 della rue de la Pompe, che presumibilmente abita nei mesi estivi anche nel corso di altri due o tre anni. Poco dopo, nell'autunno 1856, affitta un grande appartamento a Parigi fra la Chaussée d'Antin e il Boulevard des Italiens, che sarà la sua ultima residenza cittadina.

Ha ormai raggiunto un relativo ma soddisfacente stato di benessere fisico, ha ricominciato a comporre ed ha probabilmente acquisito la certezza che Parigi sarà la sua nuova e, probabilmente, definitiva residenza. Decide quindi di costruirsi una casa in quello stesso luogo dove, in affitto, ha trascorso alcune estati.

Passy, sobborgo occidentale di Parigi, oltre la riva sinistra della Senna, fra il Trocadero e il Bois de Boulogne, si trova su un'altura dalla quale si domina il fiume e il centro della città. Luogo di soggiorno estivo nei primi decenni dell'Ottocento, nel 1860 diventerà un quartiere di Parigi compreso nel 16° Arrondissement, attraversato da est a ovest dalla rue de Passy, dallo Chaussée de la Muette e dall'Avenue Ingres che, alla place de la Porte de Passy, si raccorda al Bois de Boulogne.

Rossini dispone di un consistente patrimonio, in buona parte abilmente investito, e non avrebbe alcuna difficoltà ad acquistare un terreno anche di notevoli dimensioni; ma è un cauto amministratore della propria ricchezza, e non ha figli a cui lasciare beni immobili. Il 18 settembre 1858, nei pressi della Porte de Passy, Rossini acquista l'utilizzo di un terreno di mq 10.200 al prezzo di favore di franchi 90.000, con la clausola che, alla propria morte, il comune lo avrebbe rimborsato senza interessi agli eredi, con l'impegno di riacquistare anche gli immobili che sarebbero stati costruiti sul

[1] Questo studio sulla fine della Villa di Passy non sarebbe stato possibile senza la fondamentale collaborazione di Emilien Rouvier, instancabile ricercatore di documenti, che ringrazio.



terreno secondo una stima formulata da un esperto. Di questa transazione non è stato possibile rintracciare la documentazione, ma ne abbiamo notizie certe dal documento che riguarda il cambio di proprietà alla morte di Rossini, che verrà citato più oltre.

Il terreno si trova nel quartiere "de la Muette", lotto n. 5, all'angolo fra il Boulevard Suchet e l'Avenue Ingres, ed è a forma di triangolo rettangolo, la cui ipotenusa, lievemente rientrante, segue l'andamento dei binari della ferrovia che unisce Parigi con Auteuil, inaugurata nel 1854. I due lati ad angolo retto, sono rispettivamente di m 115 quello prospiciente Avenue Ingres, e di m 175 quello sul Boulevard Suchet.[2]

Il progetto della villa, su indicazioni di Rossini, venne eseguito da Charles Doussault (1806-1880), architetto e pittore, e il 10 marzo 1859 il maestro pose la prima pietra, mentre Olympe piantava la prima rosa. Era una costruzione a due piani, mansardata, a pianta quadrata, con i quattro lati aperti da cinque finestre separate da lesene. I quattro lati erano pressoché uguali fra loro, se non per la gradinata che conduceva alla porta centrale del primo piano rialzato, sia nella facciata d'ingresso prospiciente Avenue Ingres che in quella opposta verso il giardino. Le finestre del primo piano avevano la cornice ad arco, quelle del secondo piano l'avevano rettangolare, con sovrapposto un fregio di ceramica colorata che correva sotto il cornicione marcapiano. Nel giardino, a sinistra della villa, si trovava il padiglione per il giardiniere in stile orientale, con decorazioni policrome. Per le decorazioni interne della villa Rossini volle il figurista bolognese Andrea Bestenghi (1800 ca.-1869) che insegnava pittura all'Accademia di Belle Arti di Ravenna, e l'ornatista bolognese Luigi Samoggia (1818-1904) molto attivo a Bologna (Chiesa Metropolitana, Palazzo Comunale, sacrestia del Santuario della Madonna di San Luca, soffitto del Teatro Comunale); nel salone del pianterreno e nella sala attigua Rossini fece dipingere una serie di medaglioni con i ritratti di Palestrina, Haydn, Mozart, Cimarosa, Stanislao Mattei, Beethoven, Grétry, Boïeldieu. Nel giardino, una grande fontana in pietra, con tre statue, la Fede, la Speranza e la Carità, che sostengono una conca dalla quale pendono ghirlande di edere; ai piedi delle statue, quattro mascheroni che gettano acqua in un vasto bacino, circondato da una siepe di rose.

A partire dal 1860, Rossini trascorse la primavera e l'estate nella villa di Passy, e in quei mesi la presenza del maestro era segnalata da una lira dorata appesa al cancello d'ingresso. Egli, secondo la descrizione del pittore Guglielmo De Sanctis, trascorreva la maggior parte del suo tempo nella stanza da letto: "Quivi nel mezzo è la scrivania, sulla quale sono disposte con ordine perfetto le carte, i suoi indispensabili grattini, le penne, il calamaio e ogni altra cosa che a lui occorra per scrivere. Sopra il camminetto son poste in fila, a distanza uguale, tre o quattro parrucche. Alle pareti, di tinta bianca,

[2] Cadastre révisé des communes annexées (1830-1850), Département de la topographie et de la documentation foncière de la Ville de Paris. Pianta del 1846, Section J, dite de Boulainvillier, CN/84.

sono appese alcune miniature giapponesi su carta di riso, e qualche oggetto orientale, posti a guisa di trofeo sul cassettone; il letto addossato alla parete, sempre nitido; all'intorno della camera poche sedie di semplice apparenza. Il tutto ha l'aspetto di nitidezza e di ordine che piace a vedere, ma che non dà idea di una camera abitata da un artista, che ci figuriamo più facilmente inclinato alla trascuratezza. Onde io colpito da questo ordine perfetto ne ho mostrata la mia sorpresa al maestro, il quale sorridendo mi ha detto: eh, mio caro, l'ordine è ricchezza!".[3]

Risale a qualche anno dopo la visita di Alessandro D'Ancona, che così la rievoca: "Dimorava a Passy e trascorreva parecchie ore del giorno su una panca innanzi alla sua villa, appoggiando le mani e il capo a un bastone. Venivo giù per il viale in compagnia di mio fratello Giacomo, ch'era suo medico e l'assistè poi al letto di morte. Egli lo riconobbe subito quando gli eravamo già prossimi, ma evidentemente non ravvisava ancora chi era con lui; e allorché, diminuita sempre più la distanza, mi scorse, si alzò, mi venne incontro, e mi abbracciò e baciò affettuosamente".[4]

Rossini muore a Passy il 13 novembre 1868, e il 3 marzo 1869 viene registrato il passaggio di proprietà sul "Sommier des biens fonciers".[5] La municipalità di Parigi rientra in possesso del terreno e acquisisce anche quanto è stato costruito su di esso, versando all'erede di Rossini, ossia la città di Pesaro, la somma di 110.000 franchi, ossia 90.000 franchi per il terreno e 20.000 franchi per la villa. In questo modo il comune di Parigi ridiventa proprietario del terreno e delle costruzioni, mentre la vedova di Rossini ha la disponibilità del terreno come affittuaria (*locataire*) e della casa come erede donatario (*donataire*).

Rossini Giacomo Antonio – così il suo nome nell'atto che certifica il passaggio di proprietà – è un personaggio ben noto a Parigi, non occorre ricordarlo, e lo è anche perché all'Opéra la sua ultima creazione, *Guillaume Tell*, nata nel lontano 1829, continua a essere rappresentata, ma spesso non integralmente. Nel corso del 1868, l'anno della morte, il *Tell* viene rappresentato 27 volte, e in particolare quindici giorni dopo la morte dell'autore, il 28 novembre, e ancora dodici volte nell'anno seguente, 1869. Si può dire che in questo periodo il luogo dove è più spesso eseguita la musica di Rossini è proprio Parigi. In Italia, benché Verdi promuovendo con Tito Ricordi l'idea di una collettiva *Messa da Requiem* in memoria di Rossini scriva che "in noi tutti sia grande la venerazione per quell'uomo, di cui tutto il mondo piange ora la perdita",[6] non c'è molta attenzione per la sua musica. Al Teatro alla Scala, nel corso del 1868, il nome di Rossini non è mai presente, nel 1869 ci sono sedici rappresentazioni di *Mosè*, ma nel 1870 c'è un'unica rappresentazione dell'*Otello*; in seguito, fra il 1871 e il 1877, soltanto sei rappresentazioni del *Barbiere* (il 13 aprile 1871 in occasione

[3] Guglielmo De Sanctis, *Gioacchino Rossini. Appunti di viaggio*, Sinimberghi, Roma, 1878, pp. 6-7.
[4] Alessandro D'Ancona, *Ricordi ed affetti*, Treves, Milano, 1908, p. 537.
[5] Archives de Paris, *Sommier des biens fonciers (2ème série)*, Avenue Ingres (DQ18 923).
[6] Giuseppe Verdi a Tito Ricordi, 17 novembre 1868. La *Messa* avrebbe dovuto essere eseguita a Pesaro il 13 novembre 1869, ma problemi organizzativi ne impedirono la realizzazione.

dell'inaugurazione della statua di Rossini nel foyer del teatro); e bisogna arrivare alla Stagione 1881-1882 per incontrare diciannove rappresentazioni della *Semiramide* e sedici del *Guglielmo Tell*. Ancora più scarsa la presenza di Rossini alla Fenice di Venezia: dopo una decina di rappresentazione dell'*Otello* nella Stagione 1868-1869, si va al 1874 con venti rappresentazioni del *Guglielmo Tell*, cui segue un lungo silenzio, fino alle quattro rappresentazioni di *Cenerentola* nel 1891. Più regolare la presenza rossiniana al San Carlo di Napoli, ma prevalentemente limitata al *Barbiere*, salvo l'insolita apparizione di *Matilde di Shabran* (1869-1870), della *Gazza ladra* (due recite nel 1870) e della *Semiramide* (quattro recite nel 1877).

Tornando alla villa di Passy, nei dieci anni fra la morte di Rossini (1868) e quella di Olympe (1878) non ci sono modifiche. Per la Francia è un periodo di grandi sconvolgimenti. Il 19 luglio 1870 l'imperatore Napoleone III dichiara guerra alla Prussia del re Guglielmo I guidata dal cancelliere Otto von Bismarck, e per la Francia è un tragico azzardo. Dopo la sconfitta di Sedan, il 2 settembre viene firmata la capitolazione, Napoleone III va in esilio e nasce la repubblica, presidente Léon Gambetta, ma la guerra ancora continua, e il 19 settembre l'esercito prussiano inizia il lungo assedio alla città di Parigi, che dura fino al cessate il fuoco del 28 gennaio 1871.

Il 3 maggio 1873, un controllo al raccordo dell'impianto fognario conferma che il terreno, intestato alla vedova Rossini, è ancora nello stato originario.[7] Ma quando Olympe muore, il 22 marzo 1878, e la municipalità di Parigi può liberamente disporre della proprietà, il 6 maggio 1879 la mette in vendita, con il terreno suddiviso in sei lotti. La villa è compresa nel lotto n°2, di mq 2722, che risulta ubicato al numero 5 di Avenue Ingres, all'angolo con Boulevard Suchet.[8] L'acquirente di tutti e sei i lotti è un certo signor Beaure, che probabilmente è un socio della Compagnie de Carrières che, esattamente un anno dopo, il 26 maggio 1880, diventa proprietario del lotto n. 2, cioè i mq 2722 e la villa, per 200.100 franchi, e subito dopo, il 28 giugno 1881, lo rivende al signor Adolphe Gourbaut, per la somma di franchi 295.000.[9] Siamo passati da una valutazione di favore – quella proposta a Rossini nel 1858 e confermata nel 1869 – a una valutazione di mercato, che nel corso di una serie di rapidi passaggi di proprietà, evidentemente frutto di una speculazione, ha moltiplicato il valore del terreno di 10 volte. Una speculazione favorita dal fatto che ormai il quartiere di Passy si sta avviando a diventare un luogo alla moda.

È comunque interessante notare che il documento che registra il passaggio di proprietà dalla Compagnie de Carrières al signor Adolphe Gourbaut, poi da Gourbaut alla famiglia Harly-Perraud di cui si dirà oltre, è ancora intestato "Hotel (Villa Rossini) sur 2722 mq". In altre parole, il vecchio

[7] Archives de Paris, *Caster sanitaire (1877-2007)*, Avenue Ingres (3589W-1141).
[8] Département de la topographie et de la documentation foncière de la Ville de Paris, *Plan parcellaire municipal de Paris*, 101° feuille (PP/11897/C)
[9] Archives de Paris, *Sommier des biens fonciers (2ème série, 1859-1880)*, Avenue Ingres (DQ18-923)

proprietario non è stato dimenticato, così come non è stata dimenticata la sua ultima opera, il *Guillaume Tell*, che nel 1880 continua a essere rappresentata all'Opéra, quindici volte, mentre ritorna dodici volte anche *Le Comte Ory*.

Fin qui si è trattato esclusivamente di operazioni finanziare, impegnate a far lievitare il valore della casa e del terreno. Il prossimo passaggio di proprietà, 27 giugno 1881, riguarda invece una presa di possesso in funzione di abitazione. Gli acquirenti sono una coppia, Léon-François Harly-Perraud e sua moglie Jeanne-Louise Roquebert, e l'intestazione del registro di vendita segnala che si tratta di un immobile a pianta quadrata di due piani, con annessa una costruzione di un solo piano in forma di chalet, probabilmente abitazione dei custodi, su un terreno di mq 2722, ubicato in "Av.e Ingres 5 (et B.d Suchet 27)",[10] e non viene più fatto il nome di Rossini, pur sempre molto presente sulle scene dell'Opéra (nel 1881 con 27 rappresentazione equamente suddivise tra *Tell* e *Ory*, nel 1883 con 28 prevalentemente di *Guillaume Tell*).

La famiglia Harly-Perraud trascorre una quindicina d'anni nella villa di Passy, ma nel 1897 il padre Léon-François muore. La proprietà di villa e terreno passa per metà alla vedova e per l'altra metà alla figlia Adèle-Jeanne, sposata con Georges Morel d'Arleux, che poi diventa unica proprietaria il 4 giugno 1914, alla morte della madre Jeanne-Louise.[11] Siamo alla vigilia della Prima guerra mondiale, e dall'inizio del secolo la musica di Rossini è sempre meno presente sulle scene dell'Opéra. *Guillaume Tell* viene rappresentato tre volte nel 1905, due volte nel 1907 e nel 1909, un'unica volta nel 1910 e nel 1911, nel 1912 ci si limita a un breve frammento mentre viene eseguita tre volte un'edizione francese di *Le Barbier de Séville*. Il *Guillaume Tell* riapparirà soltanto nel 1916 per tre volte, ma limitatamente a un breve frammento. La famiglia Morel d'Arleux sapeva di vivere in una villa che era stata costruita da Rossini? Forse lo ignorava, e quasi certamente lo ignoravano i loro figli Germaine-Louise-Marie, Léontine-Nelly, Joseph-Robert e Albert-Léon-Raymond, nati tra la fine e l'inizio del nuovo secolo. Alla morte del padre Georges avvenuta nel 1925 – la madre è già morta, non sappiamo esattamente quando – i quattro figli si suddividono la proprietà in quattro parti uguali, una proprietà che ora viene valutata 900.000 franchi. La prima figlia, Germaine, è usufruttuaria della proprietà, ossia abita nella villa insieme al marito Desrez e alle sue due figlie, Suzanne-Marguerite-Marie e Marguerite-Marie-Hélène.[12]

Si vive bene a Passy. Ci sono molte nuove costruzioni, ma sono prevalentemente ville a due piani, e c'è ancora molto verde; la zona è abitata soprattutto da una borghesia che ha buone disponibilità finanziarie, e diventa un motivo di prestigio avere la propria abitazione in quella località. Un segnale dell'ascesa sociale dei residenti a Passy può essere verificato dal fatto che un commediografo di buon

[10] Archives de Paris, *Sommier des biens fonciers (3ème série, 1880-1945)*, Avenue Ingres (DQ18-1752).
[11] Ibid.
[12] Ibid

successo, Alfred Savoir (1883-1934), specializzato nel teatro *boulevardier* – commedie comico-sentimentali, con una punta di licenziosità, tradizionalmente ambientate nella mondanità intellettuale dei grandi boulevard parigini – ambienti proprio a Passy una sua commedia. È una classica trama di amori a prima vista e di altrettanto rapidi tradimenti, in cui un ruolo di primo piano lo gioca non un'elegante *garçonnière* o una preziosa collezione di farfalle, come da tradizione, ma al contrario un numero di telefono – quell'oggetto da poco entrato nell'uso comune, – ossia *Passy 08=45*, che è anche il titolo della commedia, andata in scena al parigino Théâtre de la Potinière il 18 gennaio 1927.[13]

Ma la signora Germaine non gode a lungo il privilegio di abitare nella villa di Passy, perché muore nel 1933, e il 9 febbraio 1934 la quarta parte della sua proprietà passa alle due figlie e al marito vedovo, signor Desrez.[14]

Nel frattempo il terzo figlio dei coniugi Morel d'Arleux, Joseph-Robert, ora chiamato semplicemente Robert, è diventato notaio e ha fatto fortuna. Infatti pochi mesi dopo, come risulta da un'ispezione alla fognatura datata novembre 1934,[15] risulta essere l'unico proprietario della villa. Ed è un documento interessante, anche perché segnala, sul terreno, la presenza di un *garage*, di una stalla (*ecurie*), di una scuderia (*sellerie*) e di una rimessa (*remise*).

Gli anni che precedono la Seconda guerra mondiale segnano anche la progressiva sparizione delle opere di Rossini dal palcoscenico dell'Opéra. Il 4 giugno 1932 si può assistere all'ultimo *Guillaume Tell* che occupa l'intero spazio di una serata, cui seguirà un frammento nel 1946, per poi scomparire del tutto fino ad oggi. Ma si può ancora assistere a *Le Barbier* – cinque volte nel 1933, due nel 1934, una nel 1935, otto parziali nel 1936 e ancora una parziale nel 1937 – e due *Sémiramis* parziali nel 1934. Insomma, è molto difficile pensare che quella di Passy sia ancora Villa Rossini, e non un generico *hôtel particulier*.

Il primo gennaio 1940 la villa, sempre di proprietà del notaio Robert Morel d'Arleux, viene affittata ai servizi dell'addetto giapponese per la marina (*attaché naval japonais*).[16] In quel momento il Giappone, pur facendo parte del Patto d'Acciaio con Germania e Italia, poi chiamato Asse, non è ancora entrato in guerra contro gli Alleati; questo avverrà soltanto fra due anni, dopo l'attacco a Pearl Harbor, l'8 dicembre 1941. Ma intanto l'invasione della Francia da parte dell'esercito del Terzo Reich

[13] Venne rappresentata con successo anche in Italia dalla Compagnia Niccodemi con Vera Vergani e Luigi Cimara, pubblicata dalla rivista mensile "Il dramma", settembre 1928. Chissà, fra il numeroso pubblico, se almeno uno si è chiesto che fine aveva fatto la villa di Rossini a Passy
[14] Ibid..
[15] Archives de Paris, *Casier sanitaire*, Avenue Ingres (3589W-1141).
[16] Lettera di Robert Morel d'Arleux del 4/12/1945 al "Directeur de l'office du logement", Archives de Paris, *Fichier immobilier (1945-2008)*, Avenue Ingres (3966W-1462)

è iniziata il 10 maggio 1940, e il 14 giugno le truppe naziste hanno occupato Parigi. La capitolazione della Francia viene firmata a Compiègne il 22 giugno.

Non abbiamo precise informazione sull'occupazione giapponese della villa, ma sappiamo che era stata arredata secondo la tradizione giapponese, e oltre al personale diplomatico e militare, vi abitava anche personale di servizio, prevalentemente giapponese. Il 25 agosto 1944, con la resa della guarnigione tedesca, Parigi è di nuovo libera, e anche i giapponesi lasciano la capitale. Ma il proprietario della villa, Robert Morel d'Arleux, non ne può ancora disporre. Infatti la villa è posta sotto sequestro dapprima dal Consolato svizzero fino al 20 novembre,[17] poi dal Ministero degli Affari Esteri francese,[18] mentre la *dépendance* è ancora occupata dal personale di servizio, di cui conosciamo il nome: i coniugi Raymond e Claudine Numazawa e Germain Martin. Con la carenza di alloggi in quei difficile anni del primo dopoguerra, per il momento non è possibile ospitarli altrove.[19]

Solo il 28 marzo 1946 la villa, liberata dall'arredamento giapponese, viene restituita al proprietario Robert Morel d'Arleux, che può affittarla al signor Ernest Sarocchi, direttore dei "Cours Montaigne", una scuola privata d'insegnamento secondario appena fondata (e tuttora esistente), basata sulle idee pedagogiche del filosofo Michel de Montaigne. Il signor Sarocchi non solo dirige la scuola, ma per qualche tempo vi abita insieme alla moglie Yvonne e al nipote Pierre, tutti e tre muniti di regolare tessera annonaria (*Carte d'Alimentation*).[20]

Il 20 luglio 1949 i quattordici locali della villa risultano ancora occupati dalla scuola e dal personale dipendente,[21] ma tre o quattro anni dopo – non sappiamo esattamente quando poiché i documenti relativi non sono consultabili – il contratto d'affitto si conclude, i Cours Montaigne trovano una migliore sistemazione nel centro di Parigi dove ancora si trovano, i locali sono di nuovo liberi, e il proprietario può vendere villa e terreno alla "Société Immobilière Ingres-Suchet".

Il 1955 inizia nel peggiore dei modi, con la Senna che esce dagli argini e inonda alcuni quartieri di Parigi e di Passy, ma non la zona occupata dalla villa. L'avvenimento viene registrato anche dai giornali italiani, e il "Corriere d'Informazione" di venerdì 21 gennaio informa i lettori che "La Senna è uscita dal suo letto e ha inondato numerose vie tra le quali il famoso Quai de Passy, una delle strade più alla moda della capitale francese". Passa qualche mese, e il 12 aprile il medesimo giornale dedica un intero articolo a "La crisi dei fitti a Parigi"; nel testo si legge anche che "il quartiere di Passy, che una decina d'anni fa contava non più di dieci case, ora ne vede sorgere 150 di lusso e borghesi, e i

[17] Ibid.
[18] ibid.
[19] Recensement général des locaux à usage d'habitation ou professionnel (7/12/1945), in Archives de Paris, *Fichier immobilier (1945-2008)*, Avenue Ingres (3966W-1462)
[20] Déclaration d'occupation suffisante de local à usage d'habitation ou professionnel (28/3/1946), in Archives de Paris, *Fichier immobilier (1945-2008)*, Avenue Ingres (3966W-1462).
[21] Enquête du service départemental du logement (22/7/1949), in Archives de Paris, *Fichier immobilier (1945-2008)*, Avenue Ingres (3966W-1462)

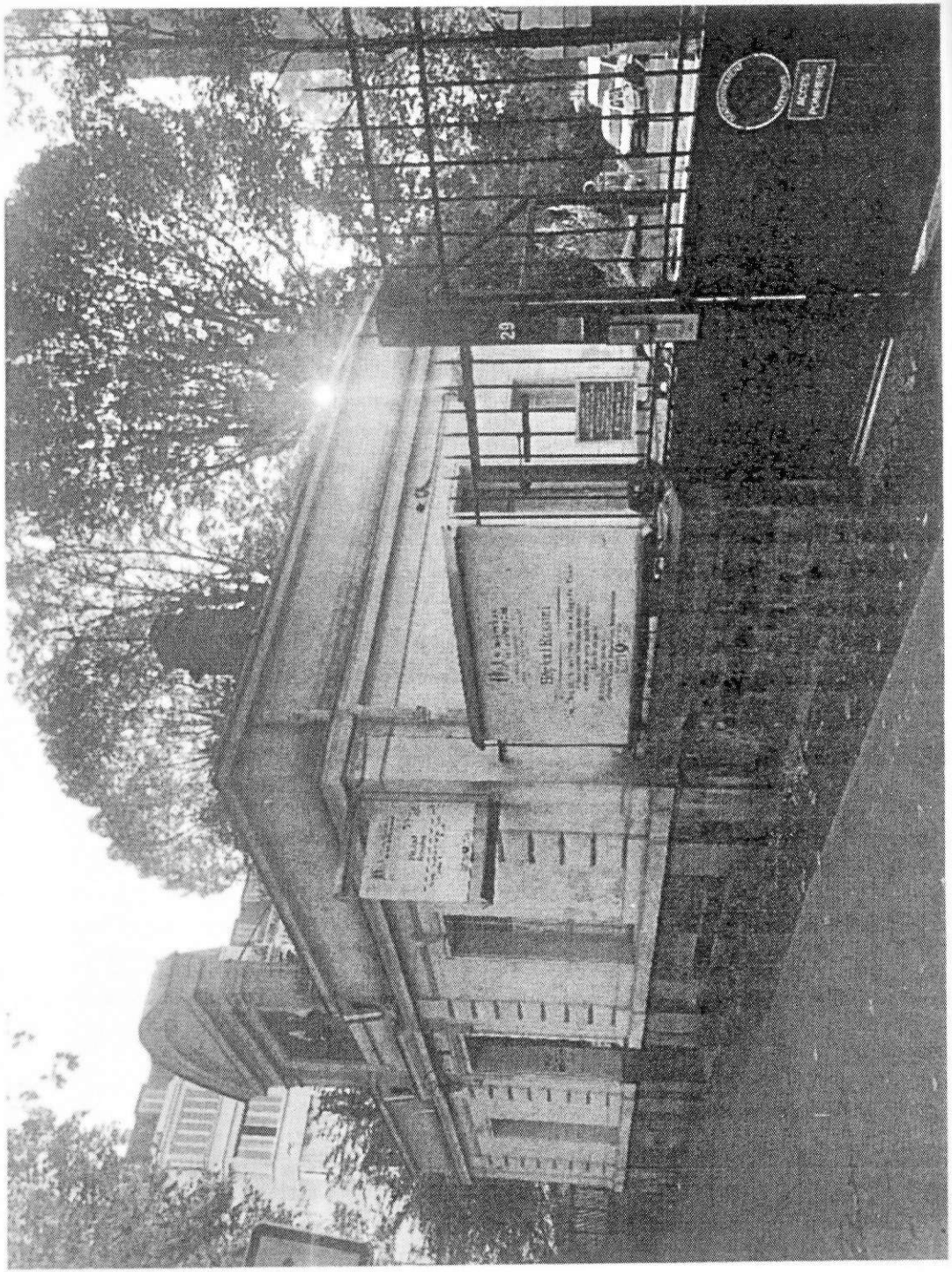
fitti salgono vertiginosamente". E si tratta non solo di lussuosi *hôtel particulier*, ma soprattutto condomini di otto piani. E la "Société Immobilière Ingres-Suchet" non sta a guardare: dopo aver fatto una regolare richiesta, il 21 aprile 1955 il "Bureau de l'Habitat et du Controle des demolitions d'immeubles" informa "Monsieur le Prefet de Police del 16° Arrondissement" che è stata autorizzata la demolizione dell'"Immeuble sis à Paris 16ème, Avenue Ingres n° 5 - Boulevard Suchet n° 37".[22] In due anni, su progetto dell'architetto Camille Montagné, Prix de Roma 1933, nasce un condominio di otto piani, pianta a L, con il lato lungo che prospetta sull'Avenue Ingres 5, e il lato corto su Boulevard Suchet 37.

Nessun giornale commenta l'evento, in un periodo in cui la musica di Rossini segna il minimo di presenze sulle scene dell'Opéra. Dopo il frammento del *Guillaume Tell* del 24 novembre 1946, bisogna attende il gennaio 1963 per poter assistere nuovamente a un'opera di Rossini, *Le Barbier de Séville*. Tuttavia, almeno in Italia, una "Rossini Renaissance" è alle porte, e proprio nel 1955 inizia le pubblicazioni il "Bollettino del Centro Rossiniano di Studi", a cura della Fondazione Rossini nata nel 1940, mentre nel 1954 inizia la pubblicazione dei "Quaderni Rossiniani", preludio verso quella che sarà l'"Edizione Critica delle Opere", che muove i primi passi nel 1971. Anche i teatri italiani, dopo tanto *Barbiere*, cominciano ad allargare la visione rossiniana. La Scala con l'*Italiana in Algeri* (1953), la *Cenerentola* (1954), il *Turco in Italia* (1955), la Fenice con il *Conte Ory* (1954) e la *Cenerentola* (1955), il San Carlo con l'*Assedio di Corinto* (1952), la *Cenerentola* (1953), il *Turco in Italia* (1955, al Teatro di Corte), il Costanzi con *Guglielmo Tell* (1953) e la *Cenerentola* (1955).

L'ultimo proprietario, il notaio Robert Morel d'Arleux, che è morto nel 1980, ha forse fatto in tempo a sfogliare la partitura della *Gazza ladra*, pubblicata nel 1973 come primo volume dell'Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini e, chissà, ha riflettuto per un attimo a quello che sarebbe potuto diventare la Villa di Passy, un *Musée Rossini* in terra di Francia… ma *les affaires sont les affaires*.

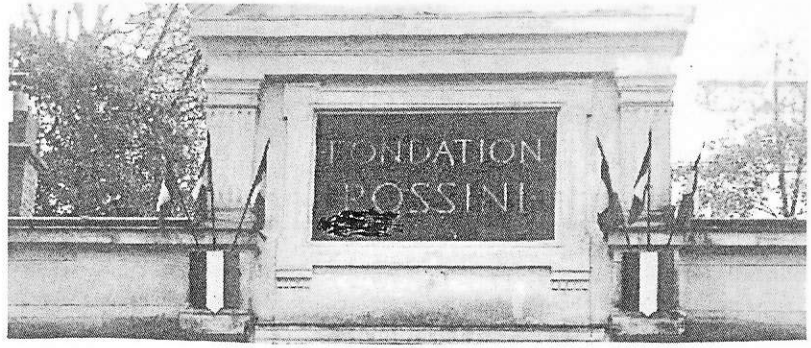
P.S. Come tutti gli autori, anche l'estensore di questo testo auspica decine di migliaia di attenti lettori, ma con un distinguo. Avrebbe piacere che il testo non cadesse nelle mani di uno dei quei registi dell'ultima ora. Rischieremmo di assistere a un *Comte Ory* con il Castello di Formoutiers trasformato nella Villa di Passy sede del Ministero della Marina Imperiale nipponica, presidiato da SS e Marinai giapponesi, il conte e i suoi accoliti nelle vesti di improbabili *maquisards*, la contessa come eroica spia incaricata di penetrare nei segreti dell'invasore, Isolier in un infiltrato maestro del doppio gioco, e il tutto si concluderebbe con… non lo so: lascio al regista un margine di creatività. Però non vorrei che accadesse, anche se temo che accadrà.

[22] Lettera del 21/4/1955, in Archives de Paris, *Fichier immobilier (1945-2008)*, Avenue Ingres (3966W-1462).



En face

Foundation Rossini



Actuellement integrée dans l'Hopital à l'angle des rues Mirabeau et Wilhem, depuis janvier 1888 La Fondation Rossini doit sa création aux bienfaits de l'épouse du maestro Rossini, Olympe Louise Rossini, née Descuillers. Construite par l'architecte de l'Assistance publique Véra sur un terrain dépendant de l'institution Sainte-Périne, son inauguration a lieu le 30 juin 1889.

L'établissement était destiné à l'accueil d'anciens artistes lyriques français et italiens ayant exercé en France. Les pensionnaires âgés de 60 ans révolus, bien souvent dénués de ressources, voire atteints d'une infirmité incurable, y séjournent gratuitement et bénéficient même d'un crédit annuel dans un magasin d'habillement. Chaque homme et chaque femme dispose à Rossini de sa propre chambre. La maison compte 54 lits en 1889 puis augmente progressivement ses capacités puisqu'elle abrite 67 lits en 1905 et 71 lits en 1960.

Les données contenues dans ce petit fonds contribuent à la connaissance de la population du monde artistique, les pensionnaires étant tous d'anciens chanteurs lyriques.

Adresse
23, rue Mirabeau
75016 PARIS

[photo M N.Robinson]