

Il soprano inglese Anna Thillon, mancata protagonista dell'*Ange de Nisida*
(Collezione F. S. Lo Presti, Bruxelles)

SYLVIA PRIMA DI LÉONOR (*)
(CON INTERFERENZE DI UN DUCA)

Fulvio Stefano Lo Presti

A William Ashbrook

Coro: "*...quand tes yeux si beaux vont luire,*
Quand ta bouche va sourire,
Fleurs, rayons, tout pâlira !"
(Royer e Vaëz, *L'Ange de Nisida*, atto I, scena II)

L'Ange de Nisida è nominato per la prima volta da Donizetti in una lettera del 9 ottobre 1839 a Tommaso Persico. Da Parigi Donizetti informa l'amico napoletano: "... alla *Renaissance* [...] *L'Ange de Nisida* sarà nuova...". [1] Scrivendogli di nuovo il 6 dicembre 1839, quando è probabile che la composizione dell'*Ange* sia quasi ultimata, Donizetti aggiunge: "... là havvi musica vecchia anzichenò." [2] L'attivissimo Bergamasco, tutt'altro che sgomento all'idea di dover portare avanti contemporaneamente vari progetti e lavori, comunica a Persico nella stessa lettera che ha già iniziato le prove dei *Martyrs* all'Opéra e della *Fille du régiment* all'Opéra-Comique: "quest'ultima anderà prima, e alla metà di febbraio andrà l'altra. Dopo, l'altra [cioè l'*Ange*] alla *Renaissance...*". [3] Ma il 1° gennaio 1840 annuncia al solito corrispondente che l'*Ange* andrà in scena prima dei *Martyrs*: "Per non perder tempo, provo intanto all'Opera-Comique e là andrò frà giorni, e subito dopo proverò per Mal (*sic*) Garcia (tradotto in francese) *Otto mesi in due ore*. Ecco dunque l'ordine delle cose - Comique: *La fille du régiment*, *La fille de l'Exilé* [cioè, *Otto mesi in due ore* [4]] - Renaissance: *L'Ange de Nisida* et après *Martyrs*: Tutto ciò per la fine di marzo sarà fatto, ma, intanto mi secco, mi arrabbio, e mi ammalo - capisci ora perché Rossini se n'andò, vi è veramente a perder la testa!" [5] Le lettere immediatamente successive non menzionano più *L'Ange*, anche

perché l'infaticabile Donizetti, dopo aver dato alla luce all'Opéra-Comique *La fille du régiment*, l'11 febbraio 1840, è assorbito dalla logorante, interminabile preparazione dei *Martyrs*, che, superati non pochi scogli, vanno finalmente in scena con favorevole esito il 10 aprile 1840. Anche *L'Ange* però subisce ritardi.

Il 27 dicembre 1839 Donizetti ha finito di scrivere la partitura (sull'ultima pagina dell'autografo figura infatti tale data nella grafia del musicista) e il 5 gennaio 1840 ha firmato il contratto con Anténor Joly, direttore del Théâtre de la Renaissance (un teatro privato che non gode di sovvenzioni dello Stato). Nel contratto è previsto che le prove dell'*Ange de Nisida* comincino il 1° febbraio. Ma l'impresa di Joly attraversa serie difficoltà finanziarie, dalle quali tenta maldestramente quanto inutilmente di risollevarsi. Il teatro della Salle Ventadour, voluto da Hugo e Dumas, finisce così col sospendere definitivamente le attività nella primavera del 1840 per il fallimento dell'impresa. Inaugurato l'8 novembre 1838 con *Ruy Blas* di Hugo, può annoverare tra i momenti memorabili della sua breve esistenza la prima di *Lucie de Lammermoor* (rifacimento francese di *Lucia* su testo di Royer e Vaëz) il 6 agosto 1839. [6]

Per comporre l'*Ange*, pur con "musica vecchia anzichenò", Donizetti aveva momentaneamente accantonato la partitura già a buon punto del *Duc d'Albe*, che peraltro avrebbe dovuto consegnare finita all'Opéra il 1° gennaio 1840. Indubbiamente i rinvii subiti da *Les Martyrs* nello stesso teatro avevano reso meno urgente la composizione del *Duc d'Albe*, mai completato neanche in seguito dal musicista. Il 9 maggio 1840 Donizetti scrisse a Persico: "La *Renaissance* è chiusa, ed io perdo l'*Angelo di Nisida*, opera in tre atti, buona per quel solo teatro. Auff!... L'impresa era *ciuccio assaie, jettava denare da tutte le parti.*" [7]

A venti giorni di distanza, mentre Donizetti aspettava da un momento all'altro di poter finalmente mettersi in viaggio per la sospirata Italia, da cui mancava ormai da più di un anno e mezzo, un'altra sua lettera a Persico aprì un nuovo spiraglio sulle vicissitudini dell'*Ange*: "Se quella carognetta di Borghese [Juliette Bourgeois, prima protagonista della *Fille du régiment*] cantava, avrei forse dato l'*Angelo di Nisida* con lei [probabilmente all'Opéra-Comique], perché alla *Renaissance* fecero banca rotta per mancanza di saper fare e ruberie a bizzeffe! Così parto

lasciando un'opera che non posso dare in Italia per causa del poema". [8] Il rientro in Italia non fu che una corroborante parentesi (non contando una causa in corso contro Ricordi) di poche settimane trascorse tra Bergamo e Milano. Lo richiamava a Parigi Léon Pillet, il nuovo direttore dell'Opéra (subentrato a Duponchel il 1° giugno 1840), per affrettare la messa in scena, in quel teatro, della seconda opera sotto contratto. Donizetti, non senza aver prima messo in chiaro con Pillet che sperava non si ripetessero le tribolazioni che avevano accompagnato l'*iter* dei *Martyrs*, [9] si accinse a ritornare al più presto a Parigi. Il 15 agosto 1840, stessa data della risposta a Pillet, comunicò ad Antonio Dolci, da cui pochi giorni prima si era accomiatato a Bergamo: "Sai che bisogna ch'io ritorni a Parigi subito invece di Roma? [10] - Si dà una *grand'opera L'Ange de Nisida*, invece del *Duca d'Alba*, quest'ultimo più tardi..." [11]

Dipese principalmente da Madame Stoltz [12] se *Le Duc d'Albe* perse un'occasione irripetibile di essere rapidamente completato ed eseguito. La cantante, in virtù della sua *liaison* con Pillet, dettava praticamente legge all'Académie Royale. Ora, il ruolo di Hélène, [13] oltre a non racchiudere l'interesse teatrale da lei ricercato, aveva ai suoi occhi il demerito di essere stato concepito per M.lle Dorus-Gras, la sua arcirivale. [14] Scartata l'ipotesi di scrivere un'opera *ex novo* se la si voleva mandare in scena all'inizio di dicembre, la soluzione più conveniente, sostenuta con entusiasmo dalla stessa Stoltz, era apparsa quella di rimaneggiare e adattare alle esigenze dell'Opéra e dei nuovi interpreti l'ineseguito *Ange de Nisida*. [15]

Donizetti rientrò a Parigi verso la fine di agosto e si gettò a capofitto nel lavoro, coadiuvato dai librettisti dell'*Ange* Alphonse Royer e Gustave Vaëz e con la proficua assistenza di Eugène Scribe. [16] *L'Ange de Nisida* cominciò col mutar titolo, passando da *La Maîtresse du roi* (così nel contratto relativo al libretto tra Scribe e Pillet del 28 agosto 1840) a *La Quérida*, "trouvaille" di Scribe (non nuovo a titoli esotici nei suoi libretti, come quello de *La Xacarilla* per Marliani [Parigi 1839]) intesa probabilmente a rendere meno scoperta l'allusione ironica alla posizione reale di Rosine Stoltz, a *La Favorite*.

Si trattò in realtà di una metamorfosi vera e propria con il trasferimento dell'azione da Napoli alla Spagna e la sostituzione dei personaggi, benché le due vicende coincidessero più che non divergessero nelle linee

essenziali e nella suddivisione, a tal punto che molti versi anzi interi brani o scene passarono tali e quali o con lievi modifiche dal vecchio libretto nel nuovo. Di ben altro impegno fu il rifacimento musicale, ché, se molte pagine dell'*Ange* vennero letteralmente incorporate nella nuova partitura e una ("Ange si pur") presa in prestito dal *Duc d'Albe*, parecchi numeri (circa un terzo della partitura) nacquero assieme alla *Favorite*, a cominciare dall'*ouverture* e dal balletto, indispensabile per l'Opéra. Un mese bastò all'impresa e già il 1° ottobre 1840 Donizetti poteva comunicare al cognato Toto: "Io sono ammazzato dalle prove. Finisco in questo momento i miei *quattro* atti, ed è cosa da morire provando ogni giorno. Ho il compenso che gli artisti tutti sono conosciutissimi, tranne i secondi (al solito), ma nessuno manca, *et voilà tout.*". [17] *La Favorite* andò in scena il 2 dicembre 1840 con la Stoltz, Duprez, Barroilhet e Levasseur. L'accoglienza fredda della prima sera non le impedì di divenire col tempo uno dei grandi successi dell'Opéra e un melodramma acclamatissimo nel resto della Francia.

Il consistente successo della *Lucia* francese alla Renaissance nell'agosto del 1839 dovette essere sufficientemente persuasivo per il direttore di questo teatro che viveva praticamente alla giornata, tant'è vero che Joly cercò di non perdere i preziosi servigi di Donizetti. Se un progetto di "francesizzare" *Il furioso all'isola di San Domingo* per la Renaissance non ebbe seguito, si concretò invece quello dell'*Ange de Nisida*. Autori del libretto, come già di *Lucie de Lammermoor*, i poeti teatrali "siamesi" Royer e Vaëz. Donizetti per primo ha designato l'*Ange* come opera in tre atti; al contrario, sull'autografo del libretto [18] si legge "opéra en 4 parties" e in calce all'elenco dei personaggi è indicato: "Les deux premiers actes [sont] dans l'ile *(sic)* de Nisida, le troisième dans le palais de la Comtesse à Naples, le quatrième dans un couvent, à quelques lieues de Naples". Una spiegazione plausibile è che, data la brevità del primo atto, sia parso più appropriato aggregarlo al secondo per farne un solo atto. Avrebbe pienamente senso in tale ipotesi l'affermazione di Royer "la pièce avait trois actes [se si tratta dell'*Ange*]; on étira [per trasformarla nella *Favorite* – aggiungendo nuovo materiale] le premier pour en faire deux. Les autres actes restèrent tels quels". [19] Infatti gli ultimi due atti dell'*Ange* e i due ultimi della *Favorite* sono strettamente somiglianti.



Rosine Stoltz raffigurata come Léonor
nell'ultimo atto de *La Favorite*, eseguito per la sua serata d'addio
all'Opéra di Parigi il 22 aprile 1847.
Litografia da un disegno di Farey, in: Corneille Cantinjou, *Les adieux de Madame Stoltz, sa retraite de l'Opéra, sa vie théâtrale, ses concurrentes, son intérieur*, Parigi 1847.
(Collezione F. S. Lo Presti, Bruxelles)

Resta il dato del contratto relativo all'*Ange de Nisida*, firmato il 5 gennaio 1840 da Donizetti, Joly, Royer et Vaëz (che si trova a Parigi, alla Bibliothèque de l'Opéra), in cui si legge: "opéra en quatre parties". Più avanti tuttavia, nella frase "A fournir pour l'opéra dont il est ici question des décors [...] au nombre de quatre", "quatre" viene mutato in "trois" (e tale modifica è logicamente siglata dai quattro firmatari). Ciò indurrebbe a ritenere che, per ragioni di economia, in due parti si intendesse utilizzare la stessa scena. Ma con quale abbinamento? Prima e seconda parte o seconda e terza? Non ci soccorre al riguardo la succitata testimonianza, scritta tra l'altro a ben trentacinque anni di distanza, da Royer sulla trasformazione dell'*Ange* nella *Favorite*. La sola ipotesi verosimile a cui appigliarsi, finché non emergano nuovi elementi, mi sembra dunque quella "possibilità piuttosto remota" proposta da Rebecca Harris-Warrick [20] che Royer abbia confuso dopo tanto tempo la metamorfosi dell'*Ange* con quella di *Adelaide*, opera probabilmente articolata in tre atti (di cui si dirà più avanti). Non solo. Quel quarto atto "abbozzato" in una notte fatidica (e istigatore involontario dei posteriori fiumi d'inchiostro di esegeti e commentatori) potrebbe essere stato l'atto del monastero che Donizetti non aveva ancora composto in *Adelaide* (terzo atto di quest'ultima) e diventato poi il quarto atto dell'*Ange*. Una spia della cattiva memoria di Royer la individueremmo in tal caso alla fine di quell'altra frase: "Le quatrième acte tout entier fut écrit en vingt-quatre heures par Donizetti qui avait seulement dans sa mémoire la mélodie du célèbre duo. On a dit qu'il l'avait destinée à un *Comte de Cominges* qu'il n'écrivit jamais: j'ignorais ce projet, pour ma part...". [21] Si può dimostrare, come ha fatto William Ashbrook, [22] che il quarto atto della *Favorite* esisteva già quasi tutto nell'*Ange*, a parte la romanza "Ange si pur" attinta come si è detto dal *Duc d'Albe*, che la preghiera di Léonor "Fernand, imite la clémence" fu aggiunta solo durante le prove: Donizetti in quelle poche ore può aver semmai rielaborato il materiale preesistente. Ma se, per comune riconoscimento, il quarto atto della *Favorite* è ascritto fra i suoi esiti supremi, quelle ore furono probabilmente fatidiche.

Poiché *l'Ange de Nisida* confluì in massima parte nella *Favorite*, la partitura di quest'ultima incorporò quasi tutto lo smembrato autografo dell'*Ange*. I frammenti non inclusi nella *Favorite* si trovano oggi alla

Bibliothèque Nationale di Parigi. La partitura autografa della *Favorite* è invece in mani private (e misteriose) e gli studiosi che desiderano esaminarla devono accontentarsi di consultare un microfilm di tale partitura esistente alla Library of Performing Arts di New York. [23]

Si sono potute rintracciare le origini della "musica vecchia" dell'*Ange* nell'incompleta e assai enigmatica *Adelaide*, che Donizetti avrebbe composto nel 1834 secondo Zavadini [24] o, con maggiore probabilità, nel periodo 1834-38, come ipotizza Ashbrook, [25] e della quale né il libretto né il nome dell'autore ci sono pervenuti. La lacunosa partitura (a dire il vero certe pagine non contengono che la linea vocale o poco più), meno le parti che attraverso *L'Ange* passarono nella *Favorite*, arricchisce anch'essa il cospicuo "lascito" donizettiano della Bibliothèque Nationale di Parigi. [26]

Sia nell'*Ange* che nella *Favorite* intervengono in primo piano alcuni personaggi storicamente esistiti, coinvolti in entrambi i casi in vicende parallele quanto immaginarie, di cui fino ad oggi è stato impossibile individuare eventuali fonti letterarie o melodrammi anteriori che le abbiano ispirate. Una pista che potrebbe riservare qualche sorpresa sono i balletti dell'epoca, data l'assiduità per non dire sistematicità di scambi reciproci di soggetti tra balletto e melodramma. In minima parte nondimeno le due opere hanno un riferimento letterario, che però rimane del tutto estraneo a quello storico. Infatti le storiche figure di Ferdinando o Ferrante I d'Aragona re di Napoli, nell'*Ange*, e di Alfonso XI re di Castiglia e della sua bellissima amante Leonora de Guzman, [27] che compaiono nella *Favorite*, decisamente nulla hanno da spartire con i fatti narrati – la fonte letteraria marginale a cui si è accennato – nel lacrimevole romanzo *Mémoires du Comte de Comminge* di Claudine Guérin de Tencin (1735), poi rielaborato nel più rinomato *Les amants malheureux, ou Le Comte de Comminge* di François de Baculard d'Arnaud (Parigi 1765). Questo lugubre dramma in versi di tetra e opprimente "eleganza", al quale funge in massima parte da antefatto un breve romanzo con lo stesso titolo di quello della Guérin e stampato assieme al dramma, servì di base a Giacomantonio Gualzetti per la sua trilogia teatrale, *Gli amori di Comingio, Adelaide maritata* e *Adelaide e Comingio romiti* (Napoli 1789). Trilogia a sua volta ispiratrice di altrettante opere napoletane di



Gaetano Donizetti
(Collezione F. S. Lo Presti, Bruxelles)

Valentino Fioravanti, che, rivestite dei versi di Andrea Leone Tottola, vennero date tra il 1812 e il 1818. Era destinato ad ottenere una più vasta eco il melodramma *Adelaide e Comingio*, su libretto di Gaetano Rossi (Milano, Teatro Re 1817), che segnò il primo importante successo del giovanissimo Giovanni Pacini.
È ormai assodato che anche l'incompiuta *Adelaide* di Donizetti sfruttò la vicenda del conte de Comminge (il già citato passaggio dell'*Histoire de l'Opéra* di Royer offre un'utile indicazione in tal senso). Vale la pena di notare che sia le opere di Fioravanti e Pacini che l'*Adelaide* donizettiana hanno carattere semiserio, data la presenza in tutte di un personaggio buffo (che Fioravanti, in ossequio a una radicata tradizione napoletana, fa cantare in dialetto) e a dispetto di un non lieto fine. Un personaggio buffo interviene anche nell'*Ange de Nisida*: si tratta di Don Gaspar, che quasi niente ha in comune con l'omonimo e peraltro secondario personaggio della *Favorite* (serissimo quest'ultimo!). L'elemento buffo, di per sé inconciliabile di primo acchito con il cupo e lugubre soggetto di Baculard d'Arnaud, ha giustificazioni contingenti: nel caso di Fioravanti la tradizione dell'opera napoletana e per Pacini la ricerca spasmodica di un successo, reso più probabile dalla presenza in un ruolo impegnativo del padre del musicista, che era un rinomato basso comico.[28] Quanto a Donizetti, a parte il precedente di Pacini, comico e tragico erano già accomunati se non altro in *Torquato Tasso*.[29] Non è forse semiseria anche *La gazza ladra* di Rossini che giunge a sfiorare pericolosamente la tragedia? In ogni caso questa componente buffa contribuisce a far sì che nella trasposizione melodrammatica si passi dal tono austero e lugubre del modello di Baculard d'Arnaud a un tono patetico-*larmoyant* teatralmente più appropriato. Nel romanzo il giovane conte di Comminge riferisce gli avvenimenti singolarmente infausti della propria vita: l'amore ricambiato per la bella Adelaide, a cui si oppone per un'irriducibile inimicizia tra le due famiglie il vendicativo e inflessibile padre del giovane, che arriva al punto di segregare il figlio in una torre; il connubio infelicissimo voluto dalla stessa Adelaide con Benavides, il meno desiderabile tra i suoi pretendenti, per poter, così facendo, serbarsi "fedele" all'amante; la rivalità tra il conte e il marito di Adelaide sfociata in un duello in cui Benavides rimane ucciso; l'ingresso dell'uccisore non

per vocazione bensì per espiazione in una trappa, dove i monaci non si parlano mai e, tra le varie penitenze, devono scavare la futura tomba. Adelaide, scoperto il rifugio del conte, assume abbigliamento maschile ed entra a sua volta nel monastero per stare vicina all'amante inconsapevole. Soltanto sul punto di morire gli svelerà la propria identità. [30]
Quest'ultima peripezia, preceduta dalla confessione del conte al Priore e con l'aggiunta di altri elementi, costituisce l'argomento del dramma di Baculard d'Arnaud. L'ultimo atto dell'*Ange* nonché il primo quadro del primo atto e l'intero quarto atto della *Favorite* si svolgono in un monastero e sono molto liberamente ispirati a *Les amants malheureux.*
Il mistero continua ad avvolgere il compimento del soggetto dell'*Ange* e non è detto che possa essere mai dissipato. Gli abili Royer e Vaëz erano certamente in grado, con o senza lo zampino di Scribe o i suggerimenti di Donizetti, di ideare un soggetto da melodramma non basato su una fonte precisa. [31] A meno che non si voglia congetturare (ma è un'ipotesi da avvocato del diavolo) un'intenzione vendicativa di Donizetti verso Ferdinando II di Borbone nel mettere in scena un omonimo re di Napoli osteggiato dalla Chiesa a causa della sua amante. Non aveva il Borbone proibito *Poliuto* e negato al Bergamasco la direzione del Conservatorio di Napoli? [32]

L'Ange de Nisida è ambientato sull'isoletta di Nisida (atto I e Atto II), a Napoli (atto III) e in un monastero dei dintorni (atto IV) nell'anno 1470, sotto il regno di Ferdinando I d'Aragona. [33] I personaggi sono cinque e tutti principali in mancanza di personaggi secondari:

DON FERNAND D'ARAGON, ROI DE NAPLES (baritono)
DON GASPAR, CHAMBELLAN DU ROI (buffo)
LEONE DE CASALDI (tenore)
UN MOINE (basso) [34]
LA COMTESSE SYLVIA DE LINARÈS (soprano).

L'angelo di Nisida è la contessa Sylvia de Linarès, che gli umili abitanti dell'isola da lei beneficati generosamente considerano il loro angelo tutelare. La bella andalusa ha seguito dalla Spagna Don Fernand con la speranza di diventarne la legittima consorte, ma vive ora in incognito disillusa e semisegregata nella villa dove viene a visitarla il geloso regale amante. [35] La favorita è invisa alla Corte napoletana mentre la Chiesa dal canto suo minaccia rigori estremi se il re non prenderà la decisione di bandirla dal regno. L'isola, dove ha trovato rifugio Leone de Casaldi, un soldato su cui pende la pena capitale perché "reo" di aver ferito in duello un signore della corte che aveva insultato suo padre, diventa il luogo d'incontro del giovane clandestino con la contessa. Di lei Leone si innamora ardentemente senza neppure conoscerla e Sylvia lo contraccambia con un sentimento puro. Consapevole che questo amore è senza speranza, la contessa lo supplica di fuggirla per sempre.
Capita nell'isola anche il tronfio e "onnipotente" ciambellano Don Gaspar (figura caricaturale imparentata con il rossiniano Don Magnifico e i donizettiani Siniscalco di *Gianni di Parigi* e Don Gherardo del *Tasso*) pronto a promettere a Leone di intercedere per fargli ottenere la grazia, ma il re, scopertolo, ordina di arrestare il fuggiasco. Sylvia ne ottiene successivamente la liberazione.
Come un fulmine a ciel sereno giunge inaspettato un monaco inviato dal Papa (a cui Don Fernand deve la corona di Napoli) e intima al re di bandire senza indugio l'impura femmina che tiene presso di sé, altrimenti la Chiesa la farà rinchiudere in un monastero. Mentre il re sdegnato consulta Don Gaspar sul da farsi, la soluzione viene offerta dall'ignaro Leone che supplica Don Fernand di accordargli la mano di Sylvia. Classico gioco degli equivoci: il re, Don Gaspar, Sylvia – ciascuno per proprio conto – non immaginano che Leone sia all'oscuro di tutto e lo considerano un arrivista pronto a sacrificare l'onore. Il re acconsente e crea marchese Leone, che intende inviare lontano con incarichi diplomatici. Così Sylvia avrà un consorte agli occhi della Chiesa senza che il re sia costretto a rinunciare a lei. La gioia di Leone è incontenibile, ma Sylvia ha il cuore spezzato per la "bassezza" dello sposo che le è destinato. Dopo un maldestro tentativo di Don Gaspar di impedire le nozze, avendo nel frattempo scoperto i veri sentimenti di Leone per la contessa, la cerimonia ha luogo. I cortigiani però dimostrano scarsa considerazione per il nuovo marchese e ne scaturisce una sfida interrotta dalla ricomparsa del monaco. Da lui Leone apprende il disonorevole

retroscena e presentatosi quindi al re restituisce sdegnosamente titoli e onorificenze, maledicendo Sylvia.
Nel monastero, di cui il monaco è superiore, Leone si prepara a pronunciare i voti, cercando di bandire dalla mente il ricordo della donna tanto amata. Vestita come un novizio, si presenta a lui Sylvia per implorare il suo perdono. Leone vorrebbe scacciarla sdegnato, ma le accorate suppliche di Sylvia lo commuovono e ridestano il suo amore. Amore che non potrà più realizzarsi sulla terra perché, stremata dal lungo cammino, Sylvia muore tra le sue braccia.
Come si vede, la vicenda dell'*Ange* è abbastanza simile a quella della *Favorite*. La qualità poetica del libretto non è inferiore, tanto più che moltissimi versi sono passati immutati o quasi nella nuova opera, e, anche considerato a sé stante, il testo dell'*Ange* si rivela espressivo ed efficace. *La Favorite* segna in ogni caso un indubbio progresso, da ascrivere in primo luogo a un più coerente sviluppo dell'azione e a un profilo più persuasivo dei singoli personaggi. Sylvia appare come un soggetto passivo, una vittima, e Don Fernand è un re qualsiasi, privo di quell'aura di autorità regale sensuale e ironica che investe la figura di Alphonse, modellata evidentemente sulle risorse dell' "aristocratico" Barroilhet, uno dei baritoni prediletti del Bergamasco. Quanto a Don Gaspar, ci sfuggono in taluni punti le sue motivazioni. La sua caratterizzazione comica risulta stridente in un contesto drammatico, che non è "commedia" come *Torquato Tasso*, e dà una configurazione ibrida al personaggio. Il ciambellano si ritaglia uno spazio autonomo nel primo atto, dove contornato da un coro di isolani da lui stesso guidati alla villa per cantare una "aubade" in onore della bella Sylvia (situazione che vagamente richiama la scena di Ines con le damigelle nel secondo quadro del primo atto della *Favorite*), sciorina una cavatina comica in cui con toni da Dulcamara enumera e sfoggia i suoi poteri ("ma puissance n'est pas mince"), che si estendono fino alla possibilità di procurare un marito alle belle bisognose. Il personaggio meglio riuscito è Leone. Appassionato ed eroico, egli non sfigura al confronto con Fernand, che è semmai più sfaccettato. Sostanzialmente immutato infine il profilo del monaco, benché il suo ruolo abbia meno sviluppo mancando nell'*Ange* il preambolo nel monastero che introduce *La Favorite*.

L'Ange de Nisida è allo stato attuale un *puzzle*. Per tentare di ricomporlo bisognerebbe prima ritrovarne tutti gli sparpagliati frammenti con l'aiuto del libretto, compito questo non irrealizzabile benché assai arduo. È legittimo chiedersi se valga la pena di sobbarcarsi una tale impresa da certosino, ma lo giustifica ampiamente la possibilità di ritrovare praticamente nella sua compiutezza un inedito melodramma della tarda maturità di Donizetti, che non può essere preso in considerazione solo in quanto parziale brogliaccio della *Favorite*. Ricollocare nel contesto originario pagine che rielaborate sono divenute celeberrime altrove (non solo nella *Favorite*: la cavatina del Ciambellano nel primo atto, proveniente dall'incompleta *Adelaide* – dove era affidata al Colonnello, personaggio comico concepito per Lablache e con funzioni paragonabili a quelle di Don Gaspar –, passò in *Don Pasquale)* non rischierebbe di disorientare più di tanto il pubblico odierno, ormai smaliziato da innumerevoli scoperte e riesumazioni che ampliano la panoramica degli autoprestiti donizettiani, mentre permetterebbe di arricchire la conoscenza del Bergamasco. Dal confronto tra le due opere risulterà come Donizetti abbia ripensato le sue prime idee musicali dell'*Ange* al momento di comporre *La Favorite*. Accanto ai brani conosciuti altrove, sarebbero rivelati quelli che vennero sostituiti in quanto concepiti per altri interpreti, come la romanza di Leone, "Hélas! Envolez-vous, beaux songes!" (atto IV), destinata al tenore La Borde e che esprime sentimenti simili ad "Ange si pur" (passato da *Le Duc d'Albe* nella *Favorite* perché concepito per Duprez che poi creò il ruolo di Fernand in quest'ultima) o l'aria di Sylvia, "O mon amour perdu" (atto III), che occupa la medesima posizione di "O mon Fernand", ma che traduce uno stato d'animo ben diverso ed è scritta per soprano (l'avrebbe dovuta cantare Anna Thillon). Ma l'interesse dell'*Ange* risiede anche nel racchiudere situazioni teatrali oltre che musicali differenti rispetto alla *Favorite*.
Occorre semmai tener presente quale svantaggio pesi su una partitura ineseguita di quel periodo, rimasta cioè al puro stadio di musica scritta: [36] tutta una serie di ritocchi e modifiche, tagli e aggiunte, spesso della massima importanza, intervenivano per consuetudine solo a prove iniziate e non di rado ancora nel corso delle repliche della prima rappresentazione. *L'Ange* nondimeno non è *Le Duc d'Albe* e, una volta pazientemente ricomposto il *puzzle*, potrebbe essere eseguito così come ce lo ha tramandato Donizetti.

* All'epoca - primavera 1991 - in cui scrissi *Silvia prima di Leonora*, destinato al programma di sala del decimo festival "Donizetti e il suo tempo" (Bergamo 1991, pp. 23-31) non conoscevo *"L'Ange de Nisida" di Donizetti* di William Ashbrook in: ("Rivista Italiana di musicologia", XVI, 1981, pp. 96-114-traduzione di Luigia Minardi). L'attuale testo, *Sylvia prima di Léonor*, è ripreso in massima parte, previa una "tormentata" serie di modifiche, aggiunte e nuove note, dal succitato programma.
Ho tenuto conto in special modo dell'indispensabile ed esemplare *Introduzione storica* all'edizione critica Ricordi della partitura de *La Favorite* di Rebecca Harris-Warrick (*vol. I*, pp. XI-XXXII - traduzione di Fabrizio Scipioni - Milano 1997), nonché di varie altre fonti (Barblan, Cametti, Bonnefon, ecc...) che all'epoca non avevo preso in considerazione o avuto a disposizione.
La Harris-Warrick precisa all'inizio della sua esposizione, con un *fair-play* che le fa onore, di aver tratto vantaggio nel suo lavoro dagli scritti di William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, Cambridge 1982, *"L'Ange de Nisida" di Donizetti, op. cit.*, e *La composizione de "La Favorita"*, in: *Studi donizettiani 2*, Bergamo 1972, pp. 13-27.

1. GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita - Musiche - Epistolario*, n. 328, Bergamo 1948, p. 503.
2. *Ibidem* n. 330, p. 505.
3. *Ibid.* p. 505

   Non erano dunque infondati i timori protezionisti di Berlioz, espressi sul "Journal des Débats" (16 febbraio 1840) nella sprezzante recensione della prima della *Fille du régiment*!
4. L'esecuzione di questa versione francese non ebbe luogo. Anziché abbandonare il progetto, Donizetti lo realizzò in più ambiziosa misura, trasformando *Otto mesi in due ore* in *Elisabeth ou L'exilé de Sibérie* (1840 circa), e a distanza di tempo procedette a un rifacimento italiano di quest'ultima opera: *Elisabetta* (1844-45 circa). Ineseguite e per di più ignorate, le partiture in parte autografe di entrambe le opere sono venute fortuitamente alla luce nel 1984 a Londra (si veda: FULVIO STEFANO LO PRESTI, *Da "Otto mesi in due ore" a "Elisabetta"*, in: WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, (traduzione di Luigi della Croce) Torino 1987, pp. 338-341).
   È necessario aggiornare per completezza quanto riferito nell'appendice succitata a *Donizetti: le opere*. Sempre a Londra è riemerso nel 1988 il secondo atto mancante. Delle due versioni, quella italiana, cioè *Elisabetta*, è stata poi eseguita benché solo in forma di concerto.
   L'avvenimento, che ha avuto luogo il 16 dicembre 1997 al Queen Elizabeth Hall di Londra, ha fatto così coincidere la celebrazione del bicentenario della nascita di Donizetti con la prima esecuzione postuma di una sua opera.
5. *Studi donizettiani 4*, n. Z 330c, Bergamo 1988, p. 47. La lettera prosegue con dovizia di particolari sulla situazione finanziaria di Donizetti a Parigi: entrate che tardavano a fronte di spese indifferibili nonché la questione se mettere su casa, con la prospettiva di ben più cospicui esborsi (Persico, oltre che intimo amico di Donizetti, ne curava gli interessi a Napoli).
6. "... Anténor Joly avait repris la salle Ventadour pour y fonder le premier théâtre de la Renaissance dont la vocation était de jouer des opéras et des opéras-comiques, nouveaux ou étrangers, traduits en français. Cette entreprise [...] expira [...] par suite des persecutions qu'avaient dirigées contre elle les directeurs des Théâtres royaux dont elle entamait les privilèges.
   La salle fut reprise par le Théâtre-Italien qui l'occupa jusqu'en 1878." (JEAN-LOUIS TAMVACO, *Les cancans de l'Opéra. Chroniques de l'Académie Royale de Musique et du théâtre, à Paris sous les deux Restaurations*, vol. I, Parigi 2000, p. 526).
   Il trionfo di *Lucie*, con protagonista il soprano inglese Anna Thillon, fu tale che "l'opera continuò a teatro esaurito per vari mesi" (ASHBROOK, *La composizione de "La Favorita", op. cit.*, p. 13).
7. ZAVADINI, *op. cit.*, n. 337, p. 513.
8. *Ibidem*, n. 338, p. 514.
9. Cfr. lettera a Léon Pillet da Milano (15 agosto 1840) *Ibid.*, n. 341, p. 517.
10. A Roma avrebbe dovuto mettere in scena *Adelia*, non ancora composta, che riuscì a posticipare di alcuni mesi (la tumultuosa prima di *Adelia*, con la Strepponi protagonista, ebbe luogo al Teatro Apollo l'11 febbraio 1841).
11. ZAVADINI, *op. cit.*, n. 342, p. 518.
12. Stoltz e non: Stolz.
13. Nel *Duc d'Albe* la prima donna si chiama Hélène.
14. Léon Pillet si preoccupò in seguito di smentire nella maniera più risoluta, in una lettera alla "Gazette des tribunaux" del 16 febbraio 1847 (cfr. ALBERTO CAMETTI, *Donizetti a Roma*, Torino 1907, p. 243), che la Stoltz avesse in qualche modo influito sulle sorti del *Duc d'Albe*, ma la sua "testimonianza" suona tanto meno credibile quanto più è categorica. Due anni prima una vertenza con Scribe si era conclusa con una causa che il librettista gli aveva intentata, uscendone vincente, per la mancata rappresentazione dell'opera in questione. Dichiara dunque Pillet:
   "J'ai toujours eu et aurai toujours pour les grands artistes toute la déférence qu'il est permis de leur témoigner, mais jamais ce désir dont je suis bien loin de me défendre, ne m'a fait méconnaître, ni mes devoirs, ni les intérêts du théâtre. J'ai pu me tromper sur la valeur du *Duc d'Albe* comme opéra; j'ai pu avoir tort de croire que le sujet de ce drame convenait mieux à la Comédie française qu'à l'Académie royale de musique; mais si j'ai eu ce malheur, je ne puis m'en prendre qu'à moi. La grande artiste [cioé: Madame Stoltz] qu'a désignée M. Sebire [probabile refuso per Scribe], n'a jamais vu, ni une ligne, ni une note du *Duc d'Albe*, et si elle avait reçu, des auteurs ou de moi, quelques renseignements sur la part qui lui était destinée dans la pièce, elle n'en aurait pu être que favorablement disposée, car son rôle était peut-être le meilleur de l'ouvrage".
   Difficile credere al direttore dell'Opéra, a più forte ragione se si ascolta Charles de Boigne: "L'idolâtrie de M. Pillet pour madame Stolz [*sic*] s'adressait autant à son talent qu'à sa personne. Il la trouvait, de bonne foi, la plus grande chanteuse du monde, et il fondait sur elle non-seulement son propre bonheur, mais la gloire et la fortune de l'Opéra.". Non meno grave (e non sembra che De Boigne esageri - anche alla luce della lettera di Scribe a Pillet, dell'8 maggio 1844, riportata più avanti) quanto si legge qualche pagina indietro riguardo a *Dom Sébastien*: "... toujours madame Stolz qu'il faut faire briller à tout prix, au prix de Duprez, au prix de Baroilhet [*sic*], au prix de Donizetti lui même." (cfr. CHARLES DE BOIGNE, *Petits mémoires de l'Opéra*, Parigi 1857, pp. 213 e 204).
   È lo stesso Scribe a sconfessarlo - a tratti con elegante velata ironia - in alcune sue lettere rese di pubblico dominio a titolo postumo da Paul Bonnefon sull'autorevole "Revue des deux Mondes" (cfr. *Les métamorphoses d'un opéra*, ivi, *LXXXVIIe année - sixième période*, Parigi 1917, pp. 877-899). Il 4 maggio 1844 scrive per l'appunto a Pillet: "Nous attendons toujours, Donizetti et moi, votre décision au sujet de cet infortuné *Duc d'Albe*, plus torturé après sa mort qu'il ne tortura de son vivant.
   Vous trouvez l'ouvrage détestable, et vous pouvez avoir raison: vous vous y connaissez mieux que moi. Mais tel qu'il est, le libraire et l'éditeur de musique l'ont acheté d'avance 28.000 francs, et s'il se trompent en pensant que la pièce n'est pas plus mauvaise que beaucoup d'autres, nous ne pouvons nous empêcher de partager leur erreur.
   Tout ce que nous vous demandons, c'est de nous dire franchement, et dès à présent, ce

que vous comptez faire du *Duc d'Albe...*" (p. 880).
Non sono purtroppo riportate da Bonnefon le risposte di Pillet, ma Cametti (*op. cit.*) ne ha trascritto alcune minute autografe facenti parte della collezione Malherbe. Nonostante gli impegni assunti, il direttore dell'Académie Royale tergiversava e in pratica ostacolava in tutti i modi la programmazione dell'opera, peraltro tuttora incompleta, di Donizetti. (Nei *Souvenirs d'un musicien*, Adolphe Adam, che era buon amico di Donizetti, annota lapidariamente: "le sujet ne plut pas au directeur" [Parigi 1860, pp. 300-301]).
L'8 maggio Scribe ritorna alla carica: "Pour vous être agréable et pour vous donner la facilité de jouer *le Prophète* ou tout autre grand ouvrage que vous espérez, l'hiver prochain, je vous ai, dans une conversation, proposé de moi-même et sans consulter mon compositeur, de donner *le Duc d'Albe* cet été, sans y faire jouer Mme Stoltz, et je vous le propose encore dans ce moment, par écrit. Vous me répondez que vous ne le pouvez pas, que Donizetti n'y consent pas et exige la totalité de vos premiers sujets. Je retire alors ma proposition, et toutes choses restent dans l'état où elles étaient. C'est-à-dire que *le Duc d'Albe* doit être le premier grand ouvrage représenté l'hiver prochain, à moins que vous ne préfériez payer l'indemnité stipulée au traité.
Je sais qu'au mois de décembre dernier, toujours dans vos intérêts et sur votre proposition, nous sommes convenus par un traité signé entre vous, Donizetti et moi, de substituer au *Duc d'Albe* un opéra nouveau, *Jeanne la Folle*, dont le plan n'était pas encore arrêté. Il fut dit que le scénario vous serait soumis; que, s'il vous convenait, j'écrirais le poème sur-le-champ et que *Jeanne la Folle* prendrait alors la place du *Duc d'Albe*, sinon que toutes choses resteraient en même état et que *le Duc d'Albe* conserverait tous ses droits.
J'ai de mon mieux et à grand'peine travaillé ce sujet de *Jeanne la Folle*. J'en ai écrit un scénario tellement détaillé que ce plan formait un manuscrit considérable. Vous l'avez approuvé dans une lettre écrite par vous, sauf quelques modifications sur lesquelles nous étions tombés d'accord, et quelques jours après, et quoique le sujet convînt parfaitement à Donizetti, qui l'acceptait et qui l'accepte encore, vous avez définitivement repoussé le scénario, me déclarant qu'il ne vous convenait pas. Alors, et aux termes mêmes du traité de *Jeanne la Folle*, *le Duc d'Albe* rentre dans tout son droit, celui d'être le premier grand ouvrage représenté.
Maintenant, vous me demandez (toujours à la place du *Duc d'Albe*) et vous me dites que Donizetti y consent, un autre opéra, qui serait joué non pas en 1845, mais en 1846.
Je vous répondrai, mon cher ami, que cela m'est impossible. Tant de difficultés, de retards et d'autres contrariétés encore, dont je n'ai pas l'habitude, m'éloignent pour toujours du Grand-Opéra. Nous ne pouvons pas nous entendre sur le choix des acteurs, sur le choix des sujets des pièces, ni même sur leur exécution; ce sont des discussions interminables, et l'ouvrage, dirigé à la fois de deux manières différentes, par vous et par moi, se trouve, comme *Dom Sébastien*, n'avoir plus ni unité, ni physionomie, et arrive à être joué à peine une fois par mois.
Enfin, nos traités, même les plus formels et les plus précis, offrent toujours des difficultés dans leur interprétation ou dans leur exécution.
Depuis votre arrivée à la direction actuelle de l'Opéra, *le Duc d'Albe* doit être représenté; il faut qu'il le soit ou que l'indemnité qui nous est due soit payée..." (pp. 880-882).
In due lettere posteriori - la prima a Charles Nuitter, da me riportata per esteso più avanti in "*Mon Cher Monsieur Scribe...*" , in questo "Journal 7" (pp. 442-443), e in quest'altra scritta, dopo il processo contro Pillet, all'avvocato Achille Scribe suo cugino, che aveva tentato di ravvicinare i due avversari - Scribe puntualizza la *querelle*: [*Le*] *Duc d'Albe* [...] devait être le premier ouvrage joué par Pillet. Il me

proposa à la place *La Favorite* pour Mme Stoltz, me promettant de jouer trois ou quatre ans après *le Duc d'Albe*, sous peine d'un dédit de 30.000 francs. [...] On donne un ouvrage pour avoir un succès. Avec Léon Pillet un grand succès est impossible, parce qu'au lieu de s'occuper de l'ensemble de l'ouvrage d'abord et de tous ses détails ensuite, il ne s'occupe que d'une personne, d'une seule. Tout est sacrifié à celle-là." (cfr. BONNEFON, *op. cit.* p. 885).
Che del resto Léon Pillet avesse legato il proprio destino di direttore dell'Académie Royale a quello di Rosine Stoltz lo dimostra il suo abbandono dell'incarico all'indomani della burrascosa rappresentazione di *Robert Bruce* (2 maggio 1847) che segnò la fine del regno della cantante sul massimo teatro parigino.
Le relazioni tra Donizetti e Pillet ispirarono un breve dramma satirico anonimo, in cui entra solo come pretesto Meyerbeer, che Cametti si è preoccupato di riportare (*op. cit.*, pp. 245-248, nota 1) e che mi è parso interessante trascrivere a mia volta nell'Appendice alla fine di queste note.
Dalle risposte di Pillet a Scribe si potrebbe essere indotti a credere - Cametti, che le ha pubblicate, propende infatti per tale interpretazione - che il principale ostacolo fosse la volontà di Donizetti di non dare o rimandare *Le Duc d'Albe*, ma, se appare plausibile la ragione di non voler dare due opere di seguito all'Opéra, resta il fatto che Donizetti, trovandosi allora a Vienna, non avrebbe potuto convenirne con il direttore né smentirlo. Cametti riferisce che "Donizetti, [...] non trovando [...] adatti pel *Duca d'Alba* gli artisti che dovevano cantare in quella stagione, preferì scrivere un nuovo lavoro, [...] il *Dom Sébastien de Portugal...*" (*op. cit.*, pp. 245-46). Si stenta a credergli. Il ruolo di Henri nel *Duc* Donizetti lo aveva concepito per Duprez. Erano dunque inadatti Barroilhet e Levasseur? Ma vi era anche Massol oltre all'irrinunciabile Stoltz...
Il mancato completamento del *Duc d'Albe* dipese indubbiamente da tutta una serie di circostanze sfavorevoli, ma questo importante capitolo della biografia del Bergamasco non è stato ancora esplorato a sufficienza. Si ha quasi l'impressione che, al di là degli ostacoli contingenti, Donizetti in taluni momenti abbia seriamente dubitato della validità del progetto o per lo meno della propria capacità di condurlo a termine. E quanto ha influito direttamente e quanto di riflesso la tirannica Rosine Stoltz sui destini melodrammaturgici del non "meno" inflessibile governatore di Filippo II?
Nell'autunno del 1841 Donizetti lo considerava cosa fatta. Così infatti scriveva da Milano ad Antonio Vasselli, il 24 ottobre: "Alle opere aggiungi: *La Pia*, *Maria Padilla*, *Il Duca d'Alba...*" (Zavadini, *op. cit.*, n. 378, p. 558). All'inizio del 1842 contava ancora di completare presto l'opera e ne paventava gli indugi. In una lunga lettera da Milano ne parla a Michele Accursi, illustrandogli la sua visione del melodramma in divenire: "Anch'io son d'avviso che nel *Duca d'Alba* vi è qualche modificazione a fare, un po' meno potente la cospirazione, un poco più caldo l'amore; del resto io avrei immaginato dover riuscire di grande effetto: avevo sopra tutto carezzato il *rôle* della donna, rôle nuovo forse in teatro, rôle di azione, mentre quasi sempre la donna è passiva. Qui, giovane entusiasta, amante, una Giovanna d'Arco. E io imaginava che Mad. Stoltz vi sarebbe stata ammirabile, perché vi sono molte e molte situazioni che mi sembrano avermi ispirato, e son certo che più bel rôle di donna e più nuovo non l'ho mai avuto. Infine che un uomo odiato da tutti, da tutti fuggito, a cui non rimane che una sola esperanza [*sic*], un solo affetto, l'amor del figlio che deve consolarlo etc. etc., discenda fino alla bassezza per sentirsi chiamar Padre, mi pare teatrale e drammatico. Le nom de Père dans la bouche de son fils, pour lui c'est une consolation nouvelle, c'est la preuve que le coeur lui reviendra aussi; del resto ne parleremo con Pillet e Scribe e decideremo." (*Studi donizettiani 1*, Bergamo 1962, n. 88 (Z 395a), pp. 78-80).

In precedenza si era alquanto preoccupato con lo stesso interlocutore della concomitanza di un'altra opera di argomento simile: "Anco Pacini fa ora un *Duca d'Alba* a Venezia, sais tu? dillo a Scribe. [...] Dimmi se ascoltasti il mio precetto di non scriver lettere a M.e Stoltz." (lettera da Milano del 9 gennaio 1842 (*ibidem*, n. 86 [Z 391a], p. 75). "N'oublie pas que Pacini fait un *Duc d'Alba*... dis le à Scribe." (lettera da Milano del 13 gennaio 1842, *ibid.*, n. 87 [Z 392a], p. 77 - sul *Duca d'Alba* di Pacini (Venezia 1842) cfr. *"Mon Cher Monsieur Scribe..."* pp. 438-39 e nota 22, p. 455).

Ancor prima di queste due ultime lettere aveva impartito ad Accursi (sempre da Milano, il 31 dicembre 1841) precise istruzioni: "Non far perdio che io entri in un imbroglio con dar la parte alla Stoltz - Nò, per dio, la musica fatta non ci sta, ed io non voglio sagrificar un'opera pel gusto di essere *agréable* a Mad.me. Se Scribe non è del parere di cambiar poema, bisognerebbe almeno toglier l'orrore del finale 3° che alla fine il pubblico pare riverso da questi patiboli, e sopra tutto quel Duca di Medina che arriva di notte, lo si fa sedere e ballare. Perdio questo andar non può. E ciò che molto meno va è Duprez [quali potevano essere queste riserve nei confronti del celebre tenore, al quale avrebbe non molto dopo destinato in *Dom Sébastien* un ruolo ben più impegnativo di quello di Henri nel *Duc d'Albe*?]; sicché moderati, e lascia andar le cose senza far chiasso." (*Ibid.*, n. 85 [Z 390a], p. 74).

Il 2 gennaio 1842 allo stesso: "La Löwe [in quei giorni protagonista acclamata di *Maria Padilla* alla Scala] è la Donna che mi ci vorria pel *Duca d'Alba*. La Stolz [*sic*] no, a meno di tornar da capo. Mi fece tante inquietudini, e mi mancò tanto di parola M.r Pillet, che non ho fretta alcuna di rendermi a Parigi. A Marzo parto per Vienna. Dopo Dio sa che farò, non lo so nemmeno io." (ZAVADINI, *op. cit.*, n. 391, pp. 572-73).

Infine il 12 novembre 1842, quando lavora alla strumentazione di *Don Pasquale*, scrive al cognato: "Il mio *Duca d'Alba* non andrà [che] fra due anni, ché vi é Meyerbeer avanti di me" (*ibid.*, n. 452, p. 636), confermandolo allo stesso interlocutore da Vienna il 30 gennaio 1843: "E la primavera dopo [nel 1844], darò l'altra, cioè il *Duca d'Alba*, in quattro atti." (*Ibid.*, n. 470, p. 653).

Probabilmente il sospetto che Donizetti non volesse portare sulla scena *Le Duc d'Albe* è infondato e ad impedirglielo fu solo il tempo anzi l'orribile malattia che stava in agguato.

15. "Un choriste du Théâtre Ventadour *, dit de la Renaissance, qui venait de fermer, désirait se placer à l'Académie Royale. Dans l'examen qu'il eut à subir, il fit entendre un air inédit de Donizetti, sur les paroles françaises de deux jeunes auteurs, Alphonse Royer et Gustave Vaëz. Sa voix plut; mais surtout la musique. Elle produisit assez de sensation pour que le maître de chant, Benoist, en fit rapport au directeur. Celui-ci d'aller bien vite aux informations. Le morceau appartient à un opéra en deux actes que l'on avait répété plusieurs fois sous le titre espagnol de *Guerida*, ou *Xerita* [*sic*], et dont la représentation avait été arrêtée par la déconfiture de l'entreprise d'Anténor Joly. Cet ouvrage, qui parut susceptible d'intérêt et propre à mettre en relief le talent scénique à peine soupçonné alors de Mme Stoltz, fut confié à Scribe qui le bâcla en quatre actes, moyennant 4000 francs comptant. Renonçant à tous autres droits d'auteur et même à la gloire de son nom sur l'affiche et en tête du livret, l'expéditif écrivain dramatique mettait *La Favorite* à l'étude au retour d'un voyage de trois semaines que M. Léon Pillet fit aux eaux d'Ems à la recherche de Meyerbeer, détenteur de deux grands poèmes en cinq actes: *Le Prophète* et *La Reine des Havas* **, qu'il avait achetés 10.000 francs pièce à *mondit* Scribe, et qu'il avait juré sur le Talmud ne jamais livrer à l'Opéra de Paris, tant que M. Duponchel en serait l'arbitre. Meyerbeer l'accusait, comme tous ceux qui le voyaient à l'oeuvre, d'incapacité radicale..." (TAMVACO, *op. cit.*, I, p. 524).
[* Mécène Marié, tenore.
** La futura *Africaine*.]

16. Il contributo di Scribe, benché remunerato come se avesse fornito un libretto nuovo di zecca, fu limitato ma non certo trascurabile. È pur vero che Pillet intese anzitutto compensarlo per l'accantonamento del *Duc d'Albe* a cui Scribe teneva ostinatamente. Scribe tuttavia gettava nell'impresa, oltre al proprio prestigio (tant'è vero che il contratto relativo al libretto l'esordiente direttore lo stipula con Scribe), l'esperienza di collaboratore "anziano" dell'Académie Royale, per la quale né Royer né Vaëz avevano fino ad allora scritto, esperienza che risultò sicuramente giovevole.
Ciò non toglie che, quando già era in corso la vertenza relativa al *Duc d'Albe*, Pillet comprensibilmente abbia cercato di tirare la coperta dal suo lato. Rammenta infatti al librettista in una lettera del 13 maggio 1844: "Ne vous ai-je pas payé pour *La Favorite* un [*sic*] prime de 4.000 franc bien que je vous eusse fourni moi même le sujet de la pièce et même le poème aux trois quarts fait? [...] N'avez-vous pas touché depuis la moitié des droits d'auteur..." (CAMETTI, *op. cit.*, p. 252).
17. ZAVADINI, *op. cit.*, n. 349, p. 524.
18. Les Archives Nationales di Parigi possiedono tre libretti manoscritti dell'*Ange de Nisida*: si tratta dell'autografo e di due copie conformi sulle quali è apposta la firma di Anténor Joly con la data del 20 gennaio 1840, che Joly sottopose alla censura il 22 gennaio per l'approvazione. Il testo di questo inedito donizettiano è incluso in questo "Journal 7" (pp. 219-290).
19. ALPHONSE ROYER, *Histoire de l'Opéra*, Parigi 1875, p. 152.
20. HARRIS-WARRICK, *op. cit.*, p. 19.
21. ROYER, *op. cit.*, p. 153.
22. ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, *op. cit.*, pp 202-208 e 371- 372. In un'indispensabile tabella si trovano elencati i vari brani della *Favorite* e i relativi prestiti dall'*Ange de Nisida*.

L'inossidabile "leggenda" del quarto atto composto in una notte ha attraversato pressoché indenne due secoli. Come se la vita e la parabola artistica dei musicisti - Mozart, Beethoven, Rossini, Bellini e quanti altri - debbano accompagnarsi di necessità con leggende varie. Purtroppo, su questo epilogo notturno della *Favorite*, Adam, Royer, Vaëz e altri ancora, volta per volta, ci hanno lasciato testimonianze invariabilmente vaghe e imprecise. Bisogna tuttavia riconoscere che allo stesso Donizetti non dispiaceva all'occasione alimentare, per una sorta di innocente "coquetterie", il mito della propria rapidità creativa.

Smentita sin dal 1965 in un fondamentale saggio di Guglielmo Barblan, non pertanto la bella leggenda ha smesso di circolare e riscuotere qualche credito. Il testo in questione, *Mito e realtà ne "La Favorita" di Donizetti*, fu scritto per un programma di sala del Teatro La Fenice di Venezia (Venezia 1965) e resta tuttora di notevole interesse, non soltanto perché il suo autore è stato uno dei padri nobili della "renaissance" donizettiana contribuendovi fino alla fine con impegno e passione ammirevoli. Barblan in questa occasione ha avuto il raro privilegio di poter esaminare e studiare a più riprese la partitura autografa della *Favorite* prima che questa scomparisse nuovamente. Pur ignorando taluni dettagli, quali, ad esempio, l'esistenza del libretto dell'*Ange de Nisida** o il contributo di Scribe alla stesura di quello della *Favorite*, Barblan traccia un affascinante benché limitato resoconto del suo esame dell'autografo donizettiano, corredandolo di utili riflessioni.

"Alla pagina 597 dell'autografo all'inizio dello struggente lamento di Leonora - l'indimenticabile 'Larghetto' in la bemolle minore saliente di grado, come molte delle lapidarie melodie del nostro grande Ottocento - Donizetti ha scritto in alto: "A dater de cette page recopier les 2 roles jusqu'au Cont.". La scrittura si distingue da tutto il resto della partitura, più lieve, fresca, quasi

trasparente; altro inchiostro, altra carta, altra filigrana. È un inserto di ventiquattro battute che sono fra le perle donizettiane, e la cui splendente melodia, trasportata in sol minore, fu ripresa dal Maestro nella sinfonia a significare il punto culminante dell'opera. Ventiquattro battute soltanto, perché la melodia, appena sciolta la struggente invocazione, scompare, e alle parole di Fernando "Ses pleurs, sa voix, hélas!" [...] rientriamo nella partitura composta l'anno precedente.

Ma subito dopo, ecco l'altra sorpresa, segnalataci dagli stessi sintomi. Un nuovo inserto che inizia alle parole di Leonora "Vois mes pleurs" [...] si allarga nel drammatico recitativo di ventotto battute, per poi aprirsi nell'eloquenza irresistibile della frase conclusiva del duetto, "Vieni, ah vien io m'abbandono". Come spesso avviene negli autografi donizettiani nei punti in cui il Maestro era come posseduto dal dèmone della creazione, anche qui, dove il canto doveva correre sul pentagramma senza raffreddarsi, si osserva che mentre le prime sedici battute della frase di Fernando sono accompagnate dalla calibrata orchestrazione, le altre sedici della risposta di Leonora ("E fia ver? io m'abbandono") sono scritte con la linea del canto nuda e cruda, senza le parti d'orchestra. Al termine di questa grande espansione melodica, alle parole di Fernando "Fuyons ce monastère" [...], Donizetti con una tormentata e faticosa serie di cambiamenti e di modifiche innesta il nuovo inserto nel vecchio finale. E le sorprese hanno termine.

Complessivamente, dunque, si tratta di *ottantaquattro battute nuove* che Donizetti inserì nel quarto atto ricavato dal preesistente *Ange de Nisida*. L'autografo ci ha finalmente restituito la verità, e ha distrutto un mito che ci si chiede come abbia potuto essere credibile." (pp. 11-12).

Al quesito che si pone, "quando furono composte quelle nuove ottantaquattro battute a completamento del preesistente quarto atto?" (p. 12), Barblan ritiene di poter dare una risposta valida, designando anche, sulla scorta di Zavadini (ZAVADINI, *op. cit.*, p. 89), il luogo preciso:

"Il soprano Rosina Stoltz durante le prove aveva chiesto a Donizetti di aggiungere per lei un'aria al quarto atto ["Fernand imite la clémence du Ciel"]; lo afferma il Royer [...]. Donizetti, com'era uso fare, accondiscende al desiderio della Stoltz e incarica i librettisti di procurargli i versi non solo per la romanza, ma anche per un successivo ampliamento del duetto; ampliamento che, dopo l'aggiunta del nuovo brano, era evidentemente richiesto dall'architettura del pezzo, e che fu la frase "Viens, viens" della quale, ci dice il Royer, Donizetti aveva già "dans sa mémoire la mélodie". Royer e Vaëz ubbidiscono all'ordine del Maestro, si recano una sera "après diner" dai De Coussy con i versi pronti per i due brani, e Donizetti, rimasto solo come vuole la tradizione, compone in tre ore le ottantaquattro battute, delle quali però almeno lo spunto della grande frase del duetto lo aveva già inventato e maturato "dans sa mémoire". La prima persona che ebbe la fortuna, e forse il diritto, di udir cantare da Donizetti le nuove parole "transfigurées par son inspiration musicale", fu certamente madame Zélie i cui esaltanti sentimenti avevano avuto la forza di stimolare nella fantasia del genio pagine di sì appassionata purificazione.

Ma anche tutto ciò potrebbe avere l'aria d'una bella favola; e sembrerebbe volerci spingere di bel nuovo nel mondo del mito, se la riprova di quanto sto scrivendo non ce l'offrisse la stessa De Coussy: colei che nella realtà era "la maîtresse de Gaetano", come nella vicenda Leonora era "la maîtresse du Roi". In quella lettera indirizzata a Donizetti la vigilia del Natale '40 [...], troviamo finalmente la piena e palpitante rivelazione. La povera Zélie che giorno e notte piangeva la lontananza dell'amato, da dieci giorni appena assente da Parigi e tuttora in viaggio per Roma [...], riusciva a trovare una sola distrazione: quella d'ascoltare l'ultima opera del suo Gaetano e godere del successo di cui egli non aveva potuto "approfittare". E così rievocava quel quarto

atto a cui si sentiva particolarmente legata: "Je suis déjà allée deux fois à la Favorite, sans jamais pu (*sic*) rester au quatrième acte. Je suis si faible et si souffrante que je dois redouter les émotions trop fortes, et cette romance et ce duo me rappelant temps plus heureux, me déchirent le coeur!" [ZAVADINI, *op. cit.*, n. A 29, p. 888].

Eccoci giunti alla tanto attesa testimonianza: perché la romanza e il "Vieni, ah vien!" del quarto atto che ricordavano "tempi più felici", e che Zélie non poteva neppure riascoltare rotta com'era dall'emozione, sono appunto quelle *ottantaquattro battute* composte nella famosa notte in cui Donizetti era rimasto solo col suo genio e con la sua passione d'amore fra le calde mura di casa De Coussy." (pp. 15-16).

Constata Barblan più indietro - e queste sue parole non hanno perduto in trentasette anni un solo grammo di attualità: "La coppia De Coussy [il banchiere Auguste e la moglie Zélie] occupa un grosso capitolo, che è ancora da scrivere, nella vita e, forse, nella sorte del Maestro", aggiungendo subito dopo: "Donizetti era uomo di avvincente prestanza fisica e di arrendevole bontà, era il compositore più acclamato del momento e le sue cospicue rendite gli assicuravano un considerevole patrimonio da amministrare: è quindi comprensibile che - amicizia a parte - Zélie per un verso e il marito banchiere per l'altro, se lo coltivassero di tutto cuore. Del resto Madame aveva già messo gli occhi su Donizetti fin dalla prima sua apparizione a Parigi, nel 1835; aveva subito intuito che il Bergamasco, scomparso prematuramente Bellini, era l'eletto chiamato a prendere il posto di Rossini; e nel 1836 s'era data da fare per fargli ottenere la Legion d'onore.

Per *Favorite* è ancora di scena madame Zélie, alla quale, appunto in quell'anno, Gaetano aveva dedicato un'Arietta dal non indifferente titolo "Tu mi chiedi se t'adoro", con le parole: "Pour Mad. De Coussy, 1840, Donizetti". Ed io mi permetto la non lieve ipotesi che proprio all'affascinante Zélie, dama ambiziosa e di forti influenze nel mondo parigino, probabilmente carica di un certo numero di primavere e quindi gelosa la sua parte, si debba, sotto un certo aspetto, l'avventura di *Favorite*. Perché è veramente difficile spiegarci per quali misteriose mosse, a metà dell'agosto 1840, giungesse da Parigi a Donizetti un imprevisto invito a comporre un nuovo lavoro per l'Opéra [si tenga presente al riguardo quanto riferito nella nota 15]. Nella seconda metà di giugno il Maestro aveva lasciato Parigi e nulla sapeva delle imminenti intenzioni della direzione di quel teatro; aveva trascorso un periodo di riposo in Svizzera, e dopo una sosta a Bergamo si trovava a Milano in procinto [...] di partire per Roma per comporre e mettere in scena l'*Adelia*. All'urgente appello del Pillet, Donizetti risponde subito affermativamente dichiarandosi disposto persino a rompere il contratto col teatro romano [...]. Era il richiamo della Francia o non piuttosto quello di una francese che spingeva Donizetti a sì drastica risoluzione? - Occorre, al proposito, tener presente una circostanza che a quanto mi consta non è stata finora considerata dai biografi: che cioè Donizetti non aveva trascorso da solo la vacanza svizzera. E, come è sempre successo per gli uomini celebri, del piccante fatto si era interessata persino la stampa, e il pettegolezzo aveva preoccupato il cognato e gli amici del Maestro al punto che questi, tornato a Parigi, si vide costretto a difendersi così con il fedelissimo [Antonio] Dolci (25 settembre 1840):

"Una Signora che va ai bagni in Svizzera accompagnataci da me per ordine di suo marito, che viene a Milano per veder Milano, che cade ammalata, e che dò più io segno di amicizia accompagnandola che dessa a ricevermi, forma processo a Milano..." [ZAVADINI, *op. cit.*, n. 346, p. 521].

Chi altri, se non la De Coussy, poteva essere in quel momento la "Signora" accompagnata (vedi caso, proprio in Svizera) "per ordine di suo marito", l'amico nonché banchiere-amministratore di Donizetti?

Proseguiamo nell'ipotesi. Per quale ragione la De Coussy, tramite il marito e quel

Michele Accursi falso-carbonaro e agente teatrale di Donizetti ambedue rimasti a Parigi, avrebbe intrigato perché l'Opéra mettesse così subitamente in cartellone un nuovo lavoro del Maestro, mentre era noto ch'egli era impegnato, proprio in quei mesi, dal contratto con Roma? - La domanda è fin troppo ingenua, dal momento che ognuno aveva interesse alla cosa: perché è evidente che un nuovo sicuro trionfo donizettiano avrebbe costituito un solido accrescimento del patrimonio del musicista, che l'amico-banchiere amministrava: e sappiamo che l'amico-banchiere, in quel periodo, non navigava in buone acque. Per quanto riguarda la parte giocata da Zélie, c'era la gelosia per Gaetano; e l'idea di veder partire per Roma il suo 'accompagnatore' e lei tornarsene sola a Parigi, non le dava pace. Forse anche le dava ombra il pensare che a Roma la giovane primadonna che attendeva Donizetti per interpretarne la nuova opera non era un'ignota e si chiamava Giuseppina Strepponi... [ma questo, caro Guglielmo, è senno di poi: Donizetti, a quell'epoca, la Strepponi, già illustratasi in opere sue in vari teatri italiani, la conosceva di fama**, per i francesi lei era ancora, oserei dire, Carneade!] Certo è che quando il Maestro, subito dopo l'andata in scena di *Favorite* (2 dicembre) sarà questa volta - per contratto - costretto a fare quel viaggio a Roma che aveva improvvisamente interrotto alla metà d'agosto, la Zélie sfogherà la sua esasperazione e il geloso sospetto in una lunga e lamentosa lettera inviata a Donizetti la vigilia di Natale. Nella quale leggiamo frasi come queste:"... depuis votre départ pas un jour, pas une nuit sans verser des larmes. Je suis obligée de cacher mes pleurs à mon mari, il est si malheureux! [...] je songerai aux preuves d'affection que vous avez données à une dame en faisant deux cent cinquante lieues pour passer cette journée près d'elle..." [ZAVADINI, *op. cit.*, *n.* A 29, p. 888].

* L'esistenza di tale libretto doveva essere allora praticamente ignota a tutti (dopo Charles Malherbe, i francesi, quelli di Parigi in special modo, hanno *supremamente* ignorato lo straordinario lascito donizettiano che *immeritatissimamente* possiedono!) e dobbiamo essere grati ad Ashbrook di averlo rintracciato per caso nel gennaio 1978 (cfr. ASHBROOK, *"L'Ange de Nisida" di Donizetti*, *op. cit.*, p. 107).

** "Non so nulla della Strepponi", aveva scritto ad Antonio Vasselli l'8 maggio 1838 (ZAVADINI, *op. cit.*, n. 291, p. 470).]

23. Circa la partitura autografa, Marcello Ballini attira, molto opportunamente, l'attenzione su "un articolo di Franco Abbiati comparso sul "Corriere d'Informazione" del 10-11 ottobre 1952, nella rubrica "La locanda delle sette note".
La proprietaria della partitura, una gentildonna americana (della quale l'articolista non fu autorizzato a rivelare il nome)* si lasciò convincere da un conoscente a cederla ad un ente italiano - primo fra tutti al nostro Museo Donizettiano - per una cifra che, grazie all'interessamento del conoscente, fu fissata ad un prezzo di due terzi inferiore al suo valore commerciale d'autografo, e di nove decimi inferiore al suo valore sentimentale. L'offerta - continua l'Abbiati - fu "umiliata" da una contr'offerta che superava di poco la metà della somma richiesta: diecimila dollari. È sommamente istruttivo continuare la lettura dell'articolo dell'Abbiati (il cui pseudonimo, per l'anzidetta rubrica, era quello di *bequadro*). Appena un anno prima, sempre nella nostra città, furono sborsati sull'unghia 70 mila dollari per un cosiddetto "paio di pelose gambe nordiche" (leggasi, giocatore di calcio svedese): il che si rivelò un ottimo affare, dato che appena un anno più tardi il sullodato "paio" venne rivenduto al Napoli per una cifra d'oltre il doppio." (MARCELLO BALLINI, *"La Favorita" di Gaetano Donizetti. Nascita dell'opera, libretto e musica*, in: *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, vol. LII - tomo II, Anno accademico 1990-91*, Bergamo 1993, pp. 479-80).

[* Se la signora americana era la stessa nominata da William Ashbrook, il segreto doveva valere per l'Italia, non per gli Stati Uniti. In *"L'Ange de Nisida" di Donizetti* (*op. cit.*, p. 101, nota 21) scrive infatti Ashbrook: "Non so dove si trovi l'autografo di *La favorite*. O. ALBRECHT, *A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries*, Philadelphia, University of Pensylvania 1953, segnala l'autografo di *La favorite* come appartenente a Mrs. Marie Salabert di Hawthorne, New York (USA). Il dr. Albrecht mi ha detto recentemente che, benché il suo *Census* non fosse stato pubblicato che nel 1953, la notifica di questo autografo avrebbe potuto esser fatta fin dal 1940. Nel 1962 Walter Toscanini mi disse di un microfilm dell'autografo fatto "per facilitarne la vendita", ma se venne venduto ed a chi, non lo so. Il microfilm è attualmente alla New York Public Library del Lincoln Center (Performing Arts) nella collezione Toscanini; è vietato farne delle copie.".
In precedenza Ashbrook aveva riferito: "... a lungo si credette che l'autografo [della *Favorite*] fosse andato perduto, ma ora è di proprietà del Conte Luigi Treccani degli Alfieri, il quale cortesemente mi permise di esaminare un microfilm [lo stesso attualmente custodito a New York] dell'autografo, fatto per agevolare la vendita di questo affascinante manoscritto." (ASHBROOK, *La composizione di "La Favorita"*, *op. cit.*, p. 17).]

24. ZAVADINI, *op. cit.*, p. 178.
25. ASHBROOK, *op. cit.*, p. 335.
26. I misteri di *Adelaide* sono in parte svelati, o quanto meno ce ne vengono offerte talune soluzioni plausibili, da Rebecca Harris-Warrick, (*op. cit.*, pp. XII-XVII), che riporta tra l'altro stralci da articoli del "Courrier des Théâtres" risalenti al periodo in cui erano in corso le prove della *Favorite* (novembre 1840), alla luce dei quali Luigi Lablache, al quale sarebbe stato destinato in origine un ruolo comico in *Adelaide* (se fosse stata rappresentata al Théâtre-Italien), avrebbe dato il suo contributo alla trasformazione di quest'ultima nell'*Ange de Nisida*, dai cui lombi sarebbe a sua volta discesa *La Favorite*. Ma appare altrettanto suggestiva la non peregrina ipotesi che Royer e Vaëz abbiano potuto derivare dal dramma *Marion de Lorme* (1829) di Victor Hugo taluni elementi essenziali della trama dell'*Ange* (*ibidem*, pp. XVII-XVIII). Vi sono infine prospettate spiegazioni verosimili sull'apparente contraddizione della suddivisione ora in tre ora in quattro atti dell'*Ange*. Anche Ashbrook precedentemente ha tentato di dirimere la *vexata quaestio* (cfr. ASHBROOK, *la composizione de "La Favorita"*, *op. cit.*, pp. 15-17).
L'iniziativa o comunque il contributo di Lablache nella genesi di *Adelaide*, riferiti a quelli dell'*Ange de Nisida* dal parigino "Courrier des Théâtres" mentre si preparava l'andata in scena della *Favorite* (cfr. HARRIS-WARRICK, *op. cit.*, p. XV), sembrerebbe trovare una conferma indiretta in quanto annota François-Henri-Joseph Castil-Blaze circa un'opera di Fioravanti data al Théâtre-Italien otto anni prima: "*Comingio romito*, Tottola, Fioravanti; 12 mars 1832. Lablache, Rubini.
Sublime dans *La Sonnambula*, Rubini, sous la robe de l'ermite Cominge, ne peut sauver du naufrage l'opéra de Fioravanti. Écrit pour le théâtre de *i Fiorentini*, cet opéra sérieux, tragique, renferme un duo bouffe que Rubini et Lablache disent parfaitement. La tragédie ne pouvait s'introduire sur la petite scène de *i Fiorentini* sans être ornée de quelque joyeuseté qui vînt faire rire le parterre. Rubini chantait alors à ce théâtre où Lablache avait débuté." (in: FRANÇOIS-HENRI-JOSEPH CASTIL-BLAZE, *Théâtres Lyriques de Paris. L'Opéra italien de 1548 à 1856*, Parigi 1856, p. 445).
Azzardo l'ipotesi che Lablache e Donizetti, con o senza Rubini, potrebbero averne già parlato nel 1835 all'epoca di *Marin Faliero*. R. Harris-Warrick (*op. cit.*, pp. XII e XV), basandosi su una frase di Donizetti, in una

lettera da Marsiglia a Tommaso Persico del 14 ottobre 1838 ("Non scordare di dirmi ciò che Aniello [Benevento] avrà fatto con Barroilhet, ed Andreotti per l'Adelaide" [ZAVADINI, *op. cit.*, n. 315, p. 491]), ritiene che l'Andreotti in questione, cioè il Marchese Domenico Andreotti, potrebbe essere l'autore del libretto dell'*Adelaide* donizettiana. Ad Andreotti era già toccato di riscrivere per motivi di censura il terzo atto del libretto della *Figlia dell'arciere* di Romani per Carlo Coccia (Napoli 1834). Almeno in un'altra occasione il succitato marchese si cimentò come librettista, quando scrisse per Pacini *L'uomo del mistero* (Napoli 1841), soggetto attinto da *The black dwarf* di Walter Scott (1816), che ha in comune con *Adelaide* il carattere semiserio.
Come interpretare inoltre quel: "il [Nourrit] lui traçait le plan de *Cominge* pour Rubini", nella lettera (del 29/11/1838) della vedova Nourrit sulla collaborazione napoletana tra il defunto marito e Donizetti (riportata in questo "Journal 7" in: GIANCARLO LANDINI, *Nourrit e Donizetti*, p. 619)?

27. La vera Leonora de Guzman subì un destino assai più crudele rispetto alla finzione melodrammatica: poco tempo dopo la morte di Alfonso XI (1350) la legittima regina Maria di Portogallo la fece gettare in prigione e sottoporre ad atroci torture. La favorita morì strangolata, sembra, dal nuovo re in persona, figlio di Maria, il quale aveva allora diciassette anni e non senza ragione sarebbe passato alla storia come Pedro il Crudele (lo stesso di *Maria Padilla* di Donizetti [1841]). Gli succedette, dopo averlo fatto assassinare, il fratellastro Enrique di Trastamara che era figlio di Leonora.
Attraverso quest'ultimo, Ferdinando I d'Aragona, il re di Napoli dell'*Ange* (cfr. nota 35), discendeva da Alfonso XI e Leonora de Guzman.
Nel secondo atto di *Maria Padilla* (scena V) Don Ruiz de Padilla (che ritiene che la figlia Maria sia stata sedotta dal nuovo re, il quale invece l'ha sposata in segreto) ricorda a Don Pedro il di lui padre, Alfonso il re giusto.

28. Pacini, che aveva concepito il ruolo di Comingio per mezzo soprano, lo riadattò in seguito per tenore.

29. Un esempio più suggestivo della commistione di patetico, *larmoyant*, lugubre addirittura e buffo in Donizetti mi sembra la semiseria *Emilia di Liverpool* nelle due versioni del 1824 e 1828 (registrate tutt'e due in disco da "OPERA RARA" nel 1987).

30. Chi (oltre a Mario Praz *) abbia letto quell'apoteosi dell'horror gotico che è *Melmoth the Wanderer* (1820) di Charles-Robert Maturin (1782-1824), non potrà non collegare uno dei suoi più raccapriccianti episodi collaterali (nel raccapriccio consiste purtuttavia il soffio vitale stesso del romanzo dell'eccentrico sacerdote anglicano irlandese) alla parte conclusiva nel monastero di *Les Amants malheureux* di Baculard d'Arnaud. Maturin lo avrà quasi certamente letto traendone spunto a suo modo (si tratta dell'episodio dei due amanti, in cui la donna ha assunto sembianze maschili per entrare come novizio nel monastero dove è rinchiuso l'amato e potergli così stare vicino; traditi da un confratello-spia, che aveva promesso loro di aiutarli a fuggire, sono dagli stessi monaci condannati a una pena analoga a quella inflitta dai Pisani al Conte Ugolino della Gherardesca; troppo tardi il traditore scoprirà nel cadavere del finto novizio la propria sorella unica).
[* "capolavoro della scuola del romanzo "nero" " lo chiama infatti MARIO PRAZ in: *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze 1969, p. 112.]

31. Il libretto della prima postuma di *Rita ou Le mari battu* (Parigi, Opéra-Comique, 7 maggio 1860) contiene, in una nota all'introduzione scritta dallo stesso librettista Gustave Vaëz, un'appassionante rivelazione sulle origini dell'*Ange de Nisida*: "Du reste on ne sera pas étonné d'apprendre que la partition de *Rita* fut écrite en huit jours: le quatrième acte de *la Favorite* n'a-t-il pas

été composé en quelques heures! On l'a dit, et je puis le certifier. Mais, ce prodige ne s'est pas accompli lorsque la pièce était en répétition à l'Opéra. C'est, je crois, M. Castil-Blaze qui, le premier, a publié cette erreur, bien de fois reproduite. Loin d'avoir été ajouté comme une rallonge, ce quatrième acte fut, au contraire, la cause et le point de départ de la pièce.
Donizetti, ayant promis une partition au théâtre de la Renaissance, nous donna pour programme, à Alphonse Royer et à moi, un cloître, des moines et une grande désolation. Depuis longtemps il rêvait une composition de ce genre, et la censure italienne avait toujours été un empêchement à la réalisation de ce désir. Nous donnâmes à Donizetti ce qu'il demandait; l'acte du cloître a donc fait partie intégrante de la pièce dès l'origine. Mme Thillon, MM. Laborde et Zelger l'ont répété etc." (pp. V-VI).
Vaëz ha così smentito che il quarto atto della *Favorite* sia stato composto a prove iniziate di quest'ultima opera e conclude, dopo l'accenno a M. Cornet, direttore del Coro: "Le cantabile: *Fernand, imite la clémence*, fut ajouté à l'Opéra, sur la demande de M. Léon Pillet, mais, sauf ce morceau [nonché *Ange des cieux-Ange si pur* preso in prestito da *Le Duc d'Albe*] l'acte entier avait été créé par Donizetti, dans une nuit de sublime inspiration". Se quanto qui riferito è attendibile, si deve concludere che non il quarto atto della *Favorite* bensì quello dell'*Ange de Nisida* fu concepito in una notte?

32 Si rimanda alla nota 35. Quanto alla "vendetta" di Donizetti, si veda anche in ASHBROOK, *Donizetti: la vita*, (traduzione di Fulvio Stefano Lo Presti) Torino 1986, p. 142.

33. In margine all'elenco dei personaggi nell'autografo-brutta copia del libretto dell'*Ange* si legge un preciso riferimento storico, successivamente depennato: "Fernand règne de 1469 à 1494. Paul II est pape de 1464 à 1471". Preciso in parte: nel 1469 Ferdinando I era già re da un decennio, essendo stato incoronato a Barletta dal Legato di Pio II il 4 febbraio 1459.

34. Il monaco non è altri che "Le supérieur" del monastero in cui si svolge il quarto atto. Nel libretto a un certo punto lo si designa anche come il confessore del defunto re Alfonso, padre di Ferdinando.

35. La storia nei libretti d'opera coincide assai di rado con quella vera, persino quando si protende con grandi gesti verso la seconda o addirittura l'insegue. (Ciò non toglie che la finzione "storica" proposta sulla scena lirica raggiunga in taluni casi esiti singolarmente suggestivi; si pensi a *Dom Sébastien, roi de Portugal*, "sfornato" dalla "bottega" di Eugène Scribe, in cui dal compromesso librettistico scaturisce una persuasiva sintesi tra avvenimenti storici, leggende popolari e miti letterari fioriti in area lusitana e finzione teatrale, il che oltretutto dimostra come Scribe avesse ben presenti per lo meno i punti salienti di quell'aggrovigliato periodo della storia portoghese).
Intensamente travagliato, da guerre esterne ed interne, congiure e contrasti anche cruenti con la Chiesa e i nobili, fu il regno di Ferdinando o Ferrante I d'Aragona (1423-1494), che con alterne fortune cinse la corona di Napoli (non della Sicilia, contrariamente a quanto afferma il Monaco all'inizio della scena IV nella seconda parte dell'*Ange*) dal 1459 fino alla morte. Figlio naturale di Alfonso V re d'Aragona e Sicilia, venne legittimato nel 1444 da Papa Eugenio IV (zio del futuro Paolo II), il quale l'anno precedente aveva concesso ad Alfonso l'investitura del regno di Napoli (di cui i romani pontefici si consideravano depositari). Alfonso, che si era associato questo figlio nella conquista del Mezzogiorno d'Italia, lo creò duca di Calabria nel 1443, designandolo erede al trono. Ma alla morte del padre nel 1458, malgrado Ferdinando avesse contratto in precedenza un matrimonio politico con Isabella di Chiaramonte (o Chiaromonte - nipote del più potente Grande del regno, il Principe di Taranto Giovanni Antonio

Orsini), si trovò sbarrata la strada da Papa Callisto III Borgia (già suo precettore in Spagna, che forse non lo riteneva figlio carnale di Alfonso), dal pretendente Giovanni d'Angiò e dagli "infidi" Baroni.
Ricevette l'investitura nel 1459 dal successore di Callisto, Pio II, previe larghe concessioni fatte a quest'ultimo. Dopo la morte della regina Isabella, avvenuta nel 1465, Ferdinando indugiò fino al 1477 prima di passare a nuove nozze con la cugina Giovanna d'Aragona, sorella di Ferdinando il Cattolico. Nel periodo in cui si suppone svolgersi la vicenda dell'*Ange de Nisida* il sovrano aragonese era dunque vedovo (il libretto in ogni caso tace sull'esistenza di una legittima consorte). Quando viveva Isabella, Ferdinando, già da duca di Calabria, aveva avuto varie amanti e non pochi figli da queste, senza che ciò turbasse soverchiamente il legittimo talamo, che aveva anzi fruttato sei figli, quattro maschi e due femmine (di cui Beatrice avrebbe poi sposato il re d'Ungheria Mattia Corvino). Il secondogenito maschio Federico (nato nel 1451) non impalmò per poco Maria di Borgogna, figlia di Carlo il Temerario (e futura nonna paterna dell'imperatore asburgico Carlo V). Se tali nozze si fossero svolte, avrebbero impresso alla storia del mondo un indirizzo completamente diverso: non sarebbe nato Carlo V né avrebbero avuto luogo, a titolo d'esempio, il Sacco di Roma (1527) e lo Scisma d'Inghilterra (1534).
I fatti del libretto dell'*Ange* trovano, come si può notare, taluni appigli nelle vicende storiche. Vari elementi biografici di Ferdinando I, ma anche del padre Alfonso (il quale a 54 anni (1448) si prese come amante "ufficiale" la diciottenne Lucrezia d'Alagno mentre era ancora viva la legittima consorte Maria di Castiglia), avrebbero potuto servire a Royer e Vaëz per imbastire la trama del libretto. La stessa figura e l'intervento del Monaco potrebbero addirittura essere stati in qualche modo suggeriti dall'incontro (peraltro improntato a reciproco rispetto) avvenuto nel 1483 tra re Ferdinando e san Francesco di Paola, che si era messo in viaggio dalla Calabria per recarsi in Francia presso Luigi XI, su invito di quest'ultimo. Difficilmente avrebbe potuto invece essere ricordato nella vicenda dell'*Ange* (se non, forse, per bocca del lepido Don Gaspar) il dettaglio venale che, a un determinato momento, Paolo II (corrucciato e minaccioso pontefice nell'opera) e il re di Napoli furono soci in affari nello sfruttamento di giacimenti minerari!
(Cfr.: ALAN RYDER, *Ferdinando I d'Aragona*, in: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. n. 46, Roma 1996, pp. 174-189, e ERNESTO PONTIERI, *Per la storia del regno di Ferrante I d'Aragona re di Napoli*, Napoli 1969).

36. È pur vero che Gustave Vaëz, nella nota contenuta nel già citato libretto (cfr. nota 31) che venne stampato in occasione della prima postuma di *Rita ou Le mari battu* (Parigi 1860), riferisce che *L'Ange* era già in fase di prove preliminari alla Renaissance prima della cessazione di attività per il fallimento dell'impresa. Scrive infatti Vaëz nella nota (p. VI): "Mme Thillon, MM. Laborde e Zelger l'ont répété au théâtre de la Renaissance, et l'étude des choeurs en a été dirigée par M. Cornet, aujourd'hui chef des choeurs à l'Opéra-Comique".

APPENDICE

Il breve dramma satirico anonimo, a cui si è fatto cenno nella nota 14, è qui trascritto da: ALBERTO CAMETTI, *Donizetti a Roma*, *op. cit.*, pp. 245-248, nota (1).

Il *Profeta* fu dato all'Opéra solamente il 16 aprile 1849. Sul Meyerbeer fu stampata, sui primi del 1845, una satira anonima, col titolo:
"**Donizetti | et M. Léon Pillet | *Indiscrétion* | *en trois scènes et en vers,* | *par l'un des trentesix auteurs* | *de la* | *Tour de Babel.* | *La chose se passe Rue Grange-Batelière, dans le cabinet* | *de M. le Directeur de l'Académie royale de Musique* ||** Paris. | Imprimerie de Madame de Lacombe. | Rue d'Enghien, n. 12 | 1845 " (di pagg. 15, con incisioni in legno).
Non essendo molto conosciuto in Italia, reputo utile trascrivere l'opuscolo qui di seguito:

Scène première. - DONIZETTI, JARRY, *garçon de bureau.*
(DON. *entre brusquement, et se dirige vers le cabinet de M. le Directeur).*

JAR. Arrêtez! arrêtez!... Où veut aller Monsieur...
DON. Parbleu! vous le voyez, chez votre directeur.
JAR. On ne peut lui parler.
DON. Il fait donc le ministre?
JAR. Il fait ce qui lui plaît. *(A part)* Mais cet homme est un cuistre,
Il garde son chapeau! *(Haut)* Vous êtes sans façon,
Attendez un moment, et d'abord, votre nom?
DON. *(montrant sa carte)* Voilà!...
JAR. *(après avoir lu)* C'est autre chose, entrez, entrez bien vite,
Depuis un an Monsieur attend votre visite.

Scène II. - LE DIRECTEUR, DONIZETTI.

DIR. *(en embrassant Donizetti)*
Ah! le voilà, c'est lui! Bonjour, Donizetti,
Comment vous portez-vous?
DON. Assez bien, Dieu merci!
DIR. Je poursuis notre ami depuis quatre semaines;
Il sait mes embarras, il partage mes peines,
Et c'est la larme à l'œil que je lui demandais
Ce moment du retour qui n'arrivait jamais!...
Mais le sort vous ramène et je reprends courage;
Vous êtes l'arc-en-ciel après un jour d'orage.
DON. Vous me flattez...
DIR. Mon cher, je dis la vérité;
Depuis votre départ nous n'avons rien monté;
J'ai quelques débutans venus de l'autre monde;
Mais je veux des auteurs, et nulle ne me seconde;
Scribe est clos dans sa tente, Auber est dans son lit,
Haléy se repose et Saint-George a tout dit,
DON. Meyerbeer...
DIR. Meyerbeer me fait perdre la tête.
Les Juifs ont leur Messie et moi j'ai mon Prophète!

DON. Vous l'avez donc enfin?
DIR. Je ne l'ai pas du tout...
Le *Prophète*, mon cher, la chose est pas trop claire,
Comme l'or de Bertram, n'est plus qu'une chimère;
D'ailleurs, de le monter je ne suis point jaloux;
Je désire un chef-d'œuvre, et je compte sur vous.
DON. Un chef-d'œuvre! D'abord, avez-vous un poëme?
DIR. Le voici, le voici!... fini ce matin même,
Six actes!...
DON. C'est beaucoup.
DIR. Ornés de vingt tableaux!
Spectacle gigantesque, effets les plus nouveaux!
DON. Six actes!
DIR. Bien conçus: six actes passent vite,
Quand il sont de l'auteur qui fit la *Favorite!*
DON. Vous croyez au succès?
DIR. Succès mirabolant,
Qui promet de la gloire et donne de l'argent.
J'aurais tous les sujets qu'on voit à l'Hyppodrome,
Et puis deuxcents claqueurs marchant comme un seul homme!
DON. Ces moyens sont connus... la *Juive, Charles six!*
DIR. Misère que cela... j'attire tout Paris;
Et la province en masse accourra, je l'assure.
DON. Du poëme en ce cas faites-moi la lecture.
DIR. Volontiers, mon ami, vous allez admirer:
Tout est beau, saisissant, tout doit vous inspirer...
Notre œuvre, voyez vous, fera le tour du globe,
(avec enthousiasme)
Madame Stoltz, mon cher, change vingt fois de robe.
(Le directeur lit le poëme, Donizetti prête la plus sérieuse attention et prend des notes).
DIR. Q'en pensez-vous?
DON. Je crois le sujet bien choisi;
L'intérêt soutenu, le dénoûement joli.
DIR. Eh! mes trente chevaux valent bien quelque chose?
Que dites-vous aussi de mon apothéose?
Aura-t-on vu jamais un spectacle pareil?
J'appelle à mon secours la lune et le soleil.
Ces vaisseaux à trois ponts qui largueront leurs voiles,
Et puis ce firmament tout parsemé d'étoiles.
Je veux monter l'ouvrage avec le plus grand soin.
De l'appui des journaux nous n'aurons nul besoin;
Avec de tels moyens on brave la critique...
Un semblable opéra peut aller sans musique;
Mais la vôtre, cher maître, abonde en beaux effets,
Et vous aurez aussi votre part du succès.
DON. Dieu le veuille! A présent, songeons à chaque rôle;
Un sujet bien placé donne un bon coup d'épaule;

J'aime à choisir mes voix... or, ce vieillard grondeur,
Est écrit tout exprès pour maître Levasseur:
Bien pensé! voilà donc notre premier basse.
DIR. Un moment, un moment, sachez ce qui se passe:
Levasseur est rayé de notre personnel,
Il a pris sa retraite.
DON. Ah! c'est vraiment cruel!
Lui seul avait la voix, la taille, le visage...
DIR. Nous avons mieux que ça, vous le direz, je gage.
DON. Je vois ici tracé le charmant caractère
D'une jeune princesse et coquette et légère...
Vous aviez sous les yeux madame Dorus-Gras?
C'est possible, passons: je ne me trompe pas?
DIR. Point du tout!
DON. Et comment?
DIR. Cette artiste *estimable*
N'est plus à l'Opéra.
DON. Mais c'est fort regrettable!
Et par quel accident...
DIR. Qui parle d'accident?
Elle avait le défaut de... gagner trop d'argent.
DON. Ne peut-il arriver que le public se fâche?
DIR. Le public, mon ami, mais c'est une ganache;
J'ai su l'étudier, il ne s'y connaît pas,
(avec mystère) Je lui fais avaler de gens de Carpentras!
DON. *(commençant à s'impatienter)*
Mais qui remplace enfin l'habile cantatrice?
DIR. N'avons-nous pas Dobré, puis Nau, charmante actrice?
Ne m'avez-vous pas dit que vous aimiez Roissy?
DON. Qui, moi? J'aime Roissy? *couci, couci, couci...*
DIR. Son toupet vous plaira; par fois elle est très drôle.
DON. Nous verrons; j'écrirai pour elle un petit rôle.
Le prince est tout trouvé, je suis sûr de l'effet;
Ici plus d'embarras, nous prenons Baroilhet.
DIR. Baroilhet! *(à part)* on voit bien qu'il arrive de Vienne,
Du moindre événement il faut qu'on l'entretienne!
(Haut) Vous ne savez donc pas quel cruel accident...
DON. Encore!... *(à part)* Ah! pour le coup, c'est fort divertissant!
DIR. Ce chanteur si brillant, et si bruyant naguère,
Il a perdu sa voix et la cherche... à Bagnère.
DON. Mais comment faire alors?
DIR. Attendre son retour,
Ce serait un peu long.
DON. Ah! nous avons Latour.
DIR. Latour, par des raisons inutiles à dire,
Vient de rompre avec moi.
DON. *(à part)* C'est à mourir de rire!
DIR. Nous avons bien quelqu'un prêt à le remplacer.

DON. Connu... *(à part)* Tout ce gâchis commence à me lasser.
(Haut) Il nous faut pour ce rôle une voix énergique.
Quelqu'un de chaleureux, aux masses sympathique.
Et qui vers l'occiput ne cherche pas un *sol.*
DIR. Nous l'avons...
DON. Je le sais, j'écrirai pour Massol.
DIR. N'y songez pas! Massol...
DON. A la voix fort jolie.
DIR. Mais Massol, dans deux mois, quitte l'Académie.
DON. *(avec chaleur)* Pour le coup, c'est trop fort! Je vous baise les mains,
Je connais votre affaire et comprends vos desseins:
Vous avez dit un mot qu'à cette heure j'explique:
Il faut des opéras *pour aller sans musique!*
Adieu, Monsieur, adieu.
DIR. Ecoutez donc, mon cher!
DON. Je ne veux rien entendre: allez voir Meyerbeer *(il sort).*

Scène III et dernière.

DIR. *(furieux)* Va-t-en, musicien sans honte, sans vergogne...
(il sonne) Jarry, fais mes paquets, car je pars pour Cologne.



Milano Lit.ª Bertuzzi

G. PACINI



LUIGI PACINI

Giovanni Pacini (in alto) e *il padre Luigi*
(Collezione F. S. Lo Presti, Bruxelles)