GILBERT-LOUIS DUPREZ

Giorgio Appolonia

TENORE
(Parigi, 6 dicembre 1806 - Poissy, 23 settembre 1896)

Gilbert-Louis Duprez vede la luce a Parigi il 6 dicembre 1806, dodicesimo figlio di un prolifico fabbricante di berretti che vive in modeste case di ringhiera quali le tante di rue Grénetat o Saint-Denis. Dei numerosi fratelli, l'unico nome ricorrente nelle memorie del tenore, *Souvenirs d'un chanteur*, [1] è quello del maggiore Edouard, che si ritaglierà un posticino al sole come librettista, traduttore di testi per musica ed attore di prosa a Parigi, Lione, Bordeaux e Bruxelles. [2] Probabilmente dismaturo alla nascita, Gilbert mostra una dirompente vivacità: fra i suoi compagni di giochi Adolphe Lecarpentier, figlio di un violinista d'orchestra all'Académie Royale de Musique. La frequentazione della di lui famiglia permette a Gilbert di accostarsi ai primi rudimenti musicali, cosicché, preso atto della naturale disposizione artistica, viene indirizzato agli studi presso il Conservatorio parigino nella classe di Rogat. Duprez serberà un triste ricordo di tale insegnante, il quale ricorreva a sistemi troppo severi – fino alle percosse – al fine di imporre la disciplina. Fortunatamente il secondo insegnante col quale verrà in contatto è Alexandre Choron, "excellent homme, qu'interessait toujours les dispositions intellectuelles et laborieuses chez l'enfance", [3] nonché "savant dans toute la force du terme". [4] Di fatto il metodo pedagogico che Choron applica all'Institution Royale de Musique Classique et Réligieuse si basa sul sinergismo fra arte e filantropia: alle proprie lezioni conferisce una sorta di misticismo, di sontuosa spiritualità [5] destinati ad imprimersi a caratteri indelebili in un



Gilbert Louis Duprez verso il 1875 un una foto di Lemercie et C[ie]
(Collezione Alfred De Cock. Bruxelles)

animo appassionato e sensibile quale quello del giovane Duprez. Dapprima come contralto, poi come tenore, consegue infine la nomina di maestro di cappella presso il Collegio Henry IV: all'ufficio si presenta con tutte le carte in regola, dato che è reduce da studi di armonia, contrappunto e composizione con Bernardo Porta e François-Joseph Fétis. Rientrato da un infruttuoso viaggio nell'Italia del Nord, dove è stato indirizzato sia da Choron che da Gioachino Rossini, conosciuto quest'ultimo nei salotti del belmondo parigino, accetta un ingaggio per le scene dell'Odéon esordendovi il 3 dicembre 1825 con la versione francese del rossiniano *Barbier de Seville* nell'elaborazione di Castil-Blaze. Dalle colonne del *Courrier des Théâtres*, Charles Maurice si mostra scettico verso le sue doti sceniche e vocali: "Pour l'entendre, il faut être assis sur le trou du suffleur et, en le voyant, on croit avoir pris la lorgnette par le grand coté". Favorevole il giudizio riportato sul *Journal des débats* del giorno 5: "Le début de ce très jeune homme est remarquable. Il n'avait jamais paru sur aucun théâtre et c'est par les suffrages des amateurs, qui dans des concerts particuliers l'avaient entendu avec le plus vif plaisir, qu'il a été entrainé sur la scène lyrique. Il a mis du courage dans le choix de son rôle d'essai, l'un des plus longs et des plus difficiles qu'ait produits la verve brillante et féconde de M. Rossini".

Di fatto, non è la prima volta che Duprez calca il palcoscenico: dopo il tentativo fallito di affiancarsi al fratello Edouard al Théâtre Saint-Pierre, ha preso parte all'esecuzione delle musiche di scena allestite da Fétis per *Athalie* di Racine al Théâtre Français, ricevendovi fra l'altro consigli e suffragi dal tragico François-Joseph Talma. All'Odéon la sua "voix de tenorino, aussi agile pour le moin qu'exigue" [6] viene impiegata in Rossini, alla cui vocalizzazione si presta in maniera naturale, nonché nel repertorio corrente che include, fra gli altri, lavori di Auguste-Mathieu Panseron (*L'École de Rome*), del citato Castil-Blaze (*Les folies amoureuses*), di Nicolas-Marie Dalayrac (*Gulnare*), nonché di Wolfgang Amadeus Mozart (*Don Giovanni*).

A proposito della partitura mozartiana, il *Journal des débats* del 26 dicembre 1827 riferisce: "Tous les honneurs du chant dans cette soirée ont été accaparés par le jeune Duprez qui jouait Ottavio et qui, après s'être fait remarquer dans les morceaux d'ensemble, a été applaudi avec

transport et à plusieurs reprises dans l'air «Près de celle que j'aime»".

Fra i colleghi di canto negli allestimenti dell'Odéon si segnalano in particolare due soprani: Amalia Schutz, che Duprez reincontrerà anni dopo a Firenze quando entrambi saranno cantanti affermati, e Alexandrine Duperron, nata a Nantes nel 1808 e venuta men che ventenne a Parigi, sotto la tutela di Choron, per intraprendere la carriera lirica. Ricorda il focoso Gilbert: "Ces relations quotidiennes entre un homme de mon âge et une fille belle, aimable et bien élevée, eurent un resultat facile a prevoir". [7] Fatto è che ai primi del 1827 i due convolano a nozze, seguitando a prodursi in coppia sulle scene dell'Odéon fino al giugno 1828, epoca in cui il teatro va incontro a fallimento. Insoddisfatti del breve ingaggio sulle scene dell'Opéra-Comique, dove Duprez incarna fra l'altro un non impeccabile Georges Brown nella *Dame Blanche* di Boïeldieu, i coniugi risolvono di lasciare la Francia affidando la neonata Alexandrine ai nonni paterni a Epernay, per recarsi in cerca di fortuna in Italia. [8]

L'esordio avviene al Teatro Carcano di Milano il 21 aprile 1829. Duprez è Idreno in *Semiramide* di Rossini, in una compagnia di canto che annovera Giuditta Pasta, alla prova milanese dopo i successi parigini e londinesi, Marietta Brambilla e Domenico Cosselli. Idreno, concepito dal pesarese per John Sinclair, [9] è parte per tenore contraltino, contrassegnata da una tessitura elevata e un iperbolico ricorso alla coloratura. Duprez preferì sostituire un'aria di Rossini con altra "da baule" tratta dalla *Vestale* di Giovanni Pacini: sicuramente meno acuta in quanto a tessitura (ma non essenzialmente più comoda per l'insistenza sul passaggio dal primo al secondo registro), non si presenta indenne da passaggi melismatici. Le sue attitudini al canto esornativo, più che a quello drammatico – ben inteso, in questa prima fase della carriera –, sono confermate dagli ulteriori ruoli rossiniani che affronta e soprattutto dalla lettura "fra le righe" delle recensioni del tempo. In *Tancredi* (7 maggio) è Argirio, parte di baritenore [10] sostanzialmente estranea alle sue corde se non al temperamento. Leggiamo infatti sulla *Gazzetta di Milano* dell'11 maggio: "A questo duetto di bella e nobile fattura, manca un Argirio di più elevata persona e di voce più robusta. Il cantante che ne sostiene le parti è dotato di forte sentire e canta con dolcezza". La frase "di più

elevata persona" non implica alcunché di morale, ma si riferisce semplicemente alla taglia modesta dell'artista, che periodicamente gli verrà rinfacciata. [11] Terza opera al Carcano è *Otello* (24 maggio): non vi affronta il ruolo del Moro, scritto per il baritenore Andrea Nozzari [12] e per l'occasione ripreso da Giovanni Battista Montresor, bensì quello del languoroso Rodrigo, concepito per il contraltino Giovanni David. [13] La rivista *Teatri* [14] conferma la pienezza del risultato: "Duprez (Rodrigo) crebbe nell'opinione del Pubblico per la dolcezza della sua voce e pel metodo di modularla". Un anno dopo, alla Canobbiana, la cosiddetta prova del nove con *Il conte Ory* (10 maggio): "Dolcezza e leggiadria danno al canto di Duprez una certa omogeneità che tocca ed alletta". Questa la definizione che compare sulla *Gazzetta Privilegiata* del 13 maggio 1830. Voce dolce e leggiadra dunque, atta alla vocalizzazione "di grazia", non particolarmente robusta ma pasta omogenea e metodo corretto: caratteristiche imprescindibili per riordinare le idee attorno ad un interprete romantico talora genericamente archiviato come un tandem francese del glorioso baritenore Domenico Donzelli [15] o, quello che è peggio, come il precursore dei tenori-espada di fine secolo. Niente di tutto ciò: almeno fino a questo momento l'*allure* tenorile di Duprez non si scosta sostanzialmente da quella dell'artista che di regola gli viene posto in antitesi, l'*haute-contre* Adolphe Nourrit. [16] Ma questo è argomento sul quale si tornerà con dovizia di dettagli.

Dall'agosto del 1829, nell'arco di due anni, Duprez si produce su varie scene della penisola italica in un repertorio che annovera al di là delle partiture rossiniane citate, anche *L'inganno felice*, *L'italiana in Algeri*, *La gazza ladra*, *Il barbiere di Siviglia* ed include a più riprese *Olivo e Pasquale* di Gaetano Donizetti. In successione tocca Como, Varese, Novara, Venezia, Genova, Bergamo, Torino, dove, al Teatro d'Angennes, si accosta per la prima volta ad un melodramma di genere nuovo, *Il pirata*, concepito da Vincenzo Bellini per Giovanni Battista Rubini. [17]

La sera del 17 settembre 1831 stabilisce definitivamente la propria reputazione nella piccola Lucca con la prima esecuzione italiana del rossiniano *Guglielmo Tell*: l'eroe elvetico Arnoldo – scritto a Parigi per Nourrit – è ritenuto pressoché incantabile da altri tenori, tanto che in un primo tempo si è pensato di affidarlo al contralto Rosmunda Pisaroni. Ad

onta di ogni prevenzione, Duprez riesce nell'intento: interpreta con rinnovato entusiasmo la parte e ribalta il concetto del tenorismo romantico. Nato chiaro, squillante, elegiaco sulla scia di David o di Rubini il tenore romantico si riappropria, col tramite del misconosciuto Duprez, dell'energia, della forza e della virilità (in quanto a colorito *sombré* del timbro e ad incisività del fraseggio) dei "vecchi" baritenori di stampo settecentesco e rossiniano, ma non ne eredita l'utilizzo dei falsetti nelle note acute, che finivano – per così dire – con lo spaccare la voce in due monconi separati fra loro. Duprez tenderà dunque alla progressiva eliminazione degli acuti di testa, riservandosene l'utilizzo solo in note estreme quale il mi bem.$_4$. A questo punto l'impresario Alessandro Lanari elegge Duprez a cavallo di punta della propria scuderia, strappandolo alle lusinghe di Bartolomeo Merelli, altro disinibito faccendiere in tema di scritture teatrali. Sfugge purtroppo alla Scala di Milano, mentre Lanari lo propone a Firenze, Senigallia, Livorno, Lucca, Siena, Foligno in un repertorio dominato dal ruolo di Percy in *Anna Bolena* di Donizetti, al quale si accosta con maggior parsimonia l'Elvino dalla belliniana *Sonnambula*. Entrambi i personaggi sono stati concepiti per Rubini.

Con il varo di *Parisina*, ancora di Donizetti, (Firenze, Pergola, 17 marzo 1833) siamo in grado di prendere in considerazione una parte – quella di Ugo – studiata *ad personam* sulle caratteristiche dell'interprete. Così la critica: "Duprez era Ugo: fu animatissimo quest'amante di Parisina, e fu sempre l'esperto Duprez. Ma perché adoperare a preferenza le corde più acute quando potea dire al presente Maestro che gli ponesse in uso le più dolci e le meno travagliose?" In definitiva questa sentenza del *Giornale di Commercio* (supplemento al n.14, 29 marzo 1833) si accorda col giudizio tratto dalla *Gazzetta di Firenze* del successivo 11 maggio ove, senza mezzi termini, si proclama: "Tuonava l'urlo dalla scena". Il pubblico si divide: "Questo si chiama cantar d'anima! – Questo si chiama gridar di cuore! – Quelli dicevano: in certe situazioni terribili, l'urlo è il sublime del canto. – Questi rispondevano: l'urlo è sempre urlo, e canto non mai". Insomma, chi più ne ha, più ne metta: l'importante è che si parli di *Parisina* e che si parli di Duprez.

A questo punto della carriera abbiamo la certezza della svolta drammatica che il tenore imprime al proprio stile vocale, non più solo versato a



Caricatura di *G. L. Duprez* nel ruolo di Arnold (*Guillaume Tell*)
(Collezione F. S. Lo Presti, Bruxelles)

"dolcezza e leggiadria" nonostante Donizetti non gli abbia risparmiato, scrivendo la parte di Ugo, cantabili melodie, arditi passi d'agilità, sovracuti quali il do o il re bem.$_4$. Un canto non più atto ad allettare le corde del cuore, ma a farle vibrare di intense emozioni. È chiara l'intenzione donizettiana di "inventare" questo tipo nuovo di canto muscoloso e appassionato: di fatto nulla sarebbe stato più logico che rifugiare l'interprete nella consueta emulazione di Rubini, il repertorio del quale era in definitiva anche il repertorio di Duprez. Avrebbe quest'ultimo, da tale occasione in poi, applicato la medesima impronta ai ruoli precedentemente affrontati fra falsetti e voci di testa? Ed in fattispecie a quel Percy che continuava ad essergli richiesto – all'Apollo di Roma per il debutto del 26 dicembre 1833, come al San Carlo di Napoli la sera del 19 luglio 1834 – ma destinato a scomparire dal suo carnet dopo alcune recite livornesi nell'estate del 1834? Dopo Ugo, in una carriera svolta per lo più presso i Regi Teatri di Napoli, registriamo ancora parti "rubiniane" quali Elvino, Gualtiero (*Il pirata*), Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Paolino (*Il matrimonio segreto* di Cimarosa). Duprez nutre altresì una certa predilezione per *I normanni a Parigi* di Mercadante e si mostra curioso, per citare solo alcuni titoli, verso le novità di Donizetti, come *Rosmonda d'Inghilterra* (Firenze, Pergola, 27 febbraio 1834), di Persiani, come *Ines de Castro* (Napoli, San Carlo, 27 gennaio 1835) e *Danao re d'Argo* (id., 2 agosto 1835), di Coccia, come *Marfa* (id., 12 luglio). È bene, a tale proposito, soffermarsi sulla donizettiana *Lucia di Lammermoor* che, unitamente al soprano Fanny Tacchinardi Persiani, porta al trionfo la sera del 26 settembre 1835 al San Carlo.

Di Ugo si è detto; Enrico d'Inghilterra, che in *Rosmonda* è dibattuto fra i doveri coniugali verso Leonora d'Aquitania e una nuova passione, risulta tratteggiato da una parte vocalmente e psicologicamente generica pur trattandosi di un insolito caso di tenore "negativo" del melodramma romantico. Nella partitura si crea un certo spazio anche l'amoroso Arturo, affidato a un contralto-femmina secondo uno schema che Rossini, già ai tempi delle produzioni napoletane, aveva teso a scardinare.

Allorché in *Lucia di Lammermoor* Donizetti studia la parte di Edgardo di Ravenswood, "tenore in posa eroica ma votato alla sconfitta civile e umana", [18] non pensa né ad un tenore agonista né antagonista: ritrae un

personaggio a tutto tondo con quanto di positivo e negativo un eroe-amoroso, travolto da eventi politici e sociali più grandi di lui, può rivelare.
Rispetto ad Ugo o Enrico, Donizetti procede all'alienazione del virtuosismo tenorile a vantaggio di una forte espressività, scolpita mediante tratti generosi, entusiastici, virili. È l'afflato appassionato di "Qui di sposa eterna fede, qui mi giura al cielo innante" che il Sir di Ravenswood proclama all'amata mentre le dona l'anello di fidanzamento. È l'imprecazione arrabbiata di "Hai tradito il cielo e amor" che precorre le verdiane pubbliche offese che Rodolfo infligge a Luisa Miller, Alfredo Germont a Violetta. È la disperata solitudine del giovane ramingo fra i sepolcri di famiglia implorando una "pietosa lagrima" che bagni il proprio "marmo dispregiato". Donizetti lo privilegia della pagina conclusiva dell'opera a differenza di una convenienza teatrale che di regola attribuiva il finale alla prima donna. "Tu che a Dio spiegasti l'ale" è l'estrema invocazione all'amata che l'ha preceduto nell'aldilà secondo l'amara schermaglia fra amore e morte che riconosce in *Romeo e Giulietta* un *topos* di successo.
Dopo Napoli Duprez sarà Edgardo all'Eretenio di Vicenza nel 1836, al Ducale di Parma nel 1837, ma non alla Scala, dove *Lucia* giunge solo la sera del 1 aprile 1839 nell'interpretazione di Napoleone Moriani, al tempo in cui Duprez ha concluso la parentesi italiana della carriera. È stato chiamato al Théâtre de l'Académie Royale di Parigi dal direttore Edmond-Charles Duponchel in sostituzione del dimissionario Nourrit. Questi intende scendere in Italia per apprendere lo stile italiano sotto la guida di Donizetti, curiosamente secondo un percorso inverso a quello di Duprez che in Italia ha fatto gavetta prima di prefiggersi i traguardi in patria.
Il debutto all'Opéra avviene con la presa di ruolo di Arnold in *Guillaume Tell* di Rossini: ad onta delle prevenzioni adombrate dai "partisans de Nourrit", il 17 aprile 1837 si verifica un'autentica rivoluzione in musica. Cediamo innanzitutto la penna al protagonista dell'evento: "Caro Lanari tu non hai idea qualcosa sia un debuto come quello ch'io ho fatto a Parigi – 1° per l'importanza che tutta la Francia ci mette, 2° per l'opinione di cui godeva il mio predecessore per 15 anni di servizio in Francia più si vede un attore e più il pubblico ci si affeziona, e non avendo mai in francese sentito meglio di Nourrit è giusto che il pubblico temeva di

acquistar poco in confronto di quello che credeva di perdere. Aggiungi che come uomo privato egli era molto considerato il suo partito era dunque formidabile. Ebbene, ad onta di tutto il Gilbertino ha poco combattuto, ma ha vinto senza nessuna restrizzione". [19] Brutale ma inequivocabilmente sintetico Pietro Romani scriverà allo stesso Lanari che "valeva più Duprez quando cagava (*sic*) che Nurì quando cantava". [20] Tale affermazione registra non tanto i meriti dell'uno o dell'altro interprete, bensì un repentino mutamento di gusto di intendere ed affrontare l'opera.
Senza imporselo quale meta, il "Gilbertino" cancella in Parigi il mito di Nourrit, il quale in preda ad un tragico delirio di persecuzione si suiciderà a Napoli la notte dell'8 marzo 1839. La strategia di Duprez, che nei propri scritti mostra un costante rispetto dello sventurato collega, [21] allinea lo svecchiamento – mediante staccati rapidi, lettura nervosa, piglio eroico, coloritura drammatica – dei ruoli concepiti per il gusto datato – inamidato, versato esclusivamente all'elegiaco – ed il timbro eunucoide – alcuni recensori usano il termine di "gutturale" – del predecessore. D'altra parte Duprez si fa vettore della creazione di nuovi indimenticabili personaggi, affrontati con voce tendenzialmente tutta "di petto", ivi inclusa una nota leggendaria quale il do_5, che il pubblico dell'Opéra aveva sì già inteso – nella gola di Jacques Lavigne per esempio – ai tempi di Gluck, e che era stato stigmatizzato quale l'elemento principe della cosiddetta "école du cri". A fare le spese di tanta propulsione sonora saranno, dopo Nourrit, molti dei colleghi a venire, meno dotati di Duprez, ma tesi al miraggio dell'emulazione. Al di là delle problematiche vocali insorte nel tentativo di emettere a piena voce il do_5, è da rilevarsi come costoro tendessero via via ad alterare ed amputare la parte di Arnold, rimpiazzando la patina di aulico eroismo col vigore scomposto di un'emissione iperrealistica. Secondo l'aneddotica Rossini non volle apprezzare la nuova lettura di Duprez: gli imponeva di "appendere il fatidico do all'attaccapanni" prima di presentarsi al suo cospetto. Per tutta risposta allorché nel 1846 pubblicherà *Le traité sur l'art du chant*, Duprez penserà proprio a Rossini quale dedicatario: "Mon cher grand maître, Je vous dois mes premières et mes plus profondes impressions musicales; je dois aussi une partie de mes succès à la puissance de vos

œuvres. Serait-ce un moyen de vous prouver mon admiration et ma reconaissance, que de vous prier d'accepter la dédicace d'un Traité que je termine sur l'art du chant?". In data 5 febbraio 1846 la risposta da Bologna: "Cher ami, j'accepte avec transport la dédicace que vous voulez bien m'offrir de votre nouvelle méthode de chant, méthode qui sera digne de son auteur. Quand on chante comme vous chantez, on doit donner de bonnes leçons...". [22] Pace fatta, almeno apparentemente!

Al di là delle opinioni del cigno di Pesaro, ecco quanto riferisce Théophile Gautier circa il corso degli spettacoli parigini: "Le succès de l'Opéra ne peut qu'aller croissant. L'engagement de Duprez assure à ce théâtre de nouveaux éléments de prosperité. Tous les motifs de vogue dont nous avons parlé tout à l'heure n'existeraient pas, que Duprez seul suffirait pour amener la foule. Je ne crois pas que les dilettantes les plus difficiles puissent rêver un chanteur plus parfait. Quelle pureté de timbre, quelle belle tenue de son! quelle prononciation nette et franche! Jamais plus belle voix ne fut plus habilement gouvernée: c'est une sonorité, une plénitude, une vibration dont on n'a pas l'idée; et puis quelle sagesse de méthode! quelle élévation de style! quelle sobriété d'ornements". [23]

Di rincalzo Charles Maurice apre un acido stelloncino sul *Courrier des Théâtres* che principia con "...Duprez a une très belle voix de poitrine, sonore, accentuée, vibrante", ma termina negandogli i doni della naturalezza e dell'espressività. Castil-Blaze, su *Les Théâtres lyriques de Paris* sembra pacificare, non senza qualche tratto di ambiguità, i contendenti: "La voix de ce ténor était une énigme; l'art et le climat l'avaient transformée en entier; le rossignol français était devenu lion sous le beau ciel de l'Italie. Il avait acquis cette puissance d'organe aux dépens de l'agilité de son gosier; mais pour un chanteur noble et pathétique, ce nouveau lot devait être préféré puisqu'il fallait opter. Duprez nous révéla cette voix qu'il s'était faite; elle séduisit les plus difficiles par son charme et sa douceur; elle porta bientôt son retentissement dans toute la salle".

Non potendo appellarsi ad altro, qualche giornale attaccherà Duprez sul versante della presenza scenica, a detta di alcuni poco rilevante. Gautier torna a difenderlo esaltando l'espressività del vocalista ad onta di una gestualità volutamente castigata. Non sembra avere dubbi: "Duprez est

un Atlas qui portera lontemps sur ses épaules tout lè ciel étoilé de l'Opéra". Dopo *Les Huguenots* di Meyerbeer, di scena in aprile-maggio, è la volta della ripresa de *La Juive* di Halévy, ruolo di Eléazar: "On ne loue pas assez la conscience et l'abnégation dont ce chanteur a fait preuve depuis son entrée à l'Opéra. En quatre mois, il vient de jouer les rôles les plus importants du répertoire, et ce que ses prédécesseurs avaient mis six ou huit mois à apprendre avec le secours d'une mise en scène dirigéee par les auteurs eux-mêmes, il a su le faire en quelque semaines, seul, et avec un petit nombre de répétitions". [24] Talento vivo, perspicace. Sensibilità profonda atta a trasmettere le "nuances infinies" di un ruolo, quello di Eléazar, "le meilleur peut-être" concepito per Nourrit. Ma vi è altresì qualcuno che muove perplessità circa i contraccolpi avvertibili sulla cerniera fra sol – emesso sempre di petto – e la/si – di testa –. Gli si rinfaccia come Rubini renda impercettibile il passaggio, frutto di una perfetta acquisizione della tecnica necessaria prima della pubertà e quindi della muta vocale. Gautier scende nuovamente in campo a difesa del proprio eroe attestando, rispetto a Rubini, una forma di canto alternativo: "Mais Duprez a, de franche poitrine, le la, le si, quelquesfois l'ut, et, en raison même du diapason de ces notes, il est impossible de les adoucir assez pour les lier, sans souture, aux sons du fausset. Nous croyons que Duprez fait peu de cas de cette voix mixte que les ténors de l'Opéra avaient mise à la mode avant lui, et nous l'approuvons sincèrement: la roueríe ne convient pas à un talent de cette force et cette convinction". [25] Se non possediamo prove certe dell'applicazione del nuovo stile ai ruoli d'opera italiana, siamo consci che Duprez lo abbia applicato a quelli francesi in un momento in cui il melodramma cambiava forma: in pratica è l'uomo giusto al posto giusto nel momento giusto. In una siffatta temperie romantica non necessitavano più "fini dicitori" o "campioni del canto declamato", ma neppure i *leader* di quel "canto astrattizzante del melodramma italiano" alla Rossini, creatore di "oasi musicali (le grandi arie)" nelle quali il personaggio d'opera viene appunto "astrattizzato" dalla vicenda. [26] Curiosamente, sulle medesime scene e nello stesso periodo, anche la vocalità femminile mutava formula in virtù della presenza di Rosine Stoltz, arrivata all'Opéra *in primis* come amante in titolo del nuovo direttore Léon Pillet. Debuttante nelle riprese



Rosine Stoltz
(Collezione F. S. Lo Presti, Bruxelles)

della *Juive* di Halévy nell'agosto 1837, farà scrivere a Vauclare sulle colonne della *Revue des Deux Mondes* del giorno 15: "Duprez et la Stoltz finiront par s'entendre à merveille".
Nell'ottobre del 1837 è la volta de *La muette de Portici* di Auber: Duprez vi è Masaniello, il pescivendolo napoletano che il 7 luglio 1647 si rende portavoce della protesta contro nobili e speculatori. Ammantatosi di un eccesso di stravaganze, viene abbandonato dai sostenitori ed assassinato pochi giorni dopo dai sicari del viceré d'Arcos nella chiesa del Carmine.
"Il a rendu à Masaniello, dont Nourrit avait fait un conspirateur de salon, un prince méconnu que l'on doit reconnaitre à la fin de la pièce pour fils de roi, sa véritable couleur historique et locale". [27] Duprez vi si illustra "... familier, goguenard, jovialement trivial, pétulant dans ses gestes, avec des mouvements de tête et d'épaule pleins de cette insouciance bienheureuse qu'inspire le beau ciel de Naples" all'inizio dell'opera. Di seguito "le lazzarone s'est transformé en héros: il est devenue le dieu d'une population délirante". L'intelligenza dell'interprete fa sì che, per quanto paludato di un broccato d'oro, il nuovo Masaniello non scordi la propria matrice e lascia costantemente trasparire in volto "ébriété de satisfaction" e "orgueil naïvement enfantin", [28] palesi stigmate plebee.
Mentre al Théâtre Italien di Parigi *Lucia di Lammermoor* viene portata al successo da Giovanni Battista Rubini, Duprez si prepara a varare sulle scene dell'Opéra *Guido et Ginevra, ou la peste de Florence* di Halévy. Sempre a detta di Gautier, la sera del 5 marzo 1838, riunisce nella sua interpretazione "style, conduite, expression, poésie". [29]
Il 10 settembre 1838 è la volta di Héctor Berlioz che presenta al tout-Paris *Benvenuto Cellini*. Il successo viene a mancare e sarà il compositore in persona a darne triste novella nei propri *Memoires:* "Si tributò all'ouverture un successo esagerato e si fischiò tutto il resto con un accordo e un'energia ammirevoli". [30] Come specifica Rubens Tedeschi, tuttavia "Lo scontro è tra due scuole, tra i romantici che hanno conquistato con Liszt, con Chopin, collo stesso Berlioz il campo strumentale e i tradizionalisti che imperano sui palcoscenici". [31] non trattandosi tanto di una rivendicazione rancorosa nei confronti del compositore che all'occasione sa essere un critico molto esigente e dunque antipatico ai più.
Polemiche anche fra Berlioz e il suo protagonista: "Se questa settimana

mi trovo fermo, è a causa del gigantesco amor proprio di Duprez. Il successo non è stato esclusivamente concentrato su di lui; le due artiste (Julie Dorus-Gras e Rosine Stoltz, ndr.), al contrario, hanno goduto gli onori del canto e della scena. Perciò non ha voluto più cantare nel suo ruolo, e Alexis Dupont lo sostituirà; ma come non se l'aspettava più che non me l'aspettassi io, è costretto a imparare adesso tutta la musica, e noi a pazientare finché non la conosca. Ciò porterà a otto o dieci giorni di interruzione. Dopo di che, per il calendario del repertorio, sarò rappresentato più sovente che non avrei potuto esserlo se Duprez avesse cantato". [32]
L'attesa sarà più lunga per le difficoltà incontrate da Dupont nel caricarsi della parte: *Benvenuto Cellini* torna alla ribalta l'11 gennaio 1839 con un incasso pari alla metà del consueto. Cancellato dal cartellone dell'Opéra dopo tale quarta replica integrale (più avanti ne verranno effettuate tre del solo primo atto), troverà riscatto nel giudizio encomiastico di Schumann, di Liszt, di Peter Cornelius dopo applaudite riprese in Germania. Berlioz ha imposto drastici tagli alla partitura, soprattutto a livello dei passi che hanno scatenato le reazioni più avverse del pubblico. Ma questa è altra storia. Dimenticati i fumi sulfurei del Perseo e il suo infelice forgiatore, il 1° aprile 1839 Duprez affronta *Le lac des fées* di Auber. Vi si rivela "chaleureux, pathéthique, entrainant" [33] giocando da attore consumato anche una scena di follia in una vicenda metafisica ambientata fra i monti dello Hartz.
Un anno dopo il reincontro, questa volta in terra di Francia, con Gaetano Donizetti. Il bergamasco, dopo un impatto dubbio, [34] ha finito col ritenere Duprez fra gli artisti più ragguardevoli del tempo, auspicandone la presenza sia nelle riprese parigine di sue opere italiane [35] sia in nuove produzioni. Primo frutto della rinnovata intesa *Les martyrs* (10 aprile 1840), sortito dalle ceneri di quel *Poliuto* composto per Napoli nel 1838 e non consumato per la fiera opposizione della censura. [36]
Tratto da *Polyeucte martyr* di Pierre Corneille e ricomposto in sede librettistica francese da Augustin-Eugène Scribe, il dramma pone in scena la vicenda di un magistrato nella Mitilene del III secolo convertito al cristianesimo e deciso a scendere nell'arena fra i leoni. Poliuto è figura tenorile di estrema positività, eroe a tutti gli effetti, detentore di una linea vocale quanto mai spoglia di melismi e pregna di accenti in perfetto

equilibrio fra lirica cantabilità e declamazione scultorea. La lingua francese, nonché i tipici luoghi comuni del grand-opéra (cori, ballabili, costumi accurati, scenografie grandiose) rendono la partitura più sontuosa rispetto alla precedente concezione napoletana: pur tuttavia il successo non sarà dei rimarchevoli. Il Poliuto di Duprez canta pagine suadenti quali la romance del primo atto "Que l'onde salutaire", l'aria del secondo "Mon seul trésor, mon bien suprême", il duetto finale con la moglie Pauline "Pour toi ma prière". Purtroppo un'indisposizione fisica determina la non perfetta resa del personaggio e nel proverbialmente entusiasta Gautier la contrazione dei fuochi d'artificio di sempre. [37]
Nella successiva creazione donizettiana, *La favorite* (2 dicembre 1840), Duprez incarna Fernand, giovane monaco afflitto da una passione impossibile per Léonore, amante del re di Castiglia. Destinata in un primo tempo, col titolo de *L'ange de Nisida*, al Théâtre de la Renaissance, *La favorite* viene ampiamente rimaneggiata in funzione delle esigenze dell'Opéra e dei nuovi interpreti: Rosine Stoltz in luogo di Anne Thillon e Duprez al posto di La Borde. Quest'ultimo, nel personaggio di Leone de Casaldi, avrebbe dovuto cantare l'aria "Hélas! Envolez-vous, beaux songes". Inadeguata ai mezzi di Duprez, verrà sostituita con "Ange si pur", pensata in un primo tempo per *Le duc d'Albe*. [38] Il personaggio risulta beneficiato di un ulteriore assolo grazie all'iniziale "Un ange, une femme inconnue". Sul *Journal des débats* del 6 dicembre, Berlioz indirizza un franco elogio al tenore: "... Duprez est très habile en ce genre, il le prouve surtout au final du troixième acte, où, sans crier, il passe graduellement de la honte à la colère, et de la colère à la plus extrême indignation. Il avait déjà, le mois dernier, accompli un véritable tour de force en jouant, comme il l'a fait, le rôle de Robert (in *Robert le diable* di Meyerbeer, ndr.), si éloigné de ses habitudes, de ses affections musicales, et hérissé de difficultés qu'il a tournées avec une rare adresse toutes les fois qu'il lui a été impossible de les aborder de front". Di rincalzo la contemporanea *Revue et Gazette Musicale de Paris*: "Duprez a chanté avec une grande force d'expression toutes les parties de son rôle qui réclamaient l'énergie tragique, et dit avec beaucoup de charme les morceaux de tendresse et d'heureuse exaltation". Gli si opporranno per contro le testate della *Revue de Paris* e della *Revue des Deux Mondes*.
Dopo le due creazioni di Halévy, *Le reine de Chypre* (22 dicembre 1841)

e *Charles VI* (15 marzo 1843), è la volta dell'ultimo cimento donizettiano, *Dom Sébastien roi du Portugal*, di scena la sera del 13 novembre 1843.

A Sébastien, interpretato da Duprez, viene affidata "la più regolare romanza che si possa desiderare, un sublime cantabile emergente da un'acuta voce di solista prima disperato per la sua solitudine, rapportato solo con la natura all'intorno, e poi riconfortato al pensiero dell'amore e della patria". La pagina in questione è la poco eseguita "Seul sur la terre", "bellissimo larghetto in re bem. maggiore, che proprio al limite di questa nota eleva la squillante voce del tenore protagonista: romanza senza dubbio, ma non semplicisticamente strofica, a couplets diversi per la stessa musica". [39] Il registro acuto di Duprez ai tempi incominciava presumibilmente ad accusare qualche sfocamento. Non a caso, proprio Donizetti in una lettera del 23 giugno 1843 a Michele Accursi scrive: "Parle avec Duprez pour lui baisser son air, et même, s'il le faut, toute la Stretta du 3me acte d'un ton, elle y perdra mais...". [40]

E in un'altra del 10 agosto ad Auguste Thomas, gerente della casa Bancaria Arnstein e Heskels di Vienna: "... le prove del *Don Sebastiano* sono già incominciate, che fra giorni si daranno i *martiri* per ripresa, che Duprez baisse à vue d'oeil". [41]

Lasciamo la parola alla critica. Così sulla *Revue et Gazette Musicale de Paris* del 19 novembre: "Le personnage de Dom Sébastien, sied bien à Duprez, qui lui donne, comme à tous ses rôles, une teinte mélancolique et fatale. Dans les premières représentations, Duprez a déployé, sinon toute sa voix, du moins les ressources de sa belle méthode". Per Gautier, il 20 novembre, si tratta, tutto sommato, di una resa: "Duprez, chargé du rôle de Dom Sébastien, supplée à force d'âme, de talent et d'habileté aux moyens qui lui manquent. Il n'a jamais été un aussi grand comédien que depuis qu'il n'a plus de voix".

Dunque, la parabola del cantante incomincia a volgere verso l'arco discendente nonostante l'ancor giovane età (trentasette anni). A tal proposito Rubini era solito affermare che mentre lui stesso giocava con gli "interessi" della propria voce, Duprez impegnava ogni sera il capitale; quel capitale, tuttavia, che avrebbe emozionato ed impressionato anche Gustave Roger, il successore di Duprez all'Opéra, primo interprete del

Prophete di Meyerbeer. Questi parlerà ancora di "vieux lion rageur" [42] a proposito di una recita d'*Othello* del 1848, nonché di "voix rongée par la passion plus encore que par le temps". Alternate a *tournées* nella buona provincia francese ed Oltremanica, le sue presenze all'Opéra di Parigi continuano ad incuriosire, quasi morbosamente, il pubblico e la critica: così per le versioni francesi di *Othello* (2 settembre 1844) e di *Lucie de Lammermoor* (20 febbraio 1846) e soprattutto per quella *Jérusalem* che Giuseppe Verdi presenta nel 1847 in occasione dell'approdo sulle rive della Senna. Non sono note le ragioni per cui il bussetano scelga di rimaneggiare *I lombardi alla prima crociata* anziché creare una nuova produzione al di là dei molteplici impegni che lo conducevano a Firenze per *Macbeth* ed a Londra per *I masnadieri*. Vengono aboliti i personaggi che nella versione italiana tendono a confondere la vicenda (Viclinda, il Tiranno d'Antiochia, Sofia) e sintetizzato in uno solo il duplice intrigo sentimentale: Hélène (non più Giselda) ama riamata Gaston (non più Oronte e soprattutto non più mussulmano), ma questo amore è contrastato da Roger (non più Pagano), lo zio. Al centro non tanto l'eroina femminile – alla Scala affidata alla diva Erminia Frezzolini – ma Gaston-Duprez, per il quale viene introdotta la "Grand scène et Air n. 19", nella quale il cavaliere lamenta l'ingiusta accusa di tradimento. Dopo cinque settimane di prove laboriose sotto la guida di Verdi, la sera del 26 novembre, *Jérusalem* va in scena ottenendo i suffragi del pubblico e della critica. All'indomani della rappresentazione il *Ménéstrel* riferisce: "Nous pouvons dès à présent signaler cinq morceaux hors ligne dont le succès ne peut que grandir: le sextuor du premier acte, la cavatine et le duo du second, la dégradation au troixième et le trio final, qui tous pour ainsi dire ont été bissés". È stato scritto che Duprez non abbia reso il suo personaggio secondo le aspettative, malinterpretando una frase del medesimo articolista: "Quel grand artiste que Duprez et comme il supplée à force d'âme et de talent à un organe maintenant insuffisant et souvent rebelle". Di fatto, trovatosi in uno stato passeggero di malessere, il tenore riesce a disporre delle proprie *chances* a partire dalla recita del 1° dicembre. Così sul *Courrier des Théâtres*: "La troisième réprésentation de *Jérusalem* a été admirable. La polonaise chantée avec une verve irrésistible par Mme Julian Van Gelder, la fameuse scène de la

dégradation où Duprez s'est révélé aussi grand tragédien que grand chanteur, le beau trio du IV acte, suivi du rappel de Mme Julian Van Gelder, de Duprez et d'Alizard, ont tour à tour excité l'admiration et l'enthousiasme".

Dopo il congedo estivo, che Duprez trascorre parzialmente alla Monnaie di Bruxelles, la *rentrée* con *Jérusalem* all'Opéra la sera dell'11 settembre: vi viene giudicato "magnifique". Si tratta comunque degli ultimi bagliori. Mentre la moglie Alexandrine ha da tempo lasciato il teatro, [43] si è affacciata alla ribalta la figlia Caroline, [44] debuttante nel 1850 a Reims in *Lucia di Lammermoor* a fianco del padre. I due compariranno sovente in coppia e, in particolare, al Théâtre-Italien di Parigi la sera del 9 gennaio 1851: come Edgardo il tenore ritrova per l'ultima volta il personaggio che, con Arnold, ha stabilito la sua fama. Malgrado abbia composto diversi lavori teatrali, [45] alcuni dei quali rappresentati con successo, viene maggiormente apprezzato come insegnante: fra il 1842 e il 1849 al Conservatorio parigino, dal 1853 presso l'École Spérimentale de Chant da lui stesso fondata. Tra gli allievi vengono citati i nomi di Caroline Miolan Carvalho, Marie Battu, M.mes Poinsot e Nathan-Treilhet, Emma Albani, Marie Heilbron, Constance Nantier-Didiée, Jeanne e Fidès Devriès, Albert Nieman, Ulysse Duwast, Eloi Sylva, Luigi Agnesi. La questione dell'insegnamento del canto da parte di grandi cantanti ha spesso suscitato non poche perplessità, soprattutto allorché costoro hanno praticamente inventato uno stile nuovo ed altamente personalizzato. A vent'anni dall'esordio, di fatto, la voce di Duprez non si è mantenuta intatta. Heinrich Heine ironizza citando le otto cariatidi che decorano a Parigi la mansarda del ristorante Broggi,[46] sito in rue Lepelletier, proprio di fronte all'Opéra. Avrebbero dovuto rappresentare le muse. Letteralmente: "Una nona manca e, ahimè! Si tratta proprio della musa della musica. Circa l'assenza di questa musa assai degna di attenzione ci sono in giro i commenti più strani. Gente prosaica dice che un vento di tempesta l'abbia buttata giù dal tetto. Indoli più poetiche sostengono al contrario che la povera Polimnia si sia gettata giù da sola in un accesso di disperazione per il miserabile canto di monsieur Duprez e di Mme Stoltz. Questo è certo possibile; specialmente la voce di cristallo incrinato di Duprez è diventata così stonata che nessuna persona, tanto meno una musa, può sopportare di

ascoltarne una siffatta. Se ciò durerà ancora a lungo, anche le altre figlie di Mnemosine si getteranno giù dal tetto e presto sarà pericoloso transitare di sera per rue Lepelletier". [47]

Un certo tipo di critiche e le molte maldicenze non impediranno a Duprez di vivere una vita serena almeno fino alla morte della moglie, sopraggiunta a Bruxelles il 27 febbraio 1872. Tre anni dopo sarà la volta di Caroline. Trasferitosi in una bella dimora in rue de La Tour di Poissy, vi si spegnerà novantenne la fresca mattina del 23 settembre 1896. Dopo due giorni, le sue esequie verranno solennemente officiate nella Chiesa dell'Annunciazione alla presenza di molti colleghi dell'Opéra.

1. Calmann Levy, Parigi 1880.
2. Edouard Duprez (Parigi, 1804 - Bruxelles, 1879) a Bruxelles tenterà altresì l'attività impresariale senza successo. Nel 1848, tuttavia, la presenza di Gilbert nella *Jérusalem* di Verdi determinerà una nota positiva nella sua attività.
3. G. DUPREZ, *op. cit.*, p 6
4. G. DUPREZ, *op. cit.*, p. 8.
5. E. BRIFFAULT in *Galérie des Artistes Dramatiques de Paris*, Marchant, Paris 1841, alla voce "Duprez".
6. G. DUPREZ, *op. cit.*, p. 39.
7. G. DUPREZ, *op. cit.*, p. 30.
8. Discordi i pareri circa l'arrivo in Italia dei coniugi Duprez. In base alle relazioni che il tenore trae in *Souvenirs d'un chanteur* a proposito di spettacoli scaligeri, Raffaello Barbiera ("Il tenore Duprez a Milano - Milano musicale al suo tempo", in *Vite ardenti nel teatro (1700-1900) da archivi e memorie*, Milano 1931, p. 183) e Giancarlo Landini ("Gilbert Louis Duprez ovvero l'importanza di cantar Rossini", *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, Fondazione Rossini, Pesaro 1982, N. 1-3, p. 33) fissano l'arrivo a Milano nel 1827. Conclude Landini: "... benché tecnicamente scaltrito, dovette attendere prima di dare uno sbocco alla sua carriera con un debutto". Non è tuttavia escluso che fra il 1827 e il 1829 il tenore sia anche potuto rientrare saltuariamente a Parigi, prendendo parte a vari spettacoli.
9. Tenore inglese, John Sinclair svolge una breve carriera anche nella penisola italica, emergendo per lo più in ruoli leggeri.
10. La parte viene scritta nel 1813 per il baritenore veneto Pietro Todran, che riprenderà *Tancredi* anche nelle successive recite ferraresi. Dopo una carriera svolta per lo più su scene minori della Penisola, si trasferisce a Roma, dove avrà modo di prodursi soprattutto come cantore di cappella. Vengono registrate anche alcune sue presenze nel corso di funzioni liturgiche in San Pietro.
11. Il tenore sapeva ironizzare su alcune delle sue caratteristiche fisiche. A Milano dice di aver avuto un "succes de pieds" perché le milanesi sembravano particolarmente colpite dai suoi piccoli piedi inguainati in scarpini di raso (G. DUPREZ, *op. cit.*, p. 54). Al debutto sulle scene dell'Opéra di Parigi ci sarà anche chi lo deride per la testa troppo grossa e l'esilità della figura.
12. Andrea Nozzari (Vertova, Bergamo, 1775 - Napoli, 1832). Già alla Scala nel 1800 e nel 1803 a Parigi, conoscerà vasta popolarità a Napoli dal 1811 alla morte come interprete drammatico. Rossini scrive per lui ruoli da protagonista/antagonista in *Elisabetta*, *Otello*, *Mosè*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *La donna del lago*, *Maometto II*, *Zelmira*.
13. Giovanni David (Napoli, 1790 - San Pietroburgo, 1864), figlio del tenore Giacomo Dopo una lunga e felice stagione napoletana, durante la quale Rossini scrive per lui le più felici parti di amoroso in opere drammatiche quali *Otello* (Rodrigo), *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *La donna del lago*, *Zelmira*, cercherà fortuna a Vienna, alla Scala di Milano, a Parigi, riuscendo solo parzialmente nell'intento per l'abuso delle fioriture che denotano uno stile datato e sostanzialmente fuori moda. Questo non gli impedirà di ottenere successi in opere come *Gli arabi nelle Gallie* di Pacini o nel prediletto repertorio rossiniano.
14. *I Teatri*, *Notizie Patrie*, Teatro Carcano, *Tancredi* ed altri spettacoli, pp. 79-80.
15. Domenico Donzelli (Bergamo, 1790 - Bologna, 1873). Dopo essersi qualificato come un interessante mezzo carattere sulle scene italiane dal 1809 al 1825, si impone sulle scene parigine del Théâtre Italien come interprete rossiniano, in ruoli caratteristici di baritenore. Nel 1831 è primo interprete assoluto di *Norma* di Bellini alla Scala. Nel massimo teatro milanese tornerà nel 1839 per *Il bravo* di Mercadante e due anni dopo per *Maria Padilla* di Donizetti.
16. Adolphe Nourrit (Montpellier, 1802- Napoli, 1839), uno dei grandi cantanti della stagione rossiniana. Per lui il pesarese ha concepito i ruoli tenorili fondamentali delle opere francesi, da *Siège de Corinthe* a *Guillaume Tell*.
17. Giovanni Battista Rubini (Romano di Lombardia, Bergamo, 1794 - ivi, 1854), viene considerato come il più rinomato tenore del primo Ottocento e forse di tutto il secolo. Debuttante a Pavia nel 1814, ottiene in successione affermazioni fondamentali a Napoli, Vienna, Milano, Parigi e Londra. Dapprima virtuoso rossiniano, si qualificherà dal 1827, anno de *Il pirata*, come eccelso interprete di Bellini, del quale sarà presente al varo di *Sonnambula* e *Puritani*. Meno reclamizzato il suo connubio con Donizetti, del quale interpreta vari spartiti, fra i quali citiamo almeno *Anna Bolena* e *Marin Faliero*. Sposa il contralto Adelaide Comelli.
18. Come sintetizza PIERO MIOLI in *Donizetti, 70 melodrammi*, EDA, Torino 1988, p. 271.
19. Parigi, 28 maggio 1837, cfr. MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario*, Sansoni, Firenze 1982, pp. 213-214. Vedi anche MARCO BEGHELLI, *Il "Do di petto". Dissacrazione di un mito"*, sta in *Il Saggiatore Musicale*, Anno III, 1996, n. 7, pp. 105-149.
20. Lettera del 1837 da Parigi parzialmente riportata da JARRO in *Memorie d'un impresario fiorentino*, Loescher, Firenze 1892, p. 114.
21. Fra l'altro, allorché Duprez sarà "Maire" del piccolo comune di Valmondois, Auguste Nourrit, un fratello del tenore, si affogherà nell'Oise a breve distanza dalla sua casa (Cfr. DUPREZ, *op. cit.*, p. 152).
22. Entrambe le lettere sono pubblicate su *Moda*, 2 marzo 1846.
23. THÉOPHILE GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France*, Hetzel, Parigi 1858, I, p. 18.
24. T. GAUTIER, *op. cit.*, I, p. 21
25. T. GAUTIER, *op. cit.*, I, p. 22.
26. GIANCARLO LANDINI, "Aspetti della vocalità francese di Rossini", *Chigiana, Rassegna annuale di studi musicologici*, XXXIV, anno 1977, Olschki, Firenze 1981, p. 155.
27. T. GAUTIER, *op. cit.*, I, p. 40.
28. T. GAUTIER, *op. cit.*, I, p. 41.
29. T. GAUTIER, *op. cit.*, I, p. 115.
30. HÉCTOR BERLIOZ, *Mémoires*, Parigi 1969, II, p. 27.
31. RUBENS TEDESCHI in *Programma di Sala*, Tournée della Royal Opera House Covent Garden alla Scala, Milano 1976.
32. Lettera di Hector Berlioz al padre datata 20 settembre 1838. Riportata in HENRY BARRAUD, *Berlioz*, Ruscom 1978, pp. 157-158.
33. T. GAUTIER, *op. cit.*, I, p. 243.
34. "L'altra donna sia qual più ti piace, ma, pare che la Duprez (se non è gravida) è più tempo che non la si vede sulla scena, ed è soprano di aiuto, e di buona azione, oltre al metter di buon umore anco Duprez.... (che forse sarà come Rubini, - non vedendo che questo ha due volte più di abilità)", lettera di G. Donizetti ad A. Lanari, datata Milano, 20 novembre 1833 in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti*, Istituto Arti Grafiche, Bergamo 1948, p. 339
35. "Credo che l'opera che arderei di dare al Grand-Opéra saria L'ASSEDIO DI CALAIS, che è la più studiata, la più confacente al gusto francese e, come tale, creduta da tutti scritta per Parigi. Là vi sono ballabili, cori d'effetto strumentale (per quanto possa far io)", lettera di G. Donizetti a G. Duprez, datata 21 maggio 1837, citata da EGIDIO SARACINO, "Verso il Grand-Opéra", *Programma di Sala*, Teatro Donizetti, Bergamo 1990.
36. Ennesimo smacco, guarda caso, per Adolphe Nourrit che, appassionatosi al testo, avrebbe dovuto esserne il protagonista. Ancora un segno che il destino dei due sommi tenori francesi era destinato a rimanere allacciato.
37. "Duprez a dit beaucoup trop lentement les récitatifs. Nous croyons que le récitatif doit être approché autant que possible de la déclamation, et que, par conséquent, il doit s'éloigner du chant proprement dit", cfr T.

GAUTIER, *op. cit.*, II, p. 48.

38. Cfr. FULVIO STEFANO LO PRESTI, *Programma di Sala*, Teatro Donizetti, Bergamo 1991.

39. P. MIOLI, *op.cit.*, pp. 411-412.

40. *Studi Donizettiani* 1, Contributo all'epistolario di Gaetano Donizetti, Secomandi, Bergamo 1962, p. 103.

41. G. ZAVADINI, *op. cit.*, p. 680.

42. GUSTAVE ROGER, *Le Carnet d'un Ténor*, Parigi 1880. Roger (La Chapelle St. Denis, Parigi, 1815 - ivi, 1879), dopo gli studi al Conservatorio parigino, esordisce all'Opéra Comique nel 1838, anno in cui ottiene successi Oltremanica con Jenny Lind. Rientrato in Francia, si produrrà per dieci anni sulle scene dell'Opéra. Nel 1859 perse un braccio in un incidente di caccia, ma proseguì per altri due anni la carriera. Insegnante in Conservatorio dal 1861 al 1869, fu grande amico di Richard Wagner e tradusse parte del *Tannhäuser*.

43. Il matrimonio fra Gilbert e Alexandrine appare turbato da un episodio che non possiamo esimerci dal riferire. A Vicenza, nel 1836, il tenore ha una relazione passeggera con il soprano Teresa Moia, la quale tuttavia si ritrova nubile e gravida. Duprez, il 21 gennaio 1837 da Parma, confessa l'episodio all'impresario Lanari: "Ora ti metto a parte di un affaraccio che mi succede e per il quale richiedo i tuoi serviggi non che la più grande segretezza. Se te lo dicevo che il mio pinco non ne fa che delle sue, ecco che il baron fottuto a (*sic*) ingravidato la povera Teresina, la quale non è una di quelle donne che si danno ora a tizio ora a sempronio perché mi sono assicurato che prima di me non c'è stato che un mezzo amante". Come si può ben comprendere alla creatura è stato sicuramente imposto un nome di comodo per entrambi i genitori e di esso, come della Moia, più nulla si è saputo. Ad Alexandrine l'intera vicenda verrà svelata dal rinvenimento di una ricevuta relativa ad una somma di denaro giunta per posta e sottoscritta da un cugino della Moia. Tali informazioni sono tratte da MARCELLO DE ANGELIS, *Le lettere dell'impresario*, Sansoni, Firenze 1982, pp. 211-212. In una ulteriore lettera riportata, datata Parigi 28 maggio 1837 (cfr. id., pp. 213-214) Duprez si rammarica del fatto che la moglie abbia scoperto la ricevuta del denaro provveduto alla Moia e aggiunge a proposito del cugino firmatario: "Cazzo, deve essere più cauto con un maritato!". Ciononostante prega ancora il Lanari di non abbandonare la "poveretta".

44. Poi coniugata al pianista belga Amédée Van den Heuvel, nasce a Firenze il 10 aprile 1832 (la madrina è il soprano Caroline Unger) e muore a Pau il 17 aprile 1875. Degli altri figli si ricordano la primogenita Alexandrine, nata nel 1828, e Léon, attivo come tenore nel 1863 al Théâtre Lyrique e braccio destro del padre alla scuola di musica.

45. Questo l'elenco dei lavori teatrali di Duprez: *La cabane du pecheur* (1826), *L'abîme de la maladetta* (1851, poi *Joanita*, 1852), La *Lettre au bon Dieu* (1853), *Jelyotte* (1854), *Samson* (1857), *Jeanne d'Arc* (1865). A seguito della morte prematura di Maria Malibran (1836), dedicherà all'amica "Adieu a Marie" su testo del marchese di Louvois, ovvero Auguste-Michel-Felicité Le Cellier de Souvé.

46. Paolo Broggi, ex cuoco di Gioachino Rossini, i cui tortellini hanno fatto epoca.

47. HEINRICH HEINE, *Cronache musicali*, 1841-1842, Discanto, Fiesole 1983, p. 83.



Gaetano Donizetti con lo spartito di *Lucia*
(Collezione F. S. Lo Presti, Bruxelles)