THE DONIZETTI SOCIETY

Hon Executive Committee

Chairman	Alexander Weatherson	11 Buckland Crescent, London NW3 5DH (GB) (Tel 00 44 (0)20 7722 9031)
	alexdonsoc@aol.com	
Secretary	Pip Clayton	146 Bordesley Road, Morden Surrey SM4 5LT (GB) (Tel: 00 44 (0)20 8648 9364)
	ppclytn@googlemail.com	
Treasurer	Alan Jackson	94 Alton Road, Roehampton London SW 15 4NS (GB) (Tel: 00 44 (0)20 8788 9495)
	treasurer@donizettisociety.com	
Press and Public Relations	Fulvio Stefano Lo Presti	Square Marguerite 15 boîte 36 B1000 Bruxelles (Bel) (Tél: 00 32 2 733 8401)
	stefan.fv44sti@gmail.com	
Assistant Editor	Douglas M. Bennett	1 St Annes Road, Headington, Oxford OX3 8NN (GB)
	dmbennett616@gmail.com	
Representative for Germany	Dr.Geerd Heinsen	Operalounge Fechnerstrasse 5 D-10717 Berlin (Tel: 00 49 30 862 34 90)
Representative for Italy	Giacomo Branca	Via Arturo Cassoli 13, 1-44100 Ferrara (Tel: 00 39 0339 1094647)
Representative for the USA	Thea Cook	72 Seaman Avenue, 4C New York, NY 10034 (Tel: (917) 685-7367)

The Donizetti Society: Editor Alexander Weatherson

Material for inclusion must be sent directly to the Editor preferably in the form of an attachment. Copy is included at his discretion.

alexdonsoc@aol.com

© The Donizetti Society and contributors 2016

ISSN 1749-3315 (Print)

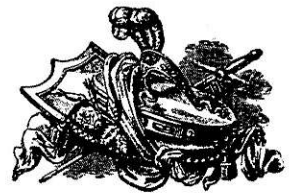
THE NEWSLETTER No.128

June 2016

In this issue of the Newsletter Paola Ciarlantini throws some welcome new light on a Donizettian lost cause - on his melodramma serio *Adelia* - one of those operatic double-takes (*Rosmonda d'Inghilterra* was another) in which the composer capped a text supplied to a rival maestro with new music and a conclusion of his own. In this instance it was an unhappy fiasco by Carlo Coccia *La figlia dell'arciere* [Naples 1834] with two acts by Felice Romani and a gloomy third act by the *marchese* Domenico Andreotti (Malibran murdered its heroine but *passim*) which was retrieved and sparked-up with a happy ending by Girolamo Maria Marini and new music by Gaetano Donizetti.

Sadly her happiness was short lived. The composer was never very clear about the obliging Marini: "*Sig. Ferretti o Sig. Marini ambo romani*" he says vaguely (Zavadini 341, p517) while the authoritative Annalisa Bini and Jeremy Commons in their **'Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti'** describe him as a "*giornalista originario di Macerata ma da tempo residente a Roma*" p994. Now Paola tells us where he actually came from.

The distraught *Adelia* [1841] is yet another farrago we owe to Charles the Bold. Tucked in between two masterpieces and later disclaimed by its star soprano (Verdi's wife Giuseppina Strepponi) it has a plot that could well appear in **The Daily Mail** ("*Trade Unionist's daughter falls for a nob - problem resolved by making dad a Life Peer!*" might well be the headline!) which the sage Donizetti resolved musically but failed to strike the sort of note that would ensure it a place in his list of successes. Now and then there are memorable things. There seems to be only one CD with good singers but not on a good day. *Adelia* was never a failure but failed to stay in anyone's mind for long.



Its mangled appearances in London probably explain why it did not survive. Shameless perfidy was on the menu from start to finish. With the title role sung by Fanny Tacchinardi-Persiani and her noble lover Oliviero by Domenico Conti (that is to say, a world famous soprano with an execrable tenor *in tandem*) the opera opened on 11 March 1843 at Her Majesty's Theatre in the Haymarket with extraordinary modifications:

Signor Conti literally cannon-balled on stage in the choral opening with a noisy aria di baule *Il fragor si dileguò /Ella è bella come in cielo/Tetra nube alla sua vita* so that the unhappy baritone - fresh from the wars - found himself without his entry aria whose text *Era pura, come in cielo* had been made painfully redundant. The ensuing duet between Adelia and her unhappy genitor was capped by a jaunty *stretta* and the first act finale rubbed-up by a totally irrelevant amorous duet destroying any musical momentum at its very core.

This was just a start. In Act II most of the impassioned encounter between Adelia and her baritone father - the very crux of the drama when Arnaldo attempts - but fails - to kill the daughter who has betrayed him with a randy noble lover - has simply been discarded; the following scene has been turned upside-down now enshrining a cosy *duettino* that plays no part in any opera composed by Donizetti, worse still, the input of guile and subversive antagonism on the part of the duplicitous Charles the Bold which forms the sub-plot of the opera's snobbishly seditious tale has been reduced almost to nullity. The act ends obscurely without structure or resolution (Adelia faints)

Marini's added Act III - also under siege - scarcely does little better: the opera is intact until Scene IV, but then double-aria for Oliviero *Sii pietoso, o tu che gemi/Le direi che mi perdoni* has been replaced by a flimsy arietta in three strophe *Mi batte il core/Ma almen dirai/E ognor da forte* with a brief envoi from the coro [amusingly the printed libretto for the King's Theatre with its bilingual text contains what appears to be a translation of the aria he *should* have sung!] Adelia manages to retain her demented double-aria in Scene V though the coro is cut, while Scene VI and the Scena Ultima with its Happy Ending are reduced to a mere blueprint - her aria-finale survives as a stunted vaudeville with the briefest echo from Oliviero and silence from everyone else. It would seem that Adelia had simply given up.

Such was *Adelia* on its British début. Not much of the Bergamasc maestro's composition survived, its unhappy content shared-out between soprano and tenor with Domenico Conti's war horses and everything and everyone else getting pot luck It is true that Italian Opera with its drop-down mentality was destined to suffer ill-treatment at the hands of expedience but this *Adelia* takes the biscuit. And it was a SUCCESS. It was revived the following year!

So much for Donizetti on the British stage. Perfidy still rules as we can see and hear at Covent Garden and the Met. But with the current level of audience savvy it would be odd indeed if any of these gory offerings on the altar of operatic incompetence were to be revived in the following years.

AW

Il poeta teatrale Girolamo Maria Marini, dimenticato collaboratore di Donizetti

Paola Ciarlantini

Recanati ha dato i natali a molti importanti personaggi (di cui il più celebre resta il poeta Giacomo Leopardi), ma tra essi c'è anche il librettista Girolamo Maria Marini (1801-1867) che, pur avendo collaborato con compositori del calibro di Nicolai e Donizetti[1], risulta ancora oggi sconosciuto sia ai propri concittadini sia alla moderna bibliografia musicologica. La sua figura meriterebbe invece di essere studiata in profondità, inserendola miratamente nel contesto della storia del melodramma romantico italiano.

Marini nasce a Recanati il 4 novembre 1801 da Giuseppe Antonio, possidente di professione notaio (dei fu Girolamo e Maria Crocetti, n. 18 gennaio 1766) e Giovanna Leonini (dei fu Pietro e Cattarina Pignotti, n. 5 maggio 1771)[2]. Nel *Registro nominativo della popolazione* (cfr. nota 2) la data è curiosamente spostata al 5 novembre, giorno del battesimo di Girolamo, come conferma l'*Indice 1695-1867* degli atti parrocchiali della Chiesa di San Flaviano (registro n. 19, p. 91). Ha tre fratelli: Paolina (n. 5 ottobre 1798), Manilia (n. 10 luglio 1808) e Vito (n. 16 giugno 1809) nonché quattro zii paterni, i sacerdoti Francesco (n. 15 febbraio 1758) e Raffaele (n. 17 febbraio 1772), i "possidenti" Marino (n. 6 febbraio 1779) e Maria Niccola (n. 14 aprile 1768). Marino nel 1823 si prenota per l'acquisto del palco 51 del III ordine del teatro condominiale allora in costruzione[3]; nel 1816 è incluso in una lista dei notabili recanatesi "più adatti a formare il Consiglio", con patrimonio personale di 2.692 scudi[4]. Girolamo nei *Ruoli statistici* del Comune di Recanati del 1821 risulta

[1] Su di lui esiste una scheda biografica scritta da G. Radiciotti nel suo volume *Teatro, musica e musicisti in Recanati* (Recanati, Tip. Simboli, 1904, pp. 15-17, in nota). Materiale MS su Marini, ricercato e presumibilmente utilizzato da Radiciotti nella citata biografia, è conservato presso la Biblioteca Comunale "Mozzi-Borgetti" di Macerata, cfr. U. Gironacci-M. Salvarani, *Guida al Dizionario dei musicisti marchigiani di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Ancona, Editori delle Marche Associati, scheda 1328, p. 148. Chi scrive gli ha dedicato l'articolo *Il Castrato e il Poeta Teatrale. Domenico Caporalini e Girolamo Maria Marini, due artisti recanatesi dimenticati*, in «Storia & Storie nelle Marche. Società, cultura, migrazioni», 3/2015, Recanati, Museo Civico, pp. 22-44.

[2] Sono grata agli amici studiosi Paola Magnarelli, Marco Moroni e Denise Tanoni per i consigli e le informazioni sulla famiglia Marini. In particolare, la Magnarelli mi ha messo a disposizione suoi appunti di studio che, unitamente alle informazioni da me reperite grazie alla consultazione del *Registro nominativo della popolazione dalla F alla O* (presso Archivio Storico del Comune di Recanati, anno 1812, n. inv. 1082) ci permettono un quadro abbastanza preciso sulla provenienza familiare di Girolamo. I Marini erano tradizionalmente una famiglia di notai, perché ho ritrovato nell'archivio privato Antici di Recanati un documento del 1637 redatto da Francesco Marini "notaro recanatese".

[3] Cfr. Ciarlantini, *Teatro in musica a Recanati*, Recanati, Industria Grafica Bieffe, 2005: in *Documenti*, pp.127-128.

[4] Cfr. Marco Moroni, *Recanati negli anni di Leopardi*, Recanati, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1989, p. 29. Nel citato *Registro nominativo* risultano a Recanati altri sei nuclei familiari Marini, ma di bassa estrazione. C'erano poi due fratelli Marini Minori Osservanti: Antonio Maria, storico a Recanati e a Fermo (1745-1820) e Paolo, venerabile (n. 1761).

diciannovenne e impiegato a Roma. Presumibilmente era suo nonno quel Girolamo Maria Marini che nel 1773 ospitò in casa propria la nuova Accademia recanatese dei Placidi, sorta *a latere* della Congregazione dei Devoti del Beato Placido, in attività fino al 1779[5].

Radiciotti c'informa che Marini in età adulta risiedeva a Roma dove lavorava come insegnante, che fu uno dei principali redattori del periodico romano «Rivista teatrale» e che fu archivista presso l'Accademia di Santa Cecilia, a cui apparteneva come socio onorario nella sezione filologica. Sul versante documentario e bibliografico leopardiano non affiorano notizie su di lui, poiché nel 1823-1824, epoca del soggiorno romano del poeta presso i parenti Antici-Mattei, Marini presumibilmente stava concludendo i suoi studi di filologia classica ed era troppo giovane per ipotizzare che fosse già entrato nell'ambiente culturale della città tanto da arrivare a frequentare il salotto di palazzo Mattei di Giove. Il suo debutto come poeta teatrale risale infatti al 1835, quando scrisse per Luigi Orsini il libretto dell'opera *Pia de'Tolomei* (Firenze, T. Alfieri, 22 luglio 1835[6]), sul personaggio dantesco del canto V del *Purgatorio*, soggetto notissimo che aveva ispirato una celebre novella in versi di Bartolomeo Sestini (*La Pia. Leggenda romantica*, Roma, Ajani, 1822), che probabilmente Marini tenne presente[7] nella sua versione, e numerose tragedie per il teatro di parola.

La sua amicizia con il noto letterato romano Jacopo Ferretti, che aveva fornito il libretto della *Cenerentola* a Rossini (Roma, T. Valle, 1817)[8] era già solida a quell'epoca, perché Ferretti volle recensire l'opera di Orsini e Marini per la rivista «Lo Spigolatore», di cui dall'ottobre 1834 al 1836 fu il critico teatrale[9]. Quest'amicizia era legata al fatto che erano entrambi impiegati presso la Manifattura Tabacchi, poiché nella Roma della Restaurazione, ma in generale

[5] Cfr. Ciarlantini, *Teatro in musica a Recanati* cit., p. 19.

[6] G. M. Marini, *Pia de' Tolomei. Melodramma tragico in due atti*, Firenze, Giachetti, 1835. Sul soggetto e le sue realizzazioni teatrali, vedasi in particolare G. Pagannone, *La Pia de' Tolomei di Salvadore Cammarano*, Firenze, Olschki, 2006.

[7] La novella di Sestini ma anche le tragedie di Giacinto Bianco e Carlo Marenco (Napoli, 1836) furono le fonti letterarie del libretto sul medesimo soggetto che Salvadore Cammarano realizzò per Donizetti nel 1837.

[8] Jacopo Ferretti (Roma, 16 luglio 1784-ivi, 7 marzo1852), fu poeta teatrale di vasta e profonda cultura. Dal 1806 fu accolto in Arcadia come Leocrito Erminiano e fece inoltre parte dell'Accademia Tiberina fondata, tra gli altri, dal poeta Giuseppe Gioachino Belli, suo fraterno amico. Pubblicò nel 1803 la prima raccolta di versi ma, anche grazie alla sua frequentazione del salotto del musicista Giuseppe Sirleti, trovò presto la sua strada come poeta teatrale, esordendo nel 1806 con il testo per una cantata di Filippo Grazioli. Dal 1810 al 1817 lavorò per i Teatri Valle ed Argentina. Presso quest'ultimo fu "rappresentatore perpetuo", cioè aveva il compito di rinnovare i vecchi libretti adattandoli al gusto corrente del pubblico. Si distinse in particolare nel repertorio comico e semiserio, scrivendo i libretti per opere all'epoca celeberrime: dopo la citata *Cenerentola* per Rossini, *Il nuovo Figaro* per Luigi Ricci (1832), *La pazza per amore* per Pietro Antonio Coppola (1835) e, soprattutto, *L'ajo nell'imbarazzo* (da G. Giraud, 1824), *Olivo e Pasquale* (da A. S. Sografi, 1827), *Il furioso all'isola di S. Domingo* (da M. Cervantes, 1833) e *Torquato Tasso* (1833) per Donizetti. Fu anche ordinatore di archivi e curatore delle raccolte della Biblioteca Teatrale. S'imparentò col Belli, avendo una delle sue tre figlie, Cristina, sposato Ciro, l'unico figlio del poeta.

[9] Su Ferretti, vedasi in particolare *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo. Atti del del convegno di studi. Roma, 28-29 novembre 1996*, a cura di Annalisa Bini e Franco Onorati per l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Skira, Ginevra-Milano, 1999. L'articolo di Ferretti sulla *Pia* comparve ne «Lo Spigolatore» II/16, 30 agosto 1835, pp. 124-125 (cfr. volume cit., Appendice I *Regesto degli articoli di Jacopo Ferretti*, p. 280).

nell'Italia del periodo, era impossibile per un letterato poter vivere dei proventi della propria produzione[10]. Le fonti fanno pensare a un rapporto tra i due (appartenenti a generazioni diverse) improntato, da parte di Ferretti, a benevola protezione; costantemente Marini, nel corso della sua vita, sembra voler seguire il solco delle scelte a suo tempo fatte dal suo illustre e maturo mèntore e non è fuor di luogo ipotizzare che Ferretti lo abbia consigliato e guidato anche all'inizio della sua attività di poeta teatrale. Il fatto che fossero legati è comprovato ulteriormente dalla proposta di accettare Marini come membro onorario dell'Accademia di Santa Cecilia, formulata dall'accademico Vito De Witten al congresso accademico con una lettera datata 24 luglio 1842. In tale documento egli, affermando che "fra la Musica e la Poesia vi sia tale affinità, che a buon diritto queste due arti vengono chiamate col nome di sorelle" chiede che siano accolti insieme come membri onorari sia Ferretti che Marini, aggregazione che viene ratificata il 15 agosto[11].

Marini aveva all'epoca già fornito al compositore Otto Nicolai il libretto per l'opera che aveva dato ampia fama ad entrambi, *Il Templario*, dal romanzo *Ivanhoe* di Walter Scott (1819). Nicolai (Königsberg, 9 giugno 1810-Berlino, 11 maggio 1849) era un giovane e talentuoso compositore prussiano nato in una famiglia di musicisti di ambito sacro, formatosi a Berlino con Bernhard Joseph Klein e Carl Friedrich Zelter, che nel 1833 aveva ottenuto il posto di organista presso l'ambasciata prussiana in Vaticano. Esordì come operista con *La figlia abbandonata*, data in forma di concerto a Bologna nel 1837 (ma rimasta incompiuta), poi ideò una *Rosmonda d'Inghilterra*, sullo stesso libretto che Romani aveva scritto nel 1834 per Donizetti[12] che, con il titolo di *Enrico II* fu rappresentata con buon successo al Teatro Grande di Trieste il 26 novembre 1839. La commissione di un'opera tratta da un romanzo di Walter Scott fu conseguenza del successo da lui ottenuto come direttore d'orchestra al Teatro Regio di Torino nella stagione invernale 1838-1839. Tornato a Roma, Nicolai, probabilmente consultatosi con i suoi amici dell'ambiente musicale, optò per *Ivanhoe*, un soggetto noto ma che in ambito italiano era stato musicato soltanto da Giovanni Pacini (su libretto di G. Rossi, Venezia, T. La Fenice, 1832), essendo l'opera *Der Templer und die Jüdin* di Heinrich August Marschner

[10] Sulla carriera di Ferretti come impiegato alla Manifattura Tabacchi e sull'economia nello Stato Pontificio nell'età della Restaurazione, vedasi nel volume *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo* cit. il saggio di Cinzia Capalbo *"Far versi...fra le bollette, i pacchi e i tabaccari". L'impiegato Ferretti (1815-1845)*, pp. 147-163.

[11] La lettera è riportata integralmente da Arrigo Quattrocchi nel suo saggio *Ceciliano e Tiberino: Ferretti e le Accademie romane*, in *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo* cit., pp. 237-253: p. 241. Definisce Marini "letterato e librettista di vasta notorietà cittadina" (*Ibid.*, n. 8). Marini risulta effettivamente "aggregato onorario nella classe de' letterati" dell'Accademia di Santa Cecilia nello *Stato nominativo generale*, elenco che risale al periodo 1848-1868, cfr. Archivio preunitario, Cat.III, busta 104, corda 1946, titolo 3412 (in http.;//bibliomediateca.santacecilia.it).

[12] La *Rosmonda* di Romani per Donizetti fu data al Teatro della Pergola di Firenze il 27 febbraio 1834 con discreto successo, interpreti principali il soprano Fanny Tacchinardi Persiani (Rosmonda), Gilbert-Louis Duprez (Enrico II) e Carlo Ottolini Porto (Clifford).

(Lipsia, 1829) rimasta confinata in area tedesca[13]. Compositore e librettista iniziarono a lavorare all'opera *Il Templario* a Roma il 24 maggio 1839, completandola a Macerata nel successivo luglio. Nel libretto, però, non sono di Marini, ma di autore anonimo la prima, seconda e ultima scena dell'atto III.

L'opera, dedicata a Maria Teresa d'Asburgo-Lorena, regina di Sardegna, fu rappresentata con successo trionfale al Teatro Regio di Torino l'11 febbraio 1840, con un cast d'eccezione: il tenore Lorenzo Salvi (Vilfredo d'Ivanhoe), il soprano Luigia Abbadia (Rovena), il baritono Cesare Badiali (Briano) e il mezzosoprano Antonietta Marini Raineri (Rebecca), per la direzione di Giovanni Battista Poliedro. L'editore milanese Lucca, sull'onda del successo, mise in commercio lo spartito per canto e pianoforte nello stesso 1840. Nicolai, che dal 1841 al 1846 fu primo direttore d'orchestra dell'Opera di Vienna, volle poi redigere una versione tedesca ampliata e ristrumentata del *Templario*, valendosi della collaborazione dello scrittore Sigfried Kapper: con il titolo *Der Tempelritter* essa fu rappresentata al Kärntnerthortheater di Vienna il 20 dicembre 1845.

La decisione di lasciare l'Italia nel momento del suo massimo successo fu presa da Nicolai a causa di una vicenda incidentale per la quale oggi è quasi esclusivamente ricordato, nonostante il valore della sua musica, che ne fa uno dei principali compositori tedeschi della prima metà dell'Ottocento, sulla linea di Meyerbeer. Era infatti avvenuto che la storia artistica di Nicolai si era intrecciata con quella dell'esordiente operista Giuseppe Verdi: a lui, all'apice del successo, e non a Verdi, l'impresario del Teatro alla Scala di Milano, Bartolomeo Merelli, voleva commissionare il *Nabucodonosor* (a fronte del modesto favore ottenuto nel 1839 dall'opera di debutto di Verdi *Oberto conte di San Bonifacio* e del successivo fiasco del suo melodramma buffo *Un giorno di regno*, 1840), offrendo al compositore bussetano il libretto del *Proscritto*, scritto da Gaetano Rossi. Invece Nicolai scelse quest'ultimo, lasciando a Verdi il libretto di quel *Nabucco* (T. Solera, Milano, 9 marzo 1842) che farà la sua fortuna compositiva. Nicolai non sapeva ancora che tale decisione gli sarebbe costata la fine della carriera italiana: l'opera *Il proscritto*, infatti, andata in scena alla Scala il 13 marzo 1841 (un anno prima del *Nabucco* verdiano) fu fischiata, soprattutto a causa della modesta prestazione del soprano protagonista, Erminia Frezzolini, legata a Nicolai da una tormentata relazione amorosa. Nicolai si convinse che ai suoi danni fosse stato ordito una specie di complotto e, rotto il fidanzamento, pieno di livore se ne tornò in Germania, dove condusse

[13] Sulle versioni operistiche del romanzo *Ivanhoe* di Walter Scott e sulla storia teatrale del *Templario* di Marini-Nicolai si è utilmente consultata la voce relativa nel *Dizionario Biografico della Musica e dei Musicisti-I titoli e i personaggi*, Torino, UTET, 1999, II, pp. 168-169. Su quest'ultimo argomento vedasi anche il saggio di Michael Wittmann che correda il doppio CD *Il Templario*, CPO [Classic Produktion Osnabrück], Germania 2009, opera registrata *live* durante una rappresentazione a Chemnitz nel 2008, per la direzione di Frank Beermann.

un'eccellente carriera direttoriale e compositiva finchè un infarto non ne stroncò l'esistenza a soli 39 anni[14].

Al successo italiano del *Templario* Marini aveva contribuito notevolmente, fornendo a Nicolai (che, da buon tedesco, sui testi melodrammatici era molto esigente, come si evince dal suo epistolario e dai documenti che lo riguardano) un libretto drammaturgicamente compatto, ben scritto dal punto di vista poetico-lessicale e soprattutto ispirato ai nuovi canoni dell'opera romantica, che esigeva pochi numeri vocali complessi e interagiti su cui doveva poggiarsi una costruzione teatrale sintetica e potente.

Dopo il successo torinese del *Templario* nel 1840 Marini, esattamente un anno dopo, mise a segno un'altra prestigiosa collaborazione che confermò la sua fama di apprezzato poeta teatrale. Era avvenuto che Vincenzo Jacovacci, impresario del Teatro Apollo di Roma, aveva fatto contattare Gaetano Donizetti a Parigi dal cognato Antonio Vasselli, residente a Roma, per chiedergli un'opera nuova. Donizetti era molto occupato con la *Favorita* (Parigi, T. dell'Opéra, 2 dicembre 1840), tuttavia accettò. Fu lui a chiedere un libretto nuovo, scritto o da Ferretti o dal suo degno 'allievo' Marini poiché "ambo romani", ma Jacovacci volle rispolverare un libretto di Felice Romani già utilizzato da Carlo Coccia, *La figlia dell'arciere* (Napoli, T. San Carlo, 12 gennaio 1834). Poiché l'opera si concludeva con il suicidio della protagonista ed i censori romani mai avrebbero tollerato un simile finale, si decise di chiedere a Marini di scrivere un nuovo terzo atto. Esso fu atteso da Donizetti fino al 1° ottobre e quando lo ricevette non ne fu entusiasta, ma il tempo stringeva e non restava altro che andare avanti con la stesura. Donizetti giunse a Roma per seguire l'allestimento della sua nuova opera, il cui titolo definitivo era *Adelia o La figlia dell'arciere*, il 28 dicembre 1840, ospitato a casa Vasselli. Essa andò in scena al Teatro Apollo l'11 febbraio 1841, dopo *Marin Faliero*, in cui Giuseppina Strepponi aveva trionfato. La sera della prima ci fu un enorme parapiglia, a causa del fatto che l'avido impresario aveva venduto al pubblico romano, attirato da un titolo nuovo di Donizetti e dalla presenza della Strepponi, un numero di biglietti maggiore di quanto la capienza del teatro consentisse. Gli spettatori rimasti fuori, ma provvisti di biglietto, facevano baccano perché volevano entrare, mentre il pubblico in teatro gridava chiedendo silenzio... Jacovacci finì la serata in prigione e fu impossibile stabilire l'esito esatto dell'*Adelia*, peraltro in alcuni momenti applaudita. Alla fine della stagione, nonostante il cast importante che vedeva la Strepponi, Lorenzo Salvi (Oliviero) e Ignazio Marini (Arnoldo) nei ruoli principali, l'opera totalizzò solo nove rappresentazioni e, nel periodo successivo, non ebbe particolare fortuna, se non sulle scene del Teatro San Carlo di Napoli in

[14] In quello stesso 1841 la Frezzolini sposò il collega Antonio Poggi e successivamente partecipò alle prime verdiane dei *Lombardi alla prima Crociata* (1843) e di *Giovanna d'Arco* (1845), opera scritta per lei. Nicolai assistette dalla Germania ai trionfi del suo rivale Verdi e ne divenne il principale denigratore. Numerose fonti bibliografiche verdiane parlano della vicenda che è all'origine della scrittura del *Nabucco* e del difficile rapporto tra i due compositori, a riguardo si cita in particolare J. Budden, *Le opere di Verdi*, Torino, EDT, 1985, vol. I, p. 97.

ottobre[15], rimanendo in repertorio fino al 1848, con riprese nei bienni 1852-1853 e 1856-1857. Fanny Tacchinardi Persiani la cantò all'Her Majesty Theatre di Londra l'11 marzo 1843, ottenendo un successo di stima.

A partire dal 1842 Marini scompare dalla storia del grande teatro lirico italiano, pur continuando a scrivere libretti d'opera, per entrare in quella della più prestigiosa Accademia musicale romana, l'Accademia di Santa Cecilia. Nell'archivio preunitario della stessa (il cui elenco documenti, con sintesi dei contenuti, è consultabile *online*) i titoli che concernono direttamente o indirettamente Marini sono 94, coprono un arco di tempo che va dal 1842 al 1855 e meriterebbero di essere studiati in profondità. A una prima lettura, emergono comunque da essi il ruolo sempre più importante rivestito da Marini all'interno dell'Accademia, le sue inimicizie, la sua coerenza e il rispetto di cui godeva, che lo porta a rivestire diverse cariche, tra cui quella di archivista ufficiale. Già nel 1843 lo vediamo membro di una commissione di delegati dell'Accademia (ne fanno parte lui, Jacopo Ferretti, Antonio Tosi e Luigi Rossi) in rapporto con il cardinale Tosti[16]. Il segretario Luigi Rossi gli era evidentemente ostile, se nel 1849 e nel 1855 gli indirizza due reclami[17]; a sua volta Marini, in un documento non datato, espone le sue osservazioni sugli "inconvenienti esistenti nella Congregazione ed accademia"[18], e forse le sue posizioni nel 1851 (periodo in cui, con altri, è sindaco[19]) gli valgono l'importante incarico di redigere un nuovo statuto della stessa[20], compito da lui svolto con solerzia, arrivando ad almeno tre redazioni in due anni, sulla base delle osservazioni via via formulategli da una specifica commissione.

Girolamo Maria Marini muore a Roma il 25 luglio 1867, lasciando dodici libretti d'opera suoi ed uno rivisto per Donizetti, di cui si fornisce l'elenco[21]:

[15] Sulla genesi e le prima romana dell'*Adelia* vedasi W. Ashbrook, *Donizetti. La vita*, Torino, EDT, 1986, pp. 143-145.

[16] Cfr. Accademia di Santa Cecilia, Archivio preunitario, Cat. I, serie VII «Protettore principe cardinale Antonio Tosti», busta 25, corda 39, titolo «Deputazione al card. Tosti formata di Iacopo Ferretti, Girolamo Maria Marini, Antonio Tosi, e Luigi Rossi», cc. 9, anno 1843 (in http.;//bibliomediateca.santacecilia.it).

[17] In *Id.*, Cat. I, serie X «Abusi e infrazioni», busta 29, corda 30, titolo «Reclamo Rossi contro Marini», cc. 36, anno 1849; Cat. I, serie X, busta 29, corda 44, titolo «Reclamo Luigi Rossi contro Marini», cc. 25, anno 1855.

[18] In *Id.*, Cat. I, serie X, busta 29, corda 18, titolo «Rappresentanza di Girolamo Maria Marini sopra gli inconvenienti esistenti nella Congregazione ed accademia», cc. 14, s.d.

[19] In *Id.*, Cat. I, serie VII, busta 22, corda 81, titolo «Amministrazione: carteggi col sindaco Marini», cc. 4, e corda 82, titolo «Amministrazione: carteggio coi sindaci Marini, Fidanza e col camerlengo Bonomi», cc. 14, anni 1851-1852.

[20] In *Id.*, Cat. I, serie II «Statuti, regolamenti e riforme», busta 10, corda 32, titolo «Esemplare del progetto di statuto ideato da Girolamo Maria Marini », cc. 217, s.d. Un corposo gruppo di documenti del biennio 1851-1852 attesta la discussione svoltasi in seno all'Accademia di Santa Cecilia sulla proposta di statuto redatta da Marini.

[21] Le fonti bibliografiche utilizzate sono: G. Radiciotti, *Teatro, musica e musicisti in Recanati* cit., U. Manferrari, *Dizionario universale delle opere* melodrammatiche, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1954-1955 e Aldo Caselli, *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*, Firenze, Olschki, 1969. Curiosamente i tre autori, errando, lo citano come Mariani. I libretti delle opere di Roger, di Maillart e di Puccinelli, nonché i titoli di argomento sacro sono citati dal solo Radiciotti, che però non cita l'opera *Ruy Blas* di Besanzoni.

- *Pia de'Tolomei* di Luigi Orsini (Firenze, T. Alfieri, 22 luglio 1835);
- *Galeotto Manfredi* di Pietro Corbi (Roma, T. Valle, 29 ottobre 1839);
- *Il Templario* di Otto Nicolai (Torino, T. Regio, 11 febbraio 1840);
- *Iginia d'Asti* di Tomàs Genovés (Napoli, T. San Carlo, 26 dicembre 1840);
- *Adelia o La figlia dell'arciere* di Gaetano Donizetti (libretto di F. Romani, riscrittura atto III. Roma, T. Apollo, 11 febbraio 1841);
- *Amalia de' Viscardi* di Salvatore Capocci (Roma, T. Valle, 11 gennaio 1842);
- *Ricciarda di Salerno* di André Roger, (autore Prix de Rome dell'Accademia di Francia. Roma, 1842, inedita);
- *Ruy Blas* di Ferdinando Besanzoni (Piacenza, T. Ducale, 27 gennaio 1843);
- *Sant'Eustachio* di Salvatore Capocci (Roma, 25 e 28 maggio 1844);
- *I Longobardi* di Aimé [Louis] Maillart (autore Prix de Rome. dell'Accademia di Francia. Roma, ca. 1845, inedita);
- *La duchessa de La Vallière* di Francesco Petrocini (Venezia, T. Apollo, 14 febbraio 1852);
- *Gusmano in Africa* di Filippo Puccinelli (Roma, ca. 1855, inedita);
- *Santa Cecilia* di Filippo Puccinelli (Roma, Oratorio della Chiesa di S. Maria della Vallicella, quaresima 1857).

Nel volume *Biblioteca recanatese* di Clemente Benedettucci (Recanati, Tip. Simboli, 1884, pp. 84-85) Marini, citato come autore di "drammi varii per musica, per la Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri alla Vallicella, stampati in Roma (di cui ignoriamo i titoli)", risulta aver dato alle stampe anche i seguenti lavori:
- *Sommario della Storia universale* (Roma, Tip. Boulzaler, 1836);
-*Discorso intorno all'ordinamento da darsi agli studi della prima età* (Roma, s. dati ed.];
- *Canto in morte di Guendalina Borghese Talbot* (in *Raccolta delle prose, versi, epigrafi, iscrizioni latine pubblicate in morte della principessa Guendalina Borghese*, Roma, Ajani, 1840, p. 11).

Girolamo Maria Marini nei suoi libretti d'opera si dimostra autore di gusto 'romantico', sensibile a soggetti, soprattutto d'ambientazione medievale, che consentano storie dense di passioni e *coups de théâtre*. La sua scrittura è però una sintesi felice tra il nuovo (ravvisabile nella costruzione drammaturgica tesa, articolata e senza sbavature) e la tradizione, rappresentata dal sicuro possesso di un dominio metrico e formale, sull'esempio del grande Felice Romani.

Esiste anche una scheda su Marini, con un parziale elenco dei suoi libretti, in W. Ashbrook, *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT, 1986, p. 349, ma la sua fonte è il solo Radiciotti.



Malibran recalled
(Harps and tears)

No one knows *when* this multicomposer cantata in memory of Maria Malibran was actually conceived, nor who was responsible for the idea in the first place. Vaccai's letters tell us nothing of significance, nor do those of Donizetti and Mercadante. How and when its short list of composers was decided-upon too is a mystery, only the state of their autograph material - showing haste or otherwise - can supply a clue. This five-composer cantata came and went very quickly - it was performed just once and then went the way of all such lachrymose ephemera.


IN MORTE
CANTATA
dall' Editore Gio. Ricordi
Governatore della Lombardia

Ephemera? Above is the frontispiece of the vocal score that followed in its wake, that is, after its single appearance on the stage at the Teatro alla Scala in Milan on 17 March 1837, five months or so after the disappearance of the great diva at the height of her fame. No one can accuse the theatre of failing her (as *she* failed the theatre on so many occasions) but her memorial cantata failed to survive. Now it is to reappear.

Its protagonists were the very best that could be got together at short notice: *Sofia Dell'Oca Schoberlechner, Francesco Pedrazzi, Pietro Milesi, Benedetta Colleoni-Corti, Marietta Brambilla, Teresa Brambilla, Ignazio Marini, Orazio Cartagenova, Carlo Marcolini, Carolina Lusignani* and *Felicità Baillou-Hilaret* - a starry roster including all those in the current scaligero *stagione* with an added artist or two. And the cantata ended the season, the great theatre did not reopen again until the beginning of the following July.

The disposition of its various musical sections is extremely curious. They are all of different lengths with differing demands and keys. That there was no

very articulate overall plan for their distribution is clear - and unsurprising - much of it being due to the uneven muse of its inexperienced librettist Antonio Piazza. The uneven collection of maestri is something else - however were they chosen? Composers captured on the wing? *Ad hoc*? All with links to the vanished diva? But Pietro Antonio Coppola never met her as far as anyone knows and Mercadante's contacts were tenuous in the extreme, she sang in a noisy duet from his *Andronico* just before her fatal collapse! Donizetti was recruited in passing, Pacini may have offered his services - though he claimed to be "*retired*"; Vaccai alone, was ready, willing and available, but this final trio, at least, had undoubted links with the brand new inhabitant of Parnassus.

The poet

The dim Antonio Piazza (1794-1872) of no known career - no one knows where he came from or where he went - was far from lucky in his musical contacts. Or his biographers for that matter: "*un oscuro impiegato governativo di nome Antonio Piazza*" is all we hear from one distinguished Verdian authority, but we do know that he supplied the unknown *bussetino* with some verse for his first opera - a "*Rocester*" (sic) or a "*Lord Hamilton*", it is not clear which - ignominiously elaborated by Temistocle Solera into the libretto for *Oberto, conte di S.Bonifacio* (La Scala 17 November 1839). The great maestro himself reveals these details in a letter of 9 October 1837 (sold in London on 28 November 2012) relating that Pietro Massini (born 1796) conductor of the Società Filarmonica of Milan had invited him to write an opera for the Filodrammatici Theatre in that city handing him a text by Piazza. So at least we know how close was Verdi's relationship with the despised poet and confirming that his involvement with the Malibran cantata for La Scala *predates* his Verdian adventure.

We do not know, however, how this dim poet made contact with that lofty stage in the first place. All we can be sure is that Piazza got there two years before.



Antonio Piazza

Are there any residual echoes to be found in the two libretti? A stately Arcadian terminology can be found in both *Oberto* and the cantata texts, there are *similarities* but no actual borrowings. This notwithstanding, some decidedly fustian rhetoric remains in *Oberto*'s opening scenes - all there is of Piazza's retro muse perhaps - and among the singers of the Malibran cantata it will be noted, was Ignazio Marini who created the role of Oberto.

The musical sequence

Gaetano Donizetti *Sinfonia*

Giovanni Pacini *Il cippo di Manchester*
- Introduzione e Quintettino *'Gettiamo Narcisi'*
- Recitativo e stretta *'E della vaga immagine'*

Saverio Mercadante *L'inaugurazione*
- Terzetto con cori *'Come suon del arpa dolente'*

Pietro Antonio Coppola *La corona*
- Recitativo ed arietta *'Sovra quell'urna posi'*
- Aria con cori *'Questo allora che ti stessa'*

Nicola Vaccai *Il monumento di Milano*
- Finale, coro e stretta finale *'Salve o donna'*

What do we know of these composers? Almost certainly they were the choice of Nicola Vaccai (or Vaccaj) (1790-1848) *marchegiano* maestro and renowned singing teacher famed for his *Giulietta e Romeo*. His was the last important opera to have been written for the dead diva and - even if his *Giovanna Gray* (La Scala 23 February 1836) was massacred by her caprice the last time she appeared on that stage - Vaccai may have felt obliged to play the leading role in her ultimate musical *stretta,* writing the longest stretch of her memorial music, making the most extensive demands choral and orchestral, and bringing the whole to its grand celestial apotheosis. As *Vice-censore* of the Milan Conservatorio he was in the best position both to organise and preside over such a project.

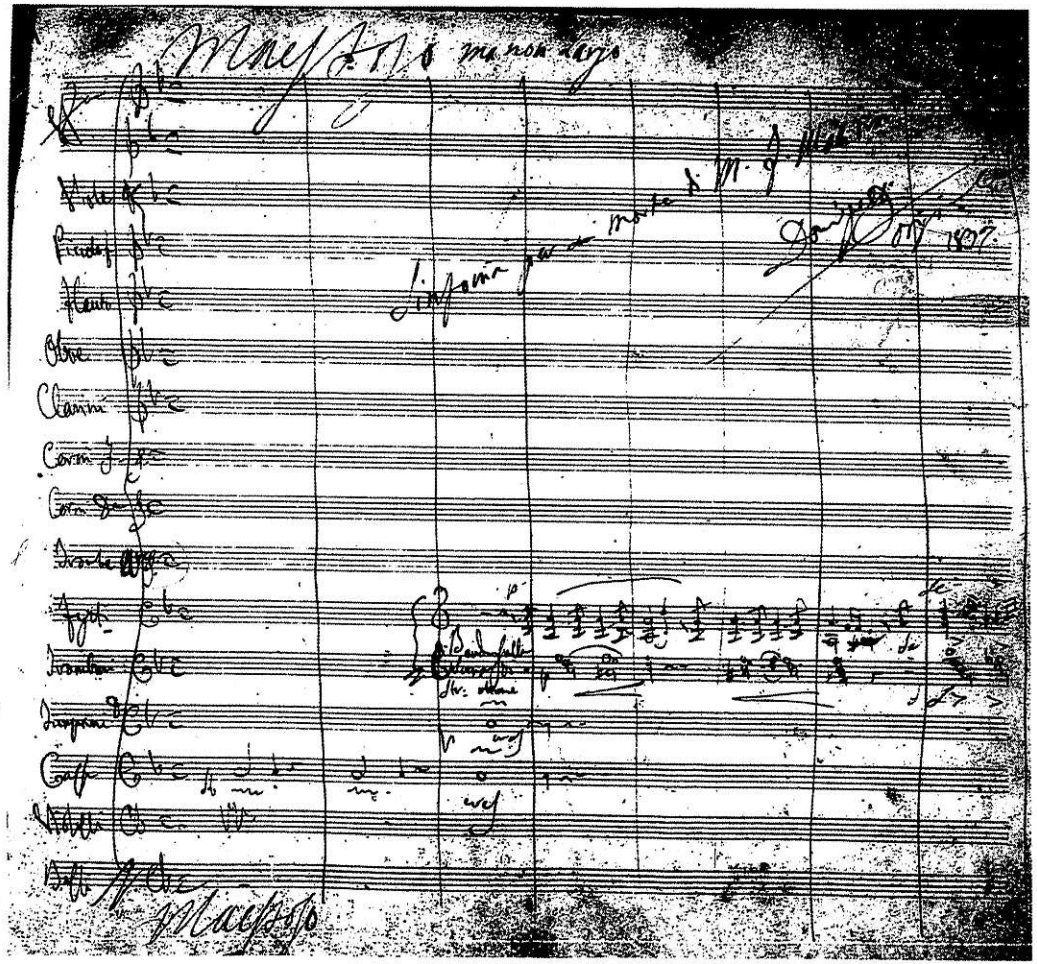
The list of maestri in fact reflects his prejudices. Included are composers in his good books and excluded are those he disdained (even if they had recently written music for her or were easily available), Carlo Coccia for example was not included, also teaching at the Conservatorio he was ignored as there was no love lost between them (the disdain was mutual, Coccia's pet name for this fellow-pupil of Paisiello was "*viso di cazzo*"); rejected too were the discordant Ricci brothers, prominent devotees of the divine Malibran who were never on the same wavelength as the author of the celebrated *metodo*; Saverio Mercadante was on the spot as it happens and could scarcely be ignored, his *Il giuramento* had just triumphed at La Scala (11 March 1837); Donizetti was essential and may have offered his services but must have burned midnight oil over his contribution while hurrying though Milan on engagements elsewhere; as for the irrepressible Giovanni Pacini, he adored Malibran and admired Vaccai (as he admired everyone who detested Bellini) and rose to the occasion nobly (if illegibly). There are all sorts of unanswered questions. Why was Rossini not included? Malibran had always been one of

his cushioning coterie and Vaccai revered Rossini. He was on the spot, indeed he was in Milan buying a coach in November 1836 when the project was in embryo and was perfectly well-acquainted with all the participants. Later he was in Bologna and thus far-from inaccessible. Maybe he had quarreled with Merelli at La Scala (no difficult task, Verdi - later - refused all contact with him). Perhaps he was simply tired: Weinstock, in his 'Rossini' (p195) says of this very period: "*What Rossini really desired was to remain at his ease in Bologna, doing nothing - or at least nothing that would involve him with impresarios, librettists, singers, all the exhausting paraphernalia of the operatic stage.*" Was he asked to contribute? No one knows. The Malibran Memorial Cantata was both conceived and delivered in utter obscurity. All sorts of talented composers were available in the Lombardian capital. Who can know now what criteria was involved?

The state of the manuscript

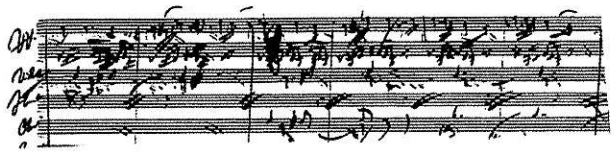
There could be few more discouraging prospects than the disorderly manuscript of this cantata. No more disastrous collection of pages can be imagined. Some sections abandoned even before its only performance.

At least we know *when* Donizetti wrote the overture. His *Sinfonia per la Morte di M.F.Malibran* (signed and dated 1837) differs importantly from its more habile reincarnation two years later as the *Ouverture des Martyrs* (signed and dated 1839). The composer's first thoughts are usually superior to his later revisions and so it is here, this imposing offering to memory has different keys and tempi, a different *andamento* from the *Les Martyrs* overture and is tailored to an audience who knew the diva intimately. The instrumentation differs notably, more woodwind (though less bassoons), less brass, its dynamics more closely defined as though the great artist would have to be cosseted as had been her requirements on the stage. The *Maestoso* opening is the same but for Malibran is added *ma non Largo*, and whereas the main theme is *allegro agitato*, for *Les Martyrs* it is a rudimentary *vivace*. In its detail, in its precision, its orchestral clarity, the composition is more finite, urgent and concerned in response - who can doubt it - to the caveats he had always suffered in respect of this *monstre sacré*. It is also an infinitely more profound work. Confronted by the losses around him, by his family, his friends and dismay at his destiny in Naples, there is a quality of heartfelt introspection here that is overwhelming. A cry to lost genius. The overture to the Malibran Cantata is among the most searching of his works in any genre. Its peak - a distant echo of the voice of the vanished diva - his personal souvenir of the very last time he heard her sing which he enshrined as its culminating point: where in *Les Martyrs* there is a chorus of Christian converts heard from behind the closed curtains, in the same place in the cantata overture - the orchestra reduced to a whisper - Marietta Brambilla intones as from above, the fatal invocation 'Ah! se tu dormi, svegliati' from Vaccai's *Giulietta e Romeo* in the unmistakable accents of the lost Malibran at her zenith in the



role she had made her own. To wake her anew before the audience she had enchanted. At once a touching, poignant and unmanning *aide mémoire* to the agonies he and Vaccai had both endured and relished at her side.

Uncharacteristically this manuscript *Sinfonia* is near-immaculate - rare indeed a factor where the overworked Bergamasc is concerned. Written almost without second-thoughts it is lucid and presents few problems in revision. Conversely the cantata's *Introduzione* borders on catastrophe. No one who has edited any of Giovanni Pacini's music will be in the least surprised, the state of the appalling manuscript does not imply any special haste - simply that as usual he wrote without taking breath - a composer beset by too many ideas his music is literally choked by a mania for correction

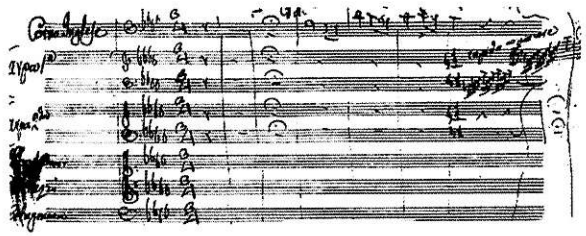


with many pages rendered almost completely unintelligible as a result. Sadly the printed vocal score supplies evidence that vast sections of Pacini's music were never performed at all, stretches of undecipherable instrumentation have been brutally abandoned before the cantata ever appeared on the stage. What with *print-through*, rewritten passages relocated on the staves of alien instruments, sudden interference with the order of scoring, smears, stains, scribbling and scratching out galore, it is left to Valeer de Vlam in his realisation of this amazing musical Rubik to ensure that for the very first time such an engorged introduction can be played complete as it was conceived. It would seem that Pacini composed this music far from home, perhaps in Milan, certainly distant from his desk in Pescia with a copyist by his side, and that he was not in the Lombardian capital for its only appearance. The text is among the more earthbound of Piazza's arcadian armory of lofty adulation, and Pacini, who championed and defended the dead diva without reserve has clearly indulged all his fabulous melodic resource to do her justice with appropriate emotion. Among these five composers he is the only one who genuinely shared her sense of disorder and independence and these disordered pages ironically enshrine an appropriate portrait of the great artist replete with the extravagant orchestration that was her due.

If Pacini displays his intimate liaison with the great artist in *Il cippo di Manchester*, Mercadante maintains a dignified distance appropriate to his respect for a highly professional divinity in *L'inaugurazione,* the introductory harps referring directly to her current *scrittura* in heaven. The tempi are sedate, opening with a decorous triple-time flourishing swoop for cor anglais and two harps, evolving into an angelic trio for soprano, tenor and bass - underpinned by a *sotto voce* coro, and culminating in a fortissimo climax on the words 'L'estremo addio' it has an impressive dramatic command that one

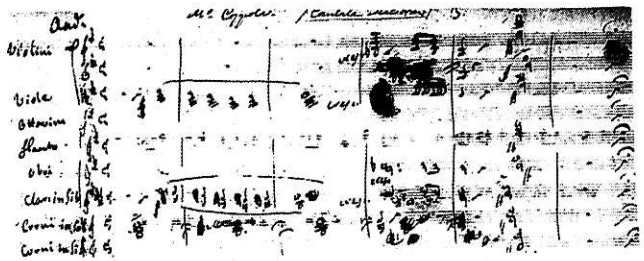
can scarcely believe would have been performed adequately on its one appearance on stage at La Scala.

Surprisingly his manuscript too is messy, though not irretrievably so, and uncovers some major creative indecision. It also plays havoc with the order of scoring a very rare factor with such a well-ordered composer.



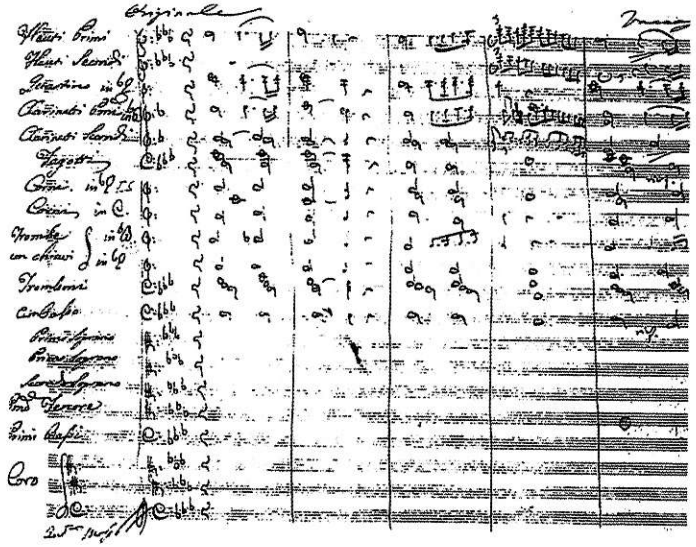
Unlike any other of the maestri, Mercadante also lists the names of the interpreters of *L'inaugurazione* on his manuscript: the soprano Schoberlechner (who refused to sing with Malibran), the tenor Pedrazzi and the bass baritone Cartagenova all of whom had starred in *Il giuramento* and form his vocal trio, a touch of immediacy that probably implies he was present at some of the rehearsals.

Coppola was still in Milan after a well-received scaligero *La festa della R*osa in the autumn of 1836 and being personable and available presumably found favour with Vaccai - his selection being most likely at the behest of Giovanni Pacini with whom this fellow Sicilian had always been on excellent terms. It is even possible that he was one of the very first maestri to be contracted to compose. The problems with his manuscript do not necessary suggest that it was written in haste. Are there signs of reluctance in this score or are they evidence of hesitation? It is full of false starts, ink blots and obscurities and shares with Pacini a penchant for an ongoing musical *Linear B* where the challenge to interpretation reaches a truly despairing level of perfect incomprehensibility. Pietro Antonio Coppola's holograph may be one of the shortest in length, most sparse in notation, but it has been the second longest to unravel. Far less exuberant than that of his Sicilian *concittadino* it is even more enigmatic quite simply because he alone was not acquainted with its subject.



But despite a multitude of interpretive hurdles Coppola's belcantist response to the text is highly appealing. In two halves, opening with a wildly dramatic *recitative ed aria* for the basso Ignazio Marini, the main section of his *La corona* is an affecting accolade for the defunct genius sung at La Scala by the young soprano Benedetta Colleoni-Corti *con coro* with a terminal emphasis upon a climactic repeated '*vincerà*' that today we would expect from the name of Puccini.

The final and longest part of the Malibran cantata is supplied by Nicola Vaccai. His manuscript is impeccable. No doubt it was written almost at leisure.



He takes his time in expounding its major themes, if the response to Piazza's text by his colleagues has been entirely operatic, in contrast Vaccai's *Il monumento di Milano* has all the sanctimonious impact of a secular oratorio (souvenir of *his* years in England or *her* death in Manchester?) Two overwhelmingly choral halves bisected by a mezzo soprano *"pellegrino"* - the first a pessimistic andante assembling all the artists in a huge concertato capped by a solo from the virtuous pilgrim - the second a more athletic but even more sonorous *stretta* 'Salve o Donna' with some fragments of dialogue but rising to an impressively "monumental" choral apotheosis employing everyone and everything in full cry on the stage.

Vaccai's operas were always "*too long, to choral and too difficult to sing*" according to the critics, his text may well have saved the lady but alas fell on deafened ears on its one and only hearing, too *noisy* as well, the Malibran cantata was received with scarcely a shred of the requisite celestial impact.

Novelty was always at a premium on the Italian stage and the compositorial mix in such an unexpected sequence of contrasted music was too much for an audience of the primo Ottocento. No one went to the opera house to mourn so the cantata with its amazing memorial intimations vanished. Without a trace? Not quite. This challenging autograph survives in the Ricordi Archive. It seems most possible that we shall have the opportunity to test its memorial fervour quite soon.

Alexander Weatherson

Addenda

In view of its breathless staging, the publishing of the vocal score by Ricordi was probably something of an *amende honorable.* The short change given to the music, the authors, and the dead diva may well have impelled the famous publisher to make amends, the cantata was not allowed to disappear and engraving of the music began in December 1837 [Pl. nos. between 10037 and 10044]

Bartolommeo Merelli, who may, after all, have been the person responsible for the project in the first place, and under whom the *I e R Teatro alla Scala* reached a nadir in its fortunes, remained in his post until the end of 1850 (with a remarkable comeback between 1861 and 1863)



MALIBRAN!

The distinguished Flemish conductor and *revisore* Valeer de Vlam has spent almost a decade resolving the thorny problems of the autograph score of the Malibran memorial Cantata. It is scheduled for revival in the near future - most probably in Brussels, the great diva was reburied in the cemetery of Laeken after an initial interment in Manchester Cathedral. A suitably solemn performance may be arranged there, or perhaps in Rome. Please watch this space.

Gaetano Donizetti's operas in piano interpretations by Franz Liszt [1]

Przemysław Krzywoszyński

The aim of this paper is to analyze Franz Liszt`s piano interpretations that constitute excellent operatic transcriptions and reminiscences from the operas of Gaetano Donizetti. There are seven piano works (two of which also exist in earlier versions) based upon five Donizetti operas, among them bar-for-bar transcriptions of particular fragments as well as masterly syntheses of many musical themes. I try to argue that Donizetti was an inspiration for Liszt and that the Hungarian composer was not only an eminent connoisseur and admirer of *bel canto*, but also made an important contribution to the rediscovery of Italian opera. These transcriptions are excellent examples of a sincere tribute from one great composer to another that at the same time reveal the treasures of Donizetti and the great talent of the exponent.

Franz Liszt's piano interpretation of Donizetti's music is not merely a valuable virtuoso commentary; it is also reminiscent of unjustly neglected *bel canto* works. The creation of solo pieces based on motifs from great stage and instrumental opuses can be considered on two levels: utilitarian and educational. Many miniatures and arrangements were created to popularize great vocal and instrumental works. Piano pieces also served a role in piano education: small forms were often performed in salons during social gatherings. The subjects of these works were usually inspired by melodies from popular operas. Creating these kinds of piano excerpts – taken from great stage works – was a profitable business for budding composers.[2] On the other hand, pieces on subjects taken from well-known stage works constituted an artistic challenge for the romantic generation.[3]

Transcripts and extracts from works, arrangements, and variations were prepared not only for the piano, but also for other instruments, such as the cello or violin. Pieces intended for the salon, teaching, and concerts yielded benefits not only for the arranging composer, but also for the original creator. Although they did not bring tangible income, operas by such great artists as Donizetti, Bellini, Rossini, Wagner, Verdi, Auber and Meyerbeer owed much of their wider reception to soloists. The *Hexameron* – a collective piece created by six famous virtuoso composers – Liszt, Chopin, Thalberg, Czerny, Herz and Pixis – was published and edited by Liszt in 1837, and held a very important position among 19th-century piano transcriptions. The circumstances surrounding the creation of this piece were very important for social and artistic life, led to a live concert for a charitable cause, reconciled two great rivals, Liszt and Thalberg, were one of the last of Chopin's public performances and were a great homage to the young

dead Bellini as well. Liszt used to play this extraordinary piece during his European concerts.[4]

The popularity of Donizetti's works is confirmed by, beside their frequent performance, the numerous interpretations and transcriptions of themes from his operas. Among the composers performing such variations, fantasies, and extracts were such instrumental virtuosos and competitors of Liszt as Sigismond Thalberg, the German pianist Charles Voss, the Spanish clarinetist Antonio Romero, and Richard Wagner.[5]

Franz Liszt – widely regarded as the greatest interpreter of his age of others' works, especially for the stage – popularized Schubert's songs and Beethoven's symphonies through his recitals. The great virtuoso knew most operas not only from seeing them staged during his many trips, he also conducted many of them as a director in Weimar. We find in Liszt's correspondence that operatic paraphrases and transcriptions formed a distinctive and popular part of his concerts.[6]

There are concert and salon interpretations, as well as original artistic works, among Liszt's works. The composer himself in a letter mentioned a concert in Milan in which themes from operas by Bellini and Donizetti were selected by choosing lots: "During my last musical séance, a magnificent silver cup was placed at the entrance to the hall, made by one of Cellini's students. Inside were folded sheets with the themes. When they started to read them, I found, as I had expected, quite a number of themes by Bellini and Donizetti."[7] It is worth recalling another interesting event during his Italian travels, memorialized in a painting from 1838, in which Donizetti is playing the piano in the presence of Liszt. Let us add that the author of *Lucia di Lammermoor* also wrote piano music and presented the works of Rossini to the great Hungarian.[8]

There are several piano works based upon Donizetti's operatic themes among Liszt's achievements: *Valse de concert sur deux motifs de "Lucia" et "Parisina"* (S214/3), *Réminiscences de "Lucia di Lammermoor"* (S397) and *Marche funèbre et Cavatine de la "Lucia di Lammermoor"*(S398), *Spirto gentil de l'opéra "La Favorite"* (S400a), *Marche funèbre de "Dom Sébastien"* (S402), *Réminiscences de "Lucrezia Borgia" – Grande fantaisie I* (S400/1) and *Réminiscences de "Lucrezia Borgia" II* (S400/2) in two versions. These works come from the years 1835–1852 and are mainly related to Liszt's concert activity. Among them are both bar-for-bar transcriptions, as well as masterly syntheses. The latter tend to explore the programmes of the operas, and are not only a masterful synthetic piano transcription and a virtuoso feat, but, above all, are an attempt to sketch a psychological portrait of character and even an artistic synthesis of the opera.[9]

The *Valse de concert sur deux motifs de Lucia et Parisina* (S214/3) was composed in the mid-thirties, and the score was published as the third part of a set of three *Caprices valses* in 1852. Liszt used as a theme a motif from the final duet from Act I of *Lucia di Lammermoor* (1835), "Verranno a te sull'aure", and also a

theme from Act II of *Parisina d'Este* (1833). Both motifs are developed in variation technique, overlapping and interpenetrating; they are a symbol of loving thirst. In these operas by Donizetti, love and fate are intertwined. It is also worth recalling that a dreamy vision by the main character, as in *Parisina*, was a popular subject in Romantic literature.[10] A form of intertextuality reflects the tragic love theme of both Parisina and Lucy in a desperate waltz. The selection of motifs was not accidental – it is the only one of Liszt's compositions connecting melodies from two of Donizetti's operas. In the context of the theme of fatal love, we can recall that Liszt also transcribed *Valse Infernale* from Meyerbeer's *Robert le diable*. According to Humphrey Searle, *Valse de concert sur deux motifs de Lucia et Parisina* is "all the freshness and brilliance of Liszt at his youthful best."[11]

Réminiscences de "Lucia di Lammermoor" (S397) and *Marche funèbre et Cavatine de la "Lucia di Lammermoor"* (S398) from 1835-36 were published respectively in 1841 and 1844. Thus they were created on the wave of the opera's popularity, shortly after the Neapolitan world premiere in September 1835. The first score turned out to be so large that the original publisher insisted on its being split into two works. Liszt agreed, but in concerts it was performed as one piece, and thus the similarity of their codas did not go unnoticed. The first part – published as Opus 13 – is founded upon the sextet "Chi mi frena in tal momento" from Act II of *Lucia di Lammermoor*, which is considered to be one of the finest operatic ensembles. Liszt – in contrast to his bar-for-bar transcription of Rossini's overture to *William Tell* – made a looser paraphrase, maintaining the major tonality. Liszt starts with a 13-bar introduction built from two motifs. The first is from the orchestral rhythmic figure that opens the sextet in 3/4 time (semiquaver rest, three semiquavers, four quavers), starting with a diminished E-flat minor chord and highlighting the strong accents and dynamic contrasts. The second is from Enrico's "è mio sangue, l'ho tradita" part way through the sextet. After a descending passage, the first main section of the sextet in D-flat major is presented in a double exposition and Liszt develops the cadence with a rapid flurry of demisemiquavers. He then introduces the sextet's second section in A-flat major, in a 9/8 rhythm that contrasts slightly with the preceding 3/4. Liszt introduces the extended 9/8 beat, and the basis for the accompaniment is demisemiquavers, trills and appoggiaturas. The second section of the sextet is modified by changing the rhythm; without the original triplets it becomes narrower in repetition, and is played with the left hand. The piece ends against the background of a brilliant coda containing *tremolando* markings, a brief change to a phrase in 2/4 rhythm, which then returns to the 3/4 time signature. The presence in *Réminiscences* of arpeggios, trills and runs make it a brilliant virtuoso firework.

The second transcription – *Marche funèbre et Cavatine de la "Lucia di Lammermoor"* – contains certain features of the programme. The main themes are founded on the final scene at the tomb – Edgar Ravenswood in anticipation of

the duel, learns of the death of his beloved. Desperate, he commits suicide. The reminiscence starts with a hushed introduction based on *tremolando*, followed by the March motif developed in B-flat minor, augmented with the figure of death and supplemented with a grim, drum procession figure. Then comes Edgardo's *Cavatina* "Tu che a Dio spiegasti l'ali" in G flat major (after which the protagonist commits suicide). In a sudden surprise, Liszt introduces two reminiscences: the *stretta* motif from the finale of the second act "Esci, fuggi, il furor che m'accende" (in G-flat major and marked *Allegro molto agitato*) and a spectacular coda with a new theme based on the rhythm of the orchestral introduction to the sextet from Act II "Chi mi frena in tal momento". Superimposition of these themes into the coda, along with the introduction of very strong dynamic contrasts (e.g., in the G minor attenuation of *sotto voce*), clearly demonstrates not only the possibility of using a virtuoso display employing impressive technical solutions, but also a programmatic interpretation. The ending of this piece can be considered to be a result of the division of the original fantasy into two separate works, but, on the other hand, the cited motifs from the finale of Act II of the opera relate directly to the last time Edgardo saw his beloved. It is as though Liszt's introduction of these motifs at this point illustrates the protagonist's last vision of his beloved Lucia in the moments after her death and at his own suicide.

Another piece that interprets the work of Donizetti – *Spirto gentil de l'opéra "La Favorite"* (S400a) from 1840 – is a piano adaptation of an aria from Act IV of the opera. It is worth recalling that this aria – originally composed for the opera *Le Duc d'Albe* – has a short introductory recitative followed by a simple one-movement form (aba') in C major. This romance "Ange si pur" ("Spirto gentil") has a reflective character due to a subtle accompaniment. Donizetti's idea was to vary the accompaniment in the reprise of the main theme, a simple melody falling stepwise, with arpeggios becoming triplets echoed by *pizzicato* strings. A performance of this romance requires of the tenor the "utmost vocal refinement and security of technique, the long linked phrases, and the repeated upward and downward movement through passage notes, as well as suspended and hushed dynamics."[12] Donizetti's aria "Spirto gentil" won the hearts of the public in Paris, and later all over Europe. Liszt's interpretation has a reflective and elegiac character, and is full of Italian drama and pathos due to the use of restrained measures and accompaniment in accordance with the original musical score. In his return to the opening material, Liszt moves the melody an octave higher intertwined with an accompaniment of short-duration notes. The third repetition is dynamically strengthened. Liszt's *Spirto gentil* is close to a bar-for-bar transcription corresponding to the trends of era. It is a most simple and beautiful elaboration of a great melody. The genius and originality of Liszt's style is seen primarily in the final cadence. Note that according to Michael Cookson, Liszt uses Wagner's arrangement as the basis for his transcription of Fernando's beautiful *cavatina*. It is also worth noting that this transcription, which appears to

date from shortly after the opera's première, long remained only in manuscript, a facsimile of a handwritten copy not appearing until 1992.[13]

Marche funèbre de Dom Sébastien (S402), from Donizetti's last opera, was made shortly after its premier in 1844. Paradoxically, this very gloomy march was composed in C major. Liszt begins with a short introduction and then develops the theme in C minor. During the rest of the reminiscence, the March motif is performed four times, first in the original major key, and then with several other themes from the opera. Subsequently it appears in E minor, broken by a theme in F-sharp minor, expanded in B-flat minor, with episodes in F-sharp minor and G minor, and finally brought back to C major. Liszt presented this piece to Queen Maria II of Portugal in 1845.[14]

Two reminiscences from *Lucrezia Borgia*, *Réminiscences de "Lucrezia Borgia" – Grande fantaisie I* (S400/1) and *Réminiscences de "Lucrezia Borgia" II* (S400/2) are from 1848, an earlier version of the latter appearing as early as 1840, very shortly after the opera's Paris premiere. *Lucrezia Borgia* was many times adapted by composers as the subject of variations and transcriptions, but Liszt's interpretation shows extremely high skill and possesses a rich and complex structure. *Grande fantaisie I*, in a version from 1848, is based on two motifs from a trio from Act I of the opera. It is the scene in which the vengeful Duke Alfonso offers Gennaro (Lucrezia's son) a glass of wine, forces Lucrezia to pour the drink from the poisoned decanter, and orders her to remain silent.

In the opera, the scene of "the order to be silent" is described by an ascending motif in A-flat major. Liszt masterfully develops this theme reduced to a single cell (seven quavers with quaver pause). This motif, which first appears in the introduction, is performed eleven times in different keys: A-flat minor, D-flat minor, B major, an augmented C-flat major, D-flat minor, E minor, A major, B-flat major, B minor, C-sharp minor, and A-flat minor. The second motif developed in *Grande fantaisie I* is Alfonso's false offer of freedom to Gennaro. The "order of silence" motif is diminished in the following development and superimposed on the "offer" motif. In the succeeding transformations, the "offer" motif is developed in E major, a key distant from the Duke's tonality of A-flat major. Altogether Liszt presents seven variations with different rhythmic structures and many ornaments (four times in A-flat major, twice in E major), ending in a coda.

Grande fantaisie II contains three main themes, two from the Prologue and one from Act II. From the Prologue Liszt uses the start of the Stretta dell'Introduzione, which in the opera starts with the word "Senti", and Orsini's "Mafio Orsini signora son io" which begins the finale of the Prologue and is the main theme of the ensuing ensemble. From Act II we have Orsini's drinking song (indicated as "Chanson à boire"). The material which opens the fantasy is not connected with Donizetti's opera, and is followed by the "Mafio Orsini" theme in a highly chromaticised B major. Then, immediately the piece moves into the drinking-song in C major (*tempo giusto, non troppo Allegro*). These two are then

extended with the theme from the Stretta dell'Introduzione. After three variations on these themes, there appears in A major the melody "Ama tua madre" from Lucrezia and Gennaro's duet in the Prologue, which forms the central part of this fantasy, providing respite from the general boisterousness with its harmonic tensions and dynamic contrasts. The original three themes are then further developed in F-sharp major and B major,[15] with a final insertion of the trio from *Grande fantaisie I*. In the following complex sequences, the cited themes overlap and run in parallel in highly exposed *stretti*. *Grande fantaisie II* is a highly advanced piece of virtuoso technique, and at the same time is a kind of summary of the opera, exposing themes relating to the key moments of action.[16]

Liszt's works on themes from Donizetti's operas, in Leslie Howard's opinion, have experienced an uneven fate: the *Lucia Sextet* has never left the repertoire, and the *Lucia et Parisina Waltz* turns up from time to time, as does the *Lucia March and Cavatina*. The horrendously difficult *Lucrezia Borgia* pieces are admired at a safe distance, while the trenchant *Dom Sébastien* Funeral March is a rarity, though it was a great success in Vienna in the mid-19th century. The huge popularity of the German version of the opera contributed to the recognition of Liszt's version as the official state funeral music for noblemen and important people in the Austro-Hungarian capital. The ailing Donizetti, whom Liszt succeeded to the position of *Hofkapellmeister* in Vienna, suggested to Toto Vaselli that he "Buy Liszt's arrangement of the March; it will make your hair stand on end."[17] The conductor Elio Boncompagni, whose 1998 performance of *Dom Sébastien* was recorded on CD, claimed that Gustav Mahler was struck by this march when he heard it in the street, and used it in "Die zwei blauen Augen", the fourth song from *Lieder eines fahrenden Gesellen*, and briefly in his First Symphony. On the other hand, according to William Ashbrook, it was probably in Liszt's transcription that Mahler encountered the march, using it in the middle section of the last song from the said cycle in the key of C major. Despite doubts about the inspiration of Mahler's interpretations, there is no question as to the reference to Donizetti's opera, a musical illustration of the atmosphere of impending death.[18]

Johannes Brahms said: "Whoever really wants to know what Liszt has done for the piano should study his old operatic fantasies. They represent the classicism of piano technique."[19] An analysis of Liszt's interpretations of Donizetti's operas shows that the Hungarian composer was not only an eminent connoisseur and admirer of works for the stage, but also contributed to the rediscovery of many operas. It is difficult to disagree with the opinion that Liszt's compositions helped rescue many masterpieces from an unjust oblivion, in particular those of Donizetti, Meyerbeer, Auber and Bellini. Thus, Alan Walker makes the just claim that a Liszt transcription was a sincere tribute from one great composer to another.[20]

[1] This paper is a shortened version of P. Krzywoszyński *Gaetano Donizetti by Franz Liszt, the Piano in the Service of the Opera*, "Interdisciplinary Studies in Musicology", n. 13 (ed. M. Gmys, R.D. Golianek), Poznań 2013, p. 141-154. The author expresses his sincere gratitude and appreciation to Alan Jackson. This work benefited greatly from his precious remarks and suggestions.

[2] Richard Wagner earned a living in this way in Paris, see also. H. Weinstock, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, London 1963, p. 159; J.-M. Fauquet, *Lucia di Lammermoor* Commentaire musical et littéraire, [in:] *Donizetti, Lucia di Lammermoor*, "L'Avant-scène opéra, opérette, musique", n. 55, Paris 1983, p. 78.

[3] The practice of composing variations containing popular melodies from operas had been known earlier. Mozart's operas inspired classical composers like Mauro Giuliani or Ludwig van Beethoven. However, in the Romantic period, spectacular virtuosity and artistic sensibility decided the artistry of the composer. During the 19th century, a *brilliant* style connected with virtuoso concert practice became widely popular. Masterpieces by the greatest virtuoso composers provided outstanding interpretations of original works and their mastery went beyond pure technical display. Niccolò Paganini (in a work based on a theme from an aria in Rossini's *Tancredi*) began composing variations as independent works in a new individual form of artistic expression. It is worth noting that the activity of virtuosos also influenced the direction of the style of opera. Improvisations performed during concerts by virtuoso composers on a given topic – usually from a well-known opera – were another manifestation of this practice.

[4] J.-A. Ménétrier, *Bellini et Chopin*, [in:] *Bellini, Les Puritains*, "L'Avant-scène opéra, opérette, musique", no. 96, Paris 1987, p. 16-22.

[5] S. Thalberg made his own interpretations of Rossi's and Bellini's operas as variations. He also composed variations on Donizetti's themes from *Lucia di Lammermoor, L'elisir d'amore and La Favorite.* He also composed fantasies on themes from *La fille du régiment, Don Pasquale* and *Lucrezia Borgia*, S. Thalberg, *Fantasies on Operas by Donizetti*, per. F. Nicolosi, Naxos – Marco Polo 1993; Antonio Romero composed variations on themes from *Lucrezia Borgia,* see J. E. Luna [in:] *Rossini y España*, J. E. Luna, clarinet, N. Clayton, piano, Harmonia mundi, 2001. Charles Voss composed his *Grande Fantaisie brillante* based on the melodies of *La Favorite.* Herbert Weinstock notes that a well-known transcription of this opera was performed by Richard Wagner. H. Weinstock, op. cit., p. 111, 159.

[6] F. Liszt (vol.1), *The Virtuoso Years 1811-1847*, ed. A. Walker, New York 1987, p. 411.

[7] Cf. S. Szenic, *Franciszek Liszt*, Warszawa 1969, p. 114-115.

[8] G. de Van, *Donizetti*, Paris 2009, p. 25.

[9] *A. Corleonis, Fanfare, June 2008.*

[10] W.Ashbrook,*Donizetti and His Operas*, Cambridge 1982, pp. 77, 341-342; A. Dumas, "Le comte de Monte-Cristo", Édition du groupe "Ebooks libres et gratuits", 2005, t. II (1845-46), p. 78, access: http://www.ebooksgratuits.com/pdf/dumas_monte_cristo_2.pdf

[11] H. Searle, *The Music of Liszt*, New York: Dover Publications, 1966, p. 98.

[12] W. Ashbrook, op. cit., p. 446.

[13] M. Cookson, *Music Web International*, March 2008, access: http://www.naxos.com/reviews/reviewslist.asp?catalogueid=8.570137&languageid=EN#34708; L. Howard, *Liszt at the Opera, II*, [in:] *Ferenc Liszt The Complete music for solo piano – vol. 17*, (Hyperion Records Limited, 1990), booklet, p. 3.

[14] F. Liszt (vol.1), p. 411.

[15] A second quieter section of melody of the duet was eliminated in the second version of *Grande fantaisie II.*

[16] L. Howard, *Liszt at the Opera, IV*, [in:] *Ferenc Liszt The Complete music for solo piano – vol. 42*, (Hyperion Records Limited, 1996) booklet, p. 4-5; idem, *Liszt at the Opera, V*, [in:] *Ferenc Liszt The Complete music for solo piano – vol. 50*, (Hyperion Records Limited, 1998), booklet, p. 5.

[17] F. Liszt (vol.1), p. 411; A similar opinion of the composer was expressed in the letter from March 15, 1845: "Buy the march arranged by Liszt; it's frightening", H. Weinstock, op. cit., p. 366.

[18] W. Ashbrook, op. cit., p. 695; E. Boncompagni,, G. Donizetti, *Don Sebastiano* [in:] *Don Sebastiano re di Portogallo*: M. Minarelli, R. Woronecki, R. Jacobsh, E. Kim, Operenchor und Extrachor des Theaters Aachen, Sinfonie Orchestr Aachen, dir. E. Boncompagni; Kikko Classic 2000.

[19] Following Charles Suttoni, "Introduction to the Dover Edition" [in:] F. Liszt, *Complete Piano Transcriptions from Wagner's Operas*, Mineola 1991, p. 1.

[20] F. Liszt (vol.1), p. 411.

Maria Marcolini Contralto – Qualche novità biografica

Mario Villani

Nell'interessante saggio di Saverio Lamacchia: *"Maria Marcolini Contralto: profilo, documenti d'archivio e antologia delle recensioni"*, pubblicato nel volume*: Malibran – Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano (Atti del Convegno della R. Accademia Filarmonica di Bologna, 30-31 maggio 2008) – a Cura di Piero Mioli - Bologna 2010)*, l'autore ammette: "Dei cantanti che in questo volume fanno corona a Maria Malibran, Maria (Marietta) Marcolini è probabilmente colei sulla quale sappiamo meno, quanto alle notizie biografiche: ad esempio non conosciamo le date di nascita e di morte".

Effettivamente il Dizionario Universale dei Musicisti di Carlo Schmidl si limita ad un generico: "nata a Firenze nella seconda metà del 1700"; il Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti riporta: (Firenze, fine sec. XVIII - ?); the Grove Book of Opera Singers è poco più esplicito: (b Florence; c 1780, d 1814 or later).

La data di nascita, fissata attorno al 1780, più che sul reperimento di documenti probanti che valgano a confermarla, viene stimata in base all'inizio dell'attività artistica della Marcolini, desunto dalle cronache teatrali del tempo e fissato al 1799.

Anche sul luogo di nascita gli studiosi sono discordi: per alcuni è da identificarsi in Firenze, per altri nel Veneto, forse perchè Venezia, Vicenza, Udine, per prime la videro sulla scena.

Rimando al summenzionato saggio di Saverio Lamacchia per le molte altre preziose notizie inerenti la vocalità dell'artista e per le recensioni delle rappresentazioni ove fu protagonista, riprese dai giornali del tempo.

Vorrei ricordare soltanto un particolare biografico relativo alla Marcolini, che si collega a quanto sto per esporre: il nostro contralto sposò tal Fedele Caniggia di Napoli che, nel 1815, era impresario al Teatro S. Moisé a Venezia. La coppia ebbe un figlio, Carlo, non disprezzabile basso-baritono, attivo soprattutto fra il 1830 ed il 1840. Sulle capacità manageriali del Caniggia come impresario pare sia meglio sorvolare. Non risulta sia stato particolarmente intraprendente e pure Giovanni Pacini, nelle sue memorie, ne parla con toni piuttosto divertiti.

Vengo ora all'argomento di questo scritto che, auspico, possa apportare qualche informazione biografica in più su Maria Marcolini.

Il caso ha voluto che, recentemente, venissi in possesso di una sua lettera.

Questa è contenuta in un foglio di carta coeva, piegato in due, a mo' di cartellina, già chiuso con sigillo in ceralacca che, sulla prima facciata, riporta la seguente indicazione:

Marcolini – Caniggia – Giachi
Maria
Celebre Cantante

Sulla quarta facciata, un'altra mano ha indicato: *Ricevute di Gennaio 1850*

Infine, aprendo la cartellina, al centro, figura il seguente scritto:

All'Illmo ed Eccmo Sig. Sig. ProнColmo
Il Sig. Cav.re Dott. Lorenzo Gargiolli
Rimette il suo Dmo Serv.e
Luigi Balatresi

Non è possibile stabilire se cartellina e lettera abbiano fatto parte di un unico "dossier", forse conservato fra gli atti del Gargiolli, anche se il forellino di un tarlo dispettoso, che le interessa entrambe, dimostra almeno che sono rimaste assieme per un po' di tempo.

Analizzando la calligrafia, è probabile che solo la firma sia autografa. Tuttavia, per averne la certezza, sarebbe auspicabile poterla confrontare con quella di un'altra lettera, scritta nel 1816 dalla Marcolini, indirizzata al Cardinale Segretario di Stato Ercole Consalvi a Roma ed attualmente conservata presso l'Archivio Segreto Vaticano, il cui testo è stato integramente riprodotto nel saggio di Saverio Lamacchia, menzionato all'inizio.
La lettera, nell'angolo superiore sinistro, riporta un timbro a secco incorniciato con l'indicazione BATH. Questo tipo di carta da lettera, si incominciò a produrre, presso l'omonima località inglese, agli inizi del XIX secolo e fu molto apprezzata. Il marchio fu poi esportato fuori dall'Inghilterra e ripreso anche in Italia. Esso variava nella sua forma quasi di anno in anno, tanto che, in base alla sua fattura, è possibile, con una certa approssimazione, datare l'anno in cui il foglio fu prodotto. Il marchio presente sulla lettera in questione è molto simile a quelli prodotti nel 1847 e nel 1853. Anche questo piccolo particolare penso possa essere d'aiuto per datare il documento di cui qui si tratta.
La missiva è diretta a:
All'Eccell.mo Sig.re Dott:
Lorenzo Gargiolli
In via De Pepi n° 7,712
Firenze

Eccone il testo:
Eccell.mo Sig:re
Non sapendo fino ad ora a che punto è la Purgazione Ugolini; perciò sono a pregare Vs. Eccellenza a volersi degnare scrivermi due righe per informarmi. Di più La prego a volersene occupare in modo che tutto sia ultimato nel 1851. a forma del convenuto.
Colgo questa circostanza per dichiararmi con tutto il dovuto rispetto, e stima.
Di Vs. Eccellenza

Sig.re Dott.
Lorenzo Gargiolli

Prato 5 Agosto
1851

Devotissima Serva
Maria Marcolini

Due parole sul significato di Purgazione, che racchiude il motivo della missiva: ci limitiamo ovviamente al linguaggio forense, più consono all'occasione: si parla di purgazione della mora, volendo significare la rimozione degli effetti della costituzione in mora di un debitore, oppure di purgazione delle ipoteche, nel caso della liberazione di un immobile dalle ipoteche che vi sono iscritte. E' probabile quindi che l'oggetto della missiva sia una pratica relativa ad un terreno o ad una proprietà immobiliare.
A questo proposito, alcune curiosità:
il Supplemento alla Gazzetta di Firenze n° 70 del 12 Giugno 1830 riporta, a firma L. Gargiolli Proc. la seguente notizia: *"Firenze 11. Giugno – Vendita volontaria. La mattina del 18 Giugno 1830, a ore 11, sarà nuovamente esposta al pubblico incanto* (omissis)*...la Fattoria della Castellina in Chianti, di proprietà del sottoposto sig. Cav. Francesco Ugolini Milanesi...".*
Ed ancora, negli Annali di Giurisprudenza (1842) Anno Quarto – Raccolta di decisioni della Corte Suprema di Cassazione della Corte Regia e dei Tribunali di Prima Istanza Per opera di una Società di giureconsulti toscani: "(omissis)*...E ne consegue che mancata una tal citazione non vi può essere purgazione del fondo di fronte a nessuno dei creditori se nessuno fu citato* (omissis)*...altra volta avvertì quest'istesso turno nella sentenza graduatoria dei creditori Ugolini Milanesi de' 7 Luglio di questo corrente anno...".*

Sono perfettamente consapevole che riportare i testi di cui sopra non costituisce certezza alcuna di collegamento fra essi e quanto indicato nella lettera di Maria Marcolini. Un testo risale al 1830, l'altro al 1842, la lettera è del 1851. Tuttavia in tutti ricorre il cognome Ugolini ed in un'occasione si parla di purgazione. Ciò, se da un lato potrebbe far pensare ad un mero caso, dall'altro, se la Marcolini si riferisce realmente ad una vecchia pratica ancora irrisolta, confermerebbe che anche allora i tempi della giustizia erano tutt'altro che veloci. Pare comunque accertato che oggetto della missiva sia un chiarimento sui tempi previsti per concludere una pratica immobiliare, come già indicato.
Il destinatario della lettera non è persona ignota:
Lorenzo Francesco Gargiolli, nacque a Firenze il 17 aprile 1794 ed ivi morì il 7 agosto 1864. Nell'anno stesso della sua morte, l'amico Gustavo Biadoni, pubblicò un opuscolo commemorativo, a lui dedicato, dal quale si evince che il Gargiolli, discendente da famiglia patrizia, iniziò la sua ascesa entrando in contatto con Elisa Bonaparte, Granduchessa di Toscana e Principessa di Lucca e Piombino. Elisa, notando l'intelligenza e lo zelo con i quali egli svolgeva i suoi compiti a corte, gli affidò vari incarichi, fra i quali primo Commesso nella Intendenza Generale della I. e R. Casa e Verificatore della I. e R. Amministrazione del Registro e del Demanio pel Dipartimento dell'Arno. Dopo la caduta dell'astro napoleonico, Gargiolli seguì Elisa a Bologna, continuando a svolgere distinti incarichi. Qui, nel 1817, si laureò in diritto civile e canonico. Rientrato a Firenze vi esercitò l'attività di Notaio di Rogito. Insignito della Legion d'Onore, certo per i servizi resi alla famiglia Bonaparte, partecipò attivamente alla vita pubblica fiorentina. Fu Gonfaloniere della Città e Comune di Fiesole dal 1835 al 1843. Nobile patrizio fiorentino con Decreto del 1 settembre 1837, fu iscritto in quella qualità nel Libro d'Oro della Nobiltà fiorentina. Socio di varie Accademie, pubblicò nel 1819 una *"Descrizione della Città di Firenze e de' suoi dintorni"*. In qualità di amministratore della famiglia Bonaparte in Italia, si incaricò del rimpatrio dei resti di Giuseppe Bonaparte da Firenze in Francia. Dopo il ritiro dall'attività pubblica, continuò a esercitare le funzioni di legale ed a lui si affidò una scelta clientela formata da importanti personaggi, non solo italiani ma anche stranieri, che a lui si affidarono, consci della sua lunga esperienza. Di lui il Museo Civico di Prato conserva un carteggio con il famoso scultore Lorenzo Bartolini, relativo alla commissione di una statua di Elisa Bonaparte, consorte del Principe Baciocchi.
Dal contesto sono propenso a credere che la lettera di Maria Marcolini sia ascrivibile al 1851, anche se proprio l'anno è stato scritto in modo da poter creare qualche problema di "decifrazione".
Partendo dal luogo in cui la lettera fu redatta e cioè Prato, ho pensato di rivolgermi alla Curia Diocesana della città toscana, chiedendo informazioni in merito alla possibilità di reperire qualche documento legato a Maria Marcolini, custodito presso l'Archivio Diocesano.
L'Ufficio Beni Culturali della Curia mi ha gentilmente favorito con la trascrizione dei documenti che provvedo qui ad elencare:

MARCOLINI MARIA (MARIETTA)
Archivio storico diocesano di Prato. Archivio del Capitolo della Cattedrale di S. Stefano. Atti parrocchiali.
- *n. 2384. Stato d'anime, anno 1845.*

"Casa di Luigi Martini.
Marcolini signora Maria del fu Giacomo moglie di Cosimo Giachi, anni 60
Spigoli signora Maria del fu Amerigo figlia adottata dalla suddetta, anni 25
Landi Gesualda di Angiolo serva, anni 18"
- *n. 2385. Stato d'anime, anno 1846.*

"Casa di Luigi Martini.
Marcolini signora Maria del fu Giacomo moglie di Cosimo Giachi, anni 61
Spigoli sig.ra Maria del fu Amerigo figlia adottiva, anni 26
Cresti Assunta di Valente serva, anni 18
Banchetti Stefania degli Spedali di Prato, anni 2"
- *n. 2392. Stato d'anime, anno 1855.*

"Casa di Luigi Martini.
Giachi Maria quondam Giacomo Marcolini moglie di Cosimo, anni 70
Banchetti Stefania degli Spedali, anni 9"
– n. 2429. Atti di morte.
Atto n. 152
"Maria Marcolini, deceduta ore 9 di mattina, 26 dicembre 1855, d'anni 74, possidente, coniugata, nome del padre fu Giacomo, maritata con Giachi Cosimo. Fu munita di tutti gli aiuti di nostra Santa Religione. E' sepolta nel Campo Santo".

L'evidente discrepanza dell'età della Marcolini, che nello Stato d'anime del 1855 risulta avere 70 anni e nel certificato di morte, redatto lo stesso anno, 74, è stata chiarita dalla Curia, che mi ha confermato l'esattezza dei dati riportati sul certificato di morte, presentando talvolta gli Stati d'anime errori di compilazione.
L'età di 74 anni al momento della morte confermerebbe che la cantante nacque nel 1781. Ciò si avvicina molto alla data di nascita generalmente accolta dagli studiosi e fissata, fino ad oggi, attorno al 1780. Maria avrebbe quindi debuttato a circa 18/19 anni e ciò pare plausibile.
Da ulteriori ricerche, effettuate presso i Servizi Cimiteriali del Comune di Prato, non risulta che la tomba della Marcolini sia tuttora esistente. Analogamente, i Servizi Demografici del Comune e l'Archivio di Stato di Prato non hanno fornito ulteriori dettagli o documenti.
Da quanto sopra esposto risulta che, almeno dal 1845, la Marcolini non era più sposata con Fedele Caniggia, ma con Cosimo Giachi. Oltre alle informazioni su di lui, riportate nel summenzionato saggio di Saverio Lamacchia, non si dispone di altra documentazione che lo riguardi. Forse il Caniggia morì anteriormente a quella data, ma nulla sappiamo a riguardo.
Salvo eventuali casi di omonimia, il nome di Cosimo Giachi ricorre in alcune pubblicazioni, fra le quali si può citare: "Antologia. Tomo vigesimonono – Gennaio, Febbraio, Marzo 1828 – Stampato a Firenze – Al Gabinetto Scientifico e Letterario di G.P. Vieusseux", dove si legge di un suo intervento, in qualità di Socio Corrispondente dell'Accademia de' Georgofili, relativo all'amministrazione dei beni rustici nel sistema di colonìa in Toscana.
Piuttosto interessante il fatto che Maria Marcolini abbia adottato Maria Spigoli, presente in famiglia almeno fino al 1846 e che negli stati d'anime compaia la bambina Stefania Banchetti, di cui sono ignoti i legami con la cantante. Forse una nuova adozione? Sarebbe molto interessante saperne di più.
Appurati il luogo e la data di morte della cantante, nonché la sua età al momento del decesso, ho tentato di risalire anche al luogo di nascita.
Come precedentemente ricordato, varie fonti propongono Firenze come città che diede i natali a Maria. La vicinanza con Prato potrebbe far pensare ad un avvicinamento al capoluogo toscano, dopo la conclusione dell'attività teatrale.
L'Archivio Diocesano di Firenze, al quale mi sono rivolto, mi ha confermato che tutti i nati in città, nel periodo oggetto della mia ricerca, venivano registrati presso il Battistero del Duomo. I registri dei battesimi, già a quel tempo suddivisi per sesso del neonato e per iniziale del cognome, sono consultabili on-line, sul sito dell'Archivio dell'Opera del Duomo.
Ho provveduto quindi a scorrere centinaia di nomi di bambine nate fra il 1775 e il 1785 (non limitandomi per sicurezza al solo 1781). Ma di Maria Marcolini del fu Giacomo nessuna traccia.
Va detto che se Maria fosse nata in un paese vicino a Firenze, la ricerca diverrebbe molto più difficile, vista la necessità di dovere allora consultare i registri delle nascite di ogni chiesa e di tutte le località prossime a Firenze, poiché in questo caso la registrazione del battesimo non era effettuata dal Battistero del capoluogo.
Il tutto partendo dal presupposto che il luogo di nascita sia veramente Firenze. Ma è così, oppure i redattori dei dizionari hanno riportato, copiandosi l'un l'altro, una notizia priva di fondamento?
Attualmente il cognome Marcolini è presente specificatamente nelle Marche (Pesaro), nel Veneto e particolarmente a Verona città e nella contigua provincia di Brescia.
Alcune fonti indicano Verona come luogo di nascita e Saverio Lamacchia, nel summenzionato

saggio, riporta una recensione del "Redattore del Reno" del 17 novembre 1810, n° 92, p. 391, che definisce la cantante come *Veronese*.
Chiarito che i registri delle parrocchie che battezzavano a Pesaro attorno al 1780, cioè San Terenzio e San Cassiano, non riportano notizie di Maria Marcolini, ho contattato l'Archivio Storico della Curia Diocesana della città veneta. Nel periodo che intendevo monitorare esistevano a Verona circa 50 Chiese, solo fra quelle *Intra Muros*. I relativi registri dei battesimi, conservati presso l'Archivio non sono digitalizzati, per cui ho proceduto ad una verifica degli stessi sul posto, scorrendoli uno ad uno.
L'unico riferimento trovato non dà purtroppo la certezza che la bambina alla quale si fa riferimento nell'atto di battesimo sia veramente Maria Marcolini.
Lo riporto di seguito facendo seguire un punto interrogativo ai termini di incerta lettura, così come trascritti dal parroco della Chiesa di Ognissanti:
Marcolin *Die 11. 8bris. 1782.*
Rosa, Anna M.a filia Jacobi Marcolin Sensar (cioè sensale/intermediario, in dialetto veronese) *quondam Dom.ci et Angelae Carlistof (?) quondam Michaeles ejus uxoris nata die 6. hujus hora 14 baptizata fuit a me Liberali Cunego Domine Archip(resbiter)o. hujus, ac levata à Domino Eleuterio Piccoli filio quondam Cajetani de S. Silvestro.*

L'Archivio di Stato di Verona conferma i suddetti dati riportando, nel fondo archivistico dello Stato civile di Verona e territorio (1630 – 1871) e precisamente nel registro battezzati in città N° 17 al foglio 189, la seguente trascrizione, relativa ai nati a Verona nella Chiesa di Ognissanti per l'anno 1782:

1782 – 11 8bre Rosa f(ilia) di Giac.mo Marcolin q.m Dom.co, nata li 6 – alle ore 14 – e battezzata li 11 – anted.to

Come si nota, vi sono diversi dati che rendono incerta l'attribuzione del presente atto a Maria Marcolini: dal cognome indicato come Marcolin, anziché Marcolini, al nome, che si presume Maria, in quanto è presente solo la lettera iniziale M., dopo Rosa ed Anna. Il nome del padre corrisponde al Giacomo che conosciamo dai dati ritrovati a Prato e pure la data di nascita potrebbe essere corretta. Nata nell'ottobre 1782 e morta nel dicembre 1855 Maria, sarebbe stata ancora nel suo 74esimo anno al momento del decesso.
L'Archivio di Stato di Verona conserva anche un altro atto di battesimo del 1784 a nome Marcolin Maria ma, oltre al fatto che anche in questo caso si parla di Marcolin e non Marcolini, il nome del padre non è Giacomo. Ciò contrasterebbe con le evidenze acquisite a Prato e cioè gli Stati d'anime ed il certificato di morte di Maria. Inoltre, ammettendo che quest'ulteriore documento custodito a Verona sia ascrivibile alla nostra artista, malgrado il problema della paternità, bisognerebbe considerare che il suo debutto sulla scena, nel 1799, avvenne a circa 15 anni. Particolare questo che andrebbe valutato con cura.
In conclusione, risolti alcuni misteri, non tutto è ancora chiarito. Ben vengano quindi ulteriori ricerche ed approfondimenti, utili a definire con certezza il luogo e la data di nascita della prima Isabella de *l'Italiana in Algeri* di Rossini.
Per finire, mi è doveroso e gradito ringraziare qui tutte le Istituzioni e le persone che mi hanno aiutato in questa ricerca e specificatamente: l'Ufficio Beni Culturali della Curia Diocesana di Prato, gli Uffici dei Servizi Demografici e dei Servizi Cimiteriali dello stesso Comune, l'Archivio Diocesano di Firenze, l'Archivio Storico Diocesano di Pesaro. Un sentito ringraziamento al personale dell'Archivio Storico della Curia Diocesana di Verona, per avermi consentito l'accesso ai 50 registri dei battesimi della città veneta ed all'Archivio di Stato della stessa città per il prezioso supporto fornito.

New Recordings of *Satanella* and *Le Duc d'Albe*

Alan Jackson

New recordings have recently been issued; Balfe's *Satanella* by Victorian Opera Northwest on the Naxos label and Donizetti's *Le Duc d'Albe* (or rather, its first two acts) by Opera Rara. I think both are highly recommendable, fine performances of works that members of The Donizetti Society will find enjoyable and interesting in their different ways. I should add here that I have made contributions in a personal capacity to the appeals supporting both projects.

Can one listen to opera simply as music? That is, paying little or no regard to the plot or characters. If you can, and I find that sometimes I can, then *Satanella* provides a continuous stream of very attractive tuneful music expertly and charmingly orchestrated, whether in ballads, Italianate arias or ensembles. The plot is Victorian gothic: Count Rupert is to marry Lelia. But she is abducted by pirates and her place at the wedding is taken by the titular heroine who is under the control of the fiend Arimanes. In the nick of time Satanella is struck by lightning as Act II ends in chaos. In the second half we have a Tunisian slave market during which Rupert gambles away his fortune and Hoffmann-like sells his soul to Satanella, before Lelia's steadfast love overcomes all, redeeming Satanella and finally enabling her (Lelia's) marriage to Rupert. Victorian morality and religion prevail. You may find it easier to take seriously than I do.

The words constantly remind me of Gilbert and Sullivan, expert rhymes yet given that this is not a comedy sometimes I wince rather than smile. Sometimes both at once, as when a slave is ogled by The Vizier, whose action provokes the comment "No wonder with those golden locks in view; I call them carrots of most fiery hue". (This scene, totally incidental to the main action, is just to provide atmosphere, but I can't resist sharing the line.)

There is a splendid performance of the title role by Sally Silver, flexible and pure-toned (except for a couple of loud high notes that sound interpolated – why do singers insist on demonstrating that their voices lose quality above top C?). Her first aria uses a beautiful theme called "The Power of Love", which Balfe milks to the full as it also appears elsewhere including in the opera's Prelude and at its conclusion – I never tired of it. Rupert is sung by tenor Kang Wang whose voice has grown on me with repeated hearings, the slightly throaty quality is quite attractive. His diction, though, is rather vague, in contrast to the clarity of everyone else's, but he relishes his Manrico moment at the end of Act II, telling us of his departure to chase pirates while resolutely remaining to sing his solo before the chorus takes over. (*Satanella* dates from 1858, *Il trovatore* from 1853 having reached London in 1855.) Trevor Bowes impresses as the fiend Arimanes. His opening Scena and Cavatina reminds me in passing of Elisabetta at the close of *Roberto Devereux* in its wide upward intervals and of Kaspar in *Der Freischütz* in its downward runs, clearly articulated, even if Weber wins hands down in the menace stakes. Catherine Carby is warm-toned as Lelia. Smaller parts, the chorus and orchestra are all good.

This edition of *Satanella* has been prepared by Richard Bonynge who conducts, with evident affection. He has made some cuts, including all the dialogue. The synopsis helps you follow the plot, though bear in mind that it sometimes summarises the action you are hearing, sometimes dialogue that you aren't. Musically it hangs together nicely;

the only thing I missed was what sounds like a cut cabaletta repeat in Satanella's aria at the start of Act II, the full aria form especially noticeable after the preponderance of two-verse ballads in Act I. Her second aria in Act III does have its cabaletta repeat, effectively ornamented, and sounding like a Gounod waltz song (this is not a complaint).

I should confess to one, maybe heretical, thought. Despite the gothic plot there is something a little genteel about the whole opera and especially in the first act, I did find some sameness of pulse (as distinct from tempo marking, I haven't seen a score) and wondered what the effect would be if it were conducted by Mark Elder with his Hallé orchestra as on my second CD set, *Le Duc d'Albe*, where there is real urgency, intensity and attack. Would it be a revelation, or merely sound overloaded? I don't have an answer, but I should mention that the review in Gramophone rates Bonynge's conducting as "an unbeatable ace … unsurpassed in this repertoire"). Certainly the whole package, opera and performance, is hugely enjoyable.

With *Le Duc d'Albe* we enter another world. The emotions are real, the relationships are powerfully depicted and the issues of conflicting loyalty – to family, lover, political cause – set against a background of the Spanish occupation of Flanders in the 16th century, are ones that still resonate today. As is well known, Donizetti didn't complete the opera. Opera Rara have recorded only Acts I and II and consider that 95% of what you hear on their new CDs is pure Donizetti. The remaining 5% (anything from orchestration of Donizetti's vocal lines to original composition of missing sections) has been completed by Martin Fitzpatrick and to me his work sounds perfectly convincing. As is also well-known, the opera was also completed in 1881/82 by a trio of composers, Antonio Bazzini, Cesare Dominiceti and Amilcare Ponchielli, under the stewardship of Matteo Salvi whose name is usually used to identify the new work, the original French libretto by Eugène Scribe and Charles Duveyrier having been translated by Angelo Zanardini.

This Italian Salvi version has been recorded before, and my comparison is with the Montpellier performance of 2007 under Enrique Mazzola. Salvi/Mazzola inhabits a beautiful late 19th-century romantic sound world, the new Elder recording the leaner sound familiar from his recent *Les Martyrs*. Both are worthy of investigation by Donizettians. The Vlaamse Opera production of 2012 (in French) used a controversial completion by Giorgio Battistelli, some of which is in his own modern idiom. One of the Vlaamse Opera performances has been issued on Naxos. I haven't heard it, but like the Mazzola (see below) it also has cuts (see Opera magazine, May 2016, pp 639 – 642). The new Opera Rara set is complete.

The new cast is very good indeed, singing in convincing French to my ears. Michael Spyres as Henri is outstanding, the sound gleaming yet beautiful, his delivery impassioned yet musical. I like nearly everything that Angela Meade does as Hélène. She is forthright and agile, though some loud high notes approach stridency and I wouldn't want their vibrato any wider. The title role is effectively taken by Laurent Naouri, who must regret not being able to get his teeth into Acts III and IV where his main opportunities lie. There is fine support from the supporting cast, notably David Stout and Gianluca Buratto. This is another recording where the whole is more than the sum of its (very good) parts, thanks to the conducting of Mark Elder who brings urgency, passion and lyricism to Donizetti's marvellous music. On balance I prefer the Opera Rara cast to the Montpellier one, though I have a soft spot for the Marcello (as Henri becomes in Italian) of Arturo Chacón-Cruz, even if not everyone will like his fast vibrato.

Opera Rara's documentation is up to their usual high standard. The Montpellier recording comes with a booklet essay from our Chairman – it is essential reading for anyone wanting more detail of the opera's compositional history and of what exactly Donizetti left. It also appears in our Newsletter 102. Confusingly, there are some cuts in this Montpellier performance though the booklet nonetheless prints the unsung texts. The duet for Le Duc and Henri that ends Act I lasts eight and a quarter minutes, whereas the Opera Rara version, complete, lasts almost an extra three minutes. Similarly, the opening chorus of Act II contains more than an extra minute and a half of music on the new set, and in total the Opera Rara set is more than sixteen minutes longer than Montpellier's first two acts. The drawback is that it thus necessarily needs two CDs whereas the two CDs of the Montpellier performance contain Salvi's Acts III and IV as well. But for Donizetti completists the message is clear – this new Opera Rara recording of Acts I and II of *Le Duc d'Albe* is essential.

Balfe: *Satanella* is issued on Naxos 8.660378-79 (2CDs). It can be ordered direct from Victorian Opera Northwest. The libretto including the dialogue can be accessed via www.naxos.com as can details of other recordings of Balfe from Naxos. Victorian Opera Northwest's website is www.victorianoperanorthwest.org

Donizetti: *Le Duc d'Albe* is issued by Opera Rara ORC 54 (2CDs). Details of other Opera Rara recordings can be found at www.opera-rara.com



IL PENTAGONO ROSSINIANO (*ERMIONE* A ROSTOCK)

Fulvio Stefano Lo Presti

Il triangolo in amore? Troppo scontato. Innovando dunque, Gioachino Rossini e il librettista Andrea Leone Tottola introdussero il pentagono. Nell'*Ermione* infatti Oreste ama la protagonista, che ama Pirro, il quale ama Andromaca, senonché quest'ultima non ama che Ettore, l'eroe troiano suo defunto marito. Questa inconsueta opera seria in due atti, ventisettesima nel catalogo di un compositore appena ventisettenne, andò in scena al Teatro San Carlo di Napoli il 27 marzo 1819 (suggestiva serie di 27). *Ermione*, mutuata con sostanziale fedeltà dall'*Andromaque* di Jean Racine (1667), a sua volta liberamente attinta all'*Andromaca* di Euripide, <<fu il primo vero insuccesso di Rossini a Napoli. L'accoglienza di un pubblico che non capiva questo melodramma esagerato in tutti i sensi, anche nell'essere troppo avanti nel tempo, fu molto tiepida>> (Vittorio Emiliani, *Il furore e il silenzio. Vite di Gioachino Rossini*, Bologna 2007, p. 190).

E realmente era troppo avanti nel tempo *Ermione* – dove il più fulgido Rossini coniuga stupendamente potenza drammaturgica e ispirazione musicale – se ha dovuto attendere la riscoperta tardonovecentesca di Pesaro (1987) per conquistare e convincere di volta in volta un pubblico in virtù delle sue singolari bellezze.

Si è letto e ripetuto che la carriera teatrale di *Ermione* non andò oltre le poco felici sette rappresentazioni della prima sancarliana, mentre l'opera ebbe invece diritto a una sia pur solitaria ripresa nel 1828 a Siviglia.

Il summenzionato Pirro, re dell'Epiro (da non confondere con l'omonimo posteriore e più notorio), è figlio del Pelide Achille, quello dell'*Iliade*. Achille? Ma se era civilmente unito con Patroclo – visto che all'epoca in Grecia (al contrario di quanto avviene oggi in Italia) le unioni civili tra maschi erano pienamente ammesse, anzi con corsia preferenziale, e riconosciute dalle leggi – per avere questo figlio avrà sicuramente fatto ricorso a un utero in affitto, probabilmente quello della compiacente schiava Briseide. L'essere Pirro cresciuto quindi tra due padri, anziché con un padre e una madre, non lo aveva predisposto a una vita adulta "innaturale", tant'è vero che prima si era fidanzato con Ermione per innamorarsi in seguito follemente della malcapitata Andromaca, vedova di Ettore e prigioniera di guerra. Ed è qui che ha inizio la vicenda che interessa il melodramma. Vicenda che è singolarmente ridotta all'osso quanto a peripezie. Pirro intende ad ogni costo impalmare Andromaca, alla quale preme soltanto l'incolumità del figlioletto Astianatte, di cui gli alleati greci di Pirro desiderano la morte. Con un ricatto della più bell'acqua, Pirro costringe la vedova troiana ad acconsentire alle nozze in cambio della salvezza di Astianatte. Ma Ermione, ormai esclusa, spinge Oreste a uccidere Pirro. Quando Oreste riappare ad annunciarle di avere eseguito il sanguinoso compito,

Ermione precipita in un abisso di disperazione e respinge e maledice l'amante non amato uccisore.

Già da qualche anno il Volkstheater di Rostock arricchisce la vita musicale dell'importante porto baltico meclemburghese, organizzando un Festival del Belcanto, che quest'anno si è svolto tra il 5 e il 28 marzo ed ha abbinato alle quattro rappresentazioni di *Ermione* due esecuzioni oratoriali di *Maometto II*, altro titolo "himalaiano" del Pesarese.

La scena fissa ideata, assieme ai costumi moderni, da Julian Göthe, raffigura una via di mezzo tra una *lounge* a cielo aperto e l'atrio con palmizi della reggia di Pirro. Non molto altro arreda l'ambiente, in cui spicca un tavolinetto-bar ben provvisto di alcolici vari, consumati a turno dai personaggi e con più assiduità da Cleone, l'agitata confidente della protagonista. La regia di Lars Franke, coadiuvato da Friedrich Packmohr, si mantiene abbastanza sobria e funzionale all'azione, senza indulgere in rompicapi criptici (il che può considerarsi un pregio), con una persuasiva fluidità di movimenti di Coro e solisti.

La direzione della Norddeutsche Philarmonie locale era nelle agguerrite mani di David Parry, che da oltre un trentennio è associato alle valorose (e clamorose) riscoperte della londinese Opera Rara (mi ha fissato trasecolato nell'udire che nel 1983 ero tra gli spettatori di *Maria, regina d'Inghilterra* di Pacini, da lui diretta al Festival di Camden (Londra)). Secondato dal diligente Coro della casa, affidato a Joseph Feigl, Parry si è misurato con sicura bacchetta e scaltrito approccio con la marezzata partitura rossiniana, esaltandone ritmi, colori ed espressività, e dando mordente a brani solistici e insiemi, ai vari duetti che la innervano suggestivamente, nonché al concertato del Finale primo con quell'allucinata astrazione della melodia dell'*andantino*. Più che ragguardevole nel suo insieme il cast riunito, in cui emerge prorompente la protagonista, il soprano Gulnara Shafigullina, che scala imperterrita l'impervia tessitura del suo ruolo con lucentezza di timbro ed eloquenza vocale, in particolare nel tempestoso e formidabile Finale ultimo, che rasenta l'espressionismo di là da venire. Regge il confronto il deuteragonista Pirro, impersonato dal tenore Paul Nilon con strenuo impegno e pregevole coloratura. Si fanno valere tutti gli altri, dal mezzo soprano Jasmin Etezadzadeh, intensa e dolente Andromaca, al tenore Ashley Catling, veemente e trascinante Oreste. Vanno aggiunti, non soltanto per nominarli, il tenore Garrie Davislim (Pilade), il soprano Theresa Grabner (Cleone), il basso Karl Huml (Fenicio), il soprano Takako Onodera (Cefisa). Assente invece il tenore Daniel Philipp Witte quale Attalo, rimasto senza voce, ne ha mimato il personaggio sulla scena il regista Franke, mentre in disparte un corista cantava quella parte. Da segnalare infine il ragazzino Lukas Möller, grave e compenetrato nel ruolo muto del piccolo Astianatte.



Diary

Pacini's MALVINA DI SCOZIA

Two performances of this opera took place on May 11 and 13 2016 at 7:30pm at Christ & St. Stephen's church, 120 W. 69th Street by the Vertical Player Repertory Company of New York (see Newsletter 127) between our published lists sad to say. A suitable report is planned.



London, Cadogan Hall, Chelsea Opera Group
***Le comte Ory* (Rossini) 25 June 2016**

Buxton Festival
***Leonore* (Beethoven) 8/12/15/19/22 July**
***I Capuleti e i Montecchi* (Bellini) 9/13/16/20/23 July**

Wildbad, Rossini Festival
***Demetrio e Polibio* (Rossini) 9/17/22 July**
***Sigismondo* (Rossini) 14/16/24 July**
***Bianca e Gernando* (Bellini) 15/23 July**

Simon-Mayr-Gesellschaft
***Belle ciarle e tristi fatti* (Mayr) Schloss Sandersdorf (Ingolstadt) 1 Sept**
Schlosstheater, Celle 3 Sept

London, Royal Opera House, Covent Garden
***Norma* (Bellini) 12/16/20/26 September, 1/4/8 October**
(Co-production w. Opéra National de Paris)
***Il barbiere di Siviglia* (Rossini) 13/15/17/21/23/28 September, 1 (12am) 8/11 October**

Wexford Festival
***Maria de Rudenz* 28/31 October, 3/6 November**

Bergamo, Teatro Sociale
***Olivo e Pasquale* 28/30 October, 26 November**
Bergamo, Teatro Donizetti
***Rosmonda d'Inghilterra* 25/27 November**

[Back cover]

And something else we missed in our diaries: an image from the outstanding presentation of "Viva La Mamma" at the Dresden VOLKSOPER, with a brilliant cast, phenomenal costumes and a fabulous mise en scène by Rolando Villazón. Just what is needed to clear the decks of extraneous blood and gore elsewhere in unhappy evidence on the stages of the world

****

Opinions in the Newsletter are those of the author and not necessarily those of the Editor or Committee of the Donizetti Society

Published from 11 Buckland Crescent, London NW3 5DH