GIUSEPPINA RONZI DE BEGNIS IL SOPRANO DONIZETTIANO

Giorgio Appolonia

Per Giuseppina Ronzi coniugata De Begnis - ma prontamente ricondotta al rango di "single" dopo pochi anni di matrimonio - la duplice qualificazione vocale di soprano e contralto, generosamente elargita alle cantanti del primo trentennio dell'Ottocento, è tutto sommato forzata. Cantanti come Giuditta Pasta, Teresa Belloc, Maria Malibran, di fatto nei primi anni di carriera hanno coperto ruoli scritti per entrambe le chiavi vocali, prima di dedicarsi interamente alla causa del soprano sfogato di stampo romantico. La Ronzi, salvo qualche eccezione che non fa testo, sembra prediligere fin dall'esordio ruoli sopranili, siano essi buffi o seri, come le rossiniane Zenobia, Amenaide, Fiorilla, che spesso cantano su tessiture molto acute.

Nasce a Milano sulla svolta del secolo, l'11 gennaio 1800, dal primo ballerino e coreografo Gaspare, attivo fra l'altro in quello stesso anno alla Scala, e dalla ballerina di mezzo carattere Antonia. La zia paterna Carolina e la sorella Maria sono ballerine, il cognato Carlo Vestris ballerino e coreografo, mentre i fratelli Stanislao e Pollione cantanti. Nonostante sia figlia d'arte, ha una preparazione vocale sommaria e a soli quattordici anni viene proiettata sulla scena lirica al Teatro dei Fiorentini di Napoli nell'**Avaro** di Giacomo Cordella. Subito dopo figurerà fra gli interpreti di un'azione scenico-mitologica di Giuseppe Farinelli, **Partenope**.

Il 25 aprile 1816 è alla Pergola di Firenze in **Tancredi** di Rossini. Un anno dopo, l'11 marzo 1817, vi torna come Giulia nella **Vestale** di Gaspare Spontini. E' la moglie-bambina del ventitreenne buffo Giuseppe De Begnis [1], che ha sposato a Bologna e dal quale si separerà dopo pochi anni di carriera vissuta in tandem presso varie imprese della buona provincia italiana. Occasionalmente, durante questo tirocinio, i De Begnis incontrano a Verona il giovanissimo Gaetano Donizetti, ambizioso di comporre se non un'intera opera almeno qualche farsa in un atto per la rampante coppia di canterini. Il cimento finisce in nulla ed il Bergamasco si limita a fornire ai due qualche aria da baule da interpolare in preesistenti partiture. [2] Nel 1818, dopo un attento vaglio si muove Gioachino Rossini in persona ad invitare la giovane e bella artista per l'inaugurazione ufficiale del nuovo Teatro di Pesaro, sua città natale.

Sarà Ninetta nella **Gazza ladra**, parte mezzosopranile che insiste sul registro medio della voce risparmiandone le zone estreme. Subito dopo viene invitata al Théâtre Italien di Parigi dai direttori che rispondono al nome dell'"achorwoman" Angelica Catalani e del di lei consorte Paul Valabrègue. Il cimento parigino è quanto di più interessante non potrebbe accadere ad un soprano alle prime armi e la Ronzi vi si adatta con esemplare coscienza artistica. Nonostante alcune colleghe la additino fin dalle prime prove come un talento da imitarsi, si garantisce un assestamento del patrimonio vocale che ancora risente di un timbro piuttosto acerbo e di una tecnica alquanto approssimativa. Diligentemente entra al Conservatorio nella classe dell'illustre didatta Dominique-Pierre-Jean Garat, i cui insegnamenti la rendono idonea al repertorio buffo di Paër, Paisiello e Mozart, del quale è soprattutto una brillante Susanna accanto alla Contessa di Josephine Fodor-Mainvielle ed al Cherubino di Laure Cinti-Damoreau. La sera del 26 ottobre 1819 le risulta per contro disagevole l'incontro col Rossini del **Barbiere di Siviglia** nel quale non solo si rivela "una debole Rosina" ma viene considerata responsabile del mancato successo alla prima parigina. [3]

Nel corso del primo lustro degli anni Venti la città che ospiterà con costante frequenza le sue esibizioni è Londra, al King's Theatre. La battaglia non si rivela facile soprattutto perché l'impresario John Ebers la pone in audace confronto con le più considerevoli ugole del tempo : dalla Catalani alla Colbran, dalla Pasta alla Malibran. Sono gli anni in cui Rossini la fa da padrone : il 19 maggio 1821 piace come Fiorilla nel **Turco in Italia**, che replica tutte le stagioni successive, e di seguito affronta le impervie agilità di **Tancredi** (Amenaide), **La donna del lago** (Elena), **Pietro l'Eremita** (rifacimento del **Mosè** (Fatima)), **Matilde**

---

(1) (Lugo, 1793 - New York, agosto 1849). Di lui esistono notizie poco soddisfacenti nonostante la lunga carriera. Fernando Battaglia (in : **L'arte del canto in Romagna**, Bologna 1979, p. 212) ne attesta una aspecifica ma ricca formazione presso vari maestri bolognesi seguita dal debutto a Modena nel 1812 in **Ser Marcantonio** di Stefano Pavesi. Dopo una carriera nazionale, culminata con un ingaggio alla Scala di Milano e con la prima esecuzione della **Cenerentola** di Rossini a Roma nel 1817 (nel ruolo di Dandini), si trasferì sulle scene parigine e londinesi e nell'America del Nord.

(2) Cfr. : L. Pilon, **Gli esordi operistici di Donizetti** (in : **Atti del I Convegno di Studi Donizettiani (1975)**, Bergamo 1983, pp. 1048-1049).

(3) Di fatto i parigini incominceranno ad amare **Il barbiere di Siviglia** solo allorché alla Ronzi subentrerà Josephine Fodor, per la quale lo stesso Rossini rimaneggia in chiave sopranile la parte di Rosina, originariamente scritta per un mezzocontralto (1821).

di Shabran.

Se dal 1825 al 1830 le sue tracce si perdono un poco, dal 1831 la Ronzi riappare in una veste del tutto rinnovata : non è più la primadonna buffa o l'incerto mezzosoprano in via di una definizione artistica. E' un soprano sfogato che, ad imitazione delle varie Pasta, Malibran, Carolina Ungher e Giuditta Grisi, si è follemente appassionata delle nuove musiche di Bellini e Donizetti. Domenico Barbaja, vecchia volpe e fautore delle affermazioni napoletane di Rossini e della Colbran, la scrittura per i teatri napoletani e lei si impone sulle scene maggiori del San Carlo, cingendo la corona lasciata vacante proprio dopo il ritiro dalle scene di Isabella Colbran divenuta signora Rossini. Di fatto le pur encomiabili Josephine Fodor, Adelaide Tosi, Henriette Méric-Lalande, Luigia Boccabadati, per sorvolare sulla meteora Giuditta Pasta, non lasceranno traccia indelebile. Da più parti si sibila come il successo della trentenne primadonna, ancora molto bella benché "fort grasse" ([4]), sia alimentato dalla relazione con il re Ferdinando II ([5]) e sostenuto dalla sua strategica abilità nel manipolare la critica locale. Insinuazioni altrettanto pesanti circa il suo modus vivendi si deducono dalle pittoresche memorie del nobiluomo romano Gino Monaldi, il quale ne riporta altresì un emblematico grido di battaglia : "Denaro, denaro e poco m'importa dei fischi !". ([6])

Che la Ronzi possegga qualcosa di peggio che un semplice caratterino si viene a conoscere da molteplici fonti. Nel 1832 un alterco scoppiato fra lei e la Boccabadati minaccia di mandare a monte l'allestimento dei **Capuleti e i Montecchi** a Napoli e solo l'intervento del preoccupato Bellini seda gli animi roventi e l'opera trionfa.

Circa un certo "incontro di pugilato" fra la Ronzi e la sicuramente meno dotata Anna del Sere si ha memoria anche in una sapida missiva di Donizetti che si trova le rivali nella **Maria Stuarda** del 1834 (proibita dopo la prova generale e andata poi in scena nel travestimento-rimaneggiamento di **Buondelmonte**). Il procedimento metrico con rime è tipico dell'epistolario del musicista : "La lite delle donne la sai, e non so se sai che la Ronzi sparla di me e credendomi lunge, diceva 'Donizetti protegge quella P...' e io risposi inaspettato : 'Io non proteggo alcuna di voi, ma p... erano quelle due (le protagoniste dell'opera, ndr) e due p... siete voi...'. Si persuase, o s'avvilì o si acquetò... più non parlò, in seguito, ella cantò, poi non s'andò... Addio ! Addio !". ([7])

E se Giovanni Pacini, per il quale è protagonista negli **Elvezi**, si limita a definirla "la bella quanto brava Ronzi-De Begnis" ([8]), quella buona lana di Saverio Mercadante - che la pretende come protagonista in **Zaira** ed **Elena da Feltre** - dopo aver vagheggiato "... quella faccia da baci...quella grazia...quella furberia tutta sua..." ([9]) ne madrigalizza il panegirico : "La Peppa si è compiaciuta scrivermi e ti assicuro che mi ha fatto infinito piacere, perché per quale ignota cagione mi sento strascinato ad amare platonicamente questa donna, angelo del Teatro, che incanta tutti quelli che hanno la fortuna d'avvicinarla. Il trionfo della **Semiramide** è il maggiore di quanti ne poteva desiderare, e questo si chiama non avere più compassione delle ritirate gran cantanti, poiché ferirle d'avanti, da dietro, è un po' troppo... Mi figuro M. (Manvielle) e (Mangialco), non meno che di madama Fodor, poiché la spada l'ha la Ronzi. Evviva la Peppa, evviva.". ([10])

---

(4) Comtesse Merlin, **Madame Malibran**, Bruxelles, 1838, Tome I, p. 216.

(5) P. Larionoff, **Maria Malibran e i suoi tempi**, Firenze 1935.

(6) G. Monaldi, **Cantanti celebri del XIX secolo**, Roma (s.d.).

(7) G. Zavadini, **Donizetti, vita, musiche, epistolario**, Bergamo 1948. Lettera a ... datata Napoli, 7 ottobre 1834. Altri dettagli circa la lite fra le due donne sono riferiti da A. Cametti, **Donizetti Roma**, Torino 1907, p. 148.

(8) G. Pacini, **Le mie memorie artistiche**, Firenze, 1875, p. 67.

(9) Lettera a Francesco Florimo dal Torino, senza data ma presumibilmente dell'ottobre 1831 (Conservatorio di San Pietro a Majella, Napoli).

(10) Lettera a Francesco Florimo da Torino, datata 30 ottobre 1831 (Conservatorio di S. Pietro in Majella, Napoli).

Ricordiamola ancora col verseggiare ironico del poeta Giuseppe Gioachino Belli, che a proprio modo registra una memorabile recita della **Norma** belliniana sulle assi del Teatro Apollo in Tordinona. Il sonetto ha per titolo "La Ronza" :

Ohè Mmarie ! Dichi davvero o bburli ?
Bbirba cojona, pe nnun ditte sciocca.
Nun piace la Foresta di Mingurli ([11])
quanno la fa cquer pezzo de pasciocca !

Te dico che quell'argheno de bocca
sce tirava su er core co li curli :
e hai mai visto la neve quanno fiocca ?
Fioccavano accussi all'apprausi e ll'urli.

La gran furia de popolo era tanta
che proprio la pratea de Tordinona
se moveva e tremava tutta quanta.

Benedetta, per Dio, st'angiolona !
Bbenedetta sta strega che cc'incanta !
Bbenedetta quer fischio che la sona ([12]) !

O stimiamola come l'interprete coscienziosa delle intuizioni musicali che è chiamata ad eseguire. Un esempio. Nei belliniani **Capuleti e Montecchi**, secondo l'ottica seguita all'estinzione scenica degli evirati cantori, la Ronzi veste il giustacuore del baldo Romeo, parte concepita per Giuditta Grisi, della quale la Malibran si era appropriata riservandosi la sostituzione dell'intero finale con altro di Nicola Vaccai. Ebbene, come racconta Francesco Florimo, in una ripresa fiorentina la Nostra reagisce al malcostume : "Offesa anch'essa dalla sostituzione capricciosa della sua potente rivale, volle contrapporlesi" eseguendo la versione originale ed ottenendo quegli unanimi consensi trasmessi con premura all'"amico Florimetto" ([13]).

Si può dire che la grande stagione donizettiana della cantante si consuma per intero a Napoli dove si ferma praticamente senza interruzione fino al 1838. Eccezione è **Gemma di Vergy**, alla Scala nel 1834. Le parti che il Bergamasco le dedica sono le altrettante protagoniste in **Fausta, Sancia di Castiglia, Buondelmonte** (Bianca), **Roberto Devereux** (Elisabetta). Con l'aggiunta di **Anna Bolena** - che porterà al trionfo a Napoli, Roma ed in altri centri della penisola - si completa la mezza dozzina di figure donizettiane di un'interprete che episodicamente ha rivolto le proprie attenzioni anche ad altri melodrammi quali **L'esule di Roma, L'assedio di Calais, Parisina, Belisario, Pia de' Tolomei.**

Frutto della collaborazione con Domenico Gilardoni, deceduto a seguito di un epidemia di colera che forza le autorità napoletane a vietare qualsivoglia ritrovo pubblico, **Fausta** è la prima partitura in ordine di tempo che preveda il tandem Donizetti-Ronzi. L'opera richiede notevoli riflessioni da parte del compositore, forzato nientemeno a scrivere da sé anche il testo poetico del finale per l'imprevista scomparsa del librettista.

Nella vicenda che trova un precedente letterario nella **Vita Constantini** di Eusebio da Cesarea ed oscuri precedenti teatrali in Lotti, Bononcini, Stunz e Persiani, Fausta, consorte di Costantino, si invaghisce, non corrisposta, del figliastro Crispo. Dopo averne provocato l'ingiusta condanna a morte, sorbisce una pozione venefica, realizzando fra gli spasimi agonici la propria catarsi redentiva. La cornice storica indurrebbe a considerare la tragedia lirica di **Fausta** alla stregua di un aulico bassorilievo neoclassico : di fatto il carattere dei personaggi e il ritmo dell'azione e della musica la identificano in un melodramma romantico di tutto rispetto. Al successo della prima sancarliana del 12 gennaio 1832 contribuisce in maniera determinante la presenza appassionata della primadonna, impegnata in pagine di contrastante rilievo : dalla raffinata levigatezza della sortita "Dea, che siedi al terzo cielo" alla veemenza del duetto "Deh, per pietade intendimi" per concludere con la paradisiaca invocazione "Tu che voli, già spirto beato", seguita dalla

---

(11) La Foresta d'Irminsul, nella Gallia, ove si svolge la vicenda dell'opera di Bellini.

(12) G. G. Belli, **"Er Giorno der Giudizio" e altri 200 sonetti**, a cura di G. Virgolo, Milano 1957 (sonetto 1065).

(13) F. Florimo, **La Scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori**, Napoli 1882, vol. III, pp. 192-193.

stretta "No, qui morir degg'io".
"Un rondò - come scrive Piero Mioli - dove la consapevolezza del male e della colpa permette a Fausta di ergersi a inflessibile giudice di se stessa, personaggio grande nella passione, nel peccato, nella pena : l'amore sarà stato disperato, il pianto funesto, l'esempio terrificante, ma il lume dell'intelletto è inestinguibile" ([14]).
Integrata per la Pasta di nuove arie, l'opera conoscerà un'effimera fortuna su alcune scene italiane e poi straniere.

A distanza di una decina di mesi, Donizetti e la Ronzi si trovano riuniti per un secondo esperimento su libretto dello studente messinese Pietro Salatino attorno alla figura di una sovrana iberica, Sancia di Castiglia, che ama non riamata un sovrano moresco che la forza a disfarsi del proprio figlio Garzia onde garantirsi il trono insanguinato di Toledo. Anche questa volta suicidio tramite "un tosco" per la Ronzi, tradotto in una scrittura vocale dove l'afflato lirico e lo slancio patetico questa volta sembrano prevaricati dalla componente melismatica. Solo nel finale il canto si svincola dal fastidio di una coloratura piuttosto generica per sciogliersi nel lamento "Ah, figlio mio, non piangere". E la sera del 4 novembre il San Carlo regista un ulteriore successo per la protagonista e per gli alfieri della gestione Barbaja che l'affiancano : il tenore Giovanni Basadonna e il basso Luigi Lablache. *(continua)*

---

(14) P. Mioli, **Donizetti, 70 melodrammi**, Torino 1988, p. 165.



Coll. Lo Presti Bruxelles