

Candida Billie Mantica

«Chantons l'ange de Nisida!»

Lo scorso settembre, al Festival Verdi (Teatro Regio di Parma), è stato presentato un nuovo allestimento di *Stiffelio*, da poco nominato tra i possibili vincitori degli International opera awards 2018 nella categoria «New production». La regia, firmata da Graham Vick, non prevedeva posti a sedere per il pubblico, che – invitato a prediligere calzature confortevoli – assisteva dunque all'opera in piedi, libero di vagare all'interno dello spazio scenico di Palazzo Farnese, interagendo con lo spettacolo e «determinando così il proprio punto di vista e di ascolto dell'opera»¹. Osannata dalla critica, la produzione del Festival Verdi non avrebbe potuto prescindere dalla realizzazione dell'edizione critica di *Stiffelio*, curata da Kathleen Kuzmick Hansell e pubblicata nella collana «The Works of Giuseppe Verdi» nel 2003². Rappresentata per la prima volta al Teatro Grande di Trieste il 16 novembre 1850, *Stiffelio* fu infatti fin da subito ostacolata dalla censura, che impedì che l'opera venisse eseguita nel rispetto della sua versione originale. Ritirata dalle scene per volontà del compositore nel 1855, *Stiffelio* fu in seguito trasformata in un'altra opera, *Aroldo*, che esordì al Teatro Nuovo di Rimini il 16 agosto 1857. L'edizione critica di Kathleen Kuzmick Hansell ha restituito il testo così come originariamente concepito da Verdi e dal suo librettista, Francesco Maria Piave, ripristinando delle sezioni a lungo ritenute perdute.

In un numero speciale dedicato alla filologia d'opera è forse superfluo ricordare in che misura essa possa influenzare i circuiti teatrali di oggi: non solo ricostruendo testi che rispecchino il più possibile la volontà autoriale, ma anche restituendo titoli usciti prematuramente dal repertorio, e, in alcuni casi, restaurando la forma originaria di partiture smembrate poco dopo la loro prima rappresentazione (come quella di *Stiffelio*) o di partiture eseguite per la prima volta a lunga distanza dalla loro composizione e senza il diretto controllo del loro autore, le cui intenzioni furono deliberatamente disattese. L'edizione critica di *Adina*, ad esempio, ha restituito il testo della farsa così come attestata dalla partitura autografa di

77

¹ <<http://teatroregioparma.it/Pagine/default.aspx?IdPagina=770>> (consultato l'ultima volta il 30 novembre 2017).

² GIUSEPPE VERDI, *Stiffelio*, a cura di Kathleen Kuzmick Hansell, Chicago-Milano, University of Chicago Press-Ricordi, 2003 («The Works of Giuseppe Verdi», 1/16).

Rossini, completata per il Real Teatro de São Carlos di Lisbona nel 1818, ma eseguita per la prima volta solamente il 12 giugno 1826, con diverse modifiche non previste dall'autore³. L'edizione critica di *Deux hommes et une femme*, mai andata in scena vivo il suo autore, ha invece ricostruito il testo dell'opera così come originariamente concepito da Donizetti tra il 1839 e il 1841, eliminando le numerose interpolazioni apocriefe introdotte in occasione della sua prima, avvenuta postuma (Parigi, Opéra-Comique, 7 maggio 1860)⁴.

Un caso editoriale a sé, che solo in parte può essere accostato a quelli appena ricordati, è costituito dall'*Ange de Nisida* di Donizetti, composta per il Théâtre de la Renaissance nel 1839 ma ancora – mentre si scrive – mai andata in scena. Quando, l'8 novembre 1838, il Théâtre de la Renaissance fu inaugurato con la prima rappresentazione del dramma di Victor Hugo *Ruy Blas*, Donizetti si era trasferito a Parigi da appena qualche settimana, dopo aver ottenuto un'importante commissione dall'Académie royale de musique per la composizione di due nuove opere. Già nell'aprile del 1839, la stampa parigina annunciava che una versione francese di *Lucia di Lammermoor* (Napoli, Teatro San Carlo, 26 settembre 1835) sarebbe presto andata in scena al Théâtre de la Renaissance, il cui direttore, Anténor Joly, aveva nel frattempo ricevuto dal Ministro dell'Interno l'autorizzazione di produrre drammi con musica⁵.

La prima di *Lucie de Lammermoor* (6 agosto 1839) fu accolta trionfalmente e, di lì a poco, portò alla commissione di due nuove opere per il Théâtre de la Renaissance⁶. La prima di queste era *L'Ange de Nisida*, la cui partitura Donizetti avrebbe dovuto consegnare a Joly entro il primo di gennaio 1840⁷. Il contratto che ne seguì – firmato da Joly, Donizetti e

³ GIOACHINO ROSSINI, *Adina*, a cura di Fabrizio Della Seta, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000 («Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», I/25).

⁴ GAETANO DONIZETTI, *Deux hommes et une femme*, a cura di Paolo A. Rossini con la collaborazione di Francesco Bellotto, Milano-Bergamo, Ricordi-Fondazione Donizetti, 2008 («Edizione nazionale delle opere di Gaetano Donizetti»).

⁵ Per una discussione del repertorio assegnato al Théâtre de la Renaissance e delle dispute legali che ne caratterizzarono la breve vita, si faccia riferimento a MARK EVERIST, *Theatres of litigation: stage music at the Théâtre de la Renaissance, 1839-1840*, «Cambridge opera journal», XVI/2 (2004), pp. 133-162; ID., *Donizetti and Wagner: Opéra de genre at the Théâtre de la Renaissance*, in *Giacomo Meyerbeer and 19th-Century parisian music drama*, Aldershot, Ashgate, 2005 («Variorum collected studies», CS 805), pp. 309-341; ID., *The music of power: Parisian opera and the politics of genre, 1806-1864*, «Journal of the American musicological Society», LXVII/3 (2014), pp. 685-734.

⁶ A proposito della versione francese di *Lucia di Lammermoor* cfr. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 381; EVERIST, *Donizetti and Wagner*, p. 329; REBECCA HARRIS-WARRICK, *Lucia goes to Paris: a tale of three theaters*, in *Music, theater, and cultural transfer: Paris 1830-1914*, a cura di Annegret Fauser e Mark Everist, Chicago, University of Chicago Press, 2009, pp. 195-227.

⁷ Già l'11 agosto 1839, a soli cinque giorni dalla prima di *Lucie de Lammermoor*, il «Journal de Paris» rendeva noto che a Donizetti era stata commissionata una nuova opera, la cui partitura si impegnavano a consegnare ad Anténor Joly entro il primo di gennaio dell'anno seguente: «On annonce que Donizetti a été tellement charmé des soins donnés par le théâtre de la Renaissance à l'exécution de la *Lucie*, qu'il s'est engagé à remettre au plus tard, le 1^{er} janvier prochain, à M.A. Joly, la partition d'un opéra nouveau». Citato in CANDIDA BILLIE MANTICA, *From «Lucie de Lammermoor» to «L'Ange de Nisida»*, 1839-1840: *Gaetano Donizetti at the Théâtre de la Renaissance*, «Revue belge de musicologie», LXVI (2012), pp. 167-179: 176.

dai due librettisti, Gustave Vaëz e Alphonse Royer – stabiliva che le prove dell'*Ange de Nisida* dovessero inderogabilmente iniziare il seguente febbraio, con l'evidente (benché non dichiarato) intento di mandarla in scena subito dopo⁸. Sebbene Donizetti abbia completato la partitura dell'*Ange de Nisida* entro la fine del 1839 e le prove siano iniziate nel febbraio 1840, la prima dell'opera fu ripetutamente rinviata finché il Théâtre de la Renaissance non chiuse i battenti nel maggio del 1840⁹. Donizetti avrebbe poi attinto alla partitura dell'*Ange de Nisida* per la composizione della *Favorite*, *grand opéra* andato in scena per la prima volta il 2 dicembre 1840 all'Académie royale de musique.

Quando il Théâtre de la Renaissance chiuse, non era stata ancora predisposta una stampa della partitura dell'*Ange de Nisida*. Non vi è, dunque, alcuna edizione coeva che abbia fissato il testo dell'opera così come inizialmente concepita da Donizetti e come andata in prova al Théâtre de la Renaissance nel 1840. A lungo si è dibattuto sulla possibilità e sull'opportunità di una ricostruzione della partitura dell'*Ange de Nisida* e solo in tempi recenti si ha avuto conferma della fattibilità di tale impresa editoriale¹⁰. Nel 2008 è stato avviato un dottorato di ricerca alla University of Southampton, alla fine del quale – nel 2013 – sono state edite tutte le sezioni superstiti dell'*Ange de Nisida* non confluite nella partitura della *Favorite*¹¹. Un'edizione completa è stata poi commissionata da Opera Rara, che curerà un'incisione dell'*Ange de Nisida* in occasione della prima – in forma di concerto – dell'opera (Londra, Royal opera house, 18 luglio 2018). L'edizione promossa dalla casa discografica londinese, pur basandosi su un rigoroso esame dei testimoni a noi pervenuti, non è corredata da quei paratesti (introduzione storica, descrizione dei testimoni, commento critico) che costituiscono parte integrante di un'edizione critica. Mi si conceda, dunque, di rimandare a un altro contributo di prossima pubblicazione per una discussione approfondita del processo compositivo e della situazione dei testimoni dell'*Ange de Nisida* e di approfittare di queste pagine per discutere di alcuni problemi particolari che il testo dell'opera presenta e che vanno affrontati in vista di una sua esecuzione¹².

⁸ Una trascrizione del contratto si può leggere in GAETANO DONIZETTI, *La favorite*, a cura di Rebecca Harris-Warrick, Milano-Bergamo, Ricordi-Fondazione Donizetti, 1997 («Edizione nazionale delle opere di Gaetano Donizetti»), p. xiii.

⁹ Cfr. *supra*, n. 5.

¹⁰ Si vedano, in particolare, WILLIAM ASHBROOK, «*L'Ange de Nisida* di Donizetti», «Nuova rivista italiana di musicologia», xvi/1 (1981), pp. 96-114: 110 e FULVIO STEFANO LO PRESTI, *Sylvia prima di Léonor (con interferenze di un duca)*, «The Donizetti Society journal», vii: *Donizetti and France*, a cura di Alexander Weatherston e Fulvio Stefano Lo Presti, London-Bergamo, Donizetti Society-Fondazione Donizetti, 2002, pp. 145-174: 174.

¹¹ Cfr. CANDIDA BILLIE MANTICA, *Gaetano Donizetti's «L'Ange de Nisida»: history, reconstruction and critical edition of a Franco-Italian opera*, diss. dott., University of Southampton, 2013, parte del progetto FICTOS (Franco-Italian cultural transfer: opera and song 1800-1850), co-diretto da Mark Everist e Francesco Izzo e finanziato da AHRC (Arts and Humanities Research Council).

¹² Il rimando è a CANDIDA BILLIE MANTICA, *Una ricostruzione dell'«Ange de Nisida» di Donizetti*, «Donizetti studies», i (2018), in corso di stampa.

Testimoni e processo compositivo dell'*Ange de Nisida* di Donizetti

Una descrizione dettagliata dei testimoni e del processo compositivo dell'*Ange de Nisida* andrebbe al di là delle competenze di questo contributo e sarà a breve presentata in altra sede¹³. Tuttavia, sarà necessario tratteggiarne almeno le linee principali, così da offrire delle imprescindibili coordinate al discorso che segue. Nel comporre *L'Ange de Nisida* per il Théâtre de la Renaissance, Donizetti fece uso di un'opera italiana incompiuta, *Adelaide*, cui aveva verosimilmente lavorato a Napoli attorno al 1834 e che si trovava per lo più in forma di partitura scheletro¹⁴. Quando si trasferì a Parigi, nel 1838, Donizetti portò con sé la partitura incompleta di *Adelaide* con l'intento di utilizzarla qualora ne avesse avuta occasione. Come già ipotizzato da William Ashbrook, è possibile che Donizetti avesse pianificato di far rappresentare *Adelaide* al Théâtre-Italien, col cui direttore era in trattative nell'aprile 1839¹⁵. Venuta meno la possibilità di portare a termine tale progetto, Donizetti reimpiegò numerose sezioni della sua partitura per *L'Ange de Nisida*, che gli fu commissionata nell'agosto 1839.

Poco dopo aver ottenuto la commissione per la nuova opera, Donizetti deve aver richiesto a Royer e Vaëz di stendere un libretto che contenesse specifiche strutture metriche, che gli consentissero di riutilizzare parte della musica di *Adelaide*. A tal fine, dovrebbe aver fornito loro le corrispondenti parti del – o l'intero – libretto di *Adelaide* o porzioni della partitura preesistente. Non si ha certezza dell'autore del libretto di *Adelaide*, ma è probabile si tratti del marchese Domenico Andreotti, letterato attivo negli anni Trenta in ambiente napoletano. Il soggetto deriva dal racconto *Les mémoires du comte de Comminge* (Parigi, 1735) di Claudine de Tencin da cui, nel 1765, François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud trasse il suo dramma *Les amants malheureux, ou Le comte de Comminge*. Tradotto in italiano nel 1778, il dramma di Baculard d'Arnaud ispirò a sua volta diversi lavori teatrali e operistici¹⁶.

Sebbene il libretto che Donizetti utilizzò per la sua *Adelaide* non ci sia pervenuto, è possibile dedurne le linee principali per mezzo delle sezioni superstiti della sua partitura (comprese quelle confluite nell'*Ange de Nisida* e nella *Favorite*). Come già messo in luce da Rebecca Harris-Warrick, quel che si può ricostruire ha diverse analogie con il libretto del melodramma in tre atti *Adelaide maritata* di Leone Tottola, messo in musica da Valentino Fioravanti (Napoli, Teatro Nuovo, 1812) e con

¹³ Cfr. *supra*, n. 12.

¹⁴ Per un'ipotesi sul periodo di composizione di *Adelaide* si veda MANTICA, *Una ricostruzione dell'«Ange de Nisida» di Donizetti*.

¹⁵ In una lettera datata 8 aprile 1839, Donizetti riferiva infatti al suo maestro, Simone Mayr, della possibilità di una commissione per quel teatro: «In mezzo a queste occupazioni trovo e troverò anco in seguito il tempo di finire i miei tre *conjugi*, in una coll'Opera che darò agli Italiani qui, per l'apertura nel loro ritorno da Londra». Lettera a Simone Mayr, 8 aprile 1839, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita – Musiche – Epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, n. 319, p. 495. Cfr. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, p. 648, n. 18.

¹⁶ Una discussione dettagliata delle fonti letterarie del libretto dell'*Ange de Nisida* si trova in DONIZETTI, *La favorite*, pp. XIV-XIX.

quello del melodramma semiserio *Adelaide e Comingio* di Gaetano Rossi, intonato da Giovanni Pacini (Milano, Teatro Re, 1818). Se, tuttavia, le *dramatis personae* rispecchiano quelle tratteggiate da Tottola, la struttura drammatica sembra essere più vicina a quella di *Adelaide e Comingio* di Rossi, che avrebbe poi influenzato anche il libretto dell'*Ange de Nisida*. Quest'ultimo sembra poi essere stato contaminato da altri soggetti, primo tra tutti quello del dramma di Victor Hugo *Marion Delorme* (1829), che nel novembre 1839 fu ripresa al Théâtre-Français¹⁷. Di seguito si offre un breve riassunto dell'intreccio dell'*Ange de Nisida*¹⁸.

Regno di Napoli, 1470. Leone (tenore), condannato a morte per essersi battuto in duello, fugge dalla corte e giunge all'isola di Nisida. Il ciambellano del re Don Gaspar (basso buffo), cui Leone confessa di essere innamorato di una sconosciuta, si offre di intercedere presso il re, ma gli suggerisce al contempo di dimenticare la donna. Sopraggiunge la misteriosa donna, Sylvia (soprano), che in un duetto d'amore prega Leone di scordarla e di non tentare di scoprire la sua vera identità. Compare poi il re d'Aragona Fernand (baritono), che predispone l'arresto di Leone. Nel secondo atto, nella sua villa sull'isola di Nisida, Sylvia rimprovera Fernand per averle fatto credere che l'avrebbe sposata, per poi farne invece la sua favorita, dunque bandita dalla corte per volere della Chiesa. Inoltre implora il re, che acconsente, di far liberare Leone. Sopraggiunge un monaco (basso) che brandisce minaccioso una bolla papale: Sylvia, maledetta da Dio, sarà rinchiusa in un convento se non sarà immediatamente allontanata dalla corte. Don Gaspar propone allora a Fernand che Sylvia sposi un uomo compiacente, che verrebbe poi nominato ambasciatore e dunque lontano dalla corte. Sylvia è inorridita; ma Don Gaspar persuade Leone, ancora ignaro della vera identità di Sylvia, a offrirle la sua mano. Il terzo atto è ambientato nel palazzo di Sylvia a Napoli. Don Gaspar cerca di convincere il re a non far celebrare il matrimonio, avendo scoperto l'amore che lega Leone a Sylvia. Fernand rifiuta. Sylvia si convince che Leone abbia accettato di sposarla per pura convenienza. Il matrimonio si celebra. Subito dopo Leone sfida un gruppo di nobili che rifiuta di dargli la mano; il monaco gli rivela allora che Sylvia è la favorita del re. Leone è esterrefatto, quando fa il suo ingresso Fernand che, accompagnato da Sylvia, lo nomina ambasciatore in Spagna. Leone rifiuta e getta la sua spada ai piedi del re. Sylvia è sollevata perché capisce che Leone era inconsapevole del piano di Don Gaspar. Nel quarto atto, in un convento nei pressi di Napoli, Leone entra nella cappella per prendere i voti. Sylvia, che sopraggiunge travestita da novizio e riconosce la voce di Leone mentre pronuncia i voti, sviene ai piedi di una croce. Leone le va in soccorso. Riconosciutala, egli la perdona e le chiede di fuggire con lui. Sylvia gli ricorda i voti appena presi e muore tra le sue braccia, uccisa dalla felicità. Accorrono i monaci, tra cui il Superiore (il monaco degli atti precedenti), che chiede ai confratelli di pregare per il novizio appena morto.

81

Royer e Vaëz potrebbero aver completato una prima stesura del libretto per *L'ange de Nisida* non molto più tardi della commissione dell'opera e,

¹⁷ *Ivi*, pp. xvi-xvii.

¹⁸ Per un confronto con la trama della *Favorite* si veda *ivi*, pp. xviii-xxi e WILLIAM DESNIOU, *Donizetti et «L'ange de Nisida»: une approche du livret dans sa confrontation avec celui de «La favorite»*, in *Donizetti and France*, pp. 177-218.

tra la fine di agosto o il settembre 1839 e il 27 dicembre dello stesso anno (data annotata sull'ultima pagina della partitura), Donizetti ne completò la musica. Sebbene l'opera sia andata in prova a partire dal febbraio 1840 e si stesse già lavorando all'allestimento della sua *mise-en-scène*, come si è detto, il Théâtre de la Renaissance chiuse nel maggio 1840, negando così all'*Ange de Nisida* la possibilità di essere rappresentata così come Donizetti l'aveva concepita¹⁹. Appena un mese dopo la chiusura del Théâtre de la Renaissance, Léon Pillet succedette a Charles Duponchel alla direzione dell'Académie royale de musique. Donizetti aveva inizialmente concordato con Duponchel che la sua seconda opera da rappresentarsi all'Académie royale de musique, dopo *Les martyrs*, sarebbe stata *Le duc d'Albe*. Dopo aver composto parte di quell'opera nel 1839, ne aveva però accantonato temporaneamente la partitura per dedicarsi alla composizione dell'*Ange de Nisida* e della *Fille du régiment* (Parigi, Opéra-Comique, 11 febbraio 1840). Forse anche in seguito alle insistenze della sua amante e allora prima donna dell'Académie royale de musique, Rosine Stoltz, Pillet modificò il programma stabilito, chiedendo a Donizetti di sostituire *Le duc d'Albe* con *L'Ange de Nisida*, che fu poi trasformata nella *Favorite*²⁰. Durante il processo compositivo della nuova opera, Donizetti smembrò la partitura autografa dell'*Ange de Nisida* per riutilizzarne alcune sue parti, il che ha contribuito a complicare il quadro testimoniale.

Parte dei fogli che costituivano la partitura autografa dell'*Ange de Nisida* furono inseriti direttamente in quella della *Favorite*, ove Donizetti li modificò, talvolta in maniera significativa. Attualmente non si conosce la collocazione della partitura autografa della *Favorite*, ma se ne conserva una riproduzione in microfilm presso la New York Public Library, Music division, Toscanini memorial archives²¹. Le porzioni superstiti dell'*Ange de Nisida* non confluite nella partitura della *Favorite* sono invece conservate presso la Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, con il numero di segnatura MS 4057, e provengono dalla collezione di manoscritti di Charles Malherbe. Si tratta di diciotto cartelle numerate, il cui ordine non rispecchia, tuttavia, la struttura dell'opera. Un'altra cartella risalente anch'essa alla collezione di Malherbe, ma dal diverso numero di segnatura (MS 4158), custodisce invece tre fogli che contengono parte del N. 11 Récitatif et Air Sylvia.

Al fine di ricostruire il testo dell'*Ange de Nisida* è stato necessario uno studio incrociato tra i testimoni appena menzionati con il testo del libretto. Di quest'ultimo ci sono pervenute una bozza di lavoro e due iden-

¹⁹ Per qualche chiarimento sulla data di chiusura del teatro si veda MANTICA, *From «Lucie de Lammermoor» to «L'Ange de Nisida»*, pp. 177-179.

²⁰ Cfr. DONIZETTI, *La favorite*, pp. XIX.

²¹ Nel 1972 William Ashbrook riferiva che l'autografo della *Favorite*, per lungo tempo creduto perduto, era in possesso del conte Luigi Treccani degli Alfieri. Questi, grazie all'intercessione di Walter Toscanini, gli aveva consentito di visionare una copia in microfilm della partitura, effettuata al fine di agevolare la vendita; cfr. WILLIAM ASHBROOK, *La composizione de «La favorite»*, «Studi donizettiani», II (1972), pp. 13-27: 17. Negli anni successivi all'articolo di Ashbrook si sono perse le tracce dell'autografo donizettiano. Per una sua descrizione si faccia riferimento a DONIZETTI, *La favorite*, pp. 815-817. Si veda, inoltre, MANTICA, *Una ricostruzione dell'«Ange de Nisida»*.

tiche copie manoscritte consegnate alla censura il 22 gennaio 1840, tutte conservate presso le Archives Nationales di Parigi. La bozza di lavoro, presumibilmente di mano di Vaëz, presenta un ingente numero di varianti genetiche, che consentono di individuare almeno tre distinti strati d'intervento. Donizetti accolse le varianti risalenti al secondo strato del libretto, ma solo una esigua parte di quelle appartenenti al terzo strato. La bozza di lavoro del libretto è stata dunque di cruciale importanza per ristabilire l'ordine originario delle diverse sezioni che compongono i singoli numeri dell'*Ange de Nisida* (cfr. tab. 1) e per identificare le parti confluite nella partitura della *Favorite*²².

Acte Premier
[N. 1] Introduction
[N. 2 Air Don Gaspar et Chœur]
[N. 3] Duo [Leone et Sylvia]
Après le duo de Leone et Sylvia
[N. 4 Chœur et Scène]
Acte Deuxième
[N. 5 Duo Sylvia et Le Roi]
[N. 6 Chœur]
[N. 7 Scène, Quatuor et Chœur]
[N. 8 Récitatif et Air Leone]
[N. 9 Final]
Acte Troisième
[N. 10 Récitatif et Duo Le Roi et Don Gaspar]
Après le Duo du Roi et D[on] Gaspar
[N. 11 Récitatif et Air Sylvia]
[N. 12] Chœur
[N. 13] Chœur et Final
Acte Quatrième
[N. 14 Chœur, Romance Leone et Final]

tab. 1: struttura dell'*Ange de Nisida*

²² Nel 2002 Fulvio Stefano Lo Presti e William Desniou hanno curato una trascrizione del libretto dell'*Ange de Nisida* basata sul testo delle due belle copie consegnate alla censura che, come da loro stessi evidenziato, differisce solo in minima parte da quello emendato nella bozza di lavoro. Tali differenze riguardano soprattutto la punteggiatura, talvolta frammentaria nella bozza di lavoro. Cfr. FULVIO STEFANO LO PRESTI e WILLIAM DESNIOU, «*L'Ange de Nisida*»: trascrizione del libretto, in *Donizetti and France*, pp. 219-290. Sebbene essa attesti lo stadio finale del testo del libretto dell'*Ange de Nisida*, la trascrizione di Desniou e Lo Presti non rispecchia sempre, dunque, il testo così come appare in partitura.

Sebbene l'opera possa dirsi completa nel suo insieme, mancano alcuni recitativi, evidentemente andati persi durante il processo di smembramento della partitura autografa dell'*Ange de Nisida*²³. Quattro dei quattordici numeri che costituiscono l'opera sono completi nella loro struttura generale, ma non interamente orchestrati²⁴. Per l'edizione promossa da Opera Rara, tutte le sezioni sopraelencate sono state completate e/o orchestrate da Martin Fitzpatrick, che di recente ha portato a termine un lavoro analogo – su iniziativa della stessa casa discografica – per *Le duc d'Albe* di Donizetti²⁵. Il N. 11 Récitatif et Air Sylvia presenta, invece, dei problemi particolari, che saranno discussi nel testo che segue.

In cerca di un'aria per la prima donna

Così come nella *Favorite*, nell'*Ange de Nisida* non è prevista un'aria di sortita per la prima donna, il cui personaggio va delineandosi vocalmente e drammaticamente soprattutto tramite due confronti duettistici: col tenore (Leone), nel primo atto, e col baritono (Fernand), nel secondo. Sylvia, l'«ange de Nisida» cui fa riferimento il coro nel verso che dà il titolo a questo contributo, è lasciata da sola in scena per la prima volta solamente nel corso del terzo atto. Delusa dal re d'Aragona Fernand, che le ha fatto credere di volerla sposare per poi farne la sua favorita, e bandita dalla corte per volere della Chiesa, si lamenta per la fine del suo amore per Leone. Sylvia ritiene infatti erroneamente che Leone (in realtà ignaro della sua vera identità) abbia accettato di sposare la favorita del re in cambio di ricchezze e di un titolo. Sebbene non comporti un avanzamento vero e proprio dell'azione, l'aria di Sylvia riveste una grande importanza drammatica in quanto al suo interno si dovrebbe svelare la psicologia della protagonista. Se nel duetto con Fernand veniamo a conoscenza del fatto che ella è stata attratta a corte con una falsa promessa di matrimonio, nell'aria del terzo atto sono confermati il suo distacco dagli intrighi di corte e il suo disprezzo per quella che ritiene essere una condotta morale dubbia.

Il N. 11 Récitatif et Air Sylvia pone, tuttavia, non pochi quesiti di carattere ecdotico, che dipendono dalla lacunosità dei testimoni e dalla difficoltà di collocarli cronologicamente nell'arco del processo compo-

²³ Si tratta del recitativo iniziale del N. 3 Duo Sylvia et Le Roi e delle scene che concludono, rispettivamente, il N. 6 Chœur e il N. 7 Scène, Quatuor et Chœur.

²⁴ Non sono interamente orchestrati il N. 3 Duo Leone et Sylvia, il N. 8 Récitatif et Air Leone, il N. 10 Récitatif et Duo Le Roi et Don Gaspar e il N. 12 Chœur.

²⁵ Per il N. 3 è stato possibile ricavare gran parte dell'orchestrazione dalla partitura della *Favorite*. Donizetti copiò infatti diverse sezioni di questo numero nella nuova partitura, dove sarebbe divenuto N. 4 Récitatif et Duo, ma in una tonalità diversa da quella dell'*Ange de Nisida* (si veda oltre il paragrafo «Duetti»). Per quanto riguarda gli altri tre numeri, i passaggi la cui orchestrazione è incompleta sono, rispettivamente: la sezione centrale di una forma ternaria e la coda finale del N. 8, il primo tempo e parte del cantabile del N. 10 e sessanta battute di coro del N. 12. Donizetti ha tuttavia sempre fornito, oltre alle linee vocali, le parti di basso e di primo violino, nonché diversi motivi di accompagnamento.

sitivo dell'*Ange de Nisida* e della *Favorite*. Dopo una dettagliata descrizione dello stato dei suoi testimoni e una ricostruzione delle diverse fasi della storia creativa dell'aria di Sylvia, nel testo che segue si cercherà di sopperire alla carenza di evidenze testuali, vagliando alcuni elementi che possano fornire un indizio per ricostruire le intenzioni di Donizetti. Si valuteranno, dunque, possibili legami e divergenze strutturali tra l'aria di Sylvia e gli altri numeri dell'opera e, poi, tra l'aria e una versione primigenia del corrispettivo numero solistico di Léonor nella *Favorite*, che potrebbe anch'esso risalire all'*Ange de Nisida*. La discussione non potrà prescindere dal considerare le interpreti per cui i due ruoli furono scritti e da un raffronto tra le parti di Sylvia e Léonor nei numeri che le due opere condividono. Si suggeriscono, infine, delle soluzioni pratiche che – in vista di un'esecuzione dell'opera – concilino rigore metodologico ed eseguibilità secondo le attuali esigenze produttive. Tali scelte dovranno tener conto della concezione estetica dell'opera quale sembra emergere da un esame della partitura.

Testimoni

Il N. 11 Récitatif et Air Sylvia non ci è pervenuto nella sua interezza. Le sole porzioni superstiti sono attualmente conservate in due cartelle separate: due fogli, che contengono gran parte di un tempo lento, si trovano nella cartella miscellanea 13 di MS 4057; altri tre fogli sono invece custoditi nell'unica cartella di cui si compone il testimone MS 4158 e contengono le sei battute finali dello stesso tempo lento e un recitativo – che funge da tempo di mezzo – composto *ex novo*²⁶. I fogli conservati nella cartella 13 risalgono alla composizione di *Adelaide*, il cui testo verbale è stato cancellato e sostituito con quello francese (cfr. tab. 2). Il medesimo tipo di carta, a 18 pentagrammi e non filigranata, di colore grigio azzurro (37 × 27,5 cm, altezza dello specchio di scrittura 21,5 cm) si riscontra altrove nella partitura di quell'opera²⁷. Le pagine conservate nella cartella MS 4158 risalgono, invece, all'*Ange de Nisida*. Si tratta, in questo caso, di uno dei tipi di carta maggiormente impiegati

²⁶ Nel corso del contributo si farà più volte riferimento alla terminologia discussa nei seguenti saggi elencati in ordine cronologico: PHILIP GOSSETT, *Gioachino Rossini and the conventions of composition*, «Acta musicologica», XLII/1-2 (1970), pp. 48-58; Id., *The "candeur virginale" of "Tancredi"*, «Musical times», CXII (1971), pp. 326-329; Id., *Verdi, Ghislanzoni, and «Aida»: the use of convention*, «Critical inquiry», I (1974-75), pp. 291-334; S. L. BALTHAZAR, *Evolving conventions in Italian serious opera: scene structure in the works of Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi, 1810-1850*, diss. dott., University of Pennsylvania, 1985; HAROLD S. POWERS, «La solita forma» and the uses of convention, «Acta musicologica», LIX/1 (1987), pp. 65-90; ROGER PARKER, «Insolite forme», or Basevi's garden path, in *Verdi's middle period, 1849-1859: source studies, analysis, and performance practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago, University of Chicago Press, 1997, pp. 129-146; SAVERIO LAMACCHIA, «Solita forma» del duetto o del numero? *L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», VI/1-2 (1999), pp. 119-144.

²⁷ I fogli superstiti della partitura di *Adelaide* non confluiscono nell'*Ange de Nisida* facevano anch'essi parte della collezione di manoscritti di Charles Malherbe e sono attualmente conservati alla Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, con il numero di segnatura MS 4056.

nella partitura della nuova opera, a 24 pentagrammi, recante la filigrana «A. Griffon | Wizernes | 1839» e lo stemma della cartiera²⁸. È possibile che Donizetti fin da subito avesse deciso di utilizzare il solo cantabile della preesistente aria di Adelaide o che, nel caso avesse voluto impiegarne anche la cabaletta (ammesso che ve ne fosse una), avesse deciso di modificarne almeno il tempo di mezzo. In entrambi i casi, avrebbe dunque ricopiato sui nuovi fogli le ultime battute del preesistente cantabile (apportando, forse, qualche lieve cambiamento), per poi comporre – verosimilmente *ex novo* – il tempo di mezzo.

<i>Adelaide</i>	<i>L'Ange de Nisida</i>
L'adorai, fu vivo, ardente quell'amor che in me s'apprese! Un pensiero io volsi in mente, d'una speme il cor s'accese.	Frais ombrage! île embaumée où mon sort se décida! Solitude parfumée sombres bois de Nisida!
M'infiamarono la vita quella speme, quel pensier! Ogni gioia or mi è rapita parla solo il mio dover ²⁹ .	Rendez-moi l'aimable songe dont mon cœur s'était épris!... Mais hélas! ce doux mensonge n'aura plus que mon mépris!

tab. 2: raffronto tra il testo del cantabile dell'aria di Adelaide e quello del corrispettivo tempo lento dell'aria di Sylvia nell'*Ange de Nisida*³⁰

La cartella MS 4158 contiene un bifoglio e un foglio singolo, che sono stati numerati quando la collezione di Malherbe fu donata alla Bibliothèque nationale de France. La carta 3r reca le ultime tre battute del recitativo che, terminando su un accordo sul *do* (privo della terza), avrebbero dovuto verosimilmente portare alla cabaletta finale. Dopo una doppia stanghetta di battuta, la parte finale della pagina è lasciata vuota. La carta 3v contiene una differente versione delle ultime tre battute, il cui accordo conclusivo è sul *si* (anch'esso privo della terza). Dopo una doppia stanghetta, Donizetti scrisse altre due battute in cui è annotata unicamente la parte di flauto solo, che cadenza a Mi. Queste ultime due battute sono seguite da un'ulteriore doppia stanghetta di battuta. L'intera pagina (alla fine della quale

²⁸ Il *Rapport du Jury central* del 1839 assegnava una medaglia d'argento per la qualità dei suoi prodotti ad Andrea Griffon, la cui cartiera si trovava a Wizernes. Nonostante la concorrenza delle allora rinomate cartiere inglesi, la carta di Griffon iniziava a quel tempo a occupare un posto di prestigio nel mercato di settore parigino. Cfr. *Rapport du Jury central sur les produits de l'industrie française en 1839, Sixième commission, Beaux-arts/Tome troisième*, Paris, L. Bouchard-Huzard, 1839, pp. 350-351.

²⁹ La punteggiatura del testo risalente ad *Adelaide*, lacunosa nell'autografo, è stata integrata senza ulteriore segnalazione per comodità del lettore.

³⁰ Desidero ringraziare Daniele Carnini per il fondamentale aiuto nel decifrare il testo risalente ad *Adelaide*.

ci sarebbe spazio per un'altra sola battuta) è meticolosamente cancellata con un reticolo di tagli diagonali. Il rapporto tra specchio di scrittura e misure del foglio sembrerebbe suggerire, però, che tale pagina sia stata erroneamente ritenuta seconda al momento della foliazione, mentre sarebbe stata in realtà composta per prima. Se così fosse, Donizetti avrebbe prima pensato di proseguire in Mi, per poi cancellare tutta la pagina e riscrivere la nuova versione delle ultime tre battute, che concludono sul *do*, sul verso del medesimo foglio.

I testimoni che ci sono pervenuti s'interrompono con la fine del tempo di mezzo. La perdita dei rimanenti fogli risalenti a questo numero (rimasto dunque incompleto) impedisce di stabilire come sarebbe stata la sua versione finale. Il testo verbale così come appariva inizialmente nella bozza di lavoro del libretto sembrerebbe aver dato origine a una tradizionale aria in due tempi principali (cfr. tab. 3). I versi del cantabile (due quartine polimetre) furono però cancellati durante una prima fase di revisione del testo verbale, insieme ai tre versi che lo precedevano.

Le cancellature segnalate da una linea orizzontale risalgono alla prima revisione del libretto. Il testo che qui compare tra parentesi uncinate è stato invece cancellato durante la seconda fase di revisione del libretto e sostituito da quello qui presentato da parentesi graffe. Questi ultimi interventi non trovano riscontro nelle corrispondenti sezioni superstiti della partitura.

Sylvia, seule

{Ô mon amour perdu!}
<Ah!> je puis enfin te {pleurer} sans contrainte
<pleurer ma honte et mon amour perdu!>
Va, brise-toi mon âme sous l'étreinte
de ce malheur inattendu.

Leone, Leone! Faut-il que l'infamie
vienne flétrir en toi le rêve de ma vie;
pourquoi dans cet abîme es-tu donc descendu?

Frais ombrage! ile embaumée
où mon sort se décida!
Solitude parfumée
sombres bois de Nisida!

Rendez-moi l'aimable songe
~~dont mon cœur s'était épris!...~~
Mais hélas! ce doux mensonge
n'aura plus que mon mépris!

Prenant <des lettres> dans son sein {les lettres de Leone.}

Je ne veux rien garder qui me rappelle
le souvenir de celui que j'aimais.
Brûlons ces lettres... qu'à jamais
s'éteigne en moi la dernière étincelle
des cet amour que je hais.

Elle allume les lettres à la flamme d'une lampe à parfums, et les regarde tristement se consumer.

Ainsi s'anéantit mon rêve!
Le sacrifice qui s'achève
sépare pour toujours, <par mes larmes mouillé!>{dans mon
cœur délié}
l'époux que je méprise et l'amant oublié!

Venez! qui vous arrête?
Des fleurs ornent ma tête
et pâle à votre fête
ingrats j'irai m'asseoir.

Victime abandonnée
~~subir~~-ta destinée
à ton cruel devoir,
subis ta destinée
et pleure un fol espoir.

Venez! de mon sourire
surprendre les secrets.
C'est le feu du délire
qui brille sur mes traits.

tab. 3: testo verbale dell'aria di Sylvia così come appare
nella bozza di lavoro del libretto

Conformemente, Donizetti cancellò le ultime battute del cantabile che si trovano sul recto del primo foglio di MS 4158. Ciò sembra suggerire che egli abbia avuto intenzione di eliminare l'intero cantabile (riprodotto nell'es. 1) dalla partitura dell'*Ange de Nisida*. Potrebbe, infatti, averne rimosso i primi due fogli, derivanti dalla partitura di *Adelaide*, che si trovano in una cartella differente dai seguenti. Avrebbe poi cancellato le ultime battute del cantabile (quelle ricopiate) annotate sul recto del primo foglio di MS 4158. Donizetti sembra invece aver voluto mantenere il seguente recitativo che fungeva da tempo di mezzo.

Struttura dell'aria

88 I versi tagliati nel libretto non furono rimpiazzati. La struttura finale dell'aria sembrerebbe dunque aver contemplato: una scena iniziale (che però è andata perduta), il recitativo composto *ex novo*, cui seguiva una sezione – anch'essa perduta – che metteva in musica i versi della cabaletta della tradizionale aria in due tempi principali di partenza. Sia pur rimanendo nel puro campo delle ipotesi, sembra lecito domandarsi che forma potrebbe aver avuto tale sezione conclusiva (cfr. tab. 6).

Nel caso in cui Donizetti avesse composto quest'ultima parte del N. 11 prima di decidere per il taglio della sezione lenta – e qualora l'avesse mantenuta pressoché inalterata – essa avrebbe verosimilmente avuto forma di cabaletta: quella cioè, di un periodo musicale (solitamente di due stanze), ripetuto una seconda volta dopo un breve interludio; sia che essa derivas-

Larghetto

Corni

5

Syl.

Frais om -

9

Syl.

-bra - ge! ile em-bau-mé - e où mon sort, mon sort se dé-ci - da, se dé-ci-da! So - li -

13

Syl.

-tu - de, so - li - tu - de par-fu - mé - e, som - bre bois, som-bre bois de Ni - si -

16

Syl.

-da! Ren - dez - moi l'ai - ma - ble son - ge dont mon

p

19

Syl. cœur s'é-tait é - pris, s'é-tait é - pris!.. Mais hé - las! ce doux men -

22

Syl. - son - ge n'au - ra plus que mon mé - pris!... mais hé - las! ce doux men -

25

Syl. -son-ge, non, n'au-ra plus, ce doux men - son-ge, ce doux men - son - ge n'au - ra

28

Syl. (prenant dans son sein les lettres de Leone)
plus que mon mé - pris!

es. 1: cantabile del N. 11 Récitatif et Air Sylvia

se dalla partitura incompleta di *Adelaide*, sia che fosse stata composta *ex novo* per *L'Ange de Nisida*. Se, invece, Donizetti avesse messo in musica gli ultimi versi dopo aver deciso di omettere il cantabile, la sezione musicale che ne sarebbe derivata avrebbe avuto una struttura leggermente diversa ma, verosimilmente, sempre strofica.

Morfologia di numeri solistici e duetti dell'«Ange de Nisida»

Altrove, nella partitura dell'*Ange de Nisida*, Donizetti sembra aver programmaticamente ricercato strutture morfologiche che deviassero dalla tradizionale aria in due tempi principali e dalla cosiddetta solita forma dei duetti, omettendo il tempo lento. In particolare, Donizetti prevede una struttura scena – primo tempo (definizione che, in questo contesto, mi sembra preferibile a tempo d'attacco)³¹ – cabaletta in entrambi i duetti d'amore: quello tra Sylvia e Leone, nel primo atto, e quello tra Sylvia e Le Roi, in apertura del secondo atto³². Mantenne, invece, la tradizionale solita forma in quattro tempi solamente per il N. 10 Duo Le Roi et Don Gaspar, in cui quest'ultimo cerca di convincere il sovrano a non far celebrare il matrimonio tra Sylvia e Leone. Dei due numeri solistici pervenuti nella loro interezza, il N. 2 Air Don Gaspar et Chœur e il N. 8 Récitatif et Air Leone (cui si potrebbe aggiungere la romanza di Leone, parte del N. 14 Final), aderisce alla tradizionale struttura dell'aria in due tempi principali solamente la cavatina di Don Gaspar. Sembra, dunque, che Donizetti abbia intenzionalmente optato per strutture morfologiche convenzionali per connotare gli unici due numeri comici dell'opera, in cui il buffo ha un ruolo di rilievo³³. Più utile per una congettura su come Donizetti abbia strutturato il N. 11 può essere, invece, un esame ravvicinato dell'aria del coprotagonista nel secondo atto.

Per il N. 8 Récitatif et Air Leone, Donizetti compose *ex novo* la scena iniziale, per poi servirsi di parte dell'aria di Comingio, «Nei perigli della morte», proveniente dalla partitura incompleta di *Adelaide*. Il processo di adattamento della musica preesistente fu, però, piuttosto inusuale. I testi-

³¹ Cfr. *supra*, n. 25. A proposito della distinzione tra primo tempo e tempo di mezzo si rimanda a PHILIP GOSSETT, *Divas and scholars: performing Italian opera*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, pp. 567-568, n. 58; ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996, p. 178.

³² Donizetti avrebbe sistematicamente omissso i tempi lenti anche in tutti i duetti di *Maria di Rohan* (Vienna, Kärntnertortheater, 5 giugno 1843). Cfr. LUCA ZOPPELLI, *I burattini del Cardinale*. «*Maria di Rohan*»: spazio privato e drammaturgia dell'angoscia, in *Maria di Rohan*, programma di sala, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 1999, pp. 57-72: 65. Si veda anche la nota seguente.

³³ Un'analoga scelta avrebbe riguardato anche la prima delle opere che Donizetti compose per Vienna, il melodramma semiserio *Linda di Chamounix* (Kärntnertortheater, 19 maggio 1842). William Ashbrook ha identificato uno dei più chiari segni di novità di *Linda di Chamounix* nella frequenza con cui Donizetti omise il cantabile o la cabaletta delle convenzionali forme doppie. Nella partitura di *Linda di Chamounix*, tre dei cinque numeri che aderiscono alle forme doppie comportano la presenza del Marchese, l'unico personaggio comico dell'opera che, secondo Ashbrook, presenta un idioma tradizionale che lo caratterizza (così come la parte di Don Gaspar nell'*Ange de Nisida*). Le caratteristiche di *Linda di Chamounix* che Ashbrook designa come rappresentative dello stile maturo di Donizetti (la libertà nell'alterare le strutture convenzionali nell'interesse del ritmo drammatico e la sua capacità di individualizzare musicalmente i suoi personaggi) vanno indubbiamente riferite anche alla partitura dell'*Ange de Nisida*. Cfr. ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, pp. 467-469.

moni a noi pervenuti non consentono di stabilire con certezza quale fosse la struttura originaria dell'aria di Comingio. La sezione che confluì nella partitura dell'*Ange de Nisida*, che si basa su tre quartine di ottonari, aderisce alla forma ternaria $a_{4+4} b_{4+4} a'_{4+4}$, ove a' ripete il testo verbale di a su musica simile. Alla forma ternaria seguiva verosimilmente una coda. Tale struttura ricorda, ad esempio, quella della cavatina di Nemorino «Quanto è bella, quanto è cara» dall'*Elisir d'amore*.

Nel riutilizzare tale sezione nell'*Ange de Nisida*, Donizetti sostituì il preesistente testo italiano con quello francese per le prime venti battute, cancellò la coda e – su nuova carta – scrisse una transizione di trenta battute. A questa seguivano una ripetizione di $a_{4+4} b_{4+4}$ (senza, però, la conclusiva a'_{4+4}) e una coda di ventisei battute, che traeva spunto da quella, cancellata, risalente alla partitura di *Adelaide*. La struttura che ne risulta è una forma ternaria (ABA' + coda), in cui la sezione A racchiude, a sua volta, una piccola forma ternaria (cfr. tab. 4). Dunque, la rielaborazione della preesistente musica da parte di Donizetti tende verso un *romance* tripartito di stampo francese, la cui struttura interna tradisce, però, le sue origini italiane. Non si può escludere che Donizetti abbia seguito un simile processo creativo per l'aria di Sylvia, sebbene il testo verbale dei due numeri presenti una struttura diversa.

A $a_{4+4} b_{4+4} a'_{4+4}$ Leone Quelle ivresse et quel délire! de bonheur, mon Dieu! j'expire, l'air brûlant qu'elle respire met la fièvre dans mon cœur. Dans l'écho sa voix murmure, douce extase! sa figure m'apparaît touchante et pure, comme un ange de pudeur. Quelle ivresse et quel délire! de bonheur, mon Dieu! j'expire, l'air brûlant qu'elle respire met la fièvre dans mon cœur.	B Transizione₃₀ Mais je dois fuir sa présence, elle m'en supplia, sans doute une noble alliance... oui, j'ai compris... pour moi plus d'espérance! Pauvre soldat, sans nom! Ah! Sylvia!	A' $a_{4+4} b_{4+4}$ Coda₂₆ Je voudrais qu'un sort contraire l'eût jetée à cette terre pauvre et belle en sa misère! Si j'étais alors un roi, je dirais: À toi mon trône! Que l'amour soit ma couronne, que ton cœur à moi se donne l'univers sera pour toi!
--	--	---

Versione primigenia dell'aria di Léonor nella «Favorite»

Presenta, invece, il medesimo testo verbale dell'aria di Sylvia – sia pur con qualche lieve divergenza – una versione primigenia del corrispettivo numero solistico di Léonor nel terzo atto della *Favorite* (N. 11 Air), come evidenziato dalla tab. 5.

<i>L'Ange de Nisida</i>	<i>La favorite (prima versione)</i>
Sylvia, seule Ah! je puis enfin te sans contrainte pleurer ma honte et mon amour perdu! Va, brise-toi mon âme sous l'étreinte de ce malheur inattendu. <i>Prenant des lettres dans son sein</i> Je ne veux rien garder qui me rappelle le souvenir de celui que j'aimais. Brûlons ces lettres... qu'à jamais s'éteigne en moi la dernière étincelle de cet amour que je hais. <i>Elle allume les lettres à la flamme d'une lampe à parfums, et les regarde tristement se consumer.</i> Ainsi s'anéantit mon rêve! Le sacrifice qui s'achève sépare pour toujours, par mes larmes mouillé l'époux que je méprise et l'amant oublié! Venez! qui vous arrête? Des fleurs ornent ma tête et pâle à votre fête ingrats j'irai m'asseoir. Victime abandonnée à ton cruel devoir, subis ta destinée et pleure un fol espoir. Venez! de mon sourire surprendre les secrets. C'est le feu du délire qui brille sur mes traits.	Léonor, seule et tombant dans un fauteuil L'ai-je bien entendu? Qui... lui... Fernand, l'époux de Léonor! Tout me l'atteste, et mon cœur doute encore de ce bonheur inattendu. <i>Se levant brusquement</i> Moi, l'épouser! Ah! Ce serait infâme! Moi, lui porter en dot mon déshonneur! Non, non; dût-il me fuir avec horreur, il connaîtra la malheureuse femme qu'il croit digne de son cœur. Ainsi s'anéantit mon rêve! Le sacrifice que j'achève va faire succéder le mépris à l'amour et par lui méprisée il faut perdre le jour et bien donc je mourrai. Venez! que tout s'apprête, des fleurs ornent ma tête: ce matin votre fête et mon tombeau ce soir. Victime infortunée qu'il ne doit plus revoir, subis ta destinée et pleure un fol espoir. Son cœur va te maudire, n'attends pas³⁴ son pardon. La fièvre et le délire égarent ma raison.

tab. 5: raffronto tra il testo dell'aria di Sylvia così come emendato nel secondo strato della bozza di lavoro del libretto e quello della primigenia versione dell'aria di Léonor

Non ci è pervenuta alcuna partitura autografa di questa versione, ma essa è attestata dalla più antica delle parti vocali di Léonor, che si conserva alla Bibliothèque de l'Opéra, a Parigi³⁵. La sua struttura globale ricomprende: una scena iniziale (Agitato, 4/4, «L'ai-je bien entendu?»), che sarebbe rimasta anche nella versione finale dell'aria; un recitativo preceduto da una breve introduzione strumentale (Larghetto, 4/4, «Ainsi s'anéantit mon rêve!»); una sezione strofica (Moderato, 4/4, «Venez! que tout s'ap-

³⁴ Nella trascrizione del testo verbale di questa versione dell'aria di Léonor riportata nell'edizione critica della *Favorite*, Rebecca Harris-Warrick legge «plus». Cfr. DONIZETTI, *La favorite*, pp. 870-871.

³⁵ Per una descrizione dettagliata di tale parte vocale cfr. *ivi*, p. 820.

prête», cfr. es. 2), inframmezzata da un ritornello che riprende il testo del precedente recitativo (Allegro, 4/4, «Ainsi s'anéantit mon rêve!»)³⁶. Dunque, potrebbe rispecchiare la versione finale dell'aria di Sylvia, così come emendata nel libretto.

In un secondo momento, Donizetti decise di abbandonare quest'aria, formulandone una versione differente. Nella parte di Léonor conservata alla Bibliothèque de l'Opéra, dopo la scena iniziale, le pagine contenenti la prima parte del pezzo furono cucite insieme, e ne furono interpolate delle nuove contenenti un tempo lento (Cantabile, 6/8, «Ô mon Fernand!») e una cabaletta (Moderato mosso, 4/4, «Mon arrêt descend du ciel»). Quest'ultima, come già notato da Rebecca Harris-Warrick, presenta struttura, indicazione di tempo e di andamento analoghe a quelle della prima versione soppressa, sebbene esse siano differenti melodicamente. Dunque, nel complesso, per l'aria di Léonor Donizetti sembra aver inizialmente adottato una macrostruttura abbreviata, priva di tempo lento – sul modello della versione emendata dell'aria di Sylvia – per poi ritornare a quella, più estesa, della tradizionale aria in due tempi principali (cfr. tab. 6)³⁷.

	<i>L'Ange de Nisida</i> (prima versione)	<i>L'Ange de Nisida</i> (seconda versione)	<i>La favorite</i> (prima versione)	<i>La favorite</i> (seconda versione)
Scena	«Ah! je puis enfin te sans contrainte» (perduta)	«Ah! je puis enfin te sans contrainte» (perduta)	Agitato, 4/4, «L'ai- je bien entendu?»	Agitato, 4/4, «L'ai-je bien entendu?»
Cantabile	Larghetto, 6/8, «Frais ombrage! île embaumée»			Cantabile, 6/8, «Ô mon Fernand!»
Tempo di mezzo / Recitativo di raccordo	Récit., 4/4, «Je ne veux rien garder qui me rappelle»	Récit., 4/4, «Je ne veux rien garder qui me rappelle»	Allegro, 4/4, «Ainsi s'anéantit mon rêve!»	Récit., 4/4, «Venez, cruels! qui vous arrête?»
Cabaletta / Sezione strofica	«Venez! qui vous arrête?» (perduta)	«Venez! qui vous arrête?» (perduta)	Moderato, 4/4, «Venez que tout s'apprête»	Moderato mosso, 4/4, «Mon arrêt descend du ciel»

tab. 6: raffronto tra le strutture delle due versioni dell'aria di Sylvia
(così come desunte dalla bozza di lavoro del libretto e dai testimoni superstiti)
e delle due versioni dell'aria di Léonor

³⁶ Nell'edizione critica della *Favorite*, Rebecca Harris-Warrick offre una lettura formale leggermente differente, spiegando come tale versione primigenia consistesse «in un recitativo (Larghetto in 4/4, “Ainsi s'anéantit mon rêve!”) e in un'aria col da capo (Moderato, sempre in 4/4, “Venez que tout s'apprête”) con una stretta Allegro» (ivi, p. 870).

³⁷ Questa seconda versione dell'aria di Léonor fu eseguita alla prima rappresentazione dell'opera. Donizetti compose poi una nuova cabaletta, «Sous le ciel dans cette île», verosimilmente dopo le critiche mosse dalla stampa coeva a «Mon arrêt descend du ciel». La cabaletta alternativa è pubblicata insieme al nuovo recitativo ad essa preposto, «Mais s'il me pardonnait», ivi, Appendice 1, pp. 762-779. Ashbrook aveva erroneamente ipotizzato che questa versione alternativa della cabaletta fosse un'aria di sortita di Léonor, poi soppressa; data la loro incompatibilità prosodica, sembra infondata anche l'ipotesi secondo cui tale cabaletta rappresenti un adattamento per mezzosoprano di quella, perduta, dell'aria di Sylvia nell'*Ange de Nisida*. Cfr. ASHBROOK, «*L'Ange de Nisida*» di Donizetti, pp. 109-110.

Moderato

Léonor

Ve-nez! que tout s'ap-prê-te, des fleurs or-nent ma tê-te: ce ma-tin vo-tre

7

Léon. fê-te et mon tom-beau ce soir. Vic-time in-for-tu-né-e qu'il

12

Léon. ne doit plus re-voir, su-bis ta des-ti-né-e et pleure un fol es-

17

Léon. -poir. Son cœur va te mau-di-re, n'at-tends pas son par-don. La fièvre et le dé-li-re é-ga-rent ma rai-

21

Léon. -son, le dé-li-re m'é-ga-

24

Léon. -re, ah, ah, la fièvre et le dé-li-re é-ga-rent ma rai-son.

rall.

es. 2: sezione strofica della versione primigenia dell'aria di Léonor nella *Favorite*

Tornando alla prima versione dell'aria di Léonor, è possibile ipotizzare che essa risalga all'*Ange de Nisida*? Come già detto, il suo testo verbale presenta diverse affinità con quello della parte finale dell'aria di Sylvia. Se la cabaletta (o presunta tale) di quest'ultima non ci è pervenuta, conosciamo invece il recitativo che l'avrebbe preceduta. Un raffronto con i versi corrispettivi dell'aria primigenia di Léonor rivela che non si tratta della stessa musica. Donizetti potrebbe aver realizzato una nuova versione del solo recitativo per poi utilizzare la cabaletta dell'*Ange de Nisida*. Altrove, nel reimpiegare numeri risalenti all'*Ange de Nisida* nella nuova partitura, Donizetti mantenne i tempi principali, per poi riscrivere solamente le sezioni di raccordo (si veda, ad esempio, il processo di revisione che riguardò il N. 3 Duo Leone et Sylvia, descritto più avanti in questo contributo). Entrambi i recitativi, benché differenti musicalmente, terminano sul *do*. La versione primigenia dell'aria di Léonor sarebbe, dunque, tonalmente compatibile con il recitativo superstite dell'*Ange de Nisida*. La risposta a questa domanda non può tuttavia prescindere dal considerare le interpreti per cui sono state pensate, rispettivamente, le parti di Sylvia nell'*Ange de Nisida* e quella di Léonor nella *Favorite*.

Come Sylvia divenne Léonor

Donizetti scrisse la parte di Sylvia per il soprano Anna Thillon, che aveva da poco rivestito i panni di Lucie de Lammermoor (parte composta, in italiano, per Fanny Tacchinardi-Persiani). Anna Thillon si era formata in Francia e aveva debuttato al Théâtre de la Renaissance il 15 novembre 1838 col ruolo della protagonista in *Lady Melvil* di Albert Grisar. Accolta con entusiasmo dal pubblico parigino, fu descritta dalla stampa coeva come un'artista capace di stupire con la sua voce, supportata da un'ottima tecnica, e di ammaliare con la sua bellezza e le sue intense interpretazioni drammatiche³⁸. Il ruolo di Léonor fu invece plasmato sulle capacità vocali del celebre mezzosoprano Rosine Stoltz, la già ricordata amante del nuovo direttore dell'Académie royale de musique, Léon Pillet³⁹.

³⁸ Cfr. ALEXIS CHITTYAND e HAROLD ROSENTAL, *Thillon [née Hunt], Sophie Anne [Anna]*, Grove Opera (OMO); MANTICA, *From «Lucie de Lammermoor» to «L'Ange de Nisida»*, pp. 172-173.

³⁹ Cfr. GIORGIO APPOLONIA, *La "maitresse du Roi" ovvero vita ed avventure della cantatrice Rosine Stoltz*, in *Stagione lirica autunnale 1998, dedicata a Gaetano Donizetti nel centocinquantenario della morte*, programma di sala, Bergamo, Comune di Bergamo, 1998, pp. 233-239; GUSTAVE BORD, *Rosine Stoltz de l'Académie royale de musique*, Parigi, Henri Dragon, 1909; MARY ANN SMART, *The lost voice of Rosine Stoltz*, «Cambridge opera journal», vi/1 (1994), pp. 31-50.

<i>L'Ange de Nisida</i>	<i>La favorite</i>
La Comtesse Sylvia de Linarès: soprano (Anna Thillon)	Léonor de Guzman: mezzosoprano (Rosine Stoltz)
Leone de Casaldi: tenore (Labord)	Fernand: tenore (Gilbert Duprez)
Don Fernand d'Aragon, roi de Naples: baritono	Alphonse XI, roi de Castille: baritono (Paul Barroilhet)
Don Gaspar, chambellan du roi: basso buffo	Don Gaspar, officier du Roi: tenore (Pierre-François Wartel)
Le Moine (definito anche Le Supérieur nell'ultimo atto): basso	Balthazar, supérieur du couvent de Saint-Jacques de Compostelle: basso (Nicolas Levasseur)
	Inès, suivante de Léonor: soprano (Élian)
	Un Seigneur: tenore (Molinier)

tab. 7: personaggi e interpreti (ove noti) previsti per la prima rappresentazione dell'*Ange de Nisida* e personaggi e interpreti della prima rappresentazione della *Favorite*⁴⁰

A giudicare dalla tessitura, dall'insistenza sul registro medio e dalla direzionalità della linea melodica (che tende di frequente verso il grave) della versione primigenia dell'aria di Léonor, si è tentati di suggerire che essa sia stata scritta per mezzosoprano. Sebbene la parte sfrutti un registro più centrale rispetto a quella delineata in «Mon arrê descend du ciel» (indizio, d'altro canto, compatibile con la sua sostituzione in una fase relativamente primitiva del processo compositivo della *Favorite*), essa non sembra essere destinata a un soprano con le caratteristiche vocali di Anna Thillon. Quest'ultima si era da poco distinta – tra le altre cose – proprio per l'interpretazione dei due pezzi solistici di *Lucie de Lammermoor*⁴¹. Si leggeva, ad esempio, su «Le corsaire», a due giorni dalla prima dell'opera:

Mais les honneurs de la soirée ont été sans aucun doute pour Mme Anna Thillon qui nous a montré ce que l'on devait attendre de dispositions naturelles aidées d'un travail long et consciencieux. Il y a huit mois à peine, Mme Anna Thillon n'était encore qu'une femme charmante, pleine de grâces, et qui devait à sa figure les trois quarts de son succès: aujourd'hui, c'est une chanteuse;

97

⁴⁰ I testimoni principali non hanno designazioni vocali, qui desunte in base alla tessitura delle singole parti. Nell'edizione critica della *Favorite*, sono invece impiegati i termini della stampa coeva, in cui Léonor viene definita come soprano. Come chiarito da Rebecca Harris-Warrick, tuttavia, «la tessitura di Léonor (*la²-sib⁴*) sarebbe in effetti più vicina alla moderna concezione di mezzosoprano (sebbene sia un termine anacronistico per il 1840) che non a quella di soprano» (DONIZETTI, *La favorite*, p. XLVIII).

⁴¹ Si tenga presente, inoltre, che per la versione francese di *Lucia di Lammermoor* la cavatina della protagonista, «Regnava nel silenzio», fu sostituita con un'aria di coloratura da *Rosmonda d'Inghilterra*. Tale sostituzione è discussa, più avanti, nel paragrafo *Soluzioni (non solo) pratiche: che cosa far cantare a Sylvia?*

demain ce sera, si elle le veut, une véritable prima donna. Il est impossible de rendre avec plus de distinction la cavatine du premier acte, et d'y mêler des fioritures de meilleur goût. Elle a abordé, avec le même bonheur les différents morceaux de ce rôle long et difficile, elle s'est en outre montrée comme actrice, d'un dramatique saisissant dans la grande scène de la folie. Son triomphe a été complet; de toutes parts on lui a jeté des bouquets, et cette ovation nous a paru assez spontanée pour l'enregistrer ici comme l'expression d'une admiration réelle⁴².

Trattandosi del solo numero solistico per la prima donna, sembra inoltre ragionevole ritenere che Donizetti abbia voluto comporre l'aria per Rosine Stoltz *ex novo*. Non è da escludere, però, che egli abbia riutilizzato il numero preesistente dell'*Ange de Nisida* per *La favorite*, adeguandone la parte alla fisionomia vocale della nuova prima donna. Per tentare di verificare – o confutare – la veridicità di tale ipotesi, è bene innanzitutto comprendere in che misura Donizetti abbia attinto alla partitura dell'*Ange de Nisida* per i numeri in cui compare Léonor e, nei suddetti numeri, quale rapporto intercorra tra la parte pensata per Rosine Stoltz e quella, preesistente, destinata ad Anna Thillon.

<i>L'Ange de Nisida</i>	<i>La favorite</i>
N. 3 Duo [Leone et Sylvia] (Sylvia, Leone)	N. 4 Récitatif (et Duo) (Léonor, Inès, Fernand)
N. 5 [Duo Sylvia et Le Roi] (Sylvia, Le Roi)	N. 7 Duo (Léonor, Inès, Alphonse)
N. 7 [Scène, Quatuor et Chœur] (Sylvia, Le Roi, Don Gaspar, Le Moine, Chœur)	N. 9 Final (Léonor, Inès, Don Gaspar, Alphonse, Balthazar, Chœur)
N. 13 Chœur et Final (Sylvia, Leone, Le Roi, Don Gaspar, Le Moine, Chœur)	N. 13 Final (Léonor, Fernand, Don Gaspar, Alphonse, Balthazar, Chœur)
N. 14 [Chœur, Romance Leone et Final] (Leone, Le Moine, Chœur)	N. 14 (Chœur, Récitatif et Romance) (Fernand, Balthazar, Chœur) N. 15 Final (Léonor, Fernand, Balthazar, Chœur)

tab. 8: numeri in cui compare la prima donna condivisi
dall'*Ange de Nisida* e dalla *Favorite*⁴³

⁴² «Le corsaire», 8 agosto 1839, citato in MANTICA, *From «Lucie de Lammermoor» to «L'Ange de Nisida»*, pp. 172-173.

⁴³ Nella tab. 8, le parentesi quadre indicano integrazioni editoriali, mentre i titoli derivati da testimoni secondari sono segnalati tra parentesi tonde.

a) *Duetti*

Come già ricordato, in entrambe le opere non è prevista alcuna cavatina per la prima donna; la loro sortita coincide invece con un duetto d'amore con il tenore (Leone nell'*Ange de Nisida*, Fernand nella *Favorite*). Donizetti reimpiegò nella *Favorite* il duetto precedentemente composto, di cui modificò solamente qualche passaggio di raccordo⁴⁴. Per tutti gli altri numeri riutilizzati nella *Favorite*, Donizetti inserì fisicamente nella nuova partitura i fogli risalenti all'*Ange de Nisida*. Nel caso del primo duetto, invece, riscrisse l'intero pezzo, così da poterne modificare la tonalità d'impianto (le linee vocali, invece, rimasero pressoché identiche), evidentemente con l'intento di adeguarla alle possibilità vocali di Rosine Stoltz. Nell'*Ange de Nisida*, il duetto è infatti in Re maggiore, mentre nella *Favorite* è trasposto un tono sotto, in Do maggiore. Va detto, tuttavia, che si tratta di un pezzo non ancora orchestrato e relativamente breve, il cui processo di riscrittura non fu, dunque, significativamente dispendioso.

Sylvia e Léonor riappaiono all'inizio del secondo atto (nel caso della *Favorite*, dopo il N. 6 Entr'acte, Récitatif et Air), ambientato, rispettivamente, nella villa di Sylvia sull'isola di Nisida e nel palazzo del re di Castiglia, Alphonse. A suggello del triangolo amoroso che regola le dinamiche interpersonali tra i personaggi principali di entrambe le opere, le prime donne sono impegnate in un secondo duetto d'amore (sia pur amore, per parte loro, ormai giunto al termine), questa volta con il baritono, il re Fernand d'Aragona nell'*Ange de Nisida* e il re Alphonse di Castiglia nella *Favorite*. Donizetti pensò inizialmente di reimpiegare nella nuova opera il duetto risalente all'*Ange de Nisida*, il N. 5 Duo Sylvia et Le Roi. Come il precedente, anche questo duetto presenta una struttura contratta, in cui al primo tempo segue direttamente una caballetta. Al contrario del precedente, tuttavia, i due personaggi hanno diverse linee melodiche, a sottolineare la distanza emotiva di Sylvia dal suo amante. Sulla partitura autografa del duetto tra Sylvia e Fernand Donizetti sostituì inizialmente i nomi risalenti all'*Ange de Nisida* con quelli di Léonor e Alphonse e, in alcuni casi, ricopiò le linee vocali in pentagrammi soprastanti adattandovi il nuovo testo poetico, ma mantenendo la caratteristica linea melodica di Sylvia/Léonor invariata. Sebbene la revisione del numero preesistente fosse ultimata e il duetto fosse stato copiato in alcune delle particelle più antiche, in un secondo momento Donizetti decise però di abbandonare quasi del tutto tale progetto⁴⁵. Del duetto dell'*Ange de Nisida* mantenne infine solamente il primo tempo, «Quand j'ai quitté le château de mon père» (aggiungendo le linee vocali alle prime ventidue battute, originariamente prive di testo poetico), e compose poi *ex novo* il resto del numero. È probabile che Donizetti abbia deciso di rinunciare al reimpiego del duetto preesistente

⁴⁴ Cfr. DONIZETTI, *La favorite*, pp. 841-842.

⁴⁵ *Ibidem*.

avendone ritenuta la cabaletta poco adatta a Rosine Stoltz. La linea vocale di Sylvia, ricca di fioriture e che insiste sul *si*⁴ (non compreso nella tessitura della parte di Léonor), avrebbe infatti tradito le sue origini sopranili se lasciata invariata. Donizetti l'avrebbe riutilizzata l'anno successivo in *Maria Padilla* (Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1841), dove sarebbe stata assegnata alla protagonista nel duetto con Inès del secondo atto. In questo caso, le due sorelle condividono la melodia risalente all'*Ange de Nisida* in entrambe le ripetizioni della cabaletta, ma Inès la canta alla terza inferiore.

b) *Pezzi d'assieme*

Il trattamento della linea vocale di Sylvia/Léonor nei pezzi d'assieme risalenti all'*Ange de Nisida* e reimpiegati nella *Favorite* richiede, poi, un discorso a parte, che tenga conto del nuovo equilibrio di voci pensato per l'Académie royale de musique. Nel passaggio da un'opera all'altra, infatti, la parte della prima donna non fu la sola a subire un cambio di registro. Nell'*Ange de Nisida*, Don Gaspar, unico personaggio comico dalle reminiscenze rossiniane, è un basso buffo. Il suo ruolo fu però drasticamente ridotto nella nuova opera, destinata alla più austera Académie royale de musique: gli sono infatti negati la cavatina che nella vecchia opera seguiva all'Introduzione (la cui cabaletta Donizetti avrebbe riutilizzato nell'Introduzione di *Don Pasquale*) e un duetto con Le Roi che apriva il terzo atto dell'*Ange de Nisida*⁴⁶. In tutta l'opera, Don Gaspar prende parte solamente a due pezzi d'assieme (entrambi derivanti dall'*Ange de Nisida*, come si vedrà) e a qualche recitativo. Nella partitura dell'*Ange de Nisida* la parte di Don Gaspar si colloca tra quella di Le Roi e quella, più grave, di Le Moine, il corrispettivo di Balthazar (cfr. tab. 7). Nella *Favorite* il suo ruolo viene invece assegnato a un secondo tenore, Pierre-François Wartel, e viene puntualmente riscritto in tutte le – molte – sezioni risalenti all'*Ange de Nisida*. Il cast della *Favorite* comprendeva inoltre la presenza di una seconda donna, Inès. Confidente di Léonor, interpretata per la prima volta dal soprano Élian, Inès prende parte a uno dei pezzi d'assieme risalenti all'*Ange de Nisida*.

Dei tre pezzi d'assieme dell'*Ange de Nisida*, due confluirono nella loro quasi interezza nella partitura della *Favorite*. Il N. 7 Scène, Quatuor et Chœur, che nell'opera per il Théâtre de la Renaissance si collocava a metà del secondo atto, nella *Favorite* divenne il N. 9 Final. Donizetti compose

⁴⁶ Per il N. 2 Air Don Gaspar et Chœur, Donizetti riutilizzò le pagine della cavatina del Colonnello «Come questo più di venti»; «Donzelle amabili» di *Adelaide* (dove aveva analoga funzione drammatica), completandone l'orchestrazione e sostituendone il testo verbale. La linea melodica della cabaletta della cavatina di Don Gaspar, «Et vous mesdames», mostra evidenti analogie con la stretta «Un foco insolito» dal N. 1 Introduzione di *Don Pasquale* (Parigi, Théâtre-Italien, 3 gennaio 1843). William Ashbrook indicò invece, erroneamente, che la cavatina di Don Gaspar «non finì in *La favorite*, ma in *Don Pasquale*, come l'*allegro moderato* del Duetto: «Cheti, cheti, immantinente»», «*L'Ange de Nisida* di Donizetti», p. 114.

ex novo le prime trentuno battute del nuovo numero per *La favorite* e, da 32 a 75, riscrisse su nuovi fogli una versione riveduta della sezione d'apertura del preesistente numero dell'*Ange de Nisida*. Da 76 (dove inizia il tempo lento, «Redoutez la fureur») a 381, la fine del numero, inserì nella nuova partitura la restante parte del N. 7 dell'*Ange de Nisida*, sostituendovi solo una breve sezione che non intacca la fisionomia originaria del pezzo e riscrivendo le linee vocali su nuovi fogli⁴⁷.

Il N. 13 Chœur et Final dell'*Ange de Nisida* fu, pure, riutilizzato nella *Favorite*, dove mantenne la sua collocazione originaria, a chiusura del terzo atto (N. 13 Final). In questo caso Donizetti inserì l'intero numero preesistente dell'*Ange de Nisida* nella nuova partitura, riscrivendo *ex novo* solamente qualche breve passaggio che non altera la struttura del numero (coro – primo tempo – concertato – tempo di mezzo – stretta)⁴⁸. Per il coro iniziale e il primo tempo (prevalentemente dialogico) Donizetti apportò le necessarie modifiche alle parti vocali direttamente sulla preesistente partitura dell'*Ange de Nisida*. Aggiunse, ad esempio la parte di Don Gaspar, che nell'*Ange de Nisida* fa il suo ingresso nel concertato, quasi sempre a raddoppiare quella dei tenori del coro. Accomodò inoltre le parti di Leone/Fernand e Le Moine/Balthazar, che si uniscono nel primo tempo, dopo l'iniziale coro derisorio («Quel marché de bassesse!»). Come per il precedente numero, Donizetti dovette invece riformulare la disposizione delle linee vocali per il concertato e per la stretta, riscrivendole su nuovi fogli.

Per entrambi i pezzi d'assieme, dunque, scritti e orchestrati nella loro interezza per *L'Ange de Nisida*, si nota in genere un atteggiamento conservativo che mira a mantenerne intatta la struttura generale e – al contrario del primo duetto d'amore, rimasto prevalentemente non orchestrato – la tonalità d'impianto. Un'oculata scelta economica, che non avrebbe comportato particolare dispendio di tempo e spreco di materiale già composto e che consentì a Donizetti di riscrivere, laddove necessario, le sole linee vocali per poi rimandare ai fogli provenienti dall'*Ange de Nisida* per l'orchestrazione. Un confronto tra le due versioni di tali numeri rivela che, nel rimescolare le parti vocali, Donizetti tenne un atteggiamento prevalentemente conservativo anche nell'adeguare la parte di Sylvia a quella di Léonor, limitando gli interventi a puntature che non ne alterano la fisionomia in maniera significativa. È possibile individuare, in particolare, tre categorie d'intervento tra loro imparentate, elencate di seguito in ordine di frequenza:

101

Prima categoria: viene mantenuta la stessa linea melodica di Sylvia ma nella parte di Léonor – sia in passaggi in cui la parte della prima donna è da sola, sia in passaggi omoritmici – un singolo segmento, la sola nota iniziale o quella finale vengono trasposte all'ottava inferiore. In alcuni

⁴⁷ Cfr. DONIZETTI, *La favorite*, pp. 859-860.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 876-877.

casi, l'ottava inferiore non sostituisce l'originale, ma la affianca come sua alternativa.

Seconda categoria: in passaggi omoritmici, la linea melodica di Sylvia – o suoi segmenti – vengono trasposti alla terza inferiore nella parte di Léonor. Tale sostituzione può comportare a) una commutazione con la parte di Don Gaspar o con quella di Leone (che, nell'*Ange de Nisida*, presentano la linea melodica che sarebbe stata ereditata da Léonor) o b) l'assegnazione della parte di Sylvia a Inès o a Fernand.

Terza categoria: a conclusione di un passaggio d'assieme in cui la linea melodica di Sylvia è mantenuta identica nella parte di Léonor, la disposizione dell'accordo finale è alterata rispetto all'*Ange de Nisida* così da assegnare a Léonor note più gravi rispetto a – secondo i casi – Inès, Fernand o Don Gaspar, talvolta raggiunte per ampi salti.

c) *Finale dell'opera*

Il quarto atto dell'*Ange de Nisida*, ambientato all'esterno di un monastero nei pressi di Napoli, è concepito come un *continuum* drammatico. Vi si susseguono, trascolorando l'uno nell'altro attraverso sezioni dialogiche: un coro di religiosi, una romanza per il tenore, un duetto con Sylvia e un nuovo coro di religiosi che, rientrati in scena, pregano per la morte di Sylvia (N. 14 Chœur, Romance Leone et Final). Così come avrebbe fatto più tardi, ad esempio, in *Maria di Rohan*, Donizetti non adotta un convenzionale rondò, ma nel finale disegna una macrostruttura flessibile che si adatta allo snodarsi dell'azione⁴⁹. L'intero atto fu poi reimpiegato nella *Favorite*, benché nell'edizione critica esso sia suddiviso in due differenti numeri. La prima parte, costituita dal coro di religiosi, una sezione dialogica e la romanza del tenore – «Frères, il faut mourir»; «Dans un instant, mon frère»; «Hélas! Envolez-vous» – è edita come N. 14 Chœur, Récitatif et Romance, in cui non compare la prima donna. Donizetti riutilizzò solo il coro e il recitativo iniziale della prima parte del preesistente numero dell'*Ange de Nisida*, ma non la romanza di Leone, cui preferì una originariamente concepita per *Le duc d'Albe*, «Ange si pur», scritta su nuovi fogli. La fine del N. 14 dell'edizione critica della *Favorite* coincide con la fine della nuova romanza (nell'autografo, dopo la doppia stanghetta di battuta conclusiva c'è uno spazio vuoto, conseguenza del fatto che i nuovi fogli furono interpolati nella partitura preesistente) che in parte vanifica l'intento originario di Donizetti di far dissolvere la romanza nel recitativo seguente senza soluzione di continuità⁵⁰.

⁴⁹ Cfr. LUCA ZOPPELLI, «*Maria di Rohan*» e le tipologie del finale tragico, in *Il teatro di Donizetti: atti dei convegni delle celebrazioni 1797/1997-1848/1998*, II: *Percorsi e proposte di ricerca*, a cura di Paolo Cecchi e Luca Zoppelli, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2004, pp. 145-159.

⁵⁰ Cfr. DONIZETTI, *La favorite*, p. 888.

La seconda parte del N. 14 dell'*Ange de Nisida* è edita nella *Favorite* come N. 15 Final e coincide con l'ingresso in scena della prima donna che, travestitasi da novizio, raggiunge quasi in fin di vita il tenore. Donizetti riutilizzò gran parte della seconda sezione del numero preesistente, modificando le linee vocali direttamente sulla partitura dell'*Ange de Nisida*, laddove necessario. Apportò, però, tre modifiche sostanziali, illustrate nel dettaglio nell'edizione critica della *Favorite*⁵¹. La prima comportò l'aggiunta di un passo solistico (che Harris-Warrick definisce «aria») composto *ex novo* per Léonor, «Fernand, imite la clémence». Tale interpolazione bilancia il taglio, di poco precedente, della ripetizione da parte di Sylvia di «Va-t-en d'ici», Allegro giusto intonato da Leone e, nella *Favorite*, da Fernand. Donizetti scrisse poi una nuova versione del duetto dell'*Ange de Nisida* («Viens! Je cède éperdu»), che consiste nel susseguirsi di due strofe analoghe, intonate rispettivamente dal tenore e dalla prima donna in Do maggiore. In un primo momento Donizetti aveva pensato di riutilizzare nella nuova partitura i fogli dell'*Ange de Nisida*, alterando la parte di Sylvia. Dopo la strofa del tenore, interpolò infatti tre battute modulanti a La bemolle maggiore, traspose la linea vocale della strofa della prima donna una terza sotto e completò l'orchestrazione (per cui prima si faceva riferimento alla strofa di Leone con un segno di rimando) nella nuova tonalità. Donizetti decise poi di abbandonare questa versione alterata e riscrisse l'intero passaggio su nuovi fogli. La versione finale non è molto distante dalla prima, in cui entrambe le strofe sono intonate in Do maggiore. Le modifiche di maggior rilievo riguardano l'orchestrazione e l'organico (cui è aggiunta un'arpa). Le linee melodiche sono, invece, pressoché identiche a quelle di partenza, la cui parte finale viene abbreviata senza conseguenze di rilievo sulla tessitura. Donizetti prevede, infine, una nuova sezione conclusiva, più breve rispetto alla precedente. Tale sostituzione non ha tuttavia alcuna conseguenza sulle parti di Sylvia/Léonor, poiché riguarda un momento successivo alla loro morte in scena.

Considerazioni finali

Riassumendo, dei sette numeri in cui compare Sylvia nell'*Ange de Nisida*, quattro furono reimpiegati nella *Favorite*. Uno di essi, il duetto con il tenore, fu mantenuto identico nella sua struttura principale; la linea melodica del tempo principale (la cabaletta) rimase immutata, ma fu trasposta un tono sotto. I due pezzi d'assieme furono, pure, mantenuti pressoché invariati nella loro struttura principale. La parte di Léonor, benché simile a quella di Sylvia, subì diverse puntature tese ad accomodare la linea melodica a un registro più grave (si veda, in particolare, la prima categoria d'intervento) e/o a raggiungere una differente disposizione delle voci, che talvolta la vede scivolare di sotto la parte di Fer-

⁵¹ *Ivi*, pp. 891-892.

nand, di Inès o di Don Gaspar. Più complesso è, invece, il processo di adeguamento dell'ultimo atto, le cui modifiche (nella loro veste finale) non sembrano dettate dalle mutate esigenze di tessitura dei nuovi interpreti. In generale, sembra evidente che Donizetti abbia teso a non intervenire mai sull'impianto melodico: traspose la melodia, invertì le parti in passaggi omoritmici o accomodò l'ottava per una singola nota o per singoli segmenti melodici di due o tre note al massimo. Non intervenne neanche sul duetto tra Sylvia e Le Roi del secondo atto, che aveva inizialmente pensato di riutilizzare nella *Favorite* e non è da escludere che abbia infine deciso di scartarlo proprio perché ne ritenne la linea melodica poco adatta alle caratteristiche vocali di Léonor.

Alla luce di quanto detto fin qui, è possibile ritenere che la versione originale dell'aria di Léonor risalga all'*Ange de Nisida* e che Donizetti ne abbia solo modificato la fisionomia per riutilizzarla nella *Favorite*? In considerazione delle già discusse caratteristiche della sua linea melodica e dei tipi d'intervento cui Donizetti sottopose le sezioni in comune tra Sylvia e Léonor, si propende a credere che Donizetti abbia, sì, preso l'aria di Sylvia a modello strutturale per l'aria originale di Léonor, ma che i due pezzi fossero di fatto diversi. Per quanto non sia probante, un indizio in questa direzione è dato dal rapporto tra il cantabile soppresso (verosimilmente per un disegno estetico che riguardò l'intera partitura) dell'*Ange de Nisida*, «Frais ombrage! île embaumée», e il cantabile della seconda versione dell'aria di Léonor nella *Favorite*, «Ô mon Fernand!». I due tempi presentano non poche affinità, condividendo indicazione metrica (6/8), il solo iniziale dei corni a introdurre la linea melodica, qualche desinenza finale. Sebbene tali somiglianze evidenzino una parentela tra i due tempi lenti, sembra però chiaro che Donizetti usò quello dell'*Ange de Nisida* solo come modello di riferimento, ma che ritenne poi opportuno scriverne uno nuovo espressamente per Rosine Stoltz. «Ô mon Fernand!» è infatti in una diversa tonalità (maggiore, al contrario di «Frais ombrage! île embaumée») e ha una linea melodica differente, la cui tessitura è più grave rispetto a quella destinata ad Anna Thillon. Analogamente, Donizetti potrebbe aver fatto riferimento alla cabaletta (o presunta tale) di Sylvia solo come modello formale, per poi scrivere *ex novo* la primigenia versione dell'aria di Léonor.

Soluzioni (non solo) pratiche: che cosa far cantare a Sylvia?

Fin qui si è tentato di ricostruire il processo compositivo del numero solistico di Sylvia nell'*Ange de Nisida* e di quello di Léonor nella *Favorite*, ipotizzandone possibili parentele ed evidenziandone i punti di divergenza. Resta, dunque, da stabilire cosa sia opportuno presentare nel testo base di un'edizione critica dell'*Ange de Nisida* e – quesito tanto pratico quanto urgente – cosa suggerire di far cantare a Sylvia, con la consapevolezza che le due risposte non devono necessariamente coincidere.

Incrociando l'ultima volontà – presunta – di Donizetti (ossia avere un numero solistico privo di cantabile e con una sezione strofica o una cabaletta) con i testimoni superstiti, nel testo principale dovrebbe figurare un'unica sezione: il tempo di mezzo che seguiva a «Frais ombrage! île embaumée». Compito di un'edizione critica è, tuttavia, offrire un testo il più possibile completo che, sì, rispetti rigorosamente criteri scientifici, ma che risponda anche alle esigenze esecutive. Sebbene esso sia stato certamente soppresso in una fase di revisione della partitura dell'*Ange de Nisida*, il cantabile derivante da *Adelaide* potrebbe dunque trovare posto nel testo principale dell'edizione critica, sia pur con le dovute segnalazioni nei paratesti. Al cantabile seguirebbe il tempo di mezzo, con la prescrizione che esso non sia eseguito nel caso in cui non si canti una cabaletta. Per la cabaletta, poi, si aprono diverse possibilità di scelta, da presentarsi in un'appendice o – come si vedrà più avanti – da suggerirsi nei paratesti.

Per quanto l'attuale stato dei testimoni non consenta di accertarne un'eventuale appartenenza all'*Ange de Nisida* e, anzi, faccia ritenere che essa sia stata scritta espressamente per *La favorite*, si potrebbe infatti pensare di presentare la sezione strofica della versione primigenia dell'aria di Léonor in appendice, verosimilmente proponendone un'orchestrazione (operazione che è stata necessaria, come già segnalato, per quattro dei quattordici numeri di cui si compone la partitura dell'*Ange de Nisida*).

Predisposto il materiale testuale, è tempo di proporre possibili combinazioni, suggerendo cautamente qualche preferenza.

1) Una prima opzione potrebbe essere di mantenere il solo cantabile, «Frais ombrage! île embaumée», omettendo il tempo di mezzo successivo, che avrebbe dovuto portare alla cabaletta. Tale scelta implicherebbe il ripristino di una sezione che con ogni probabilità Donizetti decise di eliminare e la soppressione di una che, invece, intese mantenere. Per quanto possa apparire metodologicamente scorretto, si tratterebbe, tuttavia, di una scelta editoriale che tiene conto di altri fattori forse più importanti. Innanzitutto, manterrebbe l'unico tempo a sé stante che – derivando da *Adelaide* – sicuramente fece parte del processo creativo dell'*Ange de Nisida*. E, benché privilegiando una sezione diversa, si manterrebbe l'intenzione compositiva di avere un numero solistico in un solo tempo principale, in linea con l'intento programmatico dell'intera opera (e che avrebbe riguardato anche le due opere viennesi, *Linda di Chamounix* e *Maria di Rohan*)⁵². Tale scelta sarebbe drammaturgicamente accettabile, dal momento che i versi della cabaletta non implicano una progressione dell'azione. Questa prima soluzione pone, tuttavia, non poche difficoltà. Una, non trascurabile, è quella di non concedere alla prima donna un numero solistico sufficientemente esteso.

⁵² Cfr. *supra*, nn. 31 e 32.

2) e 3) Si potrebbe ovviare ricorrendo alla sezione strofica della versione primigenia dell'aria di Léonor. Essa potrebbe seguire direttamente alla scena iniziale o a «Frais ombrage! île embaumée». Nel primo caso, si manterrebbe quella che si ritiene essere stata la struttura finale dell'aria così come voluta da Donizetti, ma contando su di un pezzo verosimilmente scritto per mezzosoprano, sia pur per un contesto drammatico simile. Nel secondo caso, invece, si adotterebbe una struttura che ha, sì, fatto parte del processo creativo dell'*Ange de Nisida* e con una sezione – la prima – così come inizialmente prevista, ma che Donizetti avrebbe in seguito deciso di abbandonare. La sezione strofica della prima versione dell'aria di Léonor, inoltre, andrebbe non solo orchestrata, ma forse richiederebbe anche di essere adattata a un registro sopranile. Si potrebbe pensare di seguire il processo inverso rispetto a quello seguito da Donizetti nell'adattare la parte di Sylvia a quella di Léonor nel resto dell'opera e già descritto? Il rischio è quello di compromettere l'originalità del tratto donizettiano, offrendo un falso storico che inoltre non è detto soddisfi.

4) e 5) Le stesse due opzioni potrebbero, però, considerare una cabaletta diversa (da suggerirsi nei paratesti), scelta dal vasto repertorio donizettiano, che sia prosodicamente compatibile e che possa soddisfare le caratteristiche vocali e drammatiche richieste dal pezzo. Tale opzione non solo rispecchierebbe la prassi dell'epoca, ma sarebbe anche in linea con le scelte esecutive di Donizetti per *Lucie de Lammermoor*, opera la cui protagonista femminile – come già ricordato – era Anna Thillon. Nell'adattare la partitura di *Lucia di Lammermoor* per il Théâtre de la Renaissance, infatti, Donizetti sostituì la cavatina di Lucia, «Regnava nel silenzio», con «Que n'avons nous des ailes», una traduzione di «Perché non ho del vento», dalla sua *Rosmonda d'Inghilterra* (Firenze, Teatro alla Pergola, 27 febbraio 1834). Autorizzò, dunque, implicitamente una sostituzione che nelle produzioni italiane di *Lucia di Lammermoor* avveniva almeno dal 1836 e cui Fanny Tacchinardi-Persiani aveva già fatto ricorso a Parigi alla fine del 1837, quando rivestì i panni di Lucia al Théâtre-Italien⁵⁵.

Per la prima produzione dell'*Ange de Nisida*, promossa da Opera Rara in collaborazione con Royal opera house, si è scelta quest'ultima soluzione, così da mantenere tutto ciò che ci è pervenuto di Donizetti e che risale certamente al processo creativo dell'*Ange de Nisida*, al contempo assegnando una cabaletta al soprano. Una soluzione certamente ibrida, che tenta però di far fronte alle esigenze di produzione e alle contemporanee “convenienze”, che non è detto si discostino molto da quelle dell'epoca. Una cabaletta compatibile prosodicamente e vocalmente è stata individuata in «Benigno il cielo arridere», pubblicata in appendice all'edizione critica di *Maria di*

⁵⁵ Secondo William Ashbrook, tale prassi risaliva – nelle produzioni italiane – almeno al maggio 1837 (cfr. Ashbrook, *Donizetti*, p. 627, n. 109). Hilary Poriss ha invece identificato un libretto veneziano risalente al 1836-37 che conteneva tale sostituzione: cfr. HILARY PORISS, *A madwoman's choice: aria substitution in «Lucia di Lammermoor»*, «Cambridge opera journal», XIII/1 (2001), pp. 1-28. Si veda, inoltre, HARRIS-WARRICK, *Lucia goes to Paris*, pp. 203-204.

Rohan. Donizetti la aggiunse per la prima parigina dell'opera (Théâtre-Italien, 14 novembre 1843) a seguire la Preghiera di Maria nel terzo atto, così da valorizzare la coloratura di Giulia Grisi, che in quell'occasione rivestì i panni della protagonista⁵⁴.

Dati i non pochi punti interrogativi che circondano l'aria di Sylvia, a meno che non emergano nuovi elementi, sarebbe ingannevole proporre un'unica soluzione che possa prescriversi come "ideale". In considerazione dell'intento di Donizetti, che pare programmatico, di avere i numeri solistici e i duetti dell'*Ange de Nisida* in un solo tempo principale (ad eccezione dei due numeri comici, connotati proprio dall'aderenza alle solite forme strutturali) e dei testimoni a nostra disposizione, si tenderebbe a suggerire la prima delle soluzioni prospettate, che prevede l'esecuzione del solo tempo lento. Si perdonerebbe, tuttavia, anche l'aggiunta di una cabaletta, che in fondo non si discosterebbe dalle scelte di Donizetti di interpolare pezzi di bravura nel corso delle rappresentazioni di un'opera successive alla prima (si pensi, ad esempio all'aggiunta di «O luce di quest'anima» nel primo atto di *Linda di Chamounix* e della stessa cabaletta successiva alla Preghiera della prima donna in *Maria di Rohan*). Per eventuali prossime esecuzioni dell'*Ange de Nisida* si potranno dunque testare soluzioni differenti, così alimentando lo scambio dialettico che è necessario s'instauri tra rigore metodologico ed eseguibilità. L'edizione promossa da Opera Rara, la prima londinese e la sua incisione discografica consentiranno finalmente all'*Ange de Nisida* di affrancarsi dal suo vulgato stato di prima versione della *Favorite*, dimostrando come essa sia un'opera diversa, da collocarsi tra i lavori teatrali compiuti di Donizetti. E, come tale, in attesa di essere valorizzata da future, auspicabili produzioni.

⁵⁴ La cabaletta è pubblicata in GAETANO DONIZETTI, *Maria di Rohan*, a cura di Luca Zoppelli, Milano-Bergamo, Ricordi-Fondazione Donizetti, 2011 («Edizione nazionale delle opere di Gaetano Donizetti»), Appendice 3b, pp. 568-583.