

70^o
1905 - 1975

BONGIOVANNI

Revivà del Passato

FRANCESCO CILEA

GINA

ANNA LUCIA ALESSIO • LAURA BRIOLI • GIANLUCA TERRANOVA

FABIO MARIA CAPITANUCCI • ANDREA PORTA

ORCHESTRA PHILARMONIA MEDITERRANEA

CORO SOLISTI CANTORI

CHRISTOPHER FRANKLIN



DIGITAL

Foto: Francesco Arena

FRANCESCO CILEA (1866-1950)

GINA

MELODRAMMA IDILLICO IN TRE ATTI

Libretto di Enrico Golisciani

dalla commedia *Cathérine ou La croix d'or* di Brazier e Mélésville

Revisione critica di Giacomo Zani - Edizione Sonzogno- Milano

Personaggi

Uberto

Gina

Lilla

Giulio

Flamberge

Interpreti

FABIO MARIA CAPITANUCCI

ANNA LUCIA ALESSIO

LAURA BRIOLI

GIANLUCA TERRANOVA

ANDREA PORTA

PHILARMONIA MEDITERRANEA

CORO "SOLISTI CANTORI"

Maestro del coro: Emanuela Di Pietro

Direttore: CHRISTOPHER FRANKLIN

*Registrazione effettuata dal vivo nell'ambito della stagione lirica 2000
del Teatro Rendano di Cosenza, in occasione delle recite del 3 e 5 novembre
2000, per la regia di Italo Nunziata.*

SEQUENZA/RUNNING ORDER**COMPACT DISC 1****ATTO I**

1. *Ouverture* [6'15]
2. *Scena e Romanza*: "Essa è là... Sempre deserto e bruno" (Giulio) [3'51]
3. *Duetto*: "Nessuno... Di noi che sarebbe" (Gina, Lilla) [4'25]
4. *Scena e aria comica*: "Qual tumulto... (Gina) [5'53]
Orsù sta ben che spasimi" (Flamberge)
5. *Duetto*: "Un momentin...Che vuoi?" (Uberto, Flamberge) [3'27]

ATTO II

6. *Scena e Romanza*: "Tutto è lieto... Addio! ti dico addio" (Uberto) [6'08]
7. *Insieme*: "Uberto... Ah sì, ten prego, calmati" (Gina, Lilla, Uberto) [5'23]
8. *Duetto*: "Ed or... gran Dio... Io nel dolce amor tuo confidai"
(Lilla, Uberto) [6'54]
9. *Terzetto*: "Siam pronti!... Com'è bello qui seder"
(Uberto, Gina, Lilla) [3'08]
10. *Insieme*: "Brrr... Rataplan... A questa compagnia salute"
(Flamberge, Gina, Lilla, Uberto) [7'39]

-
11. *Concertato*: “Qual suon... Marciam, marciamo impavidi” [2'47]
(Gina, Uberto, Lilla, Coscritti)

T. T.: 55'54

COMPACT DISC 2

ATTO III

1. *Aria*: “Tutto per me cangiò... Romito fior” (Lilla) [6'10]
2. *Recitativo e Valzer*: “Lilla!... I fiori ti mandano” (Gina) [4'15]
3. *Insieme*: “Di vettura fragor... Ah! Fra voi sto!” [2'44]
(Uberto, Gina, Lilla, Giulio)
4. *Canzone*: “Dunque a ben presto... E la campagna è bella” (Gina) [9'17]
Duetto: “Ah, per trovare un angelo” (Gina, Giulio)
5. *Recitativo*: “E così... Ve ne andate?” (Giulio, Uberto) [1'20]
6. *Terzetto*: “V'amate... A lui per sacro pegno” (Gina, Giulio, Uberto) [5'23]
7. *Concertato*: “Avversa o fausta” [3'04]
(Flamberge, Gina, Lilla, Uberto, Giulio)

T. T.: 32'14”

COMPONENTI FRANCO-NAPOLETANE NELL'ESORDIO DI CILEA di CESARE ORSELLI

Nella ricorrenza del cinquantenario della scomparsa di Francesco Cilea, la sua città natale e la sua regione stanno promuovendo una serie di iniziative di notevole portata culturale (convegni, concerti, rappresentazioni teatrali) volte a meglio definire le coordinate della personalità dell'artista, con particolare riguardo alla sua formazione e ai suoi esordi; aspetti che, al di là delle scarse notizie nella letteratura monografica (1), solo recentemente sono diventati oggetto di studio (2). Il merito va ascritto soprattutto a Roman Vlad (3) che nel 1989 ha analizzato alcuni lavori giovanili, trovando nel finale della *Sonata per violoncello* del 1888 un sorprendente documento di stile pre-raveliano; e a Salvatore Tripodi, che nel 1994 ha studiato la musica per pianoforte (4). Ma per quanto attiene il debutto teatrale, che ebbe molto peso nella carriera di Cilèa, poiché grazie al suo felice esito Edoardo Sonzogno gli affidò il libretto della veristica *Tilda* (5), su questa *Gina* non si conoscono che sparse notizie di cronaca, una rapida lettura di Gavazzeni (6), e i ricordi di Cilea. La proposta al Teatro Rendano di Cosenza - per la prima volta nel nostro tempo - di questa partitura, rimasta manoscritta, costituisce senza dubbio la maggiore "novità assoluta" delle celebrazioni cileiane.

Francesco Cilea si trasferì da Palmi nel 1885, a terminare i suoi studi al Conservatorio di Napoli sotto la guida di Beniamino Cesi e Giuseppe Martucci per il pianoforte e di Paolo Serrao per la composizione, avendo come compagni Umberto Giordano, Alessandro Longo e il tenore Fernando De Lucia (7). A quegli anni risalgono alcuni lavori strumentali e quella *Gina* con cui, secondo la tradizione, il primo allievo concluse nel 1889 i suoi studi al S. Pietro a Majella. Nei suoi *Ricordi*, stesi negli anni 1944-47, Cilea racconta le vicende di quella creazione:

“.....Come Primo alunno, ebbi, secondo la tradizione, l’incarico di scrivere l’opera *Gina* su libretto di Enrico Golisciani. Rammento che per cause non da me dipendenti l’attuazione dell’incarico non fu pronta come doveva e poteva essere. Ciò che tuttavia mi diede agio di accrescere l’opera di un atto durante le vacanze del 1888, che io trascorsi a Bagnara Calabria fervidamente lavorando in casa del mio amatissimo cugino Arena. L’opera, da me concertata e diretta, ed eseguita nel piccolo palcoscenico del Collegio dai miei compagni anche per l’orchestra e i cori la sera del 9 febbraio 1889, fu assai favorevolmente giudicata dagli ascoltatori e dalla critica, (....) e venne ripetuta, con crescente favore del pubblico, nel teatrino del Conservatorio. (....) La *Gina* dovette piacere per l’abbondanza e spontaneità melodica e per la spigliatezza con cui avevo svolto i tre atti; ma quest’opera, nonostante la critica benevola, va considerata come un semplice esperimento giovanile - esperimento che valse a farmi apprendere praticamente molte cose che nella scuola non avevo potuto imparare. Infatti, buon critico di me stesso, molti punti feci, disfecì e rifeci durante le prove, rattoppando partitura e parti. (8)”

Sulla collaborazione tra Cilea e il napoletano Enrico Golisciani (9), librettista di un certo nome attivo fin dagli anni Settanta, non si hanno notizie dirette; ma la frase di Cilea (“accrescere l’opera di un atto”) fa pensare che il libretto, dapprima in due atti, fosse poi esteso agli attuali tre (lo conferma, nel manoscritto, l’aggiunta di un “I” romano alla precedente intestazione “Atto II”); in più, il testo del Golisciani non fu consegnato bell’e pronto all’allievo, ma subì nel corso della composizione varie modifiche (10). *Gina*, “melodramma idillico”, è tratta (così recita il frontespizio) da “una commedia di Mélésville”, ma senza citarne il titolo (11); ed anche Mario Morini, in merito, non esce dal vago: “(...) è un libretto in tre atti di Golisciani che si ispira a una vecchia *pièce* ottocentesca” (12), per cui non è stato facile risalire all’originale francese: della sterminata produzione di questo

Mélesville (pseudonimo del barone Anne-Honoré-Joseph Duveyrier, nato a Parigi il 13 novembre 1787 e morto a Marly-Le-Roy il 3 novembre 1865) si è infatti quasi perduta ogni traccia (13). Anche l'edizione ottocentesca dell'*Encyclopédie Française* non riferisce il titolo de *La croce d'oro*, nelle tre fittissime colonne dedicate all'attività del Mélesville, che va dal libretto per melodrammi e per *opéras-comiques* (14) all'operetta, alla commedia, alla féerie, al vaudeville, alla farsa, per un totale di oltre 340 titoli, molti dei quali scritti anche in collaborazione con Eugène Scribe, con cui Mélesville strinse un sodalizio fino al 1845.

Fortunatamente siamo riusciti a risalire alla *pièce* che ha fornito il soggetto per *Gina*: si tratta di *Cathérine ou La croix d'or*, “comédie en deux actes, mêlée de chants” di Nicholas Brazier e di Mélesville, rappresentata per la prima volta al Teatro del Vaudeville di Parigi il 2 maggio 1835. Il vaudeville dovette ottenere un successo immediato, se già nell'autunno del 1838 forniva il soggetto per l'opera *L'astuccio d'oro*, di Fortunato Räjentroph (15), rappresentata al Teatro Nuovo di Napoli. In questo “melodramma diviso in due parti” (“1812” - “1814”), su libretto del Marchese di Giurdignano (16), agiscono gli stessi personaggi della *pièce* di Mélesville, trasferiti in Bretagna e con qualche nome cambiato, mentre si mantiene il segnale riconoscibilissimo del “sergente Austerlitz”. Da notare, in questo *Astuccio d'oro*, la presenza di dialoghi parlati, come se i napoletani Giurdignano e Räjentroph fossero già nel 1838 intenti a trasferire i tratti della commedia-vaudeville francese entro la tradizione dell'opera buffa.

Non sappiamo se l'opera di Räjentroph abbia avuto un particolare successo; ma le fortune della *Cathérine*, comunque, continuarono: di lì a poco, il 31 ottobre 1840, presso l'Accademia Filodrammatica di Padova “I Solerti” andava in scena “per la prima volta” in Italia, nella “traduzione e riduzione libera dal francese” di Girolamo Giacinto Beccari, la commedia *1812 e 1814 ossia La croce d'oro*, che

riprende dal libretto del Giurdignano l'idea delle "due epoche", segue puntualmente il vaudeville di Brazier-Mélésville, ma, eliminando gli interventi cantati, lo trasforma in una commedia in prosa in quattro atti. Da numerosi particolari che non vale qui la pena di enumerare (17), è da credere che il Golisciani ebbe a disposizione la traduzione del Beccari accanto al francese, che seguì scena per scena, anche se non una sola aria appare come calco di un analogo *couplet* del vaudeville: il libretto risulta costruito autonomamente, secondo i più classici modelli d'opera semiseria o comico-sentimentale. I pezzi chiusi sono in strofe di versi di misura tradizionale (settenari, ottonari, doppi senari, quinari, decasillabi), con la consueta alternanza di finali piane, tronche e sdruciole; il vocabolario attinge a quello consueto di una librettistica vecchiotta, con spreco di "angeli" "anima" "misero" in fine di verso, "ciel", "cuor", "insiem", "andiam", e tanti altri fastidiosi troncamenti che rendono però più facile la traduzione musicale della poesia. Diversamente dal vaudeville, le sezioni di recitativo sono assai ridotte, come sembra naturale in un'opera che nasce nei dintorni del verismo; ma sarebbe impensabile che un allievo di scuola napoletana assumesse il declamato a struttura portante di un'opera lirica, anticipando la rivoluzione formale cui Mascagni stava lavorando fin dal 1882 con il *Guglielmo Ratcliff*, o cogliendo al volo le novità contenute nel troppo recente *Otello*. D'altronde, anche *Cavalleria rusticana*, che vede la luce nel 1890, è ancora costruita a forme chiuse, come anche l'idillio dell'*Amico Fritz*; nessuno stupore, dunque, che Cilea, nella sua *Gina* del 1889, decida di raccontare una lieve storia d'amore, un idillio appunto, ricorrendo a recitativi, arie, duetti, concertati, secondo la più classica tradizione.

Siamo in un paesino della Francia, in epoca napoleonica: una coppia di fidanzati, Lilla (contralto) e Uberto (baritono), proprietari di un piccolo albergo di campa-

gna, sarebbe costretta a separarsi per la chiamata del giovane alla guerra; ma un misterioso personaggio si offre segretamente di sostituirlo e si arruola al suo posto. Gina (mezzosoprano), sorella di Uberto, commossa dal gesto, giura che al ritorno si offrirà come sposa al generoso, cui fa giungere come pegno d'amore un anello d'oro che contiene i capelli dei suoi genitori (atto I e II). Due anni dopo (atto III): anche Uberto ha ceduto ai suoi doveri di soldato, ma ritorna salvo a casa portando con sé un brusco commilitone, Giulio (tenore), che gli ha salvato la vita nella battaglia di Jena. *Coup de foudre* tra Gina e lui, ma il ricordo della promessa fatta blocca lo slancio della ragazza; Giulio si dichiara come il misterioso personaggio che ha sostituito Uberto alla leva, ma non ha più l'anello. Interviene allora il sergente Flamberge (basso) con l'anello che Giulio gli ha dato in punto di morte; e invece si è salvato. I due innamorati possono così unirsi, fra l'esultanza generale.

Nei *coups de théâtre*, nei continui imprevisti che animano l'intreccio, nell'alternanza di attese dolorose e di felici soluzioni, può ben riconoscersi il modello del vaudeville, che in Italia lascia tracce in *Betty*, *Il campanello di notte*, *Rita* (con dialoghi parlati), *Il giovedì grasso*, ne *La fille du régiment* (che nasce destinata all'Opéra Comique) di Donizetti, e nella *Gazza ladra* di Rossini, dove ancora è un oggetto prezioso, una forchetta d'argento, a condurre la vicenda. A rendere più leggera la rappresentazione, rimangono, ancora nello spirito del vaudeville, le battute sul sesso debole ("Di donne è vizio/ il cicalar", osserva Uberto; e Flamberge rimbrotta Gina e Lilla per la loro speranza che Uberto non venga arruolato: "Teste vuote,/ ei gobbo né zoppo né guercio non è..."). A servire da contraltare all'idillico quadro campestre, il ricorrente elogio dell'Imperatore e della "bella vita militar", come se, dopo i Francesi e i Napoletani degli anni Trenta, anche gli Italiani del 1889 non ne avessero ancora abbastanza di guerre, e

solo alle donne fosse consentito di esprimere perplessità per le iniziative belliche di qualche sovrano. L'intreccio, con il provvidenziale ritorno di Flamberge che tira fuori l'anello d'oro, ha il sapore di quelle *pièces à sauvetage* di epoca napoleonica, tipiche, per non dir d'altri, del teatro di Cherubini (*Eloïse, Les deux journées...*) e del *Fidelio* di Beethoven; e il sergente, senza più il grottesco nome di Austerlitz, viene sì a sconvolgere la tranquilla esistenza del piccolo nucleo familiare arruolando Uberto (I atto), ma poi ridà la felicità alle donne con la licenza (al II atto), e scioglie tutti i nodi alla fine, svolgendo quasi la funzione di "deus ex machina", un po' come il Dulcamara nell'*Elisir d'amore*, idillio campestre che nasce anch'esso da una commedia francese di Scribe. Ma, rispetto allo spazio che guerra e soldati avevano in Mélièsville, in questa *Gina* l'interesse torna a spostarsi sulle situazioni lirico-sentimentali, ed un'umanità convenzionale, composta di personaggi tutti affettuosi onesti e simpatici, invade l'opera con duetti d'amore, di saluto, d'abbandono, con romanze di addio, canti di nostalgia, arie sulla propria infelice condizione, per cui sulla francese commedia d'azione s'innesta una forte componente patetica di matrice napoletana e, musicalmente, "una grazia leggera da *petit-opéra*" (18), che nel teatro italiano anni Ottanta è un *mélange* abbastanza inconsueto.

Quanto alla cornice, Cilea propone l'*en plein air* della campagna, caro alla nostra commedia di primo Ottocento, con cori di contadini e contadine e di coscritti; l'azione è però condotta dai cinque personaggi che, per le singolarità dei registri vocali, rafforzano la parentela con l'*opéra comique* e *lyrique*. Non ci riferiamo naturalmente al sergente Austerlitz-Flamberge, ennesima riproposta di basso-buffo, del soldato ridicolo di tanto teatro italiano sette-ottocentesco, e che Cilea caratterizza, oltre che con divertenti arie militaresche, con marce e inni all'Imperatore. Ma il registro di mezzosoprano acuto che Cilea assegna alla prota-

gonista Gina è inconsueto nell'opera italiana del secondo Ottocento ed ha le sue premesse in certe eroine dell'*opéra-lyrique* come Charlotte, Sappho e Mignon, "parti di donna fragile e idealizzata" (Celletti); e altrettanto insolita è la tessitura di contralto scelta per Lilla, alla quale Cilea assegna l'aria "Romito fior", la cui tematica si avvicina ad analoghe "invocazioni floreali" presenti nelle *Villi*, del 1884 ("Se come voi piccina/io fossi, o vaghi fior"), e nell'aria di Suzel "Son pochi fiori" dell'*Amico Fritz*, nato due anni dopo la *Gina*. Per la figura del misterioso salvatore, Giulio, inevitabile il ricorso alla voce di tenore, di carattere lirico; ed è lui ad aprire l'opera con l'aria (assente in *Mélésville*, ma già annunciata dal Giurdignano) "Sempre deserto e bruno", che ne dipinge la malinconica natura e il destino amaro, quasi di eroe "negativo", con un canto che discende dalla vocalità dell'*opéra lyrique*, che "avviò le voci maschili, e in particolare quelle dei tenori, ad un canto delicato, carezzevole, intimizzante, che non escludeva fraseggi appassionati, ma si prestava a una linea distesa e sfumata" (19). E lontano dai modelli romantici è anche Uberto, che si avvicina al tipo del baritono "confidente" e affettuoso dell'opera fine secolo, dagli accenti naturali, dall'emissione morbida e toccante (pensiamo al David dell'*Amico Fritz*, al Marcello di *Bohème*, al Cascart di *Zazà*, al Michonnet di *Adriana Lecouvreur*), che non è più "eroico", o il rivale dell'amoroso, come in Verdi, ma un suo compagno.

Alcune notizie sulla partitura di *Gina*, rimasta fino ad oggi inedita e sconosciuta, salvo che a Gianandrea Gavazzeni, l'unico studioso che ha "potuto leggere l'autografo incompleto della prima operina" di Cilea (20). In effetti, il suo manoscritto, conservato a Napoli, nella Biblioteca di S. Pietro a Majella, è mancante della Ouverture (in sol min., di 24 cc.) che si trova presso il Museo Cilea di Palmi, ed inizia con la Scena e Romanza di Giulio, per cui l'unico pezzo che fino a questo

momento possiamo ritenere disperso è il Coro d'Introduzione, sempre che Cilea non l'abbia deliberatamente eliminato, magari *in extremis*: lo farebbe supporre la piccola firma aggiunta in cima alla Scena di Giulio, quasi a indicare l'*incipit* dell'opera stessa, come l'altra firma posta sul recitativo di Uberto segna l'inizio del secondo atto. Il primo atto si conclude con la firma e la data "Sabato 20 ottobre 1888", il terzo porta la scritta conclusiva "Fine dell'opera. Francesco Cilèa, 8 dicembre 1888". L'autografo presenta, come notava nei *Ricordi* Cilea e confermava Gavazzeni (21), numerosi interventi dell'ultim'ora: tagli di battute orchestrali, singole parti - soprattutto dei fiati - cancellate per alleggerire lo strumentale, ma anche lievi modifiche della linea del canto. Qua e là intere pagine sono rifatte, come rivela la grafia più sciolta e matura, o "rattoppate" negli interventi strumentali; ma i rifacimenti più vistosi sono al III atto, e qui appaiono dettati da esigenze drammaturgiche: Cilea, temendo che l'azione non corra abbastanza rapida verso lo scioglimento, sfofisce il libretto e la troppa musica scritta. Nella scena II c'era la lettura di un messaggio, che annunciava il ritorno di Uberto: l'autore avverte il fastidio di una situazione analoga a quella del II atto e la sopprime; nella sc. II toglie il coro dal terzetto di Uberto, Lilla e Gina e varie battute dei tre personaggi (sc. III); scompaiono anche la strofetta del tenore "Grazie, Signor..." che chiudeva la sc. IV, e altri recitativi nella V e VI, mentre nel finale Cilea recupera integralmente, per evidenti ragioni musicali, la canzone di Flamberge "Brr! Rataplan". L'opera è destinata a un organico tradizionale, con legni e corni a 2 e arpa, ma con lo "spessore" di 3 trombe e 3 tromboni e l'aggiunta di strumenti "di colore" come timpani, tamburo, grancassa, piatti e triangoli, oltre a strumenti sul palco; in alcuni passi, intervengono ottavino, 3° corno e oficleide. Tuttavia l'impiego dei fiati è assai discreto, e spesso la scrittura si limita al quintetto degli archi, con piccoli interventi dei legni (spesso raddoppi o assoli concertanti); volutamente più

sonora l'orchestrazione riservata agli spunti di carattere militare e ai concertati di fine atto.

L'opera è composta di questi brani:

- Ouverture

- Atto I

Coro d'introduzione (perduto)

sc. 1 Scena e Romanza di Giulio "Sempre deserto e bruno"

sc. 2 Duetto Gina-Lilla "Di noi che sarebbe"

sc. 3 "Aria comica" di Flamberge "Orsù sta ben che spasimi"

sc. 4 Duetto Uberto-Flamberge "Un momentin...Che vuoi?"

- Atto II

sc. 1 Scena e Romanza di Uberto "Addio! Addio, ti dico addio"

sc. 2 Insieme Gina, Lilla, Uberto "Ah sì, ten prego, calmati"

sc. 3 Duetto Lilla-Uberto "Io nel dolce amor tuo confidai"

sc. 4 Terzetto Uberto, Gina, Lilla "Com'è bello qui seder"

sc. 5 Insieme Flamberge, Gina, Lilla, Uberto "A questa compagnia salute"

sc. 6 Concertato Gina, Uberto, Lilla, Coscritti "Marciam, marciamo impavidi"

- Atto III

sc. 1 Aria di Lilla "Romito fior"

sc. 2 Recit. e Valzer di Gina "I fiori mandano fragranze ignote"

sc. 3 Insieme Uberto, Gina, Lilla, Giulio "Ah! Fra voi sto! Mia Lilla!"

sc. 4 Canzone di Gina "E la campagna è bella la mattina" e Duetto Gina-Giulio "Ah, per trovare un angelo"

sc. 5 Recit. Giulio-Uberto "E così...Ve ne andate?"

sc. 6 Terzetto Gina, Giulio e Uberto "A lui per sacro pegno"

sc. 7 Concertato Flamberge, Gina, Lilla, Uberto, Giulio "Avversa o fausta"

L'ampiezza che l'opera andava assumendo sembra non aver preoccupato più di tanto Cilea; l'estetica che sottende il suo operare è quella del "melodramma idillico", cioè della storia che si dipana con tranquilla prevedibilità, e che impegna il compositore nella ricerca di colori appropriati ai singoli episodi, nell'illustrazione dei teneri affetti e di qualche parentesi più sorridente; la continuità drammatica, la stringatezza dell'impianto narrativo, la coerenza psicologica dei personaggi, le passioni accese, non sono valori che egli pretende dal lavoro del Golisciani; sul piano musicale, dominante è una vena elegiaca e sentimentale, che non sarà un *unicum* giovanile ma abito espressivo costante anche del più maturo maestro. In quest'ottica, il ricorso a forme musicali ordinate e lineari non è segno di maldestrezza scolastica, ma strumento naturale per tradurre situazioni sceniche che non conoscono le tensioni e gli scontri del dramma. Così, Cilea può ricorrere senza remore alle forme accademiche della romanza o canzone (tripartita A-B-A o A-A-B, oppure A-B-A-B), riempire gli spazi narrativi con recitativi poco men che convenzionali, appoggiati su semplici progressioni di accordi o su tremoli, e tentando solo a tratti una via più impegnativa, con frammenti tematici calati in orchestra. All'interno delle forme chiuse, Cilea colloca moduli cantabili di grande semplicità, melodie che si distendono entro l'arcata di 4 + 4 battute, con risposte e sviluppi piuttosto prevedibili; ma non è questo il portato di un'educazione accademica da liquidare nel momento della maturità, poiché arie di grande bellezza come "Io son l'umile ancella" o "La dolcissima effigie", ad esempio, continueranno a prediligere una costruzione simmetrica. La tendenza a forzare, a dilatare una melodia oltre un numero canonico di battute, con un pizzico di estro improvvisativo, non appartiene a Cilea; la cosiddetta "improprietà sintattica" tipica di tutti i suoi compagni del Verismo, è dimensione non proprio naturale (a parte gli ariosi di Rosa Mamai nell'*Arlesiana*) per questo futuro maestro di composizione e di armonia.

Che trova perfettamente consentaneo tradurre i sentimenti dei piccoli borghesi della sua *Gina* con i modi della romanza da salotto, che intende suscitare una commozione tenue, in chiave lirica o malinconica: con la semplicità e l'eleganza del disegno cantabile, che abbandona moduli belcantistici in favore di una melodia sillabica, si distende nel registro centrale, e rinuncia a picchi verso l'acuto; con l'impiego di moduli di accompagnamento classici - raddoppio del canto, sestine di crome, quartine di sedicesimi, tremoli, accordi ribattuti, arpeggi accordali -; con percorsi armonici prevedibili e semplici andamenti ritmici. Come segno della giovinezza del lavoro, si potrà semmai osservare che quando Cilea affronta la sezione B di una romanza, non sempre è convincente nel maneggiare l'armonia modulante, indulgendo a qualche forzatura nelle progressioni, a successioni un po' scontate di settime diminuite, a qualche alterazione cromatica e passaggio enarmonico, nell'intento di creare qualcosa di originale. Ma per ritrovare la sua vena più autentica si dovrà attendere la ripresa, quando l'aria torna a distendersi sul cantabile *incipit*: il modello di romanza che si suole definire "a episodi" o narrativa, costruita di sezioni melodiche diverse e caratterizzate (come l'"Addio alla madre" di *Cavalleria*, come i soli di Mimì e Rodolfo in *Bohème*, e così via) non fa ancora parte del lessico giovanile di Cilea.

Ci occorre, anni fa, scrivendo di *Adriana Lecouvreur* (22), di individuare la presenza di certi andamenti melodici che rivelavano la parentela con la tradizione napoletana, ma non già dell'opera settecentesca, bensì con quella più attuale della romanza da camera, fino a sfiorare i modi della canzone. E indicavamo gli assoli di Michonnet "Ma rimedio non v'è" (un Lento in 3/4, quasi un valzer moderato), "Noi siam povera gente", e "Bambina non ti crucciar" (ancora un Andantino in 3/4), impastati di un melodismo affettuoso e sfogato che Cilea, nel suo dramma di forti passioni vissute da principi e grandi *tragiciennes*, può concedere solo al per-

sonaggio più modesto sul piano sociale, dopo averne dato qualche saggio nei canti della dimessa Vivetta nell'*Arlesiana*. E non sarà fuori luogo evidenziare un filo rosso sotteso tra il saggio di conservatorio di Cilea e il suo capolavoro, un curioso auto-imprestito a distanza di tanti anni: al primo atto, quando s'immagina Adriana recitare fuori scena, Michonnet commenta l'interpretazione dapprima sulla melodia dell'"umile ancella" e poi appoggiandosi a un disegno ripetuto più volte che è identico - anche come tonalità - alle otto battute dell'Allegretto Morbido che aprono la sc. 2 del II atto di *Gina*, in cui Lilla e Gina esprimono la loro commozione per la partenza di Uberto. Un segnale della parentela sociale fra il modesto *regisseur* della Comédie Française e i protagonisti campagnoli della *Gina*, che si conferma con il recupero di questo passaggio strumentale, cui Cilea deve aver attribuito un importante valore espressivo. Comunque, per un'"operetta" come *Gina*, ambientata in una campagna che potrebbe essere di una qualunque regione italiana, nata in quel 1889, nel quale il fenomeno Tosti si è consolidato a livello internazionale, il genere della romanza può divenire la scelta formale da estendere pressoché a tutti i numeri della partitura, anche se, prima di *Gina*, Cilea ha composto solo tre o quattro liriche da camera, e dunque affronta l'opera essendo quasi digiuno di scrittura vocale. In compenso, ha al suo attivo molti fogli d'album e pezzi caratteristici per pianoforte (*Danza calabrese*, *Impromptu*, *Preludio*, *Mazurka*) nei quali è dato cogliere l'influenza della romanza senza parole mendelssohniana e forse dei *Pezzi lirici* di Grieg, che ne determinano l'aristocratica scrittura melodica e lo spiccato gusto per l'equilibrio formale, poco incline al virtuosismo e alla libertà improvvisativa di matrice lisztiana. Così che l'origine della celebrata quadratura del canto di Cilea, della sua eleganza che non conosce l'enfasi e l'eccesso vocalistico, sarà da ricercare non solo nella tradizione melodica dell'opera napoletana, nella "nenia", o nella cantabilità dei *petits-opéras*

francesi, ma anche in questi modelli strumentali, praticati e fatti propri dalla forte scuola pianistica partenopea.

Nella *Gina*, il giovane maestro rivela una discreta perizia nell'alternare pezzi generici o ripetitivi con altri canti dotati di una certa capacità emozionale; quello che invece appare carente è il taglio drammaturgico, che predilige un certo ristagno illustrativo, il frequente impiego di terzetti o altre piccole scene d'insieme del tutto irrilevanti ai fini del percorso drammatico: "è una drammaturgia che si basa sulla digressione non sorprendente, sulla lentezza dello sviluppo scenico; anziché condurci verso una conclusione, ci distrae con ciò che ci offre "per strada" (23). La nostra lettura si fermerà a segnalare, naturalmente, i momenti di maggiore felicità, dando per acquisito che la partitura non contiene pagine scorrette o grossolane (24), e sembra tutta tratteggiata con il gusto del disegno leggero, dell'acquerello dai colori sfumati e teneri; quasi fosse un lavoro Biedermeier un po' fuori stagione, a cui mancano le punte di passionalità che, ad esempio, un idillio altrettanto insipido come *L'amico Fritz* presenta con larghezza.

La romanza di apertura del tenore Giulio "Sempre deserto e bruno" in la min. si segnala per l'andamento cullante, quasi di lamento, in 6/8, che nella sua semplicità sembra guardare alle cantilene dell'opera settecentesca. Più articolata la scena fra le due donne, aperta da una introduzione strumentale di carattere militare, che preannunzia la scena seguente che avrà protagonista Flamberge; questo duetto, che potremmo definire "dell'amicizia femminile", ha un andamento garbato e suadente, caratterizzato da un'idea melodica in si min. che ricalca quasi letteralmente l'inizio di "Printemps qui commence" dal *Samson et Dalila*: un possibile segnale della circolazione della cultura francese in area napoletana cui si accennava precedentemente. Il duetto si conclude con una codetta di sapore religioso, in cui compare per la prima volta l'arpa, che per tutta l'opera Cilea prediligerà per

sostenere momenti di particolare emozione.

Inevitabile invece la strumentazione per fiati e la marcata quadratura ritmica per la Marcia che segue (quasi un annuncio dell'accompagnamento del pezzo "di carattere" "Il russo Mencikoff" cantata da Maurizio nell'*Adriana*), con la gustosa inserzione onomatopeica delle risate "Ah, Ah" dei coscritti. Nell'aria del sergente Flamberge "Orsù va ben che spasimi", in Re bem. magg., Cilea gioca tra la tenezza un po' generica di un 6/8, con riferimento alla condizione delle donne, e il 2/4 che allude alla vita militare; da notarsi anche il divertente "Brr! Rataplan" del sergente, accompagnato da trombe e fiati (quanti ne figurano nelle opere dell'Ottocento, dagli *Huguenots* alla *Fille du régiment* alla *Forza del destino* fino al repertorio dell'opéra comique e dell'operetta?) su cui si svolge l'insieme che chiude l'atto.

Ancora la citazione della Marcia in apertura del II atto, per creare il clima del recitativo in cui Uberto riflette sui suoi doveri di soldato ("Figlio indegno di te/ no, tu non hai, terra natale, in me!"); segue la toccante Romanza di saluto "Addio! Addio, ti dico addio" (A B A, in Sol bem. magg.), nella quale Gavazzeni ha segnalato "embrioni melodici persino originali", impreziosita dai soli di oboe e fagotto, poi di flauto e clarinetto concertanti e da un fluente disegno di accompagnamento la cui intervallistica può richiamare quella di un'altra celebre romanza francese: "Je crois entendre encore" dai *Pêcheurs de perles* di Bizet.

Alcune idee felici si trovano nel Concertato in cui le donne si preparano alla partenza di Uberto, e Gina promette la sua fede al generoso che volesse sostituirlo (e Giulio, in scena, ascolta). Qui si rivela un Cilea capace di dominare un'ampia partitura a più voci, con una sicurezza di mano di cui si trovano conferme in tutti gli altri insiemi - terzetti, quartetti - della *Gina*, assai più numerosi che in ogni altra opera italiana contemporanea (forse una "traduzione" del gusto francese per

gli ensembles?).

Un autentico trionfo dello spirito della romanza è il successivo duetto d'addio in Fa magg. in cui Uberto canta "Io nel dolce amor tuo confidai", a cui Lilla risponde con la toccante frase "Senza lacrime"; il duetto si conclude con il Finale "Vivrò Lilla", di grande tenerezza, con l'immane timbro dell'arpa, un clarinetto e un corno soli.

Dopo l'intermezzo di una scena di festa, il second'atto ha il suo *clou* nella lettura della lettera, con cui l'anonimo prende il posto di Uberto e chiede a Gina l'anello, in pegno della sua fede. Commossi dall'atto, tutti i protagonisti cantano nel bel concertato "Fin ch'io di vita/respiri un'aura", di carattere patetico, con accompagnamento d'arpa, due sole viole e due violoncelli divisi, cui si aggiungono in progressione violini, legni e ottoni. A questa scena estatica - espressione del mondo interiore dei personaggi - si contrappone e si salda un richiamo di fanfara dietro le quinte - segnale del mondo esterno - e la ripresa della Marcia, con tutti i personaggi e il coro, che chiude l'atto.

Il III atto rivela nelle scene conclusive (innamoramento tra Gina e Giulio, rifiuto di lei, ritorno di Flamberge con l'anello) un Cilea che non sa eludere qualche ridondanza del testo, risolvendola con degli insiemi che rallentano il ritmo drammaturgico; ma trova ancora i momenti più ispirati in alcuni brani lirico-sentimentali, fra cui vale ricordare la semplice romanza di Lilla in Fa magg. "Romito fior", che rimanda alla consueta simbologia floreale, illuminata dal timbro dell'arpa, del flauto, dell'oboe e successivamente di tutti i legni. E ancora i fiori sono protagonisti in quella di Gina ("I fiori mandano/fragranze ignote"), un delicato Valzer in Re magg., in cui la ragazza esprime la felicità per il ritorno del fratello, unico brano della *Gina* nel quale Cilea recupera - pur nel registro centrale del mezzosoprano - passaggi di coloratura (scalette, trilli, vocalizzi, appoggiature, una caden-

za cromatica), inserisce degli estatici “ah, ah!”, arricchisce la linea del canto con effetti strumentali evocativi del canto degli uccelli. I modelli che il compositore può aver tenuto presenti sono il virtuosistico valzer di Giulietta “Je veux vivre” dal *Roméo et Juliette* di Gounod e, per il richiamo floreale, il canto di Siebel “Faites-lui mes aveux” dal *Faust*.

Ma forse la pagina più singolare dell’atto, prima del duetto d’amore tra Gina e Giulio, è la canzone in La magg. “E la campagna è bella alla mattina”, che il mezzosoprano intona ricamando: un raffinato brano di gusto arcaizzante che trasferisce in un’opera italiana quelle “chansons de toile” di origine medievale che, dalla canzone di Margherita nel *Faust*, si ritrovano in molto teatro europeo dell’Ottocento, a partire dal *Franco cacciatore* di Weber e dalla ballata di Senta dell’*Olandese volante*. Ma la distanza fra l’umanità fra queste eroine romantiche e il mondo lirico-borghese di Cilea è incommensurabile (solo Catalani, nella sua candida ammirazione per la cultura germanica, aveva osato tentarne un’eco nella sua (25) *Edmea*), e il giovane maestro calabrese dovette guardare piuttosto a un altro modello celebre (26): la canzone del Re di Thule intonata dalla Margherita di Gounod; meno probabile, ma non da escludersi, che conoscesse l’analoga scena nella *Damnation de Faust* di Berlioz.

Per riassumere: sarebbe difficile attribuire al saggio finale dell’allievo Cilea una piena originalità, o una discendenza univoca; esso si fa apprezzare appunto per la capacità di accogliere ed emulsionare in un prodotto omogeneo ed equilibrato, che spira classicità e trasparenza, fonti letterarie e musicali eterogenee: vaudeville, *pièce à sauvetage*, commedia proromantica, tipologia borghese dei personaggi, con romanza da salotto italiana, pianismo “di carattere”, registri vocali e modi di canto da *opéra lyrique* o *comique*. Questo fa intuire, dietro l’esordio di

Cilea - un patrimonio e un aggiornamento che va ben al di là del portato scolastico, che gli consente di creare un teatro “altro” rispetto ai modelli imperanti nel teatro dell’epoca, almeno in quello che noi conosciamo. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che la storia dell’opera buffa non si conclude con il fatidico 1843, anno del *Don Pasquale*, per riaprirsi, quasi di fronte a un meraviglioso fantasma, cinquant’anni dopo, con il *Falstaff*. Nei teatri di Napoli, mentre tramontava nel resto d’Italia, il genere comico-sentimentale, il melodramma “di mezzo carattere” continuavano con successo fin quasi allo scadere del secolo, grazie ai contributi dei fratelli Ricci, di Petrella, di De Giosa, innestando in una tradizione secolare moduli drammaturgici di provocatoria “modernità”, come l’inserimento di scene di festa, addirittura di Piedigrotta, con l’immane séguito di balli e di canzoni, napoletane *ça va sans dire*. E’ una storia, questa del genere leggero nel secondo Ottocento, quasi tutta da riscrivere, per approfondire le relazioni sotterranee fra moduli drammatici tanto diversi (compresa l’operetta, francese e viennese); e non si può escludere che la *Gina* apparirà allora meno isolata e inconsueta rispetto alla produzione dei suoi tempi, in cui il Verismo batteva alle porte dell’opera. Tanto più che, se accogliamo l’individuazione di Carl Dahlhaus, secondo cui uno dei parametri per qualificare come “verista” un’opera in musica è la presenza di episodi che anche nella realtà sarebbero cantati o suonati (serenate, marce, inni religiosi, balli, stornelli, segnali) (27), potremmo essere meravigliati che in questa *Gina* brani del genere s’incontrino ad ogni piè sospinto: a cominciare dalla scena d’introduzione, con cori di contadine al lavoro (“Liete siam, tal che ci par/ una festa il lavorar”) e risposte di voci maschili, che - anche se la musica è dispersa - anticiperebbe letteralmente il quadro di apertura di *Cavalleria rusticana*. Ricordiamo poi la canzone del “Rataplan” che Flamberge usa come segnale di richiamo per Uberto, il coro dei coscritti (che cantavano, ahì, andando alla guerra

anche nella realtà) e la marcia che si estende a tutto il finale del I atto e ritorna a più riprese, come un discreto Leit-Motiv. Nel II atto si assiste a un'ampia scena di brindisi (dopo *Traviata*, è vero, ma prima di *Cavalleria*), e a un passo di "parlato": la lettura di una lettera accompagnata da violoncello e contrabbasso, a mo' di melologo, e si ascolta una fanfara di ottoni in quinta: autentico episodio di musica "in presa diretta". In varie occasioni, poi, s'innestano nel canto anche risate, esclamazioni o l'onomatopeico "Brr" nel "Rataplan". Momento magico fra queste varie "musiche di scena", il quadro in cui l'imbarazzato Giulio si mette a fumare e Gina ricama, intonando la "chanson de toile" che abbiamo prima ricordato: si pensi che Mélièsville risolveva la situazione con un brillante colloquio, mentre Golisciani e Cilea decidono di creare una zona di "canto nel canto", simile a quelle serenate e stornelli così frequenti nel teatro verista.

Sarebbe eccessivo parlare di anticipazione di moduli drammaturgici del teatro naturalista, considerata la frequenza con cui episodi analoghi figurano nel teatro e nell'opera in musica fin dalle epoche più remote (28); ma se è vero che le rivoluzioni non si compiono in un giorno, e che prendere in esame che cosa esisteva d'intorno ai grandi eventi artistici - come il Verismo, nel nostro caso - non è mai ricerca oziosa, la realizzazione scenica di *Gina* di Cilea potrà essere la giusta occasione per la verifica delle sue qualità che siamo andati esponendo in queste pagine.

(1) Si vedano i ricordi del librettista E. MOSCHINO, *Sulle opere di F. Cilèa*, Milano 1932; GAJANUS, *F. Cilèa e la sua opera*, Bologna, Cappelli 1939; il piccolo studio di R. DE RENSIS, *F. Cilèa*, Biblioteca Comunale, Palmi 1950; la biografia di T. D'AMICO, *F. Cilèa*, Curci, Milano 1960; le voci di C. PARMENTOLA, *F.C.* in DEUMM, Utet, Torino 1985, *Biografie*, I pp. 244-5 e di R. MELONCELLI, *F. C.*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Treccani, Roma, 1981, p. 505.

- (2) Sugli inediti del Fondo Cilèa del Museo “L. Repaci” di Palmi, si vedano le notizie di N. SGRO, *Le musiche sinfoniche e da camera di Cilèa*, in “Cronache calabresi di politica e di cultura” 1970, n. 12, pp. 87-90, da integrarsi con il *Catalogo dei manoscritti di Cilèa...* a cura di G. PITARRESI, in *La dolcissima effigie*, Studi su Francesco Cilèa, Laruffa, Reggio Calabria 1994, pp. 333-392.
- (3) R. VLAD, *Ritorno di Cilèa*, Prolusione al Convegno “Ritorno di Cilèa”, Varazze 5-6 giugno 1989, SIAE, Roma 1991, pp. 9-40.
- (4) S. TRIPODI, *L'opera pianistica di F. C.*, in *La dolcissima effigie*, pp. 229-268.
- (5) Così racconta Cilèa nei suoi *Ricordi* (riprodotti, a cura di G. Pitarresi, ne *La dolcissima effigie* cit., pp. 25-86): “La *Gina* intanto, da buona figliola, lavorava per me in segreto. Così, nel 1890, al tempo del concorso Sonzogno, (...) cominciò a circolare qualche notizia intorno alle mie attitudini operistiche. Ne fu messo a parte l'editore, che si trovava allora in Roma, dal mio amato maestro Paolo Serrao. In quell'occasione, invitato dal Sonzogno all'Albergo Quirinale ove alloggiava, ebbi l'inaspettata offerta del libretto della *Tilda* dello Zanardini...”
- (6) Una pagina stimolante: vedila in G. GAVAZZENI, *Francesco Cilèa diec'anni (sic) dopo la morte*, Sonzogno, Milano, 1960, p. 19, ripubblicato con qualche taglio, con il titolo *Francesco Cilèa (ieri, oggi)*, fra gli Atti del Convegno SIAE cit., pp. 41-54.
- (7) Cfr. T. D'AMICO, *Op. cit.*, p. 34 e M. ILARI, *F. Cilèa. Appunti per una biografia*, in Atti Convegno SIAE cit., pp. 143-4.
- (8) F. CILEA, *Ricordi* cit., p. 35.
- (9) Enrico Golisciani (Napoli 1848-1919) ha firmato più di 80 libretti: *Marion Delorme* per Ponchielli (1885), la verista *A Santa Lucia* per il Tasca (1892), soggetti impegnativi come *Ivanhoe* (da Scott), *Wallenstein* (da Schiller), *Cimbelino* (da Shakespeare), *Teresa Raquin* (da Zola). Molto felice negli ultimi anni la collaborazione con Wolf-Ferrari per *Il segreto di Susanna* (1909), per *I gioielli della Madonna* (1911) di ambiente napoletano-verista, scritto a due mani con lo Zangarini, e per il goldoniano *L'amore medico* (1913), sulla linea del ripensamento settecentesco de *La Du Barry* destinata al Camussi (1912).
- (10) I problemi del testo della *Gina* sono affrontati nel nostro saggio C. ORSELLI, *Fonti francesi per il debutto operistico di Cilèa: la “Gina”*, nel volume *Ultimi splendori: Alfano, Cilèa, Giordano*, Ismez, Roma 1999.

(11) Che invece un recensore della *Gina* già conosceva: “Il soggetto fu tolto da una commedia di Méléville, *La croce d’oro*”, sul quotidiano “Roma” di Napoli del 10 novembre 1899.

(12) M. MORINI, *Le fonti librettistiche delle opere di Cilèa*, in Atti Convegno SIAE cit., p. 67.

(13) Qualche notizia essenziale è fornita dall’*Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VII, Le Maschere, Roma 1954, pp. 392-3.

(14) Il più celebre è *Zampa*, per Hérold; in Italia, derivano da lavori di Méléville *Betty* (dal vaudeville di Scribe e M. *Le chalet*), *Il borgomastro di Saardam* e *Elisabetta al castello di Kenilworth* di Donizetti.

(15) Di questo musicista (Napoli 6 marzo 1812-11 marzo 1878) si conoscono i titoli delle opere rappresentate al Teatro Nuovo fra il 1832 e il 1857: *Un matrimonio inopinato*, *Amore e scompiglio*, *Vent’anni d’esilio*, *Allan Cameron* (F.M.Piave), *Lo zio Battista* (S. G. Giannini), *Steffanella o Tutti amanti*, *Castellammare* (R. d’Ambra), e *La figlia del soldato* (G. di Giurdignano), opera semiseria data al Teatro del Fondo nel 1842. Cfr. U. MANFERRARI, *Dizionario Universale delle Opere melodrammatiche*, Sansoni antiquariato, Firenze 1955, III, pp. 143-4.

(16) Giovanni di Giurdignano fu attivo a Napoli dal 1831 al 1850, scrivendo libretti per Lauro Rossi, Mario Aspa, Ferdinando Taglioni, Giovanni Valente, Vincenzo Fioravanti, quasi tutti di carattere semiserio o buffo, e una curiosa *Java*. Cfr. F. STIEGER, *Opernlexikon*, Librettisten II, Schneider, Tutzing 1980, p. 365.

(17) Per cui si rimanda al nostro studio cit. alla nota 10.

(18) “Nell’indole melodica le radici romantiche italiane sono evidenti: come una lega che impasti bellinismo e donizettismo. Insieme a certa *tournure* scendente da Gounod e ad una grazia leggera da *petit-opéra* francese”, G. GAVAZZENI, *Art. cit.*, p.19

(19) R. CELLETTI, *Voce di tenore*, Idealibri, Milano 1989, p. 148.

(20) G. GAVAZZENI, *Art. cit.*, p. 19. Da segnalare la Diss. di M. R. COSENZA, *Nascita dell’operismo di Cilèa: “Gina”*, discussa sotto la mia guida nell’A.A. 1994-5 presso il D.A.M.S. dell’Università di Cosenza. A lei il mio apprezzamento per l’accurato lavoro di ricerca e di analisi compiuto.

(21) *Ibidem*: “E si incontrano nell’autografo pentimenti, modifiche, tagli, che denotano caratteri-

stiche riflessive, escludendo l'improvvisazione".

(22) Cfr. C. ORSELLI, *Al Conservatorio di Napoli spunta un fiore Liberty*, Programma Stagione Lirica 1979-80 del Teatro Regio di Torino, pp. 114-122.

(23) Diagnosi felice che G. SALVETTI, *Le ragioni non poco complesse di una semplificazione*, formula a proposito dell'*Amico Fritz*, negli Atti del 4° Convegno di studi su Pietro Mascagni, Livorno 20-21 sett. 1991, Sonzogno, Milano 1994 p. 50.

(24) "Poteva riuscir facile, a un giovanissimo di allora, lasciarsi attirare da una scrittura un po' grossa, dalla forzatura dei toni alti, nell'enfasi di un manierismo romantico." G. GAVAZZENI, *Art. cit.*, p. 19.

(25) Su quest'opera, si veda M. ZURLETTI, *Catalani*, Edt, Torino 1982, pp. 132-140; C. ORSELLI, *Edmea*, in AA. VV., *Le opere teatrali di Alfredo Catalani*, Istituto Storico Lucchese, XXI, nn.2-4 Lucca 1993 pp. 47-81.

(26) Sempre nell'ambito di "musiques de toile", è curioso che Catalani componesse il pezzo per pianoforte *Le rouet* nel 1878, e anche Cilea una *Chanson du rouet* intorno al 1888.

(27) Si vedano, di C. DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, Il Mulino, Bologna 1987; ID., *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. III, EDT, Torino 1988; ed anche gli eccellenti studi di A. GUARNIERI CORAZZOL, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, a c. di J. Maehder e L. Guiot, Sonzogno, Milano 1993; ID., "Fate un chiasso da demoni colle palme e coi talloni". *La disgregazione dei livelli di cultura nell'opera italiana fra Ottocento e Novecento*, in *Opera e libretto II*, Olschki, Firenze 1993.

(28) "La musica di scena con funzione emblematica è tradizione vetustissima....Tali topoi musicali di ascendenza remota hanno segnali inequivocabili per qualsiasi spettatore, sono però problematici nel teatro d'opera: essi emergono come citazioni - come uno spezzone di mondo esteriore, insomma - da un contesto dove la musica è il linguaggio del mondo intero" Cfr. C. DAHLHAUS, *Drammaturgia...* cit, p. 114. Ed alcuni degli episodi ricordati (il segnale, la marcia, la lettura della lettera e altro) erano già presenti nel libretto del Giurdignano.

FRANCO-NEAPOLITAN ELEMENTS IN CILEA'S DEBUT

by *CESARE ORSELLI*

On the occasion of the 50th anniversary of the death of Francesco Cilea, the town and region he was born in are holding a series of events of considerable cultural importance (conferences, concerts, theatrical productions) aimed at better defining the coordinates of the artist's personality, particularly as far as training and beginnings are concerned; aspects which, apart from the scanty news in monographic (1) literature, has only begun to be studied recently (2). The merit must go above all to Roman Vlad (3), who analysed some of his young works in 1989, finding in the finale of the *Sonata per violoncello* dated 1888 a surprising work in pre-Ravel style; and Salvatore Tripodi, who studied the composer's music for piano in 1994 (4). But as far as his theatrical debut is concerned, of great importance to Cilea's career, since thanks to his positive results Edoardo Sonzogno entrusted him the libretto of the verist *Tilda* (5), there are only a few news reports regarding *Gina*, a brief reading by Gavazzeni (6), and Cilea's memoirs. For the first time in our day, this score, which has remained in manuscript form, is being staged (at Cosenza's Rendano Theatre) - without doubt the greatest "absolute innovation" of the Cilea celebrations.

Francesco Cilea moved from Palmi in 1885 to finish his studies at Naples Conservatory under the guidance of Beniamino Cesi and Giuseppe Martucci for piano and Paolo Serrao for composition, with Umberto Giordano, Alessandro Longo and the tenor Fernando De Lucia (7) as companions. Some instrumental works date back to these years, as does that *Gina* with which tradition has it, the student concluded his studies at San Pietro a Majella in 1889. In his *Ricordi*, written in the years 1944-47, Cilea tells the story behind that creation:

“.....As first pupil, according to tradition, I had the task of writing the opera *Gina* to a libretto by Enrico Golisciani. I remember that due to circumstances beyond my control, the task was not carried out as quickly as it should and could have been. This nevertheless gave me the opportunity of extending the opera by an act during my 1888 vacations, which I passed in Bagnara Calabria working fervently in my dear cousin’s house. The opera, arranged and conducted by me, and performed on the College’s small stage by my companions as far as both orchestra and choruses were concerned on the evening of 9th February 1889, was very favourably received by the audience and critics, (...) and was repeated, meeting with increasing favour by the public, in the Conservatory’s small theatre. (...). *Gina* must have been well received for its melodic abundance and spontaneity and the free and easiness with which I developed the three acts; but in spite of the favourable criticism, this little opera is to be considered a simple juvenile experiment – an experiment which in fact served to teach me many things that I hadn’t been able to learn at school. In fact, a good critic of myself, I wrote, cancelled and re-wrote many parts during rehearsals, patching up the score and the parts (8).”

There’s no direct news about the collaboration between Cilea and Neapolitan Enrico Golisciani (9), a librettist with a certain reputation who had been writing since the 1870’s, but Cilea’s phrase (“extending the opera by an act”) makes one think that the libretto, firstly in two acts, was then extended to the current three (this is confirmed in the manuscript by the addition of a Roman “I” to the previous heading “Act II”); plus, the text by Golisciani wasn’t given to the student completely ready, but during the course of its composition underwent various changes (10). *Gina*, “idyllic melodrama”, was taken (as is written in the frontispiece) from “a Mélésville play”, but without mentioning the title (11); and on this matter, Mario Morini is also rather vague: “(...) is a libretto in three acts by

Golisciani inspired by an old 19th century pièce” (12), so it wasn’t easy to trace the French original: almost every trace has been lost of the countless works by Méléville (a nom de plume of Baron Anne-Honoré-Joseph Duveyrier, who was born in Paris on November 13th 1787 and died in Marly-Le-Roy on November 3rd 1865) (13). Even the 19th century edition of the *Encyclopédie Française* doesn’t mention the title of *La croce d’oro*, in the three packed columns dedicated to Méléville’s works, which went from librettos for melodramas and *opéras-comiques* (14) to operetta, plays, féerie, vaudeville and farces - a total of over 340 titles, many written in collaboration with Eugène Scribe, with whom Méléville began working in 1845.

Fortunately, we managed to trace back to the *pièce* which from which the subject for *Gina* was taken: it’s *Cathérine ou La croix d’or*, “comédie en deux actes, mêlée de chants” by Nicholas Brazier and Méléville, staged for the first time at Paris’ Vaudeville Theatre on May 2nd 1835. The vaudeville must have met with immediate success, if in the autumn of 1838 it was already the subject of the opera *L’astuccio d’oro*, by Fortunato Rājentroph (15), staged at Naples’ Teatro Nuovo. This “melodrama divided into two parts” (“1812” - “1814”), to a libretto by the Marquis of Giurdignano (16), has the same characters as the Méléville *pièce*, transferred to Brittany with some changes being made to the names, whereas the easily recognizable signal of “Sergeant Austerlitz” is kept. In this *Astuccio d’oro*, the presence of spoken dialog should be noted, as if the Neapolitans Giurdignano and Rājentroph were already intent on transferring the features of French comedy-vaudeville into opera buffa tradition in 1838.

We don’t know if Rājentroph’s opera was particularly successful; but the fortune of *Cathérine* continued however: shortly after, on October 31st 1840, at Padua’s Accademia Filodrammatica “I Solerti” was staged “for the first time” in Italy,

“freely translated and abridged from the French version” by Girolamo Giacinto Beccari, the play *1812 e 1814 ossia La croce d’oro*, which takes the idea of the “two periods” from Giurdignano’s libretto, follows Brazier-Mélésville’s vaudeville precisely but, eliminating the sung parts, transforms it into a 4-act prose play. From numerous details not worth listing here (17), it can be taken that Golisciani had Beccari’s translation at his disposal alongside the French version, which he followed scene by scene, even if not even one aria appears to be a copy of a corresponding vaudeville couplet: the libretto is constructed independently, following to the most traditional examples of semi-serious or comic-sentimental opera. The closed pieces are in strophes of verses with traditional measures (seven-syllable, octosyllabic, dodecasyllable, pentasyllabic, decasyllabic), with the usual alternation of paroxytone, oxytone and proparoxytone endings; the vocabulary draws from the customary one of old-ish libretto writing, with an abundance of “angeli” “anima” “misero” at the end of the verses, “ciel”, “cuor”, “insiem”, “andiam”, and numerous other irritating examples of apocopation, which however facilitate the work of setting the poetry to music. As opposed to vaudeville, the recitative sections are very short, as seems natural in an opera which was written in the vicinity of verism; but it would be unthinkable for a pupil of the Neapolitan school to adopt the declaimed framework of an opera, anticipating the formal revolution which Mascagni had been working on from 1882 with *William Ratcliff*, or immediately grasping the innovations contained in the too recent *Otello*. On the other hand, even *Cavalleria rusticana*, written in 1890, was still constructed with closed forms, as was the idyll of *L’amico Fritz*; so there’s no need to be surprised of the fact that in his *Gina* dated 1889, Cilea decided to tell a gentle love story (an idyll to be precise) making use of recitatives, arias, duets, concerted pieces, in the most classical tradition.

The scene is set in a small French town in Napoleon's day: a couple of fiancées, Lilla (contr.) and Uberto (bar.), owners of a small country hotel, are to be compelled to be separated, due to the young man being called to war; but a mysterious character secretly offers to take his place and enrolls instead of him. Gina (mezzo-soprano), Uberto's sister, touched by this act, promises that when he returns she'll offer herself in marriage to this generous man, whom she sends a gold ring containing locks of her parents' hair as a pledge of her love (Acts I and II). Two years later (Act III): Uberto has eventually done his duty as a soldier, but returns home safely, bringing with him a brusque companion-at-arms, Giulio (tenor), who saved his life at the battle of Jena. *Coup-de-foudre* between Gina and him, but the memory of the promise she'd made blocks the girl's impulse; Giulio announces he's the mysterious character who took Uberto's place for the recruitment, but no longer has the ring. Sergeant Flamberge (basso) then arrives with the ring he'd been given by Giulio, who was on the point of death, but later survived. The two sweethearts are thus united, to the joy of all concerned.

In the *coups de théâtre* and continuous unexpected events which animate the plot and the alternation of painful waits and happy solutions, it's easy to recognize the vaudeville style, which in Italy left traces in *Betty*, *Il campanello di notte*, *Rita* (with spoken dialogs), *Il giovedì grasso*, Donizetti's *La fille du régiment* (which was intended from Opéra Comique), and Rossini's *Gazza ladra*, where the story once again features a valuable object, a silver fork. Making the performance lighter, again in the vaudeville spirit, there are still remarks about the weak sex ("Di donne è vizio/ il cicalar", observes Uberto; and Flamberge rebukes Gina and Lilla for hoping that Uberto isn't recruited: "Teste vuote,/ ei gobbo né zoppo né guerccio non è..."). The recurrent praise of the Emperor and the "wonderful military life" is used as an antithesis to the idyllic rural scene as if, after the French and

Neapolitans of the thirties, the Italians of 1889 still hadn't had their fill of wars, and only women were allowed to express perplexity for some king's military initiatives.

The plot, with the fortunate return of Flamberge who pulls out the gold ring, has the flavour of those *pièces à sauvetage* of Napoleonic times, typical of Cherubini's theatre (*Eloïse, Les deux journées...*) and Beethoven's *Fidelio*, to mention just a pair; and the sergeant, who no longer has the grotesque name of Austerlitz, upsets the peaceful existence of the small family group by enrolling Uberto (Act 1), but then restores the women's happiness with his leave (Act 2), and unties all the knots at the end, almost playing the role of "deus ex machina", rather like Dulcamara in *Elisir d'amore*, a country idyll also based on a French play by Scribe but, regarding the importance of war and soldiers in Melesville, in this *Gina* interest is once more focussed on lyric-sentimental situations, and conventional humanity (made up of characters who are all affectionate, honest and pleasant) invades the opera with duets of love, farewell and abandon, farewell romanzas, songs of nostalgia and arias on one's unhappy state, so a large pathetic element of Neapolitan origin is grafted on to French action plays and, musically, "the light grace of *petit-opéra*" (18), a rather unusual *mélange* in Italian theatre of the 1880's.

As far as the setting is concerned, Cilea proposes the *plein air* of the countryside, popular in early 19th century Italian plays, with choruses of countrymen, countrywomen and conscripts; the action however is led by the five characters which, for the peculiarity of their vocal registers, strengthen the link with *opéra comique* and *lyrique*. This doesn't include Sergeant Austerlitz-Flamberge of course, who's the umpteenth re-proposal of a basso buffo, a ridiculous soldier so often seen in 18th and 19th century Italian theatre, and which Cilea used amusing military-style

arias, marches and anthems to the Emperor to characterize. But the high mezzo-soprano register Cilea allocates to Gina the protagonist is unusual in Italian opera of the second half of the 19th century and has its forerunners in certain heroines of *opéra-lyrique* such as Charlotte, Sappho and Mignon, “parts of fragile idealized women” (Celletti); and just as unusual is the contralto tessitura chosen for Lilla, to whom Cilea assigns the aria “Romito fior”, whose topic is close to similar “floral invocations” found in *Le villi*, of 1884 (“Se come voi piccina/io fossi, o vaghi fior”), and Suzel’s aria “Son pochi fiori” in *L’amico Fritz*, written two years after *Gina*. For the figure of the mysterious saviour (Giulio), the choice of a tenor voice with a lyric character was inevitable; and it’s precisely he who opens the opera with the aria (missing from Melesville, but already announced by Giurdignano) “Sempre deserto e bruno”, which depicts his melancholic nature and bitter destiny, almost that of a “negative” hero, with a song descending from *opéra lyrique* vocal style, which “guided the male voices, particularly the tenors”, towards a delicate, gentle, intimate singing, which didn’t exclude passionate phrasing, but suited a relaxed mellow line” (19). Uberto too is a lot different from Romantic models, and approaches the “confiding” and affectionate type of baritone of end of the century opera, with natural accents, soft touching emission (like David in *L’Amico Fritz*, Marcello in *Bohème*, Cascart in *Zazà* and Michonnet in *Adriana Lecouvreur*): he’s no longer “heroic”, or the rival of the sweetheart, as in Verdi, but his friend.

Some news on the score of *Gina*, up till now unpublished and unknown, apart from to Gianandrea Gavazzeni, the only scholar who was “able to read the incomplete autograph of the first little opera” by Cilea (20). In fact, the Overture in C minor, which is in the Cilea Museum in Palmi, is missing from the manu-

script (kept in Naples' San Pietro a Majella Library), which begins with the Scene and Romanza by Giulio, so the only piece which up to this moment we can take as being lost is the introductory chorus, unless Cilea deliberately eliminated it at the last minute: this could be supposed by the small signature added at the top of Giulio's Scene, almost as if to indicate the opera's incipit, like the other signature on Uberto's recitative shows the beginning of Act 2. Act I finishes with the signature and the date "Saturday 20th October 1888", Act 3 bears the conclusive note "End of the opera. Francesco Cilea, 8th December 1888". The autograph has, as was noted by Cilea in *Ricordi* and confirmed by Gavazzeni (21), numerous last-minute interventions: orchestral bars cut, single parts – particularly brass - cancelled to lighten the instrumental parts, but also slight changes to the vocal line. Here and there entire pages were re-written, as can be seen by the smoother more mature writing, or "patched" in the instrumental parts; but the most obvious revisions were made to Act 3, where they seem to have been dictated by dramatic necessities: Cilea, worried that the action didn't run quickly enough towards the dénouement, thinned out the libretto and the excessive music written. In scene II there was the reading of a message announcing the return of Uberto: the writer felt the tediousness of a situation similar to that of Act 2 and eliminated it; in scene 2 he removed the chorus from the trio by Uberto, Lilla and Gina and several bars of the three characters (scene III); the tenor's short little strophe "Grazie, Signor..." which closed scene IV also disappeared, as did other recitatives in V and VI, whereas in the finale, Cilea completely saved Flamberge's song "Brr! Rataplan", for obvious musical reasons.

The opera was for a traditional formation, with woodwinds, two horn parts and harp, but with the "weight" of 3 trumpets and 3 trombones and the addition of "colour" instruments such as kettle drums, drum, bass drum, cymbals and trian-

gles, as well as instruments on stage; in some parts, piccolo, 3rd horn and ophicleide are heard. Nevertheless the use of wind instruments is very discrete, and the writing often limited to a string quintet, with small parts by the woodwinds (often doubling up or concertante solos); the orchestration used for the parts of a military nature and the concerted pieces at the end of the acts is deliberately more full-bodied.

The opera is composed by the following items:

- Overture

- Act one

Coro d'introduzione (missing)

scene 1 Scene and Romanza "Sempre deserto e bruno" (Giulio)

scene 2 Duet "Di noi che sarebbe" (Gina-Lilla)

scene 3 "Aria comica" "Orsù sta ben che spasimi" (Flamberge)

scene 4 Duet "Un momentin...Che vuoi?" (Uberto-Flamberge)

- Act two

scene 1 Scene and Romanza "Addio! Addio, ti dico addio" (Uberto)

scene 2 Insieme "Ah sì, ten prego, calmati" (Gina, Lilla, Uberto)

scene 3 Duet "Io nel dolce amor tuo confidai" (Lilla, Uberto)

scene 4 Terzetto "Com'è bello qui seder" (Uberto, Gina, Lilla)

scene 5 Insieme "A questa compagnia salute" (Flamberge, Gina, Lilla, Uberto)

scene 6 Concertato "Marciam, marciamo" (Gina, Uberto, Lilla, Coscritti)

- Act three

scene 1 Aria "Romito fior" (Lilla)

scene 2 Recit. and Waltz "I fiori mandano fragranze ignote" (Gina)

scene 3 Insieme "Ah! Fra voi sto! Mia Lilla!" (Uberto, Gina, Lilla, Giulio)

scene 4 Song "E la campagna è bella" (Gina)

and Duet “Ah, per trovare un angelo” (Gina-Giulio)
scene 5 Recit. “E così...Ve ne andate?” (Giulio-Uberto)
scene 6 Terzetto “A lui per sacro pegno” (Gina, Giulio, Uberto)
scene 7 Concertato “Avversa o fausta” (Flamberge, Gina, Lilla, Uberto, Giulio)

The amplexity the opera was assuming doesn't appear to have bothered Cilea much; the aesthetics which underlie his writing are that of the “idyllic melodrama”, in other words a story which unravels in a peaceful predictable manner, and keeps the composer busy searching for appropriate colours for the individual episodes, in the illustration of the emotions and a few more light-hearted parenthesis; the dramatic continuity, the conciseness of the narrative set-up, the psychological coherence of the characters and the burning passions aren't values he expects from Golisciani's work; as far as the actual music is concerned, there's a predominant elegiac sentimental vein, which wasn't to be a juvenile *unicum*, but a constant expressive inclination even when the maestro was older. From this point of view, resorting to orderly linear musical forms isn't a sign of scholastic clumsiness, but a natural means for translating stage situations which don't have drama's tension and disputes. Cilea could therefore resort without restraint to the academic forms of the romanza or canzona (three part A-B-A, A-A-B or A-B-A-B), fill the narrative spaces with recitative which was slightly less than conventional, over simple chord progressions or tremolos, and only now and again try something more demanding, with thematic fragments in an orchestral context. In the closed forms, Cilea included cantabile models of great simplicity, melodies which spread out within the span of 4 + 4 bars, with rather predictable responses and development; but this isn't the result of an academic education to be dismissed when maturity was reached, as arias of great beauty such as “Io son l'umile

ancella” or “La dolcissima effigie”, for example, will continue to prefer a symmetric construction. The tendency to force and dilate a melody over the regular number of bars, with a touch of fantasy isn’t part of Cilea’s nature; the so-called “syntactic impropriety” typical of all his Verism companions, isn’t exactly a natural dimension (apart from the ariosos by Rosa Mamai in *L’Arlesiana*) for this future teacher of composition and harmony. He finds it perfectly consentaneous to translate the feelings of *Gina’s* lower middle-class characters with the style of drawing room romanzas, which intends causing soft emotion in a lyrical or melancholic key: with the simplicity and elegance of the cantabile line, which forsakes belcanto-style models in favour of syllabic melody, stretches out in the middle register, and abstains from high peaks; with the use of traditional accompaniment models – playing the vocal part, sextolets of quavers, quadruplets of sixteenths, tremolos, repeated chords, chord-based arpeggios -; with predictable harmonic arrangements and simple rhythmic progressions. As a sign of the youthfulness of the work, one could perhaps observe that when Cilea faces section B of a romanza, he’s not always convincing in his handling of the modulating harmony, indulging in a few distortions in the progressions, rather predictable successions of diminished sevenths, as well as some chromatic alterations and enharmonic passages, with the intention of creating something original. But to discover his most authentic vein, one has to await the reprise, when the aria once more stretches out over the cantabile *incipit*: the so-called “episode” or narrative romanza style, made up of different melodic and characterized sections (such as the “Addio alla madre” from *Cavalleria*, Mimì and Rodolfo’s solos in *Bohème*, and so on) wasn’t yet part of the young Cilea’s lexicon.

Years ago, writing about *Adriana Lecouvreur* (22), it was realized that there were melodic progressions which showed a certain relationship with Neapolitan tradi-

tion, not 18th century opera, but the more contemporary chamber romanzas, even coming very close to the style of the canzona. And we indicated the solos by Michonnet “Ma rimedio non v’è” (a slow 3/4, almost a moderate waltz), “Noisiam povera gente”, and “Bambina non ti crucciar” (another Andantino in 3/4), mixed with an affectionate sfogato melodic style which Cilea, in his drama of strong passions experienced by princes and great *tragiciennes*, can only concede to the most modest character on the social scale, after having given some proof in the songs of the shabby Vivetta in *L’Arlesiana*. It’s not out of place to underline a thread linking Cilea’s conservatory performance and his masterpiece, a curious out-take at a distance of many years: in the first act, when one imagines Adriana reciting off-stage, Michonnet comments the performance firstly on the melody of “umile ancella” and then over a line repeated several times, which is identical – including the key – to the eight bars of the Allegretto Morbido which open Scene 2 Act 2 in *Gina*, in which Lilla and Gina express their emotion for Uberto’s departure. A sign of the social relationship between the modest *regisseur* of the Comédie Française and the peasant protagonists of *Gina*, which is confirmed with the recovery of this instrumental piece, to which Cilea must have attributed important expressive value. However, for an “operetta” such as *Gina*, set in a countryside which could be in any Italian region, written in 1889, when the Tosti phenomenon asserted itself at international level, the romanza genre can become the formal choice to extend to almost all the numbers of the score, even if Cilea composed only three or four lyric chamber pieces before *Gina*, and therefore faced the opera with almost no experience in vocal writing. On the other hand, he had numerous album leaves and characteristic piano pieces (*Danza calabrese*, *Impromptu*, *Preludio*, *Mazurka*) to his credit, in which one notices the influence of Mendelssohn’s *Leider ohne Worte* and perhaps some of Grieg’s *lyric pieces*,

which determine his aristocratic melodic writing and the pronounced taste for formal balance, with little inclination for virtuosism and Liszt-style improvising freedom. So the origin of the famous quadratura of Cilea's singing, of an elegance which is free from emphasis and vocal excess, is not only to be found in Neapolitan opera's melodic tradition, in the "nenia", or the singable nature of French *petits-opéras*, but also in these instrumental models, performed and adopted by the important Neapolitan piano school.

In *Gina*, the young maestro reveals a discrete skill in alternating generic or repetitive pieces with other songs with a certain emotional capacity; what seems to be lacking on the other hand is the dramatic style, which prefers a certain illustrative stagnation, frequent use of trios or other small ensemble scenes which are totally irrelevant from the point of view of the dramatic set-up: "it's dramatic composition based on unsurprising digression and the slowness of on-stage development; rather than leading us towards a conclusion, it distracts us with what it offers "along the way" (23). Our reading will obviously stop to point out better moments, taking it for granted that the score doesn't contain incorrect or rough parts (24), and all seems outlined with the taste of a light design, a watercolour with soft mellow hues; almost as if it was a Biedermeier work rather out of season, which lacks the touches of passion which, for example, an equally insipid idyll such as *L'amico Fritz* has plenty of.

The opening romanza by the tenor Giulio "Sempre deserto e bruno" in *A minor* stands out for its lulling almost lament-type 6/8 tempo, which in its simplicity seems to have the repetitive songs of 18th century opera in mind. The scene between the two women is better structured, opened by an instrumental introduction of a military nature, which preannounces the following scene, whose protagonist

is Flamberge; this duet, which could be described as “on feminine friendship”, has a pleasant persuasive arrangement, featuring a melodic idea in B minor which copies almost literally the beginning of “Printemps qui commence” from *Samson et Dalila*: a possible indication of the circulation of French culture in the Neapolitan area mentioned previously. The duet finished with a codetta with a religious feel, in which a harp is heard for the first time and which Cilea chose for highlighting moments of particular emotion throughout the opera.

The brass instrumentation and the pronounced rhythmic quadratura are on the other hand inevitable for the March that follows (almost an announcement of the accompaniment of the “character” piece “Il russo Mencikoff” sung by Maurizio in *Adriana*), with the amusing onomatopoeic insertion of the “Ah, Ah” laughs of the conscripts. In Sergeant Flamberge’s aria “Orsù va ben che spasimi”, in D flat major, Cilea plays between the rather generic tenderness of a 6/8, with reference to woman’s condition and a 2/4 alluding to military life; also worth noting is the amusing “Brr! Rataplan” by the sergeant, accompanied by trumpets and brass (how many are found in 19th century operas, from *Huguenots* to *La fille du régiment* and *La forza del destino* through to the opéra comique and operetta repertory?) over which the ensemble which closes the act is sung.

The March recurs again at the beginning of Act 2, to create the atmosphere for the recitative in which Uberto thinks about his duties as a soldier (“Figlio indegno di te/ no, tu non hai, terra natale, in me!”); this is followed by the touching farewell romanza “Addio! Addio, ti dico addio” (A B A, in G flat major), in which Gavazzeni pointed out “even some original melodic embryos”, embellished by oboe and bassoon solos, then by concertante flute and clarinet and a flowing accompaniment arrangement whose intervals might bring to mind that of another famous French romanza: “Je crois entendre encore” from Bizet’s *Pêcheurs de perles*.

Some nice ideas are heard in the concerted piece, in which the women prepare for Uberto's departure and Gina promises her fidelity to the generous man who was willing to replace him (and Giulio, in the scene, listens). Here we see Cilea's ability to dominate a large score with several voices with a self-assurance which is confirmed in all the other ensembles - trios, quartets - in *Gina*, much more numerous than in any other contemporary Italian opera (perhaps a "translation" of the French liking for ensembles?).

An authentic triumph of the spirit of the *romanza* is the following farewell duet in F major, in which Uberto sings "Io nel dolce amor tuo confidai", to which Lilla replies with the touching phrase "Senza lacrime"; the duet finishes with the finale "Vivrò Lilla", an extremely tender piece, with the inevitable timbre of the harp, a solo clarinet and horn.

After the interlude of a festive scene, the second act has its climax in the reading of the letter, with which the anonymous man takes Uberto's place and asks Gina for the ring as a pledge of her fidelity. Moved by this act, all the protagonists sing the beautiful concerted piece "Fin ch'io di vita/respiri un'aura", which has a pathetic nature, accompanied by a harp, only two violas and two cello parts, gradually joined by violins, woodwinds and brass. This ecstatic scene – an expression of the characters' interior world – is contrasted by and combined with a fanfare from the wings – a signal from the outside world – and the reprise of the March, with all the characters and the chorus, bringing the act to a close.

Act 3's closing scenes (Gina falling in love with Giulio, her refusal, the return of Flamberge with the ring) reveals a Cilea unable to elude some redundancy in the text, resolving it with ensembles which slow down the dramatic pace; but then once again finds more inspired moments in some lyrical-sentimental pieces, among which Lilla's simple *romanza* in F major "Romito fior", is worth mentio-

ning and refers to the habitual floral symbology, illuminated by the timbre of the harp, flute, oboe and later all the woodwinds. And flowers also have a leading role in Gina's ("I fiori mandano/fragranze ignote"), a delicate Waltz in D major, in which the girl expresses her happiness for the return of her brother, the only piece in *Gina* in which Cilea uses – even in the mezzo-soprano's central register - coloratura passages (scales, trills, embellishments, appoggiaturas, a chromatic cadence), inserts some ecstatic "ah, ah!", enriches the vocal line with instrumental effects evocative of birds' singing. The models the composer can have borne in mind are the virtuoso waltz by Juliet "Je veux vivre" from Gounod's *Roméo et Juliette* and, for the floral reference, Siebel's song "Faites-lui mes aveux" from *Faust*.

But perhaps the act's most unusual piece, before the love duet between Gina and Giulio, is the song in A major "E la campagna è bella alla mattina", which the mezzo-soprano sings while embroidering: a refined piece with a archaized feel which transfers to Italian opera the "chansons de toile" of medieval origin which, from Margherita's song in *Faust*, are to be found in a lot of 19th century European theatre, from Weber's *Franco cacciatore* and Senta's ballad from *Der Fliegende Holander*. But the distance between the humanity among these romantic heroines and the lyric-bourgeois world of Cilea is immense (only Catalani, in his candid admiration for German culture, had dared to attempt to echo it in his *Edmea* (25)), and the young maestro from Calabria had to take another rather famous example (26): the song of the King of Thulesung by Gounod's Margherita; less probable, but not to be excluded, he might have been familiar with the similar scene from Berlioz's *Damnation de Faust*.

Summing up: it would be difficult to attribute complete originality to the end of term performance by Cilea the student, or even a single origin; in fact it is to be

appreciated for his ability to bring together and combine in a homogeneous balanced product, emanating a classical spirit and transparency, varied literary and musical sources: vaudeville, *pièce à sauvetage*, protoromantic plays, bourgeois types of characters, with Italy's *romanza da salotto*, "character" piano playing, vocal registers and singing styles from *opéra lyrique* or *comique*. This enables one to sense, behind Cilea's debut - a heritage and updating which go well beyond his scholastic results, which enabled him to create "another" theatre compared to the models prevailing in the theatre of that period, at least in what we know. In fact, we mustn't forget that the history of opera buffa didn't finish with the fateful 1843, the year of *Don Pasquale*, to appear again, almost like a wonderful ghost, fifty years later, with *Falstaff*. While it disappeared in the rest of Italy, the comic-sentimental genre, "mezzo carattere" melodramas continued successfully almost to the end of the century in Neapolitan theatres, thanks to the contribution of the Ricci brothers, Petrella, De Giosa, grafting on to a centuries-old tradition dramatic models of a provocative modern nature, such as the inclusion of party scenes (even set in Piedigrotta) with the inevitable succession of songs and dances - Neapolitan *ça va sans dire*. The story of the light genre of the second half of the 19th century is a story, which should almost all be rewritten, to thoroughly investigate the hidden relationship between such different dramatic styles (including operetta, French and Viennese); and it can't be excluded that *Gina* will then seem less isolated and unusual compared with the rest of the output of its day, in which Verism was knocking at the doors of opera. Even more so since, if we accept the determination of Carl Dahlhaus, according to whom one of the parameters for qualifying an opera as "veristic" is the presence of episodes which would be sung or played in real life (serenades, marches, church hymns, dances, stornellos, signals) (27), we could be astonished that in this *Gina*, pieces of this

type are found at every turn: starting from the introductory scene, with choruses of peasant women at work (“Liete siam, tal che ci par/ una festa il lavorar”) and responses from male voices, which – even if the music has been lost – would literally anticipate the opening scene of *Cavalleria rusticana*. We must also remember the “Rataplan” song which Flamberge uses as a signal to attract Uberto’s attention, the chorus of the conscripts (who sang going to war in real life too) and the march which lasts all through the finale of Act 1 and is repeated several times, like a discrete leitmotif. In Act 2 there’s a large toast scene (after *Traviata*, it’s true, but before *Cavalleria*), and a piece of “speech”, the reading of a letter accompanied by a cello and double bass, à la melologue, and a brass fanfare heard off-stage: an authentic episode of “live” music. Then in various occasions, laughs, exclamations or the onomatopoeic “Br” in “Rataplan” are also inserted into the singing. A magic moment among these various piece of “incidental music”, is the scene in which the embarrassed Giulio starts smoking and Gina embroiders, singing the “chanson de toile” mentioned earlier: to think that Mélièsville resolved the situation with a brilliant conversation, whereas Golisciani and Cilea decided to create a “song within a song” zone, similar to the serenades and stornellos so frequent in verist theatre.

It would be excessive to talk about anticipation of dramatic models of naturalist theatre, considering the frequency with which similar episodes can be found in the theatre and opera from very far-off times (28); but if it’s true that revolutions don’t happen in a day, and that examining what existed around large artistic events (such as Verism in this case) is never time-wasting research, the staging of Cilea’s *Gina* could be the right opportunity to verify the qualities described in these notes.

- (1) See the memoirs of librettist E. MOSCHINO, *Sulle opere di F. Cilea.*, Milan 1932; GAJANUS, *F. Cilea e la sua opera*, Bologna, Cappelli 1939; a short study by R. DE RENSIS, *F. Cilea*, Biblioteca Comunale, Palmi 1950; the biography by T. D'AMICO, *F. Cilea*, Curci, Milan 1960; the entries by C. PARMENTOLA, *F.C.* in DEUMM, Utet, Turin 1985, *Biografie*, I pages 244-5 and by R. MELONCELLI, *F. C.*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Treccani, Rome, 1981, page 505.
- (2) Regarding the unpublished works from the Cilea Collection at the “L. Repaci” Museum in Palmi, see the news by N. SGRO, *Le musica sinfonica e da camera di Cilea*, in “Cronache calabresi di politica e di cultura” 1970, N° 12, pages 87-90, to be integrated with the *Catalogo dei manoscritti di Cilea...* by G. PITARRESI, in *La dolcissima effigie*, Studies on Francesco Cilea, Laruffa, Reggio Calabria 1994, pages 333-392.
- (3) R. VLAD, *Ritorno di Cilea*, Introductory lecture at the Conference “Ritorno di Cilea”, Varazze June 5-6 1989, SIAE, Rome 1991, pages 9-40.
- (4) S. TRIPODI, *L'opera pianistica di F. C.*, in *La dolcissima effigie*, pages 229-268.
- (5) This is what Cilea says in his *Ricordi* (reproduced, edited by G. Pitarresi, in *La dolcissima effigie* cit., pages 25-86): “Gina in the meantime, like a good girl, secretly worked for me. So, in 1890, at the time of the Sonzogno contest,(....) some news began to circulate regarding my operatic talent. The publisher, who was in Rome at that time, was advised by my friend and teacher Paolo Serrao. On that occasion, invited by Sonzogno to the Hotel Quirinale where he was staying, I was unexpectedly offered Zanardini's libretto for *Tilda*....”
- (6) Stimulating reading: find it in G. GAVAZZENI, *Francesco Cilea diec'anni* (sic) *dopo la morte*, Sonzogno, Milan, 1960, page 19, republished with some cuts, under the title *Francesco Cilea (ieri, oggi)*, in the Proceedings of the SIAE Conference cit., pages 41-54.
- (7) Cfr. T. D'AMICO, *Op. cit.*, page 34 and M. ILARI, *F. Cilea. Appunti per una biografia*, in the proceedings of the SIAE Conference cit., pages 143-4.
- (8) F. CILEA, *Ricordi* cit., page 35.
- (9) Enrico Golisciani (Naples 1848-1919) wrote over 80 librettos: *Marion Delorme* for Ponchielli (1885), the verist *A Santa Lucia* for Tasca (1892), weighty subjects such as *Ivanhoe* (from Scott), *Wallenstein* (from Schiller), *Cimbelino* (from Shakespeare), *Teresa Raquin* (from Zola). He had a

very positive collaboration in later years with Wolf-Ferrari on *Il segreto di Susanna* (1909), on *I gioielli della Madonna* (1911) in a Neapolitan-veristic environment, written along with Zangarini, and for Goldoni's *L'amore medico* (1913), along the lines of the 18th century remake of *La Du Barry* destined for Camussi (1912).

(10) The problems of the text of *Gina* are discussed in article C. ORSELLI, *Fonti francesi per il debutto operistico di Cilea: la "Gina"*, in the book *Ultimi splendori: Alfano, Cilea, Giordano*, Ismez, Rome 1999.

(11) Which, on the contrary, a reviewer of *Gina* was already familiar with: "The subject was taken from a Mélesville play, *La croce d'oro*", as was written in Naples daily newspaper "Roma" dated 10th November 1899.

(12) M. MORINI, *Le fonti librettistiche delle opere di Cilèa*, in SIAE conference proceedings cit., page 67.

(13) Some essential news is given by the *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VII, Le Maschere, Rome 1954, pages. 392-3.

(14) The best known is *Zampa*, for Hérold; in Italy, *Betty* (from the vaudeville by Scribe and M. Le chalet), *Il borgomastro di Saardam* and *Elisabetta al castello di Kenilworth* by Donizetti are derived from works by Mélesville.

(15) The titles of the operas by this musician (Naples March 6th 1812- March 11th 1878) staged at the Teatro Nuovo between 1832 and 1857 are known: *Un matrimonio inopinato*, *Amore e scompiglio*, *Vent'anni d'esilio*, *Allan Cameron* (F.M.Piave), *Lo zio Battista* (S. G. Giannini), *Steffanella o Tutti amanti*, *Castellammare* (R. d'Ambra), and *La figlia del soldato* (G. di Giurdignano), semi-serious opera staged at the Teatro del Fondo in 1842. Cfr. U. MANFERRARI, *Dizionario Universale delle Opere melodrammatiche*, Sansoni antiquariato, Florence 1955, III, pages 143-4.

(16) Giovanni di Giurdignano worked in Naples from 1831 to 1850, writing librettos for Lauro Rossi, Mario Aspa, Ferdinando Taglioni, Giovanni Valente and Vincenzo Fioravanti, almost all of a half-serious or comic nature, and an unusual *Java*. Cfr. F. STIEGER, *Opernlexikon*, Librettisten II, Schneider, Tutzing 1980, page 365.

(17) So refer to our study quoted in note 10.

(18) "In the melodic temperament, the Italian romantic roots are clear: like an alloy combining

Bellini and Donizetti. Along with certain *townure* descending from Gounod and a light grace à la French *petit-opéra*", G. GAVAZZENI, *Art. cit.*, page 19

(19) R. CELLETTI, *Voce di tenore*, Idealibri, Milan 1989, page 148.

(20) G. GAVAZZENI, *Art. cit.*, page 19. Worth drawing attention to the dissertation by M. R. COSENZA, *Nascita dell'operismo di Cilea: "Gina"*, disputed under my guidance in the 1994/5 terms at Cosenza University's D.A.M.S. department My appreciation goes to her for the accurate research work and analysis carried out.

(21) *Ibidem*: "And in the autograph one can find amendments, changes, cuts, which show reflective characteristics, excluding improvisation".

(22) Cfr. C. ORSELLI, *Al Conservatorio di Napoli spunta un fiore Liberty*, 1979-80 Opera Season Program at Turin's Teatro Regio, pages 114-122.

(23) A positive diagnosis which G. SALVETTI, *Le ragioni non poco complesse di una semplificazione*, expresses regarding *Amico Fritz*, in the Proceedings of the 4th Conference of studies on Pietro Mascagni, Leghorn 20-21 September 1991, Sonzogno, Milan 1994 page 50.

(24) "It could have been easy for a youngster of that day to be attracted by rather gross writing, the forcing of the high tones, in the emphasis of Romantic mannerism." G. GAVAZZENI, *Art. cit.*, page 19.

(25) On this opera, see M. ZURLETTI, *Catalani*, Edt, Turin 1982, pages 132-140; C. ORSELLI, *Edmea*, in AA. VV., *Le opere teatrali di Alfredo Catalani*, Istituto Storico Lucchese, XXI, nn.2-4 Lucca 1993 pages 47-81.

(26) Again in the "musiques de toile" field, it's curious that Catalani wrote the piece for pianoforte *Le rouet* in 1878, and Cilea a *Chanson du rouet* around 1888 too.

(27) See C. DAHLHAUS's, *Il realismo musicale*, Il Mulino, Bologna 1987; ID, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. III, EDT, Turin 1988; and also the excellent studies by A. GUARNIERI CORAZZOL, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, by J. Maehder and L. Guiot, Sonzogno, Milan 1993; ID., "Fate un chiasso da demoni colle palme e coi talloni". *La disgregazione dei livelli di cultura nell'opera italiana fra Ottocento e Novecento*, in *Opera e libretto II*, Olschki, Florence 1993.

(28) "Incidental music with an emblematic function is an extremely old tradition....These musical topoi of remote ancestry have unmistakable signals for any spectator, but are however problematic in operatic theatre: they emerge as quotations - like a fragment of the outside world, in other words - from a context in which music is the language of the internal world" Cfr. C. DAHLHAUS, *Drammaturgia...* cit, page 114. And some of the episodes mentioned (the signal, march, letter reading and more) were already in Giurdignano's libretto.



Gianluca Terranova, Anna Lucia Alessio



da sinistra: Andrea Porta, Fabio Maria Capitanucci



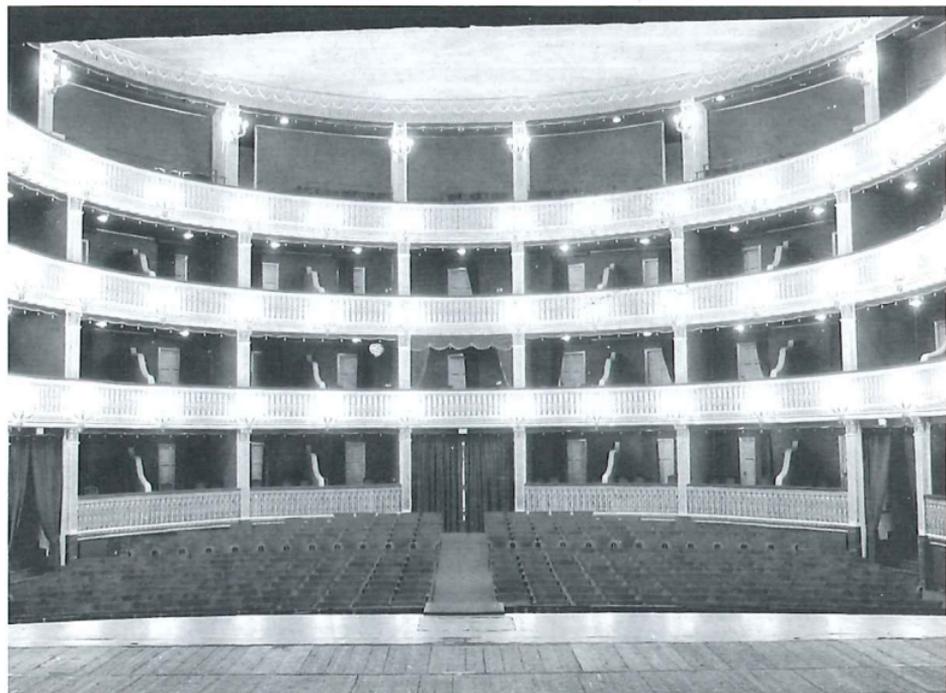
Laura Brioli



Anna Lucia Alessio



Christopher Franklyn



Teatro Rendano

GIA' PUBBLICATI • ALREADY RELEASED

- RUGGERO LEONCAVALLO** (1858 - 1919): **ZAZA'** GB 2289/90-2
Houben, Panaija, Anderson;
The Rome Philharmonic Orchestra and Choir; **FRONTALINI**
- RUGGERO LEONCAVALLO** (1858 - 1919) GB 2216-2
Overtures e Intermezzi da Rolando, Chatterton, Zingari
- ALBERTO FRANCHETTI** (1860 - 1942): Sinfonia • Nella Foresta Nera
Orchestra Sinfonica Moldava, **FRONTALINI**
- UMBERTO GIORDANO** (1867 - 1948): **LA CENA DELLE BEFFE** GB 2068/69-2
Lantieri, Armiliato, Chingari, Mancì, Piccoli
Orchestra Sinfonica di Piacenza; **SANZOGNO**
- LUIGI MANCINELLI** (1848 - 1921): **PAOLO E FRANCESCA** GB 2245-2
De Maio, Vassallo, Tota, Montanari
Orchestra Pro Arte Marche, Coro Lirico M. Agostini; **BERDONDINI**
- PIETRO MASCAGNI** (1863-1945) GB 2191/92-2
PINOTTA • A GIACOMO LEOPARDI • L'APOTEOSI DELLA CICOGNA • ZANETTO
Borrelli, de Palma, Mürk, Lantieri, Vespasiani; Coro Santa Gregoria
Orchestra Festival di Bruxelles; **DE CALUWÉ • CECCANTI**
- PIETRO MASCAGNI: NERONE** GB 2052/53-2
Tcholakov, Didonè, Strow Piccolo, Cowan, di Domenico
Orchestra Sinfonica Radio di Hilversum, **BAKELS**
- PIETRO MASCAGNI: SÌ** GB 2050/51-2
Felle, Vivian, Nicoletti; Orchestra del Cantiere d'arte di Montepulciano
Coro Symbolon Ensemble, **SANNA**
- ANTONIO SMAREGLIA** (1854 - 1929): **NOZZE ISTRIANE** GB 2265/66-2
Vassileva, Storey, Mastromarino, Surjan, Capuano, Lytting
Orchestra e coro del Teatro Verdi di Trieste; **SEVERINI**

FRANCESCO CILEA GINA

MELODRAMMA IDILLICO IN TRE ATTI

Libretto di Enrico Golisciani

dalla commedia *Catherine ou La croix d'or* di Brazier e Méléville

Revisione critica di Giacomo Zani - Edizione Sonzogno- Milano

Personaggi

Uberto

Gina

Lilla

Giulio

Flamberge

Interpreti

FABIO MARIA CAPITANUCCI

ANNA LUCIA ALESSIO

LAURA BRIOLI

GIANLUCA TERRANOVA

ANDREA PORTA

PHILARMONIA MEDITERRANEA

CORO "SOLISTI CANTORI"

Maestro del coro: Emanuela Di Pietro

Direttore: CHRISTOPHER FRANKLIN

*Registrazione effettuata dal vivo nell'ambito della stagione lirica 2000
del Teatro Rendano di Cosenza, in occasione delle recite del 3 e 5 novembre 2000,
per la regia di Italo Nunziata.*

70
1905-1975
BONGIOVANNI

Revivà del Passato

FRANCESCO CILEA (1866-1950)

GINA

MELODRAMMA IDILLICO IN TRE ATTI

Libretto di Enrico Golisciani dalla commedia *Catherine ou La croix d'or* di Brazier e Méléville
Revisione critica di Giacomo Zani (Edizione Sonzogno - Milano)

Personaggi

Uberto

Gina

Lilla

Giulio

Flamberge

Interpreti

FABIO MARIA CAPITANUCCI

ANNA LUCIA ALESSIO

LAURA BRIOLI

GIANLUCA TERRANOVA

ANDREA PORTA

PHILARMONIA MEDITERRANEA

CORO "SOLISTI CANTORI"

Maestro del coro: Emanuela Di Pietro

Direttore: **CHRISTOPHER FRANKLIN**

Registrazione effettuata dal vivo nell'ambito della stagione lirica 2000
del Teatro Rendano di Cosenza, in occasione delle recite
del 3 e 5 novembre 2000, per la regia di Italo Nunziata



BONGIOVANNI - BOLOGNA - MADE IN ITALY - © 2001 - GB 2302/3-2

DIGITAL

