

L'ESULE DI ROMA - UNA STORIA RICOSTRUITA**L'ESULE DI ROMA - A REORGANIZED HISTORY**

ROCCO D'AURELIO

Abstract (IT): L'Esule di Roma è un Melodramma in due atti di Gaetano Donizetti. Fu rappresentato per la prima volta al Teatro San Carlo di Napoli nel 1828 e godette di un discreto successo. Come spesso succedeva però anch'essa è stata prontamente riposta nel cassetto della storia. Ad oggi manca nella bibliografia musicale un riferimento puntuale e completo sull'opera in analisi. In questo volume il lavoro del compositore bergamasco viene riscoperto e analizzato su più livelli. Adottando un approccio storico, drammaturgico e filologico è stato esaminato il libretto ponendolo a confronto sia con i drammi teatrali da cui è stato generato sia con altri testi della letteratura italiana. Infine è stata analizzata la composizione sul piano musicale dando maggior risalto ad alcuni incisi ritenuti particolarmente significativi.

Abstract (EN): *L'Esule di Roma* is a melodrama in two acts by Gaetano Donizetti. It was performed for the first time at the San Carlo Theater in Naples in 1828 and enjoyed some success. As often happened, however, it too was promptly placed in the drawer of history. To date, there is no timely and complete reference in the musical bibliography on the work under analysis. In this volume the work of the composer from Bergamo is rediscovered and analyzed on several levels. Adopting a historical, dramaturgical and philological approach, the libretto was examined by comparing it both with the theatrical plays from which it was generated and with other texts of Italian literature. Finally, the composition was analyzed on a musical level, giving greater prominence to some engravings considered particularly significant.

Keywords: L'Esule di Roma, Il proscritto romano, Gaetano Donizetti, Dramma teatrale, Teatro San Carlo.

L'ESULE DI ROMA - UNA STORIA RICOSTRUITA

ROCCO D'AURELIO

Al maestro Mayr

Roma, 2 febbraio 1828

Sia lode al cielo. Le congratulazioni del mio Mayr son per me le più lusinghiere, perché le più veridiche quante volte ne fu da Lei fatta menzione. [...]

[...] *L'Esule*¹ è il titolo dell'opera ma la produzione è tratta da quella col titolo *Il Proscritto Romano*²; si cambiò *Proscritto* sul dubbio che la Polizia etc. etc. [...]

[...] Barboglio³ mi ha fatto la scrittura per due opere a Napoli in quest'anno. Milano... non dirò nulla! *Il borgomastro*⁴ a Napoli si è fatto per più di 35 recite a Napoli, e tutt'ora si fa... Chi sa che in estate non vedano il Proscritto con gli stessi attori, ed applauda chi ora fischia...
chi sa!

Il finale del Proscritto che è un terzetto è di molto effetto per la scena (e dopo tante sere il vedersi onorati da quest'articolo sempre più fa piacere). Bisognerà vederlo e sentirlo; strappò gli applausi e le lacrime a S. M.

Da Genova al primo incontro Mayr avrà tutti i pezzi stampati. L'anno venturo finirò il primo atto con un quartetto ed il secondo con una morte a mio modo. Voglio scuotere il giogo dei finali... ma per adesso finire a terzetto mai più, poiché tutti mi dicono, che se morissi, tornassi in corpo alla Sig. Domenica⁵, e rinascessi non farei più cosa simile... ma io incoraggio, mi sento capace di fare cose migliori. [...]⁶

¹ *L'esule di Roma*, opera di Gaetano Donizetti su libretto di Domenico Gilardoni, andata in scena per la prima volta al teatro San Carlo di Napoli il 1 gennaio 1828.

² LUIGI MARCHIONNI, *Il Proscritto Romano*, dramma storico in tre atti, Napoli, presso Gaetano Nobile e C. Editori, 1825.

³ Domenico Barbaja, impresario del teatro San Carlo di Napoli.

⁴ *Il Borgomastro di Sardam*, opera di Gaetano Donizetti su libretto di Domenico Gilardoni, andata in scena per la prima volta al teatro Nuovo di Napoli il 19 agosto 1827.

⁵ Domenica era la Madre di Donizetti.

⁶ DONIZETTI GAETANO, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, a cura di Zavadini Guido, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948, lettera n° 38, pag. 257.

Questa è una lettera del *Cavalier* Donizetti indirizzata al suo maestro Simone Mayr in cui trapelano le poche iniziali informazioni relative a *L'Esule di Roma*, opera quanto mai trascurata in tempi moderni e riposta sugli scaffali della storia. Eppure di successo ne godette assai; le recensioni della prima rappresentazione riportano un'accoglienza entusiastica dell'esecuzione e il fatto che essa fu rappresentata in svariate città europee non può che esserne la conferma. Costellata di piccole gemme, quest'opera, nella vastissima produzione del compositore, vide maggior fortuna grazie ad un terzetto e «di tutte le opere scritte dal compositore per Napoli nel periodo della sua ascesa, questo melodramma eroico in due atti fu quello che gli procurò i maggiori trionfi»⁷. William Ashbrook capitava così il breve paragrafo dedicato all'*Esule* nel suo vasto libro *Donizetti le Opere*.

La storia de *L'Esule di Roma* comincia a Napoli, dopo che Donizetti ebbe stipulato un contratto con l'impresario del teatro San Carlo, Domenico Barbaja. Quattro opere all'anno, una ogni tre mesi per duecento ducati: questo era l'impegno. In più avrebbe dovuto dirigere l'orchestra del teatro Nuovo e sistemare i suoi precedenti lavori per le scene napoletane.⁸ Effettivamente Donizetti fece fede al suo contratto (e si sa che dai contratti di Barbaja non si sfuggiva⁹).

Le opere del 1827 furono appunto quattro: *Otto mesi in due ore*, messo in scena il 13 marzo al teatro Nuovo, conosciuta anche come *gli esiliati in Siberia*¹⁰; *Il borgomastro*

⁷ ASHBROOK WILLIAM, *Donizetti le opere*, Torino, EDT, 1987, pag. 83.

⁸ LANDINI GIANCARLO, capitolo *Gaetano Donizetti*, in *Grandi operisti italiani*, Milano, periodici San Paolo s.r.l., supplemento a *Famiglia Cristiana*, pag. 79.

⁹ Si veda a tal proposito la vertenza tra Domenico Barbaja e il tenore Domenico Donzelli negli anni 1825-1826 ricostruita da D'Aurelio Rocco in D'AURELIO ROCCO, *Domenico Donzelli, un interprete tante voci*, Tesi di Laurea Magistrale, Università Alma Mater Studiorum di Bologna, a. a. 2019-2020, relatore Marco Beghelli, pag. 19-22. Fonte: G. ROSSINI, *Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione G.

Rossini, 1992-2020, vol. II, Lettera n° 492, pag. 330, nota 1.

¹⁰ In questa sede non è stato possibile farlo ma sarebbe opportuno approfondire la ricorrenza del tema dell'esilio nelle opere di Donizetti.

di *Sardam*, rappresentata il 19 agosto al teatro del Fondo; *Le convenienze e inconvenienze teatrali*, eseguita per la prima volta il 21 novembre al teatro Nuovo; ed infine *L'Esule di Roma*, che facendo parte del genere serio, fu inscenato al teatro San Carlo il primo gennaio 1828. In tutto questo daffare portò in scena anche *Olivo e Pasquale*, ripresa dell'opera del 7 gennaio 1827 del teatro Valle di Roma, al teatro Nuovo di Napoli.

Il soggetto fu estrapolato da Domenico Gilardoni dal dramma *Il Proscritto Romano* di Luigi Marchionni, che a sua volta aveva ricavato l'argomento dal dramma *Androclès, ou Le lion reconnaissant*, «representé, pour la première fois, sur le théâtre de le Gaité, le 14 germinal an XII¹¹»¹² di Luis-Charles Caignez del 1804.

Seguendo gli studi di William Ashbrook in *Le opere di Donizetti*, il Gilardoni aveva iniziato la sua carriera di Librettista con Bianca e Fernando di Bellini e, trovata una particolare intesa con Donizetti, lo accompagnò nella sua ascesa con la produzione di ben dodici libretti: «*Otto mesi in due ore* (1827); *Il borgomastro di Sardam* (1827), *L'Esule di Roma* (1828), *Gianni di Calais* (1828), *Il paria* (1829), *Il giovedì grasso* (1829), *I pazzi per progetto* (1830), *Il diluvio universale* (1830), [*Il ritorno desiderato* (1830)], *Francesca di Foix* (1831), *La romanziera e l'uomo nero* (1831) e *Fausta* (1832).»¹³ L'opera più riuscita, secondo lo studioso, oltre al *Paria*, fu proprio il libretto dell'*Esule*.

La prima andò in scena il 1 gennaio 1828 al Teatro San Carlo e prevedeva un cast di altissimo profilo vocale e musicale:

«MURENA, Senatore. Signor [Luigi] Lablache, al servizio della Real cappella Palatina.

¹¹ L'anno XII del calendario della rivoluzione francese sta a significare gli anni 1803-1804 del calendario Gregoriano.

¹² CAIGNIEZ LOUIS-CHARLES, *Androclès, ou Le lion reconnaissant, Mélodrame en trois acte*, Parigi, Libraire Chez Barba, 1804.

¹³ ASHBROOK WILLIAM, op. cit. pag. 348-349.

ARGELIA, sua figlia. Signora [Adelaide] Tosi
EMILIA, sorella minore di Argelia. Signora N. N.
SETTIMIO, già Tribuno, ed ora proscritto. Signor [Berardo] Winter
PUBLIO, Generale dell'Armi spedite contro la Sarmazia. Signor [Celestino] Salvadori
LEONTINA, confidente di Argelia, e destinata alla cura di Emilia. Signora [Edvige] Ricci
LUCIO, Centurione. Signor [Gaetano] Chizzola
FULVIO, Decurione. Signor Capranico»¹⁴

«Melo-dramma eroico in due atti»¹⁵: così è definito l'*Esule* sul frontespizio del libretto della prima rappresentazione. L'opera, di ambientazione romana, si inserisce in quel filone che vede la musica contaminata dalla nuova «letteratura proveniente dal nord Europa. Entravano nell'opera le vicende scritte da autori quali Walter Scott, Lord Byron, Victor Hugo o Friedrich Schiller. Nuovi personaggi si impadronivano del linguaggio drammaturgico e raccontavano il proprio percorso interiore. L'ambiente in cui erano inseriti mutava: ci si trovava davanti paesaggi lontani ed epoche passate, sempre più spesso attinte da ambienti medievali, cinquecenteschi o di età classica come in questo caso»¹⁶. La scelta dell'ambientazione romana non è casuale: è una pratica che via via si faceva sempre più usuale agli operisti primo ottocenteschi, a partire dalla *Vestale* di Gaspare Spontini passando per *Norma* di Vincenzo Bellini del '31.

Il libretto, magistralmente redatto da Domenico Gilardoni, contiene elementi realistici ed elementi inventati dalla fantasia, ovviamente tratti dal dramma di Marchionni¹⁷ e

¹⁴ GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, *L'Esule di Roma*, Napoli, tipografia Flautina, 1828, pag. 4

¹⁵ Ibid. frontespizio.

¹⁶ D'AURELIO ROCCO, op. cit. pag. 50.

¹⁷ LUIGI MARCHIONNI, *Il Proscritto Romano*, dramma storico in tre atti, Napoli, presso Gaetano Nobile e C. Editori, 1825.

di Caignez¹⁸. L'opera si svolge precisamente durante l'impero di Tiberio, 14 - 37 d. C., e narra l'episodio, verosimilmente inventato, del Tribuno romano Settimio e della cospirazione tramata ai suoi danni.

L'opera risulta priva di sinfonia introduttiva e si apre con un coro che invita Murena ad esultare per battaglie vinte in Sarmazia capeggiate dal generale Publio, a cui il Senatore ha destinato in sposa, quale riconoscimento del proprio valore, la figlia Argelia pur essendo a conoscenza dell'amore che la giovane nutre nei confronti di Settimio.

Allo stesso tempo però Murena è preoccupato per l'eventuale ritorno del proscritto Settimio ed è corroso dal rimorso dell'ingiusto tradimento inscenato ai suoi danni.

Argelia tarda ad arrivare poiché disprezza il padre per le sue imposizioni ed egli, rassicurando il vittorioso Publio, ordina ai suoi congiunti di organizzare le nozze per la sera stessa.

Settimio intanto, sotto mentite spoglie (nel dramma di Marchionni si fa chiamare Androclèo), è rientrato a Roma per rassicurare Argelia: egli si professa ancora innocente. Casualmente si imbatte nella casa di Murena e mentre tenta di entrarvi incontra la sua amata. I due, confusi dall'avvenuto, riflettono sul da farsi: fuggire insieme? Svelare il traditore di Settimio? Oppure morire? Sfortunatamente proprio in quel momento arriva Lucio che dopo aver riconosciuto il proscritto lo fa arrestare.

Argelia, nel tentativo di fuggire, incontra Publio che la ferma e le domanda il motivo delle sue sparizioni. Ella confessa di amare Settimio, e Publio, con cuore nobile e magnanimo, le promette di aiutarla cercando di salvare il tribuno, confidandole anche la loro lunga amicizia.

¹⁸ CAIGNIEZ LOUIS-CHARLES, *Androclès, ou Le lion reconnaissant, Mélodrame en trois acte*, Parigi, Libraire Chez Barba, 1804.

Intanto Murena viene invitato in Senato perché deve deliberare insieme agli altri senatori la condanna a morte di Settimio.

Publio, senza perder tempo, scorta Argelia al carcere dove è imprigionato il suo amato il quale racconta che durante il suo errare in esilio approdò a Brindisi nella casa di Flavio, un condottiero, il quale, in fin di vita, gli svelò tutta la trama ordita ai suoi danni e, moribondo, gli consegnò i fogli contenenti le firme di coloro che l'avevano infamato. Tra di essi spuntava come capofila il nome di un uomo a lui caro, di cui fa fatica a pronunciare il nome. Intanto arrivano i congiunti di Murena che annunciano il verdetto del Senato: Settimio morirà sfidando le belve nell'arena.

Settimio è pronto ad affrontare il suo destino con onore ma Argelia lo ferma e gli chiede i fogli con i nomi dei colpevoli al fine di scagionarlo. Dopo molti ripensamenti egli cede e svela le carte alla sua amata. Ella legge per primo il nome di Murena, suo padre, e inorridisce; è pronta a vendicare l'amato, il quale le ordina di distruggere i fogli. A lui interessava che la sua amata sapesse la verità sul suo conto, ora potrà morire con onore. Sopraggiunge Murena, che è terrorizzato sia alla vista di Settimio sia perché ha scoperto dell'esistenza di prove certe che lo incastrebbero, implora di essere ucciso dalla stessa mano di colui che ha tradito. In questo subbuglio, al concludersi del I atto, Settimio rassicura Murena della distruzione delle prove per mano di Argelia, la quale è combattuta: non sa se sostenere il padre o l'amato.

Il II atto si svolge all'interno della casa di Murena. Egli è preso in un atto di delirio, tormentato dal rimorso e dal senso di colpa e si dice pronto alla morte pur di mettere a tacere il suo tormento interiore.

Nel frattempo Publio rivela ad Argelia che il primo a serbare odio nei confronti di Settimio era Seiano¹⁹ il quale aveva convinto tutto il senato a votare in favore della

¹⁹ Lucio Elio Seiano, uomo realmente esistito, passò alla storia per aver segnato un clima di sospetti durante l'impero di Tiberio, ricoprendo la carica di prefetto del pretorio. Nel tentativo di eliminare ogni

sua condanna. Publio parte per tentare di convincere il senato ad ascoltare Settimio al fine di sospendergli la pena.

Nella scena successiva Argelia parlando con Leontina, sua confidente e balia di Emilia, scopre che Murena è distrutto per l'accaduto e vuole togliersi la vita. Mentre parlano, egli arriva condotto da Emilia e restando solo con la figlia le dice che vuole confessare la sua colpevolezza in senato per far scagionare Settimio. Chiede a questo punto i fogli che Settimio le aveva dato con scritto sopra il suo nome ma lei in un gesto repentino li strappa e li distrugge: l'amore per suo padre è troppo più grande di quello per qualsiasi altro uomo. Murena ha già deciso di uccidersi ed Argelia minaccia di seguirlo nella tomba.

La scena si sposta e vede Publio e Lucio in una piazza attraversata dal Tevere. Lucio dice a Publio che Settimio sta per entrare nell'arena e che è giunto anche l'Imperatore Tiberio per assistere. Publio di fretta si precipita per scagionare Settimio e incolpare Seiano ma si ode una marcia funebre intonata dal coro che fa capire che è arrivata la sua ora.

Argelia è sola con il coro che le annuncia l'entrata di Settimio nell'arena. È desolata e furibonda, decide con un ultimo spiraglio di forza di correre a salvarlo, ma è tardi ormai ed, atterrita, invoca la morte al posto del suo amato. Non vuole più assistere a quella scena di dolore e sta per fuggire quando viene fermata dal coro che esulta per la vittoria di Settimio. L'eroe spiega così la sua vittoria: «quella belva, che a me grata, fu d'allor ch'errava in bando, Là nel circo mi salvò»²⁰. Anche suo padre è salvo ed arriva sorretto da Settimio e Publio, con al seguito Lucio e Fulvio. Murena è stato graziato da Tiberio per il suo pentimento ma è stato escluso dal senato. L'opera si conclude con i due amanti che si ricongiungono nella gioia generale.

possibile rivale scatenò una serie di congiure di nelle quali fu poi direttamente coinvolto. Enciclopedia Treccani online, dizionario biografico degli italiani, alla voce: Seiano, Lucio Elio.

²⁰ GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, op. cit. p.p. 31-32.

«Grazie renda ogni labbro in un canto,
Al Gran Nume che impera sugli astri;
Che per diva virtude, ed incanto,
Ogni duolo in contento cangiò!»²¹

La prima rappresentazione dell'opera prevedeva la seguente successione di numeri musicali:

Atto I

N. 1 Introduzione e coro

N. 2 Aria Settimio, *Aure di Roma*

N. 3 Duetto Argelia - Settimio, *La magion di Murena*

N. 4 Terzetto Argelia - Settimio - Murena, *Ei stesso!*

Atto II

N. 5 Aria Murena, *Al mio delitto*

N. 6 Duetto Argelia - Murena, *Vagiva... Emilia*

N. 7 Coro funebre *A un pianto a un gemito*

N.8 Rondò finale Argelia, *Tardi tardi.*²²

Il lavoro di Gilardoni è un libretto di ottima fattura che in tutte le sue parti riesce a dare un senso di completezza alla vicenda. Ci sono però elementi che dal dramma di Caignez (1804), passando per quello di Marchionni, non sono confluiti nel Libretto, a partire dalla suddivisione degli atti: entrambi i drammi sono composti da 3 atti mentre il libretto da due.

Leggendo *Il Proscritto Romano* di Marchionni del 1825, si riescono a comprendere alcuni dettagli che rimangono insoluti nel libretto.

²¹ Ibid. pag. 32.

²² DONIZETTI GAETANO - GILARDONI DOMENICO, *L'Esule di Roma*, manoscritto.

Nella scena seconda del I atto del dramma c'è un importantissimo dialogo tra Leontina (poi Argelia nell'opera) ed Eumene (suo confidente al posto di Emilia) in cui si svelano i rapporti che intercorrevano tra la famiglia di Murena e quella di Settimio ed ancor più il vero motivo della cospirazione fatta contro il tribuno. Qui Leontina viene invitata dal padre a sposare il figlio adottivo dell'Imperatore Tiberio perché innamorato di lei. Questa, colta dallo sgomento, confessa ingenuamente di amare Settimio. Seiano, da tempo invidioso di Settimio per le sue vittorie belliche, visto come rivale, fece di tutto affinché l'imperatore lo vedesse di cattivo occhio:

Leont. Scoppiò in somma una congiura contro Sejano. Sai bene, che il cospirare contro costui, è lo stesso che attentare alla vita di Tiberio. Settimio era perfettamente straniero a questo basso raggiro; ma il vendicativo Sejano, pervenne, non so con quai mezzi, a farnelo accusare di complicità. Tiberio fu ingannato; gli autori della congiura proscritti, e l'innocente Settimio segnato sulla lista fatale. Poco dopo il Prence morì. [...] Passò breve stagione e [mio padre] mi propose l'imeneo di Publio»²³

Sempre nel dramma sono delineati molto attentamente due passaggi fondamentali per la comprensione della *consecutio temporum* della vicenda e soprattutto della sua risoluzione. Essi sono il racconto dell'incontro tra Settimio e Muzio (nell'opera Flavio) contenente la scoperta dei documenti con i nomi dei suoi traditori, tra cui Murena, e il racconto dell'incontro tra Settimio ed il leone. Quest'ultimo passaggio, confluisce nel libretto di Gilardoni, ma non viene intonato dal compositore e nella stampa del 1828 è riportato tra virgolette.

«Arg.» Che narri?..
Set.» Il vero. Argelia,
» tanta non serva l'uom riconoscenza,
» quanta ne sente il brutto e il più feroce!

²³ MARCHIONNI LUIGI, *Il Proscritto Romano*, Gaetano Nobile e C. Editori, Napoli, 1825, pp. 8-10.

» Se di Roma lontan quanto sofferi,
» La trista istoria tesserti volessi,
» Troppo lunga saria. » saper ti basti,
che negandomi asil qualunque regno,
» Fin nel Caucaso giunsi.
» Quivi per tetto altra spelonca elessi;
» Nè avea compagni al duol che m'assalia,
» fuori di te la cara immagine, quando
» Da ruggito fui scosso di Leon! Lo vidi
» A me appressar! Tremai! M'offrii suo pasto.
» Ma lunge dall'offendermi,
» Quasi cercasse aita,
» sollevandol mostravami l'artiglio,
» tutto di sangue intriso,
» E dentro cui confitta era una spina,
» Che ardito io trassi, e che perciò d'allora
» Di me compagno, e difensor divenne!»²⁴

La scena, giustamente ridotta dal librettista al fine di favorirne la resa musicale, era stata ampiamente descritta da Marchionni il quale racconta, con dovizie di particolari, l'esilio di Settimio delineando l'intera scena quasi in chiave omerica²⁵.

Viene a ricongiungersi così l'ultimo tassello di questo puzzle, il quale spiega il finale dell'opera. Settimio, dopo aver errato per molto tempo, per rifugiarsi da alcuni barbari si imbatte in una caverna. Qui, dopo di lui arriva un leone, che invece di sbranarlo chiede di essere aiutato a togliere una spina dalla zampa. Il prode condottiero, armato di coraggio, soccorre l'animale ferito il quale si affida a lui come fidato difensore.

Settimio. Leontina, mel crederai? Da quel giorno egli divenne la mia guardia, il mio difensore contro cento, e cento altre belve feroci, tanto comuni in quella inospita terra. Da quel giorno io quasi sempre mi alimentai de' frutti della caccia di cui egli mi lasciava la scelta ed in quell'orrida grotta, da quel di memorabile... chi il crederebbe? Io dormiva tranquillamente al suo fianco.»²⁶

²⁴ GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, op. cit. pp. 15-17.

²⁵ MARCHIONNI LUIGI, op. cit. pp. 33-35.

²⁶ MARCHIONNI LUIGI, op. cit. pp. 33-35.

Lo stesso leone, all'insaputa di Settimio, e con lo stupore di tutti, viene a trovarsi all'interno dell'arena tra le belve che avrebbero dovuto sbranare il condannato. La fiera, riconoscendo colui che l'aveva curato, lo risparmia, anzi lo difende dagli altri feroci animali.

La figura del leone porta con sé una serie di significati non trascurabili, primo dei quali quelli che Dante aveva attribuito alle fiere incontrate nel primo canto della Divina Commedia, la quale verosimilmente non era affatto sconosciuta ai letterati primo ottocenteschi. Le *lion*, nei suoi molteplici significati, conserva al suo interno la simbologia dantesca raffigurando la superbia e la violenza, in questo caso quella degli uomini verso i propri simili. Al suo interno però nasconde anche la possibilità della compassione, dell'aiuto, della fratellanza del rispetto dell'altro. Il leone incontrato da Dante non ha intenzione di risparmiarlo (anche se sappiamo che lo fa, altrimenti il percorso del poeta si sarebbe interrotto ancor prima di iniziare), e come i suoi contemporanei non l'avevano risparmiato dalle accuse di complotto, costringendolo all'esilio, anche dai nemici di Settimio non viene graziato per le diffamazioni fatte dai suoi avversari tanto che è costretto, egli stesso, alla proscrizione. La belva acquista dunque il ruolo di fulcro della vicenda: se non fosse stato presente non ci sarebbe stata la risoluzione del dramma e Settimio sarebbe stato sbranato dalle belve. Lo si potrebbe quindi definire quasi un *deus ex-machina*, (e nel dramma di Marchionni a tutti gli effetti è così, ossia un avvenimento ad opera della Sacerdotessa di Vesta, sorella di Settimio), che entra in scena in soccorso degli uomini. Ma se nella tradizione operistica l'elemento divino che arriva in scena per salvare l'uomo e per ristabilire gli equilibri era stato raffigurato tramite cantanti che entravano in scena con effetti scenografici spettacolari, al fine di estasiare e colpire lo spettatore, servendosi di macchine sceniche all'avanguardia, l'effettiva realizzazione scenica della presenza di un leone in scena poteva risultare veramente difficoltosa ed ecco spiegata l'omissione in musica da parte del compositore, meramente per motivi tecnici legati alla realizzazione.

Il finale del dramma, del libretto e di conseguenza dell'opera, non potevano non tenere conto di questa problematica attuativa e pertanto la risoluzione della vicenda è affidata alla narrazione di un personaggio. Nel libretto questo compito è affidato a Settimio che in sole due battute liquida l'intera situazione. Nel dramma è invece Eumene a parlare descrivendo con dovizie di particolari l'accaduto²⁷.

È doveroso soffermarsi brevemente sulle figure di Publio e di Argelia. Il primo è caratterizzato dall'onestà, dalla grandezza d'animo, dall'amicizia, dall'altruismo, dall'astuzia, dalla caparbità. Fino alla fine, prova senza abbattersi, senza tirarsi indietro, a salvare il suo compagno innocente che è allo stesso tempo suo rivale in amore. Libera Argelia dalla promessa fattagli per il matrimonio, nonostante sia innamorato egli stesso di lei, ed aiuta Settimio ad evadere dal carcere, grazie alle sue conoscenze, rischiando in prima persona, affinché i due amanti possano incontrarsi una volta ancora durante una festa in casa di Murena. Escogita un piano perfetto, interpellando la sorella di Settimio, Fulvia, grande Sacerdotessa di Vesta ad intercedere presso Tiberio per scagionare il fratello. Ed infine corre per parlare con Tiberio e minaccia Seiano dopo l'ennesimo tentativo accusatorio nei confronti di Settimio.

«*Sejano*. Littori, arrestate di nuovo Settimio... obbedite.

Publio opponendosi). Littori, fermate. Senti, Sejano. Quest'infelice più non t'appartiene. Consumato è il giudizio che lo condanna. Egli ha subito il supplizio e tu ne ordini un secondo? Ebbene, in faccia al popolo io ti accuso d'infrazione alle leggi, e Tiberio mi ascolterà.»²⁸

Argelia, invece ingenua ed innamorata, diretta discendente della comédie larmoyante, attende il susseguirsi degli avvenimenti. Ella non agisce. Attende, soffre, piange. L'unico atto di azione, nel senso drammatico del termine, è al termine della vicenda

²⁷ MARCHIONNI LUIGI, op. cit. pp. 58-60

²⁸ MARCHIONNI LUIGI, op. cit. pag.62.

quando accenna ad appressarsi all'arena ma anche qui viene interrotta dagli eventi e nello specifico da una marcia funebre. Ancora, ella è continuamente stabile nel limbo della sua indecisione di assecondare le scelte del padre o le volontà del proprio cuore.

Leont. Rimasi come colpita da un fulmine, indi tratta di senno dal mio cordoglio, pronunziai, non volendo, il dolce nome dell'unico e caro oggetto dell'amor mio. Fremè il padre; mi vietò di mai più rimirare Settimio, e m'impose di amare il Prence; come se in anima ben fatta fosse un sentimento l'amore che può nascere, morire, svolgersi, e tramutarsi a seconda de' casi, e delle circostanze.²⁹

L'unica decisione che prende è quella di distruggere i fogli contenenti i nomi dei cospiratori, tra cui quello di suo padre. Con le parole «Fui figlia, prima di essere amante»³⁰ nel dramma e «Son figlia! / Deggio serbar tuoi dì!.. / Quando il mio core / feriva amore; / già mi eri padre; / Vivea per te!»³¹ afferma la sua scelta. Questo aspetto è emblematico della condizione della donna (e della prima-donna) all'interno del melodramma ottocentesco, soggiogata al volere paterno che si fa portavoce di un progetto superiore, definito essenzialmente in termini di conduzione della dinamica familiare in favore di una condizione di rispettabilità borghese propria dell'Ottocento che manifesta in questo momento una sovrapposizione di livelli drammaturgici: l'ambientazione nell'antica Roma imperialista e l'assetto sociale della comunità coeva al librettista. La conseguenza di questa sottomissione al patriarcato in ambito familiare porta al fallimento e all'estinguersi dell'esistenza dei due amanti: si prendano come altri esempi il funesto finale della *Lucia di Lammermoor* e quello fatale dei *Capuleti e Montecchi*. Anche in questo si può ravvisare come la traccia del *triangolo amoroso* proprio della costruzione melo-drammatica ottocentesca inizia a farsi evidente.

²⁹ MARCHIONNI LUIGI, *Il Proscritto Romano*, Gaetano Nobile e C. Editori, Napoli, 1825, pp. 8-10.

³⁰ *Ibid.* pag. 45.

³¹ GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, *op. cit.* pag. 27.

La musica, scritta per l'Esule, come anticipato dall'estratto precedente, risulta molto innovativa.

«[...] Nella musica teatrale del di d'oggi siamo costretti ad accontentarci di quattro pregi, intelligenza, gusto, astuta *destrezza di mano* e brevità! Quest'ultimo merito non è il meno lodabile nell'*Esule di Roma* di Donizetti. Eccovene il nostro giudizio: [...]»³² ineguaglianza di stile, che a molte orecchie non garba sempre e talora arreca vero dispetto all'intera platea, come p.e. là (nell'ultimo tempo del I.o duetto fra il Soprano ed il Tenore) dove, una *tripoletta alla barcalora* ne fa desiderare il tremulo ghittarino dei nostri trovadori da bettola: - un'istrumentazione qualche volta troppo frastuonante: p.e. nel finale dell'introduzione, ove la voce del primo basso v'è all'*unisono* colla tromba, ec. - poca unità nel tornio dei *pezzi*, massime quanto al ritmo, in certi luoghi mal appropriato: - poca fusione fra i *passi di carattere* ed i *forti*. In genere poi all'indole di quasi tutti i pezzi, assai più che non il carattere appassionato dei tre personaggi del melodramma traspare il buono e placido umore del maestro, che di dopo pranzo, si siede al clavicembalo e scrive.

Ma ci hanno di molte belle e buone modulazioni massime negli *adagio*: armonie robuste, talora all'eccesso: ben applicato l'uso dei tuoni minori, oggi tanto di mossa: quieti e sobrii gli accompagnamenti, non un solo però di nuovo conio: ottimo il *basso fondamentale* e la *messa generale delle parti*.»³³

[Fig. 1. DONIZETTI GAETANO - GILARDONI DOMENICO, L'Esule di Roma, riduzione per Canto e Pianoforte, Londra, Donizetti Edition, 1981, pag. 62.]

Il primo elemento che è d'obbligo sottolineare è la generale tinta brunita che il tessuto orchestrale genera man mano che le situazioni della vicenda si fanno più intense.

³² «(e chi ne sa più di noi, dica quel che vuole, non ce ne importa un cavolo)» in *La Vespa*, Milano, a. II, 1828, quarto trimestre, pag. 23 in BINI ANNALISA, COMMONS GEREY, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Skira, 1997, pag. 165-166.

³³ Ibid.

Seguendo l'insegnamento che il sommo maestro Rossini aveva sperimentato nel genere serio, Donizetti colora di *romanticismo* i poetici recitativi composti dal librettista condendoli con dei lunghi cantabili che si intrecciano al solo declamato percorrendo la strada di una composizione estremamente fluida.

Nello specifico un accordo di settima diminuita sul MI che risolve su un LA bemolle minore alle parole: «e un solo accento proferir il dolor non le permise», pronunciate da Settimio nel ricordare l'impotenza sua e di Argelia durante il loro addio, rende con precisione l'atmosfera cupa e densa del dramma.

William Ashbrook affermava che «se si eccettuano l'efficace Larghetto nel terzetto finale del primo atto e l'episodio del delirio di Murena, è difficile trovare in questa partitura fredda e impettita qualcosa che susciti entusiasmo»³⁴.

Non si può essere completamente d'accordo. A seguito del recitativo che introduce l'Aria del primo atto di Settimio, si possono trovare molti elementi innovativi soprattutto nel duetto con Argelia. Una melodia semplice è affidata al flauto che sostenuto da un tenero arpeggio dell'arpa creano un'atmosfera molto intima quasi anticipatrice di alcuni passaggi della *Lucia di Lammermoor* del '35. Ma in questo momento i due personaggi non parlano direttamente l'uno con l'altro lasciando lo spazio alla musica di fare da collante tra i due cuori, quasi come in un parlante verdiano; tutto questo su un tema dolce e melodioso che non ritorna più in tutta l'opera. Sulla scena si vedono Settimio nascosto, che non vuole essere notato, ed Argelia con le sue ancelle. L'eroe romano percepisce la voce di Argelia e si stupisce di averla ritrovata mentre lei lamenta il suo «rio destino», costretta a stare lontana dal suo amato. Questo inciso, costruito nella tonalità di SOL maggiore, vede l'arpa, il flauto e le voci di conseguenza muoversi su un tappeto di SOL maggiore, LA minore, RE maggiore, MI minore, LA minore e RE maggiore, per poi ripetere più volte questa successione

³⁴ Ibid.

creando un'ambientazione tenue, romantica (nelle sue molteplici accezioni) e fortemente sentimentale³⁵. Il duetto prosegue poi con un allegro agitato, precursore di alcuni passaggi della *Norma* di Bellini e delle prime composizioni verdiane. Il melodramma mantiene la sua caratteristica eroica e non può mancare un tema baldanzoso che carichi i personaggi coinvolgendoli in un climax il quale culmina come di consueto con le code finali. Si mescolano quindi elementi nuovi ed elementi cari alla tradizione ed al pubblico.

Elemento centrale dell'opera è il finale del primo atto, *Murena il genitor*³⁶ un terzetto, che rompe le righe portando fuoristrada gli ascoltatori dell'epoca.

Una recensione dell'anno 1828 del *Giornale del Regno delle Due Sicilie* concentra l'intero articolo solamente ad intessere lodi su questo numero musicale:

«Or il Terzetto, almeno fino alla sua prima metà, è non solo il miglior pezzo di genere eroico scritto dal Donizetti, ma deve benanco annoverarsi fra i capo-lavori del moderno teatro melodrammatico per la verità e la forza con che il contrasto delle più grandi passioni è ivi dipinto, se così ci si permette di spiegarci, co' più vivi colori della musica: Che se non solleticanica contribuisce a farci profondamente sentire i pregi del bello eminente, e a trarne ad applaudire a furore un pezzo sublimemente patetico, chi è di noi che non voglia preferire a tal riguardo quest'aria a qualunque altra; e che deve pensarsi d'un paese in cui l'aria stessa dà tanta vita all'anima, e tale entusiasmo alla ragione?»³⁷

Si era soliti nella scrittura rossiniana e non solo, ancor prima quella mozartiana o della scuola napoletana, vedere nel finale il dispiegamento di tutte le fonti sonore a disposizione. Un crescendo (chiamato poi *rossiniano*) su tutti i fronti: timbrico, sonoro, ritmico, di masse etc.. Tutti i personaggi indipendentemente dalla loro importanza nella scala gerarchica delle funzioni drammaturgiche salivano sul palco

³⁵ Si veda il duetto tra Settimio ed Argelia: DONIZETTI GAETANO - GILARDONI DOMENICO, *L'Esule di Roma*, riduzione per Canto e Pianoforte, Londra, Donizetti Edition, 1981, pp. 70-73.

³⁶ DONIZETTI GAETANO - GILARDONI DOMENICO, op. cit. pag. 117.

³⁷ *Giornale del Regno delle Due Sicilie*, Napoli, sabato 30 agosto 1828 in BINI ANNALISA, COMMONS GERMANY, op. cit. pp. 164-165.

per contribuire all'impegno musicale del finale che di norma aveva come obiettivo quello di sospendere la narrazione e rendere ancora più contorto l'intreccio della vicenda al fine di catturare l'attenzione degli spettatori assicurandosi l'interesse per l'atto successivo. Un finale di grandi dimensioni, anche secondo Stendhal, non poteva mancare all'interno dell'opera. Donizetti smonta questa convenzione: ma non è un caso isolato. Il finale del primo atto dell'*Esule* quindi è costituito da un terzetto che sì, conserva le sue peculiarità drammaturgiche ma ne disgrega quelle formali e strutturali, dando il "la" a molti suoi colleghi, tra cui il Bellini a seguire questa pratica ad esempio per il finale di *Norma* del 1831.

Composto da due sezioni, inizia con un piccolo recitativo accompagnato che sfocia in un *larghetto* in cui si inserisce Murena il quale, rivedendo Settimio, resta straziato e si strugge in un canto di pietà; Argelia è turbata da tanta sofferenza e cerca di trovare una soluzione con Settimio che dapprima ripercorre il suo incontro con Flavio e poi si proclama fiero di essere romano: le voci si intrecciano in uno straziante concertato che della tonalità di SI bemolle maggiore ondeggia sul V e sul IV grado minore. Murena invita i due amanti a fuggire insieme ma Settimio non accetta pur di conservare il suo onore e quello di Murena. Inizia quindi un *moderato* che porterà alla stretta conclusiva. Ogni personaggio ripete la stessa frase musicale esprimendo il proprio pensiero. Settimio rassicura Murena: nessuno scoprirà la sua colpa ed Argelia ha paura per il suo amato e per il padre che vuole uccidersi. Questa sezione vede come centro tonale il RE maggiore e conserva un andamento marziale; l'elemento di spicco sono una semiminima con il punto e una semicroma reiterate per otto battute³⁸. L'inciso puntato, caratteristico delle situazioni eroiche, sarà uno degli elementi principe della scrittura verdiana. Il primo atto terminando con le code finali segue la consuetudine della cadenza perfetta.

³⁸ DONIZETTI GAETANO - GILARDONI DOMENICO, op. cit. pp. 140-145.

Nel secondo atto sembra esserci una marcia indietro da parte del compositore: scompaiono gli elementi di novità per tornare nella sacralità del dramma serio. Il riferimento più spiccatamente emergente è la *Semiramide* di Gioacchino Rossini, opera seria per eccellenza che ha fatto scuola a generazioni di compositori. Un breve coro introduce l'Aria di Murena che bisogna necessariamente confrontare con l'Aria di Assur del capolavoro rossiniano. Proprio come il principe del sangue di Belo che immagina di vedere l'ombra di Nino, il senatore romano è colto da allucinazioni: vede Settimio sbranato dalle belve ed è preso dal delirio; i suoi congiunti, il coro, cercano di farlo tornare in se ma falliscono. Andando oltre la situazione drammatica si legge nella scrittura musicale un chiarissimo riferimento alla punteggiatura rossiniana. L'accompagnamento del cantabile è pressappoco lo stesso: un andamento agitato composto da terzine il cui accento è affidato ai bassi. Un altro elemento importante è il ritmo anapestico, ritmo premonitore della morte per eccellenza, che prevale sia nella linea melodica cantata da Murena sia nel *pertichino* affidato al coro. D'altronde il senatore sta invocando la sua fine in tutti i modi e le sue parole non fanno altro che presagirla: «dal fremere cessate, svenarmi or or saprò!... sarete vendicate; il cor mi svellerò»³⁹. La cabaletta dell'aria in entrambi i casi trova i due personaggi pronti ad affrontare il proprio destino: Assur sfiderà la sorte, Murena la morte. Il ritmo eroico puntato è prevalente nell'accompagnamento di Donizetti il quale dipinge il tema di Murena con delle successioni di arpeggi di croma puntati e semicroma raddoppiati dai bassi. Dopo l'enunciazione del tema della cabaletta un inciso del coro in *più mosso* apre la strada alla ripetizione della cabaletta che sfocerà nella rapida stretta finale. Lo stilema è quello della *solita forma* (recitativo, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta). Durante questa ricerca è emerso che l'aria di Murena è uno dei primi esempi, se non il primo in assoluto, in cui Donizetti sperimenta una scena di pazzia. Arriverà alla

³⁹ GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, op. cit. pag. 23.

forma più completa qualche anno più avanti con la scena affidata a Lucia nella *Lucia di Lammermoor*.

Subito dopo l'aria, Murena, canta un duetto con sua figlia alla quale chiede di assistere la sorella Elimia; questo è caratterizza da una scrittura estatica e fortemente realistica, quasi onomatopeica, che sospende il tempo fra i singhiozzi di Argelia, sulle parole «cor, non regge», e il pianto di suo padre⁴⁰:

The image displays two systems of musical notation. The first system features two vocal staves: Argelia (soprano) and Murena (bass). Argelia's line begins with a rest, followed by 'Pa-dre, pa - dre, (ah, no, non)'. Murena's line begins with 'Dil-le dil-le dil - le, (ah, no, non)'. Below the vocal staves are two piano accompaniment staves (treble and bass clef). The second system shows a duet between Argelia (Ar.) and Murena (Mur.). Both vocal lines have lyrics: 'reg - - - ge, no, no, no, non reg - ge il'. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

⁴⁰ DONIZETTI GAETANO - GILARDONI DOMENICO, op. cit. pp. 195-196.

[Fig. 2. DONIZETTI GAETANO - GILARDONI DOMENICO, L'Esule di Roma, riduzione per Canto e Pianoforte, Londra, Donizetti Edition, 1981, pp. 195-196.]

La sezione seguente acquista un tempo incalzante e come di tradizione lei pronuncia la sua frase, lui di conseguenza la ripete e assieme ancora una volta verso la conclusione. Intanto Argelia ha distrutto i fogli e si ode da lontano una marcia funebre intonata dal coro di congiunti di Murena e di schiave di Argelia. La velocità è *andante moderato* e ci si trova, non a caso, in tonalità di DO minore. Anche in questo caso riecheggia l'anapesto, presagendo l'ingresso di Settimio nell'Arena e l'imminente sua morte. La marcia funebre è un numero che si trova frequentemente nelle opere primo ottocentesche: si pensi alla marcia funebre del second'atto del *Ricciardo e Zoraide* del 1818 di Rossini anche esso nella medesima tonalità e il coro funebre dei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini per la morte di Giulietta.

L'opera sta per volgere al termine, c'è un ultimo impeto di Argelia prima del finale e un passaggio che sembra rischiarare le tenebre prima del cantabile dell'aria conclusiva affidata al soprano con un ricercato raddoppio di un corno inglese che figurano l'intimità del dolore dell'amante. La scena si agita e nel tempo di mezzo viene annunciata la vittoria di Settimio. La conclusione affidata ad Argelia presenta una

scrittura fortemente rossiniana nelle pagine più gioiose della sua produzione ricalcando leggermente la cavatina di Ninetta nel *La Gazza Ladra* di Rossini del 1817. Per concludere questa ricostruzione è significativo riportare una recensione datata 7 gennaio 1828 in cui si lodano la bravura degli interpreti e la bellezza della composizione di Donizetti:

«Napoli

L'Esule di Roma continua a piacere, ed il duetto fra Argelia (signora Tosi) e Settimio (sig. Winter) viene ogni sera applaudito, né sarà giammai cantato privo di applausi.

Ma il pezzo più bello dello spartito si, è il terzetto del primo atto fra i suddetti lodevoli attori, ed il rinomato Lablache; e l'esecuzione di questo egregio lavoro musicale fa agli indicati artisti grandissimo onore.»⁴¹

Bibliografia

ASHBROOK WILLIAM, *Donizetti le opere*, Torino, EDT, 1987.

ASHBROOK WILLIAM, *Donizetti la vita*, Torino, EDT, 1982.

ASHBROOK WILLIAM, *The Exile from Rome, or the Proscribed man*, published online, 2002.

(<https://doi-org.ezproxy.unibo.it/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901453>)

APPOLONIA GIORGIO, *Le voci di Rossini*, Torino, Edizioni Eda, 1992.

BEGHELLI MARCO, *D'acciaccature, d'accenti e d'altre minuzie*, in Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica, Firenze, Leo S. Olschki, 2004, pp. 44 - 59 (atti di: Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica, Siena, 1 - 3 giugno 2000) [Contributo in Atti di convegno]

⁴¹ Fogli di Roma, *Corriere delle Dame*, Milano, n. 6, 9 febbraio 1828 in BINI ANNALISA, COMMONS GEREY, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Skira, 1997, pag 163.

BINI ANNALISA, COMMONS GEREYMY, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Skira, 1997.

CAIGNIEZ LOUIS-CHARLES, *Androclès, ou Le lion reconnaissant, Mélodrame en trois acte*, Parigi, Libraire Chez Barba, 1804

CELLETTI RODOLFO, *Storia del belcanto*, Scandicci (FI), La nuova Italia, 1983.

D'AMICO SILVIO, *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Unedi - unione editoriale, 1975.

D'AURELIO ROCCO, *Domenico Donzelli, un interprete tante voci*, Tesi di Laurea Magistrale, Università Alma Mater Studiorum di Bologna, a. a. 2019-2020, relatore Marco Beghelli.

DONIZETTI GAETANO, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, a cura di Zavadini Guido, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948, lettera n° 38.

FABBRI PAOLO, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988.

FLORIMO FRANCESCO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. I, Napoli, Tipografia di Lorenzo Rocco, 1869.

FLORIMO FRANCESCO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori con uno sguardo sulla storia della musica in italia*, vol. I, II, III, IV, Bologna, Forni, 1969.

GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, *L'Esule di Roma*, Napoli, tipografia Flautina, 1828

GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, *L'Esule di Roma*, Milano, Antonio Fontana, 1828

GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, *L'Esule di Roma*, stamperia Fantosini, 1830

GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, *L'Esule di Roma*, Corfù, 1832.

GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, L'Esule di Roma, Trieste, 1833

GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, L'Esule di Roma, per Geminiano Vincenzi e compagno, Modena, 1833.

GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, L'Esule di Roma, tipografia Natali, Bergamo, 1840.

GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, *L'Esule di Roma*, Tipografo Antonio Del Majno, Piacenza, 1842.

GRECO FRANCO CARMELO - DI BENEDETTO RENATO, *Donizetti, Napoli, l'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.

LANDINI GIANCARLO, capitolo *Gaetano Donizetti*, in *Grandi operisti italiani*, Milano, periodici San Paolo s.r.l., supplemento a *Famiglia Cristiana*.

LEONELLI NARDO, *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana*, serie IX, *Attori tragici, attori comici*, secondo volume, Roma, Istituto editoriale italiano Bernardo Carlo Tosi, 1944.

LIPPMANN FRIEDRICH, *Vincenzo Bellini e l'opera del suo tempo. Studi sul libretto, la forma delle arie e la melodia* (1969), edizione italiana riveduta in Maria Rosaria Adamo - Friedrich Lippmann, Bincenzo Bellini, Torino, ERI, 1981

MARCHIONNI LUIGI, *Il Proscritto Romano*, dramma storico in tre atti, Napoli, presso Gaetano Nobile e C. Editori, 1825.

MARCHIONNI LUIGI, *Il Proscritto Romano*, Gaetano Nobile e C. Editori, Napoli, 1825, pp. 8-10.

MONGRÉDIEN JEAN, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831: cronologie et documents*, 8 voll. Lyon, Symétrie, Palazzetto Bru-Zane centre de musique romantique française, 2008.

PACINI GIOVANNI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865.

PACINI GIOVANNI, *Le mie memorie artistiche (edite ed inedite)*, a cura di Ferdinando Magnani, Firenze, Le Monnier, 1875.

PANOFKA ENRICO, *Voci e cantanti*, Firenze, Arnaldo Forni Editori, 1871.

RASI LUIGI, *Comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Francesco Lumachi libraio-editore, 1905.

REGLI FRANCESCO, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri e concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, Ecc. Ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860.

REGLI FRANCESCO, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, ristampa anastatica dell'edizione di Torino, 1860.

SCHMIDL CARLO, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Milano [etc], G. Ricordi & C., 1887.

Epistolari

BELLINI VINCENZO, *Vincenzo Bellini Carteggi*, a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017.

DONIZETTI GAETANO, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, a cura di Zavadini Guido, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948.

MAYR GIOVANNI SIMONE, *Il Carteggio Mayr*, a cura di Paolo Fabbri, vol. II Bergamo, Fondazione Donizetti, 2010.

MAYR GIOVANNI SIMONE, *Il carteggio Mayr*, a cura di Paolo Fabbri, vol. III, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2010.

MERCADANTE SAVERIO, *Saverio Mercadante: biografia epistolaria*, a cura di Santo Palermo, Fasano di Puglia, Schena, 1985.

ROSSINI GIOACHINO, *Lettere e documenti*, 5 voll., a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione G. Rossini, 1992-2020.

VACCAJ NICOLA, *Il carteggio personale di Nicola Vaccaj che si conserva presso la biblioteca comunale Filelfica di Tolentino*, a cura di Jeremy Commons, Tomo I, Torino, Giancarlo Zedde, 2008.

VACCAJ NICOLA, *Il carteggio personale di Nicola Vaccaj che si conserva presso la biblioteca comunale Filelfica di Tolentino*, a cura di Jeremy Commons, Tomo II, Torino, Giancarlo Zedde, 2008.