

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno VI - Numero 18
Settembre-Dicembre 2000

Sommario

<i>Giuseppe contro tutti: Verdi come Taricone?</i>	pag. 3
<i>La resistenza di Wagner</i> , di P. Mioli	4
<i>Beni testamentari di musicisti romani</i> , di A. Iesùè	5
<i>Ancora sulla riforma dei Conservatori</i> , di P. Gargiulo	8
<i>Corso sperimentale di Teoria e Analisi musicale</i> , di V. Corrao	10
<i>Il Tenore</i> , di A. Palazzeschi	11
<i>Verdi prima della sua musica</i> , di P. Mioli	12
<i>Verdi e Genova, attrazione fatale</i> , di R. Iovino	27
<i>1853: Salvatore Cammarano e la censura romana</i> , di A. Cantù	29
<i>Ciccioibello e il Centenario verdiano</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesùè (Roma)
Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Marta Lucchi (Modena)
Fausto Battini (Modena)	Alberto Minghini (Mantova)
Elide Bergamaschi (Belforte - MN)	Emanuela Negri (Verona)
Alberto Cantù (Milano)	Piero Neonato (Trento)
Antonio Carlini (Trento)	Laura Och (Verona)
Ivano Cavallini (Trieste)	Claudia A. Pastorino (Salerno)
Alessandra Chiarelli (Bologna)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
Tarcisio Chini (Trento)	Noemi Premuda (Trieste)
Alberto Cristani (Ravenna)	Anna Rastelli (Bolzano)
Vittorio Curzel (Trento)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
Maurizio Della Casa (Mantova)	Paolo Rigoli (Verona)
Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Elka Rigotti (Trento)
Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Antonio Farì (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Giordano Tunioi (Ferrara)
Piero Gargiulo (Firenze)	Roberto Verti (Bologna)
Elisa Grossato (Padova)	Gastone Zotto (Vicenza)
Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)	Leonardo Zunica (Mantova)

Sede redazionale: Via Scarsellini, 2 - Mantova - Tel. (0376) 362677 - e-mail maren@interfree.it

Sito internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Stampa Tipografia Mercurio - Rovereto (Tn)

Abbonamento 2001 a *Musicaaaa!*

Per ricevere *Musicaaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di £ 15.000 da versarsi sul c/c postale n. 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Scarsellini, 2 - 46100 Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 550363/15 presso la filiale di Mantova della Banca popolare dell'Emilia Romagna. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail maren@interfree.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi e sul sito internet maren.interfree.it:

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Scarsellini, 2

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

Snack Bar Massimo e Rossella, P.zza S. Giorgio

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

Ricordi, P.zza C.L.N., 251

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Triviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

oltre alle biblioteche dei conservatori di musica

'Venezze' di Adria

'Vivaldi' di Alessandria

'Piccinni' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

Giuseppe contro tutti: Verdi come Taricone?

Dialogo tra un celebre musicista e un usciere

Sul palcoscenico di un teatro a sipario chiuso.

Verdi (con fare incuriosito): *Usciere, chi è quel tizio che imbocca frettolosamente la porta?*

Usciere (risoluto): *È Herr Johann Sebastian Bach. Ha finito il suo turno. Ora tocca a Lei.*

Verdi (con stupore): *A me, e perché mai?*

Usciere: *È il suo centenario.*

Verdi (sempre più stupito e quasi seccato): *Il mio centenario? Ma sono proprio così vecchio?*

Usciere: *No, Maestro, cent'anni fa Lei... insomma...*

Verdi (stavolta seccato): *Insomma cosa?*

Usciere: *Per farla breve, Lei cent'anni fa, come si suol dire tirava le cuoia. E per questo vogliono festeggiare l'evento con un po' di spumante. Via, Libiamo ne' lieti calici, ricorda? Venezia, La Fenice?*

Verdi (pensoso): *Ricordo che il vino era annacquato. Quell'acqua avrebbero dovuto tenerla per spegnere l'incendio del teatro. Ma bando ai ricordi, perché mi avete chiamato e soprattutto perché sono qua?*

Usciere (con entusiasmo): *Tra poco si alzerà il sipario. Ormai non manca nessuno, neppure Rutelli.*

Verdi (con cipiglio): *E chi sarebbe, il bellone romano seguace del De Pretis padre del trasformismo? Bah, io sono fermo a Cavour e poi di voltagabbana ne abbiamo avuti anche troppi dopo la caduta del fascismo. Io che ho sempre parteggiato per Mazzini e la sua Repubblica romana dovrei sopportare un chiesaiuolo di quella risma. Manca poco che lo facciano cardinale, lui e il suo giubileo.*

Usciere: *Le rivolgeranno delle domande come al Costanze show. Ricorda Pietro Taricone contro tutti, il Grande Fratello?*

Verdi (perplesso): *Non mi sovviene, a Sant'Agata non abbiamo la tivù. Peppina l'avrebbe voluta ma c'è troppa pubblicità. E poi, la sera si va a nanna con le galline.*

Usciere: *Le rivolgeranno alcune domande, come dicevo, magari sulle sue opere. Vuole che facciamo una prova? Per esempio, che cosa le suggeriscono I due Foscari?*

Verdi (sicuro di sé): *Si mangia bene, un bel locale.*

Usciere (con malizia): *E I masnadieri?*

Verdi. *Sta parlando del governo Amato?*

Usciere: *Ecco, entra Walter Veltroni, l'artefice della riforma della musica.*

Verdi (con fermezza): *Ma non è una cosa seria, è solo una commedia di Pirandello, non è roba mia. Veltroni? (rincarando la dose) Uno sfasciacultura. Quello lì vorrebbe distruggere i conservatori per promuovere a università alcune scuole private di sua stretta conoscenza.*

Usciere: *E Un giorno di regno cosa le fa venire in mente?*

Verdi (senza neppure pensarci): *Il governo Berlusconi che assieme ai Lombardi si esibì su un carroccio sfasciatosi nella battaglia di Legnano.*

Usciere (con ammirazione): *Caspita, che competenza! Lei ha citato tre opere in un colpo. (guardando dallo spioncino) ecco, non poteva mancare, la grande Giovanna.*

Verdi (quasi distratto): *Chi? La d'Arco?*

Usciere (d'acchito): *No, la Melandri.*

Verdi: *Non ho il piacere.*

Usciere: *Ed ora sta facendo il suo ingresso tutta la delegazione dell'Ulivo.*

Verdi (quasi con esultanza): *In questo caso la risposta ce l'ho pronta, ed è quella di Simon Boccanegra: Piango su voi sul placido/ raggio del vostro clivo/ là dove invan germoglia/ il ramo dell'ulivo.*

(continua a p. 26)

La resistenza di Wagner

2000-2001: onorare Verdi non significa trascurare Wagner (piuttosto Cimarosa e Spontini). La vincente Sonnambula di Bellini, parecchio primo Verdi con ben quattro Foscari, una colta curiosità per le prime versioni, nessun soprano drammatico.

di Piero Mioli

Cimarosa morì mentre Bellini nasceva; cinquant'anni dopo doveva scomparire Spontini, e altri cinquant'anni dopo mancava anche Verdi. Così dal 1801 al 1851 e quindi al 1901, ma il modo della musica sembra volersi ricordare soprattutto di Verdi. Eppure, "se c'è un lauro che non ha bisogno d'essere rinverdito, corona che non chiede d'essere ridorata, voce che non accade rinnovare e rinfrescare in Italia e nel mondo, è ben questa di Giuseppe Verdi": lo diceva e scriveva Bacchelli nel 1951. Oggi, nel 2001, si sarà anche d'accordo con il grande scrittore bolognese autore del *Mulino del Po*, ma quel lauro, quella corona, quella voce hanno ancora tanta suggestione da ridurre la portata delle celebrazioni cimarosiane e spontiniane. Non le manifestazioni wagneriane, però, che anzi continuano a germogliare qua e là, certo per effettivo e superiore valore artistico e probabilmente per una sorta di resistenza contro i trionfi del vecchio nemico (cosa accadrà poi nel vicino 2013, a ricordo della nascita coeva di Richard e Giuseppe, è divertente anche solo immaginarlo). Dunque Wagner in Italia per questo scorcio di stagione lirica 2000-2001: Bologna ha aperto con un *Fliegende Holländer* curato da Yannis Kokkos, affascinante anche se non sempre trasparente di trama (Senta, ad esempio, non si getta in mare veruno); e mentre Trieste mette in scena un altro *Olandese volante* mutuandolo da Venezia, Catania propone *Das Rheingold*, direttore Zoltan Pesko, presumibilmente a capo di un'intera tetralogia. Subito dopo il Massimo teatro catanese passa al *Pirata* del suo Bellini, però, affidandone l'impervio protagonismo a Salvatore Fisichella. E quanto a Bellini, pare che *I puritani* siano più svegli di *Beatrice di Tenda*: Genova li rinfresca con l'arte finissima di Pier Luigi Pizzi e con la proposta di un tenore squisito come Antonino Siragusa, per il soprano avvalendosi della bravura e dell'esperienza di Mariella Devia. Altro Bellini sopraggiungerà presto, senza dubbio, ma per ora la parte del leone, anzi della leonessa la sostiene la creatura meno eroica, meno animosa, meno vistosa dell'esiguo suo catalogo: è Amina, la leggiadra, piangente e cantilenante Sonnambula che nel virtuosismo vocale trova un singolare pretesto di spettacolarità. A Palermo è Eva Mei, limpida e gentile se non proprio mirabolante nella coloratura, e a Milano è Natalie Dessay, acutissima e spericolatissima in una parte che molto esige, tuttavia, dal registro centrale e dalla resa melodica. Due le osservazioni da farsi: primo, che dopo la formidabile reinvenzione della Callas, né leggera né drammatica ma semplicemente belcantistica, l'opera è tornata in braccio ai soprani leggeri o lirico-leggeri, dalla Serra alla Devia e appunto dalla Mei alla Dessay; secondo, che se la "prepotenza" della Callas ebbe anche la conseguenza di mettere in ombra il personaggio di Elvino, il tenore, questa tendenza esiste a tutt'oggi, appunto anche senza una centralità come quella della Callas. Ma accanto alla *Sonnambula* il centenario belliniano sfodera anche dell'altro, per esempio qualche *Norma* (a Cremona e Roma) e gli stessi *Capuleti e Montecchi* (Catania). In lista d'attesa, insomma, rimarrebbe solo *La straniera*, e l'attesa è tale a raggiungere anche il mercato discografico (visto che a nessuna casa, a suo tempo, venne in mente di costruirne un'edizione attorno alla Caballé).

Quanto a Verdi, i teatri italiani fanno a gara per rispettare e onorare il centenario, da quel *Trovatore* che sembrava scomparso (e se è tornato non è certo per la grazia ritrovata di un Manrico notevole) a quasi tutto il resto. Tal nobile resto si chiama *Attila* e *Stiffelio* a Trieste, *Jérusalem* e *Giovanna d'Arco* a Genova, *Un giorno di regno* a Bologna (seguito da *Aida*), *I masnadieri* a Palermo, *I due Foscari* sia a Roma che a Napoli, la prima versione di *Simon Boccanegra* a Venezia (ottima idea, in forma di concerto nel bel mezzo delle rappresentazioni della versione definitiva). (continua a p. 28)

Beni testamentari di musicisti romani

di Alberto Iesùè

Nell'ambito delle ricerche sulla musica a Roma nel XVII e XVIII secolo sarebbe interessante poter tracciare una 'mappa' dei testamenti relativi ai musicisti romani e/o operanti nella città papale. Ci si imbatte in qualche testamento in studi rivolti ad un musicista in particolare, come nel caso di Lelio Colista,¹ Francesco Gasparini,² Luigi Rossi,³ Giacomo Carissimi,⁴ Pietro Della Valle,⁵ Domenico Mazzocchi,⁶ o anche di Carlo Francesco Cesarini,⁷ del quale, in realtà, abbiamo trovato due donazioni ma non il testamento.

Chi ha in qualche modo affrontato questo genere di ricerca sa bene quali siano le difficoltà di rinvenimento e di trascrizione dei documenti notarili. Fin dentro buona parte del 1700 i documenti sono redatti in latino, la grafia è ricca di abbreviazioni che bene o male bisogna imparare a conoscere, in gran parte dei casi la grafia non è propriamente una bella grafia, spesso l'uso di carta di non eccellente qualità ha fatto sì che quanto scritto su una facciata si confonde con quel che è scritto sul retro della facciata stessa. Tutte queste difficoltà allungano notevolmente i tempi necessari per la ricerca. D'altro canto la conformazione della quasi totalità dei volumi contenenti gli atti notarili impedisce la possibilità di fotografarli con risultati apprezzabili. È comprensibile altresì che una ricerca abbastanza estesa in questo campo porta sicuramente a risultati interessanti ed importanti, non solo per la conoscenza del singolo musicista ma per un'analisi complessiva di un periodo e di un ambiente.

La nostra indagine, per il momento, si è limitata a ricercare testamenti di un ristretto numero di compositori romani – romani nel senso che nacquero e morirono a Roma – morti fra l'inizio del Seicento e la fine del Settecento. Su un elenco di 36 musicisti abbiamo rinvenuto la collocazione di 17 testamenti. Fra questi vi sono quelli di Filippo Acciaiuoli, Gregorio e Domenico Allegri, Francesco Foggia, Stefano Landi, Carlo Mannelli, tanto per citare i più noti.

Le notizie importanti che possiamo ricavare dalla decifrazione dei testamenti sono:

- paternità e stato sociale del compositore;
- composizione della famiglia, nome della moglie e dei figli;
- posizione economica;
- dipendenza lavorativa, ovvero chiesa o famiglia o corte nobiliare;
- rapporti con famiglie e/o personalità indipendenti dall'ambiente di lavoro;
- luogo di sepoltura;
- data più o meno precisa della morte.

Analizzando i beni lasciati per testamento abbiamo avuto la conferma di quanto già ipotizzato molti anni fa, ossia che questi musicisti raggiungevano pressoché tutti una salda posizione economica. Il che vuol dire che le retribuzioni per il loro lavoro presso varie cappelle musicali – ancorché potessero essere diversificate: ovviamente più alte per chiese importanti quali San Giovanni in Laterano o la Chiesa del Gesù e meno alte per chiese di minore importanza – li mettevano in condizione, nel contesto della situazione economica del tempo (che andrebbe studiata in parallelo per più precisi dettagli di rapporto), di raggiungere una notevole agiatezza economica. Tutti sono proprietari di beni mobili ed immobili: fra gli immobili spesso le case sono più di una, ci sono argenti, più strumenti musicali, non poco danaro liquido, azioni ecc. Non è certo una scoperta, ma è quanto meno la conferma di quanto possiamo rilevare dalle retribuzioni mensili: il fatto che, giustamente, un Gasparini percepisca mensilmente il doppio di un cantore della cappella musicale, lo metteva in condizioni economiche ben differenti. L'indagine economica, però, andrebbe condotta analizzando a vasto raggio l'economia del tempo, le paghe e i guadagni nei vari settori, il costo dei beni di prima necessità, il relativo potere d'acquisto degli scudi romani ecc.

Caratteristica di tutti i testamenti – e questo certo non sorprende tenendo presente che siamo nella

Roma papale, che pressoché tutti questi musicisti avevano lavorato come maestri di cappella nelle chiese, che la cultura religiosa era quella che era – è all’inizio del testamento la raccomandazione dell’anima a Dio Onnipotente, alla Vergine Maria e persino all’Angelo Custode: “Incominciando dall’anima come cosa più degna del tempo, quella umilmente raccomando al Signore, iddio Creatore [.....] al mio Angelo Custode, ed à tutti gli altri Santi [del] Paradiso, pregandoli di assistermi nel punto estremo di mia Morte, ed ottenermi il perdono delle mie colpe commesse in questo fragil Mondo, e condurmi alla gloria eterna del Paradiso come spero”⁸

L’importanza che si dava alla religione era enorme: basti pensare che Giovanni Battista Costanzi lascia nel testamento ben 50 scudi per le messe in suffragio.

Altro elemento ricorrente era il desiderio di essere seppellito in una ben precisa chiesa: Pietro Maria Crispi in S. Lorenzo in Lucina, Stefano Landi nella Chiesa della Beata Maria in Vallicella. Frequentemente le chiese desiderate per la sepoltura non avevano nulla a che vedere con il luogo di lavoro, ma più facilmente erano quelle di appartenenza, ovvero facenti capo al luogo di residenza. Il che ci potrebbe fornire altri elementi di ricerca andando a ‘frugare’ fra gli *Status animarum* presso l’Archivio del Vicariato.

È possibile, ovviamente, incontrare omonimie, come ci è capitato nel rinvenire il testamento di un Giovanni Battista Casali, non il maestro di cappella di San Giovanni in Laterano ma il marchese Giovanni Battista Casali.

Altro elemento di fondamentale importanza che può ricavarsi dal rinvenimento di un testamento è quello della data di morte. Abbiamo constatato che generalmente i testamenti erano *nuncupativi*, ovvero dettati oralmente di fronte a testimoni, il che chiaramente indica che il testatore dichiarava le sue ultime volontà quando si sentiva prossimo alla fine, il che chiaramente fa ritenere la data del testamento non lontana da quella della morte. Nella fattispecie abbiamo rinvenuto la collocazione del testamento di Per Francesco Valentini, che i dizionari indicano morto “nel 1654”: il testamento è del 21 marzo dello stesso anno; ancora, la data di morte di Pietro Paolo Sabbatini è indicata nei dizionari “dopo il 1657”: il testamento, rinvenuto e decifrato, è del 5 novembre 1659 e quindi fissa un termine abbastanza preciso. Per quanto riguarda la precisione della data di morte presunta in dipendenza dalla stesura del testamento riportiamo alcuni dati:

Stefano Landi muore il 28.X.1639: il testamento è del 26 dello stesso mese;

Gregorio Allegri muore il 17.II.1652: il testamento è del 3 gennaio;

Francesco Bianchi muore il 30.VIII.1668: il testamento è del 29 dello stesso mese;

Lelio Colista muore il 13.X.1680: il testamento è del 9 dello stesso mese;

Filippo Acciaiuoli muore fra il 7 e l’8 febbraio 1700: il testamento è del 4 febbraio;

Giovanni Battista Costanzi muore il 5.III.1778: il testamento è del 4 marzo.

APPENDICE 1

Testamento di Giovanni Battista Costanzi⁹

(Archivio Capitolino: Archivio Urbano, Jo. Baptista Cataldus, Sez. 31, prot. 59, pagg. 18 recto, 19 verso, 24 recto, 24 verso)

Die Quarta Mensis Martij 1778 [.....]

Personalmente [constatato?] il Sig. Gio. Batta Costanzi, figlio del q.m Dom.co Rom.~ a me Notaio Cog.to Sano per la Dio grazia di Mente senso, vista, udito, loquela et intellecto benché infermo di Corpo e giacente in letto, sapendo [.... niuna?] cosa essere più certa della morte, tanto più incerta l’ora, e [.....] perciò pria che la [.....] avvenga ha determinato di fare il suo ultimo Nuncupativo testo che di rag.e Civile dicesi senza scritti, quale di sua spontanea e deliberata volontà, et in ogni altro miglior modo fà e dispone nel modo seguente, cioè

Primieramente principiando dall’Anima come parte più nobile del Corpo quella raccomanda all’Altiss.° [.....] alla [.....] Sempre Vergine Maria M.^a al suo S. Angelo Custode, et à tutta la Corte Celestiale acciò si degnino separata sarà dal corpo riceverla nella Gloria S. del Paradiso. Il Corpo poi fatto cadavere vuole che abbia [.....] sepoltura in questa venerabile Chiesa Parrocchiale ove succederà la sua Morte con quanta pompa funebre che parerà, e piacerà alla [.....] sua erede all’arbitrio e prudenza della [.....]

Item vuole e comanda, che dalla detta [.....] sua erede gli si facciano celebrare in suffragio dell’Anima sua numero trecento messe basse di Requiem oltre la solita messa cantata nell’esposizione del suo cadavere, et una

Messa à S. Lorenzo fuori delle mura et altre le parerà alla detta sua erede

Item ragione di legato ordina e comanda che dalla detta sua erede si faccino celebrare scudi cinquanta di Messe basse di requiem in suffraggio dell'Animo [.....] del Cardinale Pietro Ottoboni del quale dice di essere stato molto beneficato [.....]

Item ragione di legato, et in ogn altro [.....] lascia alla Real Casa Stuard il suo miglior violoncello di David [.....] à S.A.R. [.....] il Sig. Card.le Duca de York le sue carte di musica, e ciò in contrasegno dell'umil sua servitù che hà professato e professa verso detti soggetti

Item ragione di legato lascia alla r. Chiesa della Madonna SS.ma del [Apol]linare il matutino della notte del SS.mo Natale, e ciò in venerazione, e devozione, che dice avere verso detta Chiesa

Item ordina e comanda, che in qualunque tempo si affacciasse qualche suo Nipote ò sia [.....], non sapendo se vi siano, ove possino essere, gli si diano dalla detta mia erede per titolo di legato scudi dieci per cadauno, e così per una sol volta tutti poi e singoli suoi beni si mobili, che stabili semoventi, crediti rag.i azzioni di quals.^a genere, e specie ovunque posti ed esistenti et al mod.^o, in quals.^a modo spettanti, et app~nenti, e che li potranno spettare, et appartenere sua erede [.....] fà istituisc, e di sua propria bocca nomina la sig.ra Apollonia Farinelli sua diletit.^a consorte, alla q~le lascia [.....] sua eredità, non solo in q~sto, ma in ogni altro miglior modo.

Esecutore poi testam. sia di q~sta sua ultima volontà fà elegge e deputa il [.....] Sig.r D. Michel Angelo Patier suo [.....] amico, al q~le dà, e concede t~te le opp.~ne facultà non solo in q~sto ma in ogni altro miglior modo.

E [.....] vuole che sia il suo ultimo testu nuncupativo, ultima volontà, e dispone q~le vuole che voglia [.....] G.B. Costanzi habitat. Posit in Platea ut dicitur della Chiesa Nuova.

APPENDICE 2

Collocazione di alcuni testamenti presso l'Archivio Urbano dell'Archivio Capitolino

Filippo Acciaiuoli

Notaio Marinus Vitellius, sezione 11, prot. 66

Data del testamento: 4.2.1700

Maria Anna Benti Bulgarelli

Notaio Antonius Bonifacius Senepa, sezione 19, prot. 105

Data del testamento: 26.2.1734

Pietro Maria Crispi

Notaio Silvester Monti, sezione 29, prot. 123, pag. 287

Data del testamento: 16.6.1797

Stefano Landi

Notaio Franciscus Jacobus junior Belgius, sezione 43, prot. 54

Data del testamento: 26.10.1639

Pietro Paolo Sabbatini

Notaio Jo. Carolus Lamparinus, sezione 25, prot. 32

Data del testamento: 5.11.1659

Alberto Iesuè

¹ H. Wessely-Kropik, *Lelio Colista*, Vienna 1961; A. Iesuè, *Lelio Colista*, in *D.B.I.*

² F. Della Seta, *Francesco Gasparini, virtuoso del principe Borghese*, in "Atti del primo convegno internazionale", Camaiore 29 settembre-1° ottobre 1978, Olschki, Firenze 1981, pagg. 215-243.

³ A. Iesuè, *Rossi Luigi*, in *D.E.U.M.M.*

⁴ L. Bianchi, *Giacomo Carissimi: nuovi documenti nell'Archivio del Collegio Germanico Ungarico in Roma*, in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, VIII, 1, 1974, pagg. 107-124.

⁵ R. Giazotto, *Il testamento di Pietro Della Valle*, in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, III, 1, 1969, pagg. 96-100.

⁶ W. Witzemann, *Domenico Mazzocchi. Dokumente und Interpretationem*, in *Analecta Musicologica*, vol. VIII, 1970.

⁷ A. Iesuè, *Cesarini Carlo Francesco*, in *D.B.I.*

⁸ Dal testamento di Pietro Maria Crispi.

⁹ Il testamento è stato copiato fedelmente, senza risolvere le varie abbreviazioni che riteniamo di facile lettura. Abbiamo inserito le parentesi [.....] in presenza di termini di impossibile lettura.

Ancora sulla riforma dei Conservatori

Situazione e prospettive

di Piero Gargiulo

A quasi un anno di distanza dall'entrata in vigore della legge 508 e a poco più di otto mesi dalla pubblicazione su queste stesse pagine di un mio contributo (cfr. *Musicaaa!*, 16, 2000, pp. 10-11) è possibile dare più ordinata notizia dei principali eventi intercorsi e tentare di tracciarne una prima serie di valutazioni.

La costituzione del CNAM provvisorio (l'organo consultivo in rappresentanza di personale docente e amministrativo e degli studenti), i puntuali interventi del MURST, volti a monitorare (con statistiche e rilevamenti) gli organici e la struttura didattico-artistica delle Istituzioni di Alta Cultura, le disposizioni che consentono a tutti i Conservatori di formulare nuove proposte di sperimentazione didattica e ancora le due recenti bozze di regolamento (rispettivamente sulle modalità di trasformazione dei Conservatori in Istituti Superiori di Musica e sull'autonomia statutaria di tutte le istituzioni coinvolte) si qualificano a mio avviso come gli esiti più concreti e più espliciti dell'avvio di un processo innovativo, nell'intento di preparare adeguatamente il percorso correlato ai regolamenti applicativi della legge di riforma.

Certamente non facile in questi mesi è stato (e continua ad essere) il cammino di questa legge, che - come ha recentemente osservato il Sottosegretario di Stato On. Luciano Guerzoni in una sua comunicazione (15 novembre 2000) - «ha incontrato, nella sua attuazione, varie difficoltà che forse né il Governo né il Parlamento avevano preveduto all'atto della sua approvazione e che discendono dalla mancanza, in una materia tanto complessa, di norme transitorie». Le numerose interpellanze ministeriali a sostegno di una rispettosa e puntuale applicazione della legge, i contrasti sull'interpretazione di certi aspetti dell'articolato, l'intersecarsi delle scadenze contrattuali e l'esigenza di continui chiarimenti su modi e tempi di attivare i corsi sperimentali (che siano preparatori in congrua misura di un corretto iter riformistico) testimoniano tale attuale oggettiva difficoltà nei problemi di ordinaria gestione, nel trasferimento delle competenze dal MPI al MURST, e soprattutto nel graduale configurarsi dei nostri istituti quali sedi di alta formazione, specializzazione e ricerca.

Particolare oggetto di dialettica hanno costituito le indicazioni diramate dal MURST con una serie di note esplicative (pervenute tra settembre 2000 e gennaio 2001) attraverso cui le istituzioni interessate sono state invitate ad attivare «nuove sperimentazioni di attività formativa». A tale richiesta i vari Conservatori hanno risposto, almeno in una fase iniziale, in maniera certamente non uniforme e soprattutto non dettata da chiari e inequivoci modelli di procedura. L'osservanza dei tempi tecnici e delle relative scadenze, il timore di produrre proposte forzosamente innovative e alcuni malintesi derivati dalla compilazione e dalla lettura delle note ministeriali hanno generato «numerose richieste di chiarimento», che hanno indotto lo stesso MURST a ripetute precisazioni nel metodo e nel merito, rafforzando quel principio ispiratore che individua nell'avvio delle sperimentazioni «un processo di innovazione che consenta di adeguare i corsi tradizionali alle pressanti esigenze formative degli studenti in relazione all'emergere di nuove professionalità e, quindi di effettive nuove occasioni di lavoro» (dalla nota più recente, datata 9 gennaio 2001).

La situazione creatasi (che ha comunque condotto alla nomina di una commissione da parte del MURST, alla conseguente valutazione delle varie proposte e all'ulteriore parere del CNAM) si è indubbiamente prestata a vari e disparati interventi, in certi casi di natura arbitraria, che qui decisamente stigmatizziamo, perché difforni da un corretto *modus operandi* e soprattutto in chiaro contrasto con le mansioni dei nuovi organismi istituzionali (così come ufficializzati dalle norme precettive della

legge 508). Occorre dunque evitare le eventuali prevaricazioni o, meglio ancora, quel «vuoto di potere» - come qualche osservatore già non ha esitato a definirlo - determinatosi nell'attuale momento di frammentazione e di rischiosa dispersione di competenze (istituzionali e artistiche), per salvaguardare la nuova autonomia statutaria e regolamentare predisposta e delineata dalla legge di riforma. In tale ottica proprio l'avvio delle sperimentazioni, se coerentemente concepite e rese attive, può diventare un prezioso viatico, una sorta di 'apripista' ai nuovi regolamenti che dall'a.a. 2001-02 (in coincidenza con i tempi già stabiliti per l'apertura del nuovo comparto di contrattazione giuridica ed economica) dovrebbero siglare l'avvio della tanto attesa applicazione della legge 508.

I tratti distintivi delle proposte di sperimentazione (cui è fortemente auspicabile che tutti i Conservatori propendano a conformarsi) dovranno quindi privilegiare una giusta sequenza di priorità, una volta attestato l'elevato livello qualitativo delle proposte: offerta di peculiarità didattiche e formative, assolutamente funzionali alla richiesta di un nuovo professionismo musicale, misurato rapporto con la tradizione (storica, artistica, istituzionale) dei singoli istituti, convergenza di eterogenee forze operative, da attuarsi attraverso un proficuo scambio di convenzioni e accordi con licei (e qui pensando alla parallela e già approvata riforma dei cicli scolastici) e università o con altra tipologia di referenti (enti privati, associazioni, fondazioni), che siano comunque sempre investiti di congrua e consapevole correlazione con le istituzioni di alta cultura.

Se fin qui meritorio - nonostante qualche naturale anomalia di percorso - è stato l'impegno del MURST (nella sua qualifica di nuovo interlocutore di indirizzo e di vigilanza) e del CNAM provvisorio (nominato sull'esito delle consultazioni elettorali svoltesi nel giugno 2000) quale organismo con funzioni propositive e consultive, ben più incisivo dovrà essere l'onere dei vari «organi necessari» (così come definiti all'art. 3 della bozza di regolamento sull'autonomia statutaria), delegati a sovrintendere il nuovo corso: il direttore (o il rettore, secondo il parere espresso dal CNAM), il senato accademico (proposto dal CNAM), il comitato didattico-scientifico (proposto dal MURST (o il consiglio accademico proposto dal CNAM), il consiglio di amministrazione, il collegio dei revisori, il nucleo di valutazione, la conferenza degli studenti. All'approvazione del nuovo regolamento, congiuntamente all'approvazione dell'altro succitato schema di regolamento sulle modalità di trasformazione dei Conservatori e delle Accademie Nazionali di Danza in Istituti Superiori di Musica (su cui è opportuno rimandare il commento a tempi più maturi e definiti) si collegano le più realistiche potenzialità proporre, applicare, innovare e infine ufficializzare l'iter riformistico senza equivoci e disfunzioni. È qui che, a mio avviso, è possibile individuare la più autentica chiave del futuro che attende tutti coloro che hanno creduto e continuano a credere in questa legge e che aderiscano con rinnovata convinzione ai nuovi e preminenti obiettivi ad essa sottesi: potenziare le risorse umane (ovvero conferire gratificante spazio alle competenze artistico-professionali dei docenti), e offrire agli studenti concrete prospettive di impegno, contribuendo a sviluppare tra le loro più profonde motivazioni l'intento di proteggere la propria cultura, di intensificare il proprio rapporto con la disciplina musicale, nel naturale approccio a quei modelli di alta formazione cui occorre orientare sin da adesso la collettiva sensibilità di noi tutti.

All'occasione, preziosa quanto unica, se ne aggiunge un'altra, non meno essenziale. Le nuove elezioni del CNAM definitivo, di cui è imminente l'indizione (che la legge prescrive a un anno dalla sua entrata in vigore, avvenuta il 19 gennaio 2000), consentiranno a docenti, studenti e personale amministrativo di esprimere ancora una volta le proprie preferenze, votando i candidati in loro rappresentanza. Se, quale convinto difensore della legge 508, ribadisco in questa sede la mia intenzione di ricandidarmi al CNAM (anche alla luce del consistente numero di consensi che i votanti hanno inteso accordarmi nelle precedenti elezioni), non esito a rinnovare con accenti di maggiore intensità l'appello già lanciato da queste pagine a «difendere l'avvenire» con la 508: un futuro che con questa legge e con l'impegno di tutte le forze chiamate a intervenire, nella chiarezza delle norme e nel reciproco rispetto di oneri e qualifiche, dobbiamo continuare a difendere.

Piero Gargiulo

CORSO SPERIMENTALE DI TEORIA E ANALISI MUSICALE

**progetto di Vincenzo Corrao, docente di Armonia Complementare
presso il Conservatorio G. B. Martini di Bologna**

Obiettivi. Ampliare le conoscenze tecnico-culturali degli allievi interpreti, riguardo ai fondamentali problemi stilistici di Contrappunto, Armonia e Composizione (dalla fine del '500 alla fine del '900), con particolare attenzione alle principali modalità di approccio analitico.

Criteri di ammissione. Sono ammessi gli studenti in possesso di uno tra i seguenti titoli di studio: a) Maturità conseguita presso un Liceo a indirizzo musicale; b) Diploma di scuola media superiore (Maturità) e attestato di frequenza dei primi due anni di Armonia Principale presso un Conservatorio statale oppure Istituto Peggionato; c) Diploma di scuola media superiore (Maturità) e Licenza di Armonia Complementare (Corso biennale). N.B. In mancanza dei requisiti musicali b) c), lo studente dovrà sostenere una prova scritta (Basso a quattro parti in chiavi moderne - livello Armonia Complementare corso biennale) scelta dalla commissione composta dai docenti del Corso sperimentale.

Programma di studi (Triennio + Biennio con relativi esami annuali di conferma)

Triennio

1° anno. a) Contrappunto a 2 voci - Introduzione. Le due fondamentali correnti storiche: modale-vocale "palestriniana" e armonico-strumentale "bachiana". Realizzazione di un Bicinium; b) Studio preparatorio alla realizzazione di un semplice Basso e/o Melodia in stile barocco, classico o romantico;* c) Lavoro monografico a scelta dello studente su un autore del periodo barocco, classico o romantico;* d) Storia ed interpretazione della grafia musicale (dalle origini al XV secolo).

2° anno. a) Contrappunto a tre voci. Studio delle principali forme polifoniche vocali e strumentali; b) Basso e/o Melodia di media difficoltà in stile barocco, classico o romantico; c) Lavoro monografico a scelta dello studente su un autore del periodo barocco, classico o romantico; d) Storia ed interpretazione della grafia musicale (dal XVI al XIX secolo).

3° anno. a) Contrappunto a quattro voci. Studio delle principali forme polifoniche vocali e strumentali; b) Basso e/o Melodia di elevata difficoltà in stile barocco, classico o romantico; c) Lavoro monografico a scelta dello studente su un autore del periodo barocco, classico o romantico; d) Storia ed interpretazione della grafia musicale (dall'inizio del XX secolo ad oggi). * Nell'arco del triennio saranno trattati complessivamente i tre periodi storici citati.

Biennio

1° anno. a) Principali tecniche analitiche tonali (I); b) Atonalità - Serialità - Dodecafonìa nella composizione musicale strumentale con relativi approcci analitici.

2° anno. a) Principali tecniche analitiche tonali (II); b) Atonalità - Serialità - Dodecafonìa nella composizione musicale vocale con relativi approcci analitici.

Esami annuali

Triennio

1° anno. Prove scritte: a) Composizione di un bicinium su incipit e testo dati (durata ore 8); b) Realizzazione a quattro parti in chiavi moderne, di un breve basso e/o melodia nello stile studiato durante l'anno (durata ore 8); c) Analisi scritta di una composizione, scelta tra le opere più importanti dell'autore studiato durante l'anno (durata ore 12); Prova orale sull'analisi critica ed interpretazione della semiografia musicale svolte durante l'anno.

2° anno. Prove scritte: a) Composizione di una canzone o villanella a tre voci su incipit e testo dati (durata ore 10); b) Realizzazione a quattro parti in chiavi moderne, di un breve basso e/o melodia nello stile studiato durante l'anno (durata ore 8); c) Analisi scritta di una composizione, scelta tra le opere più importanti dell'autore studiato durante l'anno (durata ore 12); Prova orale sull'analisi ed interpretazione della semiografia musicale svolte durante l'anno.

3° anno. Prove scritte: a) Composizione di un breve mottetto o madrigale rinascimentali su incipit e testo dati (durata ore 12); b) Realizzazione a quattro parti in chiavi moderne, di un breve basso e/o melodia nello stile studiato durante l'anno (durata ore 10); c) Analisi scritta di una composizione, scelta tra le opere più importanti dell'autore studiato durante l'anno (durata ore 12); Prova orale sull'analisi ed interpretazione della semiografia musicale svolte durante l'anno.

Biennio

1° anno. Analisi scritta di un importante brano strumentale dato (durata ore 12);

2° anno. Analisi scritta di un importante brano vocale dato (durata ore 12).

Gli scrittori e la musica

a cura di Gherardo Ghirardini

Il Tenore

di Aldo Palazzeschi

Da che mondo è mondo i cantanti fanno storia a sé. Sulla loro natura speciale si favoleggia. Ne parla perfino Orazio, intento a sciorinare i lati bizzarri di certo Tigellio, un sardo amico di Cesare. Omnibus hoc vitium est cantoribus... e così via, di difetto in difetto è possibile proseguire sulla scorta del Poeta senza paura di essere smentiti nello sfogliare le pagine del tempo. Ma c'è un tipo di cantante che esercita un fascino tutto particolare e che in popolarità li batte tutti: il tenore, vale a dire il protagonista di tanti melodrammi ottocenteschi, le cui trame intricatissime e farraginose al limite dell'incomprensibile possiedono una non comune carica di suggestione. Proprio quel tenore che dentro la legnosa foggia della marionetta coltiva sentimenti eroici e che con i suoi acuti - infallibili strali - arriva trafiggere il cuore di ognuno. Quel tenore che ogni sera muore sulla scena per poi rinascervi come l'onda del mare tra gli scogli, e le cui eterne angosce non lasciano indifferenti artisti e intellettuali di diversa stoffa. Vale la pena di ricordare la passione nutrita da uno scrittore raffinato come James Joyce per John Sullivan, strepitoso interprete del Guglielmo Tell. Nel nostro caso a esternare il proprio entusiasmo è il vociano-futurista Aldo Palazzeschi in una raccolta di scritti autobiografici dal titolo Stampe dell'Ottocento. Questa volta il suo eroe veste i panni del trovatore Manrico, personaggio verdiano per eccellenza.

...Centro di tutte le mire era sempre il tenore, cui toccava la vicenda più attiva e complessa, la sorte iniqua ed avversa; lottava come un leone fino all'ultimo respiro, che di solito esalava sopra l'ultimo già tirato dall'amante, per cadere eroicamente sopraffatto dalla fatalità. Era guerriero prode, trovatore, bandito, mostrava le belle gambe robuste strette nella maglia di seta lucida, e il dorso coperto da una splendida corazza o da un giustacuore di broccato a frange d'oro; le braccia gli si aprivano e chiudevano sul petto intorno alle note per lasciarle passare o accarezzarle mentre alte e sicure gli uscivano dalle labbra sorridenti, rivelando la più indomita passione, il sentimento più nobile e dolce, e il fermo proposito di vincere sottraendosi a qualsiasi forma di mercato, di vincere pure nutrendo presentimenti amarissimi.

*Ma pur se nella pagina
de' miei destini è scritto
ch'io resti tra le vittime
dal ferro ostil trafitto,
tra quegli estremi aneliti
a te il pensier verrà,
e solo in ciel precederti
la morte a me parrà.*

Si sarebbe detto che davanti al tenore gli spettatori avessero un unico sesso, o ch'egli rappresentasse un terzo sesso capace di affascinare i sensi ugualmente, tanto era forte il potere di dominio sul pubblico; mentre il soprano o il baritono, per magnifici che fossero e ben provvisti di tutti i mezzi, per bella e nobile che potesse essere la loro parte, ottenevano entusiasmi equi e temperati, gli entusiasmi per il tenore erano sovrumani.

da Aldo Palazzeschi, *Stampe dell'Ottocento*, Vallecchi, pp. 181-82

Verdi prima della sua musica

Su tutti i testi d'opera musicati da Giuseppe Verdi con i loro diversi responsabili: dall'elementare Oberto, conte di S. Bonifacio al complesso, raffinatissimo, brulicante Falstaff; dall'oscuro Temistocle Solera a un intellettuale come Arrigo Boito attraverso la misura verdiana di Francesco Maria Piave; dalle fonti dell'attualità romantica alla perennità di Schiller, Hugo e Shakespeare.

di Piero Mioli

1. Salvo i versi

“Son brutti versi questi: d'accordo [...]. Tu che sei poeta falli belli”, scrisse un giorno Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave: all'epoca il poeta attendeva al libretto della *Forza del destino* e dal maestro stava appunto ricevendo dei versi zoppicanti da raddrizzare (e basta, per l'appunto). Un'altra volta, scrivendo all'amico Cesare De Sanctis, Verdi definì quello del suo *Rigoletto* come “uno dei più bei libretti, salvo i versi, che vi siano”; e “un libretto, un libretto, e l'opera è fatta!” esclamò un'altra volta ancora scrivendo al giornalista ed editore francese Léon Escudier. Dunque i versi non potranno essere il fondamento del libretto d'opera, secondo un artista della musica come Verdi, ma nel complesso dell'opera il libretto deve diventare importante quasi come la musica. E a parte qualche caso all'inizio della carriera, davvero il fecondo e longevo maestro si rifiutò di accettare supinamente gli argomenti e i testi delle sue opere, e preferì sceglierli di persona, usò imporli e difenderli, ebbe l'idea di commissionarli di persona, e giunse perfino ad abbozzarli, a svolgerli di suo pugno abbastanza estesamente, con puntiglio e precisione. Più in generale, comunque, e più concretamente, Verdi si inserì nella prassi operistica dell'Ottocento italiano che prevedeva un lavoro articolato all'incirca come segue: prima bisognava individuare i passi salienti della vicenda esposta nelle cosiddette fonti (i testi originari, drammi, commedie, romanzi, novelle che fossero), detti “posizioni” o “punti di scena”; poi si stendeva l'elenco dei pezzi dell'opera futura, la varie serie delle arie, degli assiami, dei cori e così via, a discapito di quei momenti che nel testo d'origine sembravano meno funzionali alla musica e alla scena (nonché degli esecutori previsti che si sapevano più deboli); quindi si stabiliva un profilo d'intreccio, che diventava presto una pur breve versione in prosa, un racconto in sintesi, una veloce stesura narrativa detta in genere programma, schizzo, orditura, e che Verdi preferiva chiamare selva; infine si approdava alla verseggiatura, quella che con qualche vistosa e comunque parziale eccezione Verdi non poteva non lasciare a un professionista come il poeta. “In cinque giorni dovetti buttar giù lo scenario” della *Traviata*, scrisse Piave che tuttavia, prima di pervenire all'ultima fase del lavoro, dovette tener conto di quanto Verdi aveva chiesto nell'abbozzo circa la fine del primo atto: pronunciasse, Violetta, parole come “Ma che sogno io? Son io fatta per amare? [...] Io devo essere allegra, devo divertirmi, gioire, devo affogare di gioia”. Più largamente, invece, fu il maestro stesso a scrivere la selva del primo *Simon Boccanegra* e del primo *Macbeth*. Circa l'*Hernani* di Hugo fu lui a fornire al librettista una stesura orientativa di tutte le scen da prelevare dall'originale scalando un atto, per evitare la convenzione del rondò conclusivo della primadonna e finire il nuovo quarto atto col “magnifico terzetto” della morte di Ernani che nell'originale spettava al quinto. Circa il vecchio *Stiffelio* che doveva diventare *Aroldo*, Verdi scrisse a Piave riprovando tutti i riempitivi e le esclamazioni inutili che permanevano nel testo sottopostogli, suggerendo il contenuto di una scena sopranile, e più tardi mandando l'ossatura del nuovo coro che doveva aprire il nuovo quarto atto (con richieste poi tutte accolte dall'amico poeta). Interessante anche la selva della *Forza del destino*, una sinossi in prosa che segnalava già la divisione in atti, le parti da destinarsi ora ai cantabili ora ai recitativi, addirittura a volte il numero dei versi e il metro più acconcio ai singoli passi. E clamoroso il caso di

Aida, il cui programma era già bell'e pronto quando Verdi, nel 1870, ne scrisse al suo editore Ricordi: "Bisogna ora pensare al libretto, o, per meglio dire, a fare i versi, perché oramai non abbisognano che i versi. Ghislanzoni, può egli e vuole farmi questo lavoro? Non è un lavoro originale, spiegatele bene: si tratta soltanto di fare i versi".

All'avvento artistico del maestro, che di fatto era insospettabilmente rivoluzionario, il libretto d'opera possedeva una forma abbastanza fissa, regolare, convenzionale, lentamente trasformata dall'ormai lontana fondazione del genere, attraverso i tempi alimentata dagli apporti di alcuni valenti librettisti come Apostolo Zeno e Pietro Metastasio e certo non sufficientemente contraddetta da volenterosi ed efficienti riformatori come Ranieri Calzabigi e Lorenzo da Ponte. Nei cento e cento libretti di Felice Romani, Andrea Leone Tottola, Domenico Gilardoni, Jacopo Ferretti, Gaetano Rossi, Salvatore Cammarano e tanti altri, per esempio, si distinguevano già perfettamente i pezzi destinati ai recitativi e quelli destinati ai cantabili: se i primi erano settenari ed endecasillabi liberamente assortiti, i secondi si ispiravano alla norma dell'isometria (per cui ogni strofa andava composta di versi della stessa lunghezza) e tendevano a preferire il parisillabismo (per cui prevalevano i versi di sillabe pari, come l'ottonario, anche se mai a offesa dell'amato settenario). Oltre ai molti cori verdiani scanditi dalla solennità del decasillabo, per esempio in *Nabucco* e nel *Trovatore*, ecco dunque le arie di Temistocle Solera, Francesco Maria Piave, Salvatore Cammarano reggersi soprattutto sull'ottonario e sul settenario, poi sul decasillabo, quindi sul senario, infine a volte anche sul quinario (anche doppio, come del resto ogni altro verso non molto lungo), spesso con parole sdrucchiole in sede dispari e versi tronchi in sede finale. Il novenario manca, nei cantabili, ma non manca l'endecasillabo stesso, e qualche rara comparsa la fa anche il quadrisillabo (è "Tu sei bella", il coretto demoniaco di *Giovanna d'Arco*). Sono rare le strofe non isometriche, come la serenata del Manrico di Cammarano (che comincia "Deserto in terra" e finisce "al trovator!"), come sia il cantabile del baritono che la romanza del soprano nella *Traviata* di Piave. Altra morfologia nei tardi libretti di Arrigo Boito, dove l'assieme prevale sull'assolo e la scioltezza dell'azione vince le tante resistenze delle scene e dei pezzi chiusi: vi cadono i due dogmi citati, tramonta un verso troppo armonioso e popolareggiante come l'ottonario, si confermano il settenario e il senario, montano i già rari e intellettualistici quinari ed endecasillabi, abbondano i settenari doppi o martelliani, soprattutto s'instaura una varietà impressionante di strofe e versi assommati e frammentati (nonché di rime rare). Ancora una volta è l'epistolario verdiano a dar conto delle richieste, delle pretese, delle scelte, delle soddisfazioni dell'imperioso maestro, sia che il Somma del *Ballo in maschera* si sentisse contestare l'endecasillabo come verso troppo avaro di cadenze regolari sia che il Ghislanzoni di *Aida* dovesse rimangiarsi qualche "maledetto" ottonario. Tuttavia, davanti a "Vieni a mirar la cerula / marina tremolante", ottonari che Piave aveva scritto per il duetto d'amore di *Simon Boccanegra*, l'inesausto drammaturgo non lesinava complimenti a un collaboratore altrove invero un po' troppo vessato.

Anche a parte il caso specifico di Verdi, drammaturgo musicale sempre più felicemente autoritario nella scelta e nel trattamento dei soggetti da musicare, sempre un libretto d'opera deve cercare di reagire, davanti alla sua fonte, dall'intreccio cassando o sfumando certi tratti più vicini ai generi della narrativa o al teatro recitato che all'opera stessa. *Il trovatore* di Cammarano, per esempio, è abbastanza fedele al *Trovador* di Gutiérrez: nel dramma originario Azucena è introdotta a cantare, a cantare alla lettera, una canzone già sdrucchiola che dice "Bramando està el pueblo indomito" e sembra proprio in attesa di "Stride la vampa! - la folla indomita", alla terza giornata dà il titolo della *Gitana* che nel libretto sarà quello della seconda parte, e finisce con il grido "Ya estas vengada!" che corrisponde a quello dell'opera, "Sei vendicata, o madre!". Ma Manrico, che dalla torre canta la canzone "Despacio viene la muerte" ("Presto viene la morte") più o meno come nell'opera, nel dramma non scorge né denuncia pira alcuna: con tutta calma Ruiz entra ad annunciare che i nemici hanno catturato una vecchia zingara, il trovatore s'allarma sì ma senza per questo rinunciare a raccontare tutta la storia a Leonora, e poi s'allontana sentendo la tromba che chiama a battaglia; Leonora resta sola, dice qualche battuta e chiude l'atto con un paio di versi di preghiera che il poeta e il musicista avrebbero senza

dubbio raccolto come “punto” per un’aria da soprano qualora ne avessero avvertito la necessità. Occorreva un’aria per il tenore, invece, e nell’opera Manrico cantò “Ah! sì, ben mio” con la cabaletta “Di quella pira”. *La fuerza del sino* di Angel de Saavedra duca di Rivas, analogamente, non comprende ancora le situazioni che daranno luogo alla preghiera “La Vergine degli Angeli” e all’aria “Pace, pace, mio Dio”, ma contro la povera Leonora prevede ben due fratelli vendicatori: don Carlos che compare fin da prima, don Alfonso che subentra alla fine per le presenti e le future “minacce”. Ma erano già tanti, i personaggi dell’opera, e davvero inutile sembrava un fratello identico al primo per il quale fra l’altro bisognava raddoppiare un registro vocale già previsto (baritono l’un fratello, tenore l’amoroso, basso il frate, buffo l’altro frate, secondo tenore il caratterista, davvero non c’era più posto). Per *I due Foscari* Verdi raccomandò a Piave di stare “attaccato a Byron”, ma l’attaccamento alla fonte non sarebbe stato altrettanto comodo per il *Don Carlos* di Schiller, dove i ventun personaggi dovettero scendere a dodici e i quadri scenici crescere di Fontainebleau, di Atocha e dell’apparizione finale (che sono, rispettivamente, una funzionale, una spettacolare, una straordinaria invenzione verdiana). Quanto al papà, anche l’insuperabile Shakespeare andava melodrammaticamente superato: nell’*Otello* di Boito manca il primo atto di Shakespeare, quello che era l’unico ambientato a Venezia (tutto veneziano, al contrario, era stato l’*Otello* di Francesco Berio di Salsa per Rossini); e la vicenda di *Falstaff* deriva da *The merry wives of Windsor*, commedia da contaminare però con quei passi di *Henry IV* che erano più acconci a disegnare il protagonismo di sir John. Nulla di nuovo, comunque, perché già *La forza del destino* s’era fondata sull’omonimo dramma spagnolo ma con l’inserimento e l’adattamento di alcuni stralci del *Wallensteins Lager* di Schiller, il prologo della trilogia del Wallenstein.

Oltre all’aspetto metrico-formale e al rapporto con la fonte, gli elementi costitutivi di un libretto d’opera sono il genere d’appartenenza, il soggetto, la struttura in atti e scene, l’intreccio, il senso del finale, l’articolazione nel tempo e nello spazio. Quanto al genere, a trascurare il buffo aveva cominciato Bellini, nel pieno Ottocento, ma dal folto catalogo di Donizetti erano pur fioriti capolavori comici come *L’elisir d’amore* e *Don Pasquale* o semiseri come *Linda di Chamounix*, e ancora in epoca verdiana l’opera non seria languiva più nella qualità che nella quantità. Come che fosse, Verdi produsse quasi solo opere di genere serio, e davvero singolare, irripetibile, estrema doveva profilarsi la comicità di *Falstaff*. Eppure, lo stesso ideale di varietà e di verità, la stessa ammirazione per Shakespeare furono sensibili attentati contro l’integrale serietà propugnata dal Romanticismo e voluta da Verdi nel primo decennio d’attività: quasi estinta ormai l’intermedia opera semiseria, l’unica alternativa alla serietà assoluta di *Nabucco*, del *Trovatore*, di *Aida* dovettero essere la volgarità delle streghe di *Macbeth* e dei cortigiani di *Rigoletto*, la brillantezza dell’Oscar del *Ballo in maschera* e la goffaggine di Melitone nella *Forza del destino*, forse anche i divertenti mattatori della *Traviata* e la stolta ubriachezza di Cassio di *Otello*. Non più buffa, dunque, l’opera di Verdi, e tutta seria o seria molto prevalentemente. Per Verdi scegliere il soggetto, l’argomento, la “fabula” dell’opera era un affare d’importanza. Una pagina dei *Copialettere* autografi intitolata *Argomenti d’opera* e databile tra il 1849 e l’inizio del 1850 elenca queste possibilità: *Re Lear*, *Amleto* e *La tempesta* di Shakespeare; *Caino* di Byron; *Le roi s’amuse* e *Ruy Blas* di Hugo; *Avola* di Grillparzer; *Kean* di Dumas padre; *Fedra* di Euripide-Racine; *A secreto agravio secreta venganza* di Calderon de la Barca; *Atala* di Chateaubriand; *Arria*, “da ricavarsi dagli *Annali* di Tacito, Libro IX”; e ben sette altri titoli. Da S. Pietroburgo, anni dopo, gli dissero di metter in musica quello che più gli andava a genio: ma prima di decidersi per *La forza del destino*, Verdi trafficò, cercò, considerò *L’interdizione* di Souvestre, *Maria la schiava* di Foucher, *Una madre* di Bayard, la *Cosima* della Sand, *I principi Chawansky* di Ernst Benjamin Salomon Raupach. E anche *Don Carlos* nacque sulle spoglie incenerite ma prima variamente saggiate, accarezzate, soppesate della *Cleopatra* di Shakespeare (leggasi *Antonio e Cleopatra*), della *Salammbò* di Flaubert, della *Judith* di Scribe, della *Phèdre* di Vernoy de Saint-Georges, di *El zapatero y el rey* di Zorrilla, dell’eterno *King Lear* di Shakespeare. I soggetti trascelti da Verdi, comunque, hanno una loro approssimativa identità generale. A parte i due casi comici, essi compren-

dono sì l'antichità biblica di *Nabucco* e la contemporaneità della *Traviata*, ma nel complesso tendono a risalire al Medioevo e all'Età Moderna, e a svolgersi spesso in Italia, Francia e Spagna, non di rado anche in Inghilterra e Germania, talvolta in America, Africa e Asia. Anzi, nonostante tutta la passione per lo stesso "vero" invocato da Manzoni, le lontananze nel tempo e nello spazio, la Scozia più selvaggia e la Sassonia più canagliasca, l'esotismo orientale dell'Assiria e quello occidentale del Perù erano sempre preferiti al naturalismo, alla semplice attualità d'una *Traviata* (al punto che il dramma di Violetta non fu dato in Italia coi legittimi costumi di metà Ottocento che alla fine del secolo, quando i costumi del 1853 erano già diventati storici). Quasi tutte le vicende musicate da Verdi, inoltre, s'ispirano a eventi storici o se ne intingono in buona misura, con i vertici esatti e titolari dei *Lombardi alla prima crociata*, della *Battaglia di Legnano* e dei *Vespri siciliani*. Ma alcune s'ambientano in periodi generici che i libretti assegnano sbrigativamente a un secolo o all'altro, come il quinto secolo di *Attila*, il Quattrocento del *Trovatore*, il Cinquecento di *Alzira*, il Seicento di *Luisa Miller*, il Settecento della *Forza del destino*, l'Ottocento del *Corsaro*. E altre si calano in momenti precisi, come quell'*Ernani* che rappresenta l'elevazione al trono imperiale di Carlo V d'Asburgo, avvenuta nel 1519, e quel *Don Carlos* che comincia con il matrimonio fra Elisabetta di Valois e Filippo II d'Asburgo celebrato l'anno della pace di Cateau Cambrésis, il 1559. Sicché le opere refrattarie a un preciso, determinante sigillo storico sono proprio poche, con i nomi di *Luisa Miller*, forse dei *Masnadiers*, certo della *Traviata*. Ma com'è logico anche le opere più storiche sullo sfondo sono sempre d'invenzione sul primo piano, nella caratterizzazione personale, morale e sentimentale.

"Ho ideato il *Rigoletto* senz'arie, senza finali, con una filza interminabile di duetti", scrisse il maestro nel 1852, soddisfatto com'era del suo miglior libretto (a suo dire), ma solo l'anno dopo scrisse anche così: "ho riletto il *Re Lear*, che è meravigliosamente bello; se non che spaventa il dovere ridurre sì smisurata tela a porzioni brevi, conservando l'originalità e grandezza dei caratteri e del dramma". Appunto ridurre, bisognava, e costruire atti, scene, pezzi, arie, assiami, finali primi e ultimi. Quanto alla prima suddivisione, le opere di Verdi sono talvolta in due atti, abbastanza spesso in quattro, un po' più spesso in tre, in cinque se si tratta di lavori per l'Opéra di Parigi (e a volte i singoli atti s'avvalgono di titoli a sé). Qualche particolare: nei rifacimenti, *Macbeth* rimane in quattro atti, ma *Don Carlos* scende da cinque a quattro per risalire poi a cinque; il prologo ha ragion d'essere in *Simon Boccanegra*, dove fonda le premesse per l'intreccio che si svolgerà negli atti a distanza di venticinque anni, minor ragione nelle opere di Solera e Cammarano degli anni 1845-'46 dove compare e funge all'incirca da primo atto. In tema di scelte personali lasciate libere dagli usi, qualche nota la meritano anche le attribuzioni ai sottogeneri, per così dire, dell'opera seria: i suoi libretti per Verdi Solera preferisce chiamarli drammi o drammi lirici, Cammarano tragedie liriche, Piave melodrammi, mentre il dotto Maffei conferma il melodramma, per i suoi *Masnadiers*, e il dottissimo Boito chiama *Otello* dramma lirico e *Falstaff* commedia lirica. Regolare e significativo, invece, il procedimento di fare ogni atto più corto del precedente, che è matematico nei *Lombardi alla prima crociata*, dove i quattro atti comprendono rispettivamente nove, otto, sette e sei scene: ma anche *Luisa Miller* distribuisce dodici, nove e cinque scene al primo, secondo e terzo atto, mentre dopo un prologo di sette scene *Simon Boccanegra* allinea dodici, nove e quattro scene per i tre atti in successione. Due casi eccezionali sono *Aida*, i cui atti non si articolano in scene ma in ampi quadri (il terzo è poi un quadro solo) e *Falstaff*, diviso in tre atti composti ciascuno di due parti senz'altro. Ma fin dalle commedie di Lorenzo da Ponte per Mozart, nell'opera i momenti di maggior rilievo drammatico sono i finali, i finali dei singoli atti, in particolare quello dell'ultimo atto dove ha luogo, logicamente, la conclusione della vicenda e quello precedente (primo o secondo) dove sta il concertato, che tanto risalto musicale debbono conferire alla situazione e al senso della scena. Nelle prime due opere di Verdi, composte di due atti, il finale concertato non può che cadere nel primo atto, ma la sua collocazione è ovviamente più libera quando gli atti sono tre o quattro o addirittura cinque. Quanto al finale ultimo, è normale che Verdi conservi la tradizione romantica della catastrofe, della morte in scena del protagonista o di un personaggio principale, insomma del finale funesto, contro il rassicurante lieto fine dell'opera

classica e rossiniana: uniche eccezioni alla regola già mirabilmente rappresentata dal teatro donizettiano sono lo *Stiffelio* e l'*Aroldo* di Piave (testi il secondo derivato dal primo). Ma è abbastanza raro che Verdi omaggi la tradizione di un rondò per la primadonna, contralto per Rossini, spesso, e quasi sempre soprano per Bellini e Donizetti. E' un rondò sopranile quello di *Oberto, conte di S. Bonifacio*, è un recitativo per soprano quello di *Nabucco*, sono arie per baritono quelli dei *Due Foscari* e di *Alzira*, è un assolo per tenore quello di *Otello*, mentre *Rigoletto* termina con un duetto e il duetto finale di *Aida* nelle ultime battute acquisisce una terza voce. Alcune opere terminano con una scena d'insieme che equivale a un primo tempo di concertato: sono *Giovanna d'Arco*, *Un ballo in maschera* e *Simon Boccanegra*, assieme comunque aperti da un solista (in ordine, sono il morente, Giovanna, Riccardo e Simone); poi *Un giorno di regno* col suo classico, comico, settecentesco "tutti" e *Falstaff* con una fuga che insegue e intreccia tutte le voci cantanti sullo stesso testo. Collettivo "inno di vittoria" è il finale della seconda versione di *Macbeth*, che sostituisce il vecchio assolo del protagonista baritono e non può diventar concertato per la mancanza di alcune voci soliste (i cui relativi personaggi sono morti). Molto più frequente, tanto da assurgere alla regola, il terzetto ammonta a una decina di casi, dalla catartica religiosità dei *Lombardi alla prima crociata* e della *Forza del destino* all'assoluta disperazione dei *Masnadieri* e del *Corsaro*, dall'intimismo borghese di *Luisa Miller* e della *Traviata* al definitivo e illuminante scioglimento d'intreccio del *Trovatore*. "Per l'amor di Dio non finisca col rondò ma faccia il terzetto: e questo terzetto anzi deve essere il miglior pezzo dell'opera", scrisse Verdi, trentenne, a Piave sul corpo di *Ernani*. E l'idea era così lucida da fissarsi quasi come regola.

Come ogni altra forma di testo teatrale, infine, il libretto verdiano si regge anche sull'articolazione del luogo e del tempo. Stabilite le fondamentali coordinate spaziali e cronologiche di una storia, si tratta di vederne le modificazioni interne, e allora nel senso del tempo una palma spetta subito a quel *Simon Boccanegra* che, come s'è già rilevato a proposito del prologo, interpone venticinque anni tra l'antefatto e la vicenda vera e propria. Poi un lustro trascorre fra il primo e il quarto atto della lunga e composita *Forza del destino*, tre anni intercorrono fra i quattro atti dei *Masnadieri*, da un agosto a un febbraio si svolge la storia della *Traviata*, un mese intervalla la vicenda di *Rigoletto*. Semplice, lineare, quasi aristotelico è il tempo del *Ballo in maschera*: due sole giornate, da quando Riccardo lascia il letto, di mattina, alla notte dell'orrido campo fino alla notte poco gioconda del ballo, quando Riccardo muore sotto il colpo del pugnale di Renato. Per nulla aristotelico l'*Otello* di Shakespeare, con quel remoto primo atto veneziano: tolto il quale, l'*Otello* di Boito e Verdi è tutto cipriota e oltre a quella di tempo appaga anche l'unità di luogo. La distanza temporale può collegarsi alla distanza spaziale: i *Lombardi alla prima crociata* agiscono e viaggiano tra la Milano del primo atto, l'Antiochia del secondo, le generiche prossimità di Gerusalemme del terzo e del quarto; *Nabucco* si svolge da Gerusalemme fino a Babilonia; *Attila* corre e imperversa da Aquileia a Roma; solo Palermo, Genova con le sue vicinanze, Cipro e Windsor ospitano l'intera e rispettiva vicenda delle *Vepres sicilienne*, di *Simon Boccanegra*, di *Otello*, di *Falstaff*. Ma altrove si registrano casi vistosi di distanza geografica: all'Aragona e alla città di Saragozza *Ernani* aggiunge Aquisgrana, dalla Spagna volando in Germania; il primo atto di *Don Carlos* sta a Fontainebleau, presso Parigi, e poi la storia non s'accontenta di spostarsi in Spagna, perché dalla castigliana Madrid lambisce l'Estremadura; e la romanzesca *Forza del destino* comincia a Siviglia, passa al celeberrimo villaggio di Hornachuelos e ai suoi paraggi, poi capita anche in Italia e precisamente a Velletri. Dove fra Melitone avrà avuto le sue belle ragioni per andarsi a cacciare, ma senza che il testo si degni di riferirle.

Infine, qualche parola sul mestiere stesso del librettista. Già gloriosa o comunque soddisfatta dei nomi di Ottavio Rinuccini, Giulio Rospigliosi, Apostolo Zeno, Pietro Metastasio, Carlo Goldoni, Ranieri Calzabigi, Giambattista Lorenzi, Giovanni Bertati, Lorenzo Da Ponte, Antonio Simone Sografi, la figura del poeta per musica da teatro versava in una certa decadenza d'immagine, quando all'orizzonte del melodramma comparve Verdi. Rossini aveva lavorato sopra libretti di vario valore, ora modesti e ora dignitosamente composti da Giuseppe Foppa, Gaetano Rossi, Cesare Sterbini, Jacopo Ferretti, Eugène Scribe; e mentre Bellini riusciva a conquistare una sorta di collaborazione fissa con

l'eccellente e classico-romantico Felice Romani, Donizetti collaborò con i poeti musicali della media qualità di Rossini, ma oltre a continuare con Rossi e ad attingere a Romani poté cominciare a servirsi di uno scrittore moderno e romantico come Salvatore Cammarano. Anche Verdi ebbe un'occasione romaniana, ma in complesso vide rinnovare profondamente i ranghi dei librettisti: e oltre a Cammarano al suo servizio ebbe poeti italiani come Solera, Piave, Maffei, Somma, Ghislanzoni, Boito, e francesi come Royer e Vaez, Scribe e Duveyrier, Méry e Du Locle. Con l'opera di Boito il panorama librettistico doveva cominciare a risalire la china della qualità letteraria, ma in precedenza proprio di servizio si trattava, anche nel caso celebrato di Romani. Erano, quasi tutti quelli citati fino a Boito (escluso), dei letterati di buona scuola, preparazione e cultura, capaci e spesso abilissimi verseggiatori, attenti manovali del vocabolario poetico tradizionale, appassionati conoscitori della maggior poesia settecentesca di Parini e Alfieri, Foscolo e Manzoni, Berchet e Leopardi. Ma non erano grandi artisti della penna, e la loro attività poetica o anche prosastica estranea alla musica fu quasi sempre minore, limitata alla cronaca e all'attualità. E non senza ragione, poveri librettisti: intanto dovevano soccombere di fronte alla nuova consapevolezza e centralità artistica di un musicista che s'era fatto drammaturgo, agli autori della musica vendendo prodotti di cui venivano a perdere la padronanza e la responsabilità; e poi spesso svolgevano anche delle mansioni teatrali più ampie e materiali, che riguardavano le scene, i costumi, le prove, e si trovavano a collaborare con i diversi musicisti scritturati dall'impresario del teatro presso il quale operavano ufficialmente senza troppa possibilità di scelte personali.

Dopo queste notizie e considerazioni di carattere generale, sarà bene, ora, passare in rassegna i singoli testi teatrali musicati verdiani: ogni libretto sarà descritto nelle sue diverse componenti drammaturgiche, in maniera riassuntiva e come s'addice a un prodotto a suo modo finito, predisposto a vestirsi della musica attraverso le varie fasi della complessa elaborazione di un melodramma, senza dubbio riferito alla sua fonte ma per forza di cose sempre limitato a proposito della gestazione, del rapporto fra i suoi artefici, del confronto con la partitura, del parallelo con opere dal soggetto identico o simile. Nondimeno, a sortire dalla rassegna saranno dei ritrattini abbastanza precisi ed esaurienti, sempre appoggiati su quella parete fondamentale della drammaturgia musicale che è la musica stessa. E se è vero, come dimostrano gli studi di Luca Zoppelli, che nel campo di questa drammaturgia musicale la musica agisce da narrazione complessa e soggettiva, allora da rappresentazione semplice e oggettiva dovrà continuare a funzionare quel vecchio bersaglio critico e quella nuova meta musicologica che è l'eterno libretto d'opera.

2. L'epica risorgimentale del Solera

Ferrarese del 1815, Temistocle Solera aveva esordito nella letteratura con alcune poesie e un romanzo, ma si dedicò presso la più fortunata attività di librettista che sostenne soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta, pur senza troppo impegno quantitativo, alternandola a quella di musicista e impresario, patriota e antiquario, avventuriero e uomo d'ordine in Italia e all'estero (morì a Milano nel 1878, poverissimo). Per tal Ronchetti-Monteviti scrisse il libretto di un lontano *Pergolesi*, ma per Verdi elaborò testi di soggetto grandiosamente storico, patriottico e popolare, civile e religioso secondo la vena che tanto felicemente scorreva nella creatività del maestro. I frutti della feconda collaborazione sono *Oberto, conte di S. Bonifacio* (Milano, Scala, 1839), *Nabucodonosor* (Milano, Scala, 1842), *I lombardi alla prima crociata* (Milano, Scala, 1843), *Giovanna d'Arco* (Milano, Scala, 1845) e *Attila* (Venezia, La Fenice, 1846), il primo ereditato da un oscuro poeta precedente e l'ultimo terminato nonché limato dall'obbediente Francesco Maria Piave: palese, nella grande affresatura arcaica e soprattutto medievale, la convergenza degli ideali romantici e degli impeti risorgimentali che all'epoca alimentavano e agitavano l'Italia settentrionale, in particolare quel Lombardo-Veneto dove le cinque opere videro tutte la luce; e anche, in filigrana, il sempre maggior controllo operato da Verdi, che dai due drammoni del '42 e del '43 passò poi alla concisione delle due opere del '45 e del '46. Giacché nel frattempo il maestro s'era meglio orientato nei gusti e nelle scelte, aveva preso coscienza della sua poetica, e aveva conosciuto e praticato la librettistica sempre più snella e spesso

più intimistica di Piave e Cammarano.

Prima che sopra una musica bella, forte, compatta e già tipica del suo autore, l'*Oberto, conte di S. Bonifacio* di Verdi si fonda sopra un libretto dalla genesi complicata e confusa tra un titolo e l'altro, addirittura un poeta e l'altro (che sarà opportuno non ripercorrere vanamente). Una traccia della questione, per cui Solera dovette aggiustare un libretto di tal Antonio Piazza e comunque non poté comparire nel frontespizio della prima edizione, permane forse nel finale dell'opera, là dove con la lettera del fuggitivo Salinguerra finalmente disposto al matrimonio riparatore si abbozza la possibilità di un finale lieto e tuttavia il finale si ostina a esser funesto, con una Leonora quasi demente e pronta a chiudersi nel silenzio di un convento: da un finale magari positivo a un finale senza dubbio negativo sembra quasi registrarsi il trapasso da una concezione accomodante, più o meno classicistica del teatro d'opera a una concezione furibonda, disperata, pienamente romantica. Anche la sceneggiatura in due atti sembra ispirarsi a una regola rossiniana e belliniana, meglio romaniana, come del resto la notevole abbondanza degli assoli. I personaggi principali sono quattro, non tre come capiterà abbastanza spesso al Verdi futuro (*I due Foscari, Giovanna d'Arco, Alzira, La battaglia di Legnano, La traviata, Otello*): l'eroe moralmente superiore nonché protagonista è uomo maturo degno della voce di basso, l'antagonista frivolo e fedifrago è un giovane degno della voce di tenore, e fra i due non potrà non scoccare l'ora del duello mortale; se poi l'amante del giorno è un mezzosoprano e l'amante precedente è un soprano, fra le due donne si instaura invece un rapporto di amicizia e di onesta complicità invero fecondo e originale. In questo, anzi, è possibile rintracciare uno spunto dalla popolarissima *Norma* di Romani e Bellini: dopo che la vecchia fiamma si è scoperta alla nuova, è questa che scorge la figura del seduttore e la indica dicendo "Mira!", proprio come Adalgisa rispondeva alla curiosa domanda di Norma mostrando a dito Pollione e precisava "Il mira"; e la situazione è sempre quella del finale primo in forma di concertato. Mentre i personaggi sono quattro come in *Ernani*, gli assoli sono ben sei e quasi tutti di forma canonica, cioè di cavatina o aria bipartita in cantabile e cabaletta: così fanno nel primo atto Riccardo e Leonora, e nel secondo Cuniza, Oberto e Leonora (costei dopo una romanza di Riccardo che non avrà cabaletta ma è pur sempre in due sezioni); se tale frequenza, smentita dal successivo *Nabucco* dove dei cinque personaggi principali solo il basso Zaccaria vanta due assoli e il tenore Ismaele non ne vanta alcuno, è sintomo di una struttura all'antica, tale antichità è confermata dal finale secondo costruito in forma di aria, come facevano spesso Rossini, Bellini e Donizetti e come Verdi non farà quasi mai (se non a favore dell'amato baritono nei *Due Foscari*, in *Alzira*, nel primo *Macbeth*). La componente civile non manca, nell'efficiente libretto di Piazza-Solera, ma è certo molto debole, attorno al peraltro assente personaggio di Ezzelino da Romano, per cui l'intreccio resta soprattutto privato, alla maniera di certo Donizetti piuttosto che del prosimo Verdi. Nondimeno, l'opera è tutta dominata da una fierissima figura di padre offeso nell'onore della figlia, come saranno lo Stankar di *Stiffelio*, Miller, Rigoletto, l'Egberto di *Aroldo*, lo stesso Marchese di Calatrava che nella *Forza del destino* muore alla fine del primo atto ma lascia la vendetta in eredità all'implacabile figlio don Carlos di Vargas.

Soggetto molto teatrale e musicale, quello del biblico Nabucodonosor tratto dal dramma *Nabucodonosor* (1836) di Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornue. Diversi oratori sei-settecenteschi, il dramma di Giambattista Nicolini risalente al 1815, il ballo di Antonio Cortesi andato in scena alla Scala nel 1839 rappresentano i precedenti del bel *Nabucodonosor* di Temistocle Solera e Giuseppe Verdi, che dal 1842 in avanti visse e prosperò su molti teatri italiani e stranieri, dal '44 abbreviato in *Nabucco*, e anche quando cominciò a tramontare come opera intera resistette pur sempre sul vertice della corallità operistica grazie a un coro tanto bello, significativo e popolare da assurgere a simbolo della sensibilità risorgimentale. Il libretto di *Nabucco* è piuttosto breve, sebbene diviso in quattro atti, e in dimensioni così sorvegliate e proporzionate riesce a inscenare il dramma di un popolo intero e i drammi privati di parecchi personaggi. Sarà Piave, con *Ernani* e *I due Foscari*, a restringere la visuale sopra pochi personaggi, una figura femminile e due o tre figure maschili. Solera, come del resto farà con i successivi *Lombardi alla prima crociata*, qui ama ancora estendere l'intrec-

cio a più personaggi: ecco Fenena e Ismaele che impersonano l'amore puro e disinteressato, Abigail che dà corpo e voce all'amore più protervo (ma di per sé anche sincero) e alla smisurata ambizione del potere, Zaccaria che muove le fila di tutta l'azione proteggendo Fenena e arginando la prepotenza di Nabucco e addirittura rimproverando gli Ebrei sconsolati, Nabucco stesso che imperversa per due atti, delira nel terzo, alla buon'ora reagisce e si converte nel quarto (per tacere di Anna che sta dietro a Fenena e del Gran Sacerdote che dà man forte ad Abigail). Sono drammi privati, personali, che si esprimono nel corso di alcune arie o romanze (due per Zaccaria; una per Abigail, Nabucco e Fenena; nessuna per Ismaele); ma non tardano a farsi pubblici e collettivi, questi drammi, grazie a un accorto intreccio che prevede pezzi e scene d'insieme, dal mirabile terzettino dove Abigail inveisce contro i due poveri innamorati al magnifico duettone dove Abigail e Nabucco si scontrano fieramente come due leoni (alla lunga, però, a vincere sarà chi intanto sarà apparso come il più debole), fino ai grandi finali concertati. Il primo e il quarto atto terminano con dei concertati, il secondo termina con lo spettacolare delirio di Nabucco, il terzo chiude con la scena memorabile dove al dolcissimo coro degli Ebrei incatenati e piangenti succede l'apocalittica profezia di Zaccaria. Il coro, appunto, è l'altro grande, immane personaggio di un'opera che comincia facendo cantare Ebrei, Leviti e Vergini e verso la fine si leva in un inno maestoso alla Divinità vincente (ma la maestà non impedisce agli inneggianti di comunicare alcuni particolari della vicenda, per cui Iddio ha fatto recuperare il senno a Nabucco e l'ha fatto perdere ad Abigail). La guerra e la pace, l'empietà e la fede, la violenza e la tenerezza, la maledizione e la preghiera, la barbarie e la civiltà, la drammaticità più varia e perfino l'acerba ironia si susseguono e si compongono armoniosamente in questo magnifico esemplare di libretto d'opera, che sembra un bassorilievo dell'antica Ninive o della più legittima Babilonia, non senza qualche felice tocco biblico. Che è evidente nel sentore dantesco, michelangiolesco, appunto biblico della cabaletta del basso, "Come notte a sol fulgente / come polve in preda al vento"; e soprattutto nella profezia del finale terzo, tratta dal libro di *Geremia** e consigliata dal formidabile intuito di Verdi in sostituzione di un duettino d'amore fra Ismaele e Fenena.

Anche *I lombardi alla prima crociata*, dramma lirico in quattro atti che sarebbe meglio definire dramma storico (in quanto mescola la storia civil-religiosa della prima crociata a talune vicende private), abbondano di immagini fiere, grandiose, esaltate, a volte senza dubbio eccessive; e difatti il parricidio del finale primo, ancorché consumato fuori scena, è raccapricciante, alla lettera, più tremendo ancora del regicidio da consumarsi fuori scena nel finale primo del *Macbeth* di Piave. Fonte di Solera fu il recente e omonimo poema epico di Tommaso Grossi (1826), che ovviamente distendeva la ricca materia in lunghi canti e tante ottave: il lavoro del librettista consistette nella scelta di alcuni episodi salienti, dunque, ma anche nella vistosa alterazione di altri. E' il caso, quest'ultimo, dell'antefatto, che il poema espone solo nel quinto canto e il libretto accampa subito, all'inizio del primo atto, affidandolo al coro nonché cambiandone i connotati; e anche del delirio di Pagano, che da una scena lunga e dialogica svolta alla presenza di Arvino, di suo figlio, di sua moglie Viclinda passa a qualche verso appena, pronunciato davanti sì ad Arvino ma non a Viclinda né al nipote bensì a una Giselda viva e vegeta (né uccisa dalla sete). L'articolazione d'intreccio di Grossi è confermata nel libretto di Solera dalla divaricazione del testo in quattro atti, da Milano nel 1095 alla Terrasanta nel 1097: se il primo è unitario, cioè tutto milanese, gli altri passano molto rapidamente e faticosamente da interni a esterni, da una tenda all'altra, da un'oscura caverna all'immensa Valle di Giosafat. Folta la presenza corale, sull'esempio fortunato di *Nabucco*, e palese il calco del coro famoso, "O Signore, dal tetto natio", sul celeberrimo "Va pensiero sull'ali dorate", giacché all'insieme disperato dei lombardi succede un insieme energico e bellicoso come quello là avviato da Zaccaria e sostenuto dagli ebrei. E' comunque notevole lo sforzo che il poeta ha fatto, in un intreccio così vasto, per conservare un certo equilibrio: a un coro femminile di Claustri si contrappone, poco dopo, un coro di Sgherri; Viclinda manca di assoli, l'assolo di Arvino è appena monopartito ma ravvivato dal coro, due sono gli assoli sia di Pagano (un'aria e una scena cantabile) che di Oronte (un'aria e una romanza fuori scena); ben tre gli assoli di Giselda, dalla preghiera del primo atto ("Salve Maria", al posto della liturgica e

pertanto censurata “Ave Maria”) alla “visione” del quarto mediante l’aria-finale secondo (una profezia, come quella di Zaccaria); un concertato chiude il primo atto, un’aria (appunto) il secondo, un terzetto il terzo, un terzetto con coro il quarto. Sono, questi, terzetti per lo stesso organico, soprano, tenore e basso, ma nell’uno il tenore è Oronte e nell’altro è Arvino (né si poteva fare di più per difendere la prima parte di Oronte, personaggio spirato alla fine del terzo atto e riacchiappato per miracolo, anzi per visione all’inizio del quarto). E’ bello, poetico, tassesco il duetto d’amore, tripartito con un tempo d’attacco molto più generoso con lui che con lei, una stretta di appena due versi e un lirico, patetico tempo centrale che suona “O belle, a questa misera, / tende lombarde, addio!” (“O belle a gli occhi miei tende latine!” aveva esclamato l’Erminia della *Gerusalemme liberata* del Tasso): dal terzetto finale-terzo lo separa l’aria con coro di Arvino (“Sì!... del ciel che non punisce”, ottonario che con l’avverbio affermativo allunga un settenario scritto da Cammarano per la *Pia de’ Tolomei* di Donizetti), nel libretto; nella partitura ad accentuare la separazione provvede l’idea geniale di un interludio, o meglio preludio orchestrale (per violino principale). Geniale e tutto verdiano, senz’ombra di didascalia da parte del Solera che invece aveva cominciato il primo atto raccomandando “s’ode lieta musica nel tempio”. Poche, in fondo, le cabalette, e numerosi i quinari doppi; singolare l’alternanza di endecasillabi e settenari nel coro iniziale del terzo atto.

Popolo e soldati, suonatori e fanciulle, araldi e alabardieri, paggi e magistrati, marescialli e grandi, cavalieri e dame, deputati e fanciulle: e non è finita qui, dopo la comparsa della protagonista di *Giovanna d’Arco* tosto seguita dal re di Francia il cui baldacchino è sorretto da sei baroni: l’inizio del secondo atto dell’opera, che nella piazza di Orleans dominata dalla cattedrale di S. Dionigi celebra la prodigiosa vittoria sugli inglesi, è vistosamente grandoperistico, alla maniera per esempio del recente *Dom Sébastien de Portugal* di Scribe per Donizetti e anche dell’imminente *Prophète* di Scribe e Deschamps per Meyerbeer, in quanto spettacolare e tutto intriso di elementi civili e religiosi. Tratto dalla *Jungfrau von Orléans* (1801) di Friedrich Schiller con una libertà del resto confessata dal poeta, per di più il lavoro è un dramma lirico in un prologo e tre atti, insomma in quattro parti come *Nabucco* e *I lombardi alla prima crociata*: nondimeno, la sua estensione è piuttosto ridotta, e questo stesso secondo atto procede con un’aria inframmezzata da un inno per finir tosto con il solito concertato. Dunque grandezza e brevità coesistono nel libretto di Solera, a discapito forse di quella magnanimità d’espressioni romantiche che s’era librata sopra *Nabucco* e in parte anche sui *Lombardi alla prima crociata* (non al punto comunque di stemperare troppo lo sdegno patriottico, che anzi proprio nell’introduzione trova accenti molto energici e filosofici, là dove definisce i confini nazionali come il “cerchio che il Nume ha segnato!”). Anche il verso, che abbonda del decasillabo e della doppiatura, stenta a traboccare di poesia come “le vie traboccano / di sudditi devoti” nel primo atto: la cabaletta di Carlo suona alquanto goffa, “Pondo è letal, martiro / il serto al capo mio”; il coretto degli Spiriti Malvagi saltella grottescamente sul quadrisillabo “Tu sei bella” ed è sempre stato severamente criticato; la cabaletta di Giacomo si contorce tra il “fallo primo” (leggi il peccato originale), il “basso limo” (il fango, la terra) e il “fral” (il corpo) che non è tanto debole quanto “languido”. Maggior gentilezza e linearità affiorano dal personaggio di Giovanna, che difatti non si nega alla stretta anche animosa del duetto ma certo non cade nella trappola della cabaletta obbligatoria: la cavatina “Sempre all’alba ed alla sera” non differisce, nella forma monopartita, dalla romanza “O fatidica foresta”. Accanto a lei (che a differenza della fonte schilleriana non ama il nemico re d’Inghilterra ma, almeno, quello del suo paese), Carlo e Giacomo cantano a solo due volte, la prima con aria e la seconda con romanza; e con lei cantano entrambi dei duetti, l’amoroso Carlo con la movimentata forma tripartita che chiude il primo atto. Duetto e poi terzetto era il fonale del prologo, terzetto con coro sarà il finale ultimo, giusta la sola presenza di tre personaggi principali (a differenza degli altri testi di Solera). Come *I lombardi alla prima crociata*, oltre che storica *Giovanna d’Arco* è opera catartica, chiusa cioè nella radiosa certezza del compenso ultraterreno: ma là capitava solo che la Gerusalemme terrestre, apparsa agli occhi del pagante pagano, alludesse alla Gerusalemme celeste, mentre qua, se la Pia Vergine appare solo a Giovanna, sta di fatto che Giovanna era morta, in battaglia fuori scena, e per

partecipare al legittimo finale dell'opera non può far altro che resuscitare. In effetti la pulzella d'Orléans resuscita da morte, temporaneamente e felicemente ma anche eccezionalmente rispetto gli usi italiani dell'epoca. Che erano, si sa, alquanto estranei al soprannaturale.

Ma il soprannaturale ritorna in *Attila*, dramma lirico in un prologo e tre atti da *Attila, Koenig der Hunnen* (1808) di Zacharias Werner che a sua volta si definiva dramma e del duce barbaro tentava un'apologia in funzione antilatina, antimeridionale, anticlassica: nel finale primo, allorché il protagonista vede nella realtà quanto aveva appena visto in sogno, e cioè l'"immane veglio" impersonato in un "bieco fantasma"; e nel finale secondo, allorché "un improvviso e rapido soffio procelloso spegne gran parte delle fiamme" accese nella notte a illuminare l'empio banchetto dove accanto agli Unni siedono gli stranieri nemici romani. Altrove, a regnare e anzi a imperversare è la barbarie più nera, dall'una e dall'altra scena dell'ennesima vicenda storica, civile e religiosa, ambientata nel V secolo, associata alle origini di Venezia e sempre trapassata dai bollori della passione amorosa. L'inizio dell'opera, infatti, è lo spettacolo notturno dell'incendio di Aquileia, con un coro selvaggio inneggiante a "urli, rapine, / gemiti, sangue, stupri, rovine", e la fine è l'omicidio a vista di Attila tentato da Foresto e perpetrato da Odabella. Attila imperversava, è vero, ma secondo una morale in fondo accolta anche da un Ezio ben pronto a tradire il suo imperatore: il re unno dice che "dove l'eroe più valido / è traditor, spergiuro, / ivi è perduto il popolo, / è l'aere stesso impuro", e più tardi il generale romano si chiede "Roma nel vil cadavere / chi ravvisare or può?". Forse questo Attila cercava una mediazione fra barbari e romani, come avrebbe fatto qualche tempo dopo Teodorico re degli Ostrogoti; ma certo i suoi Druidi non erano d'accordo, e tanto meno si accordano a lui quei nemici che alla fine, a omicidio effettuato, esclamano, o sbottano in coro "Appien sono / vendicati, Dio, popoli e re!!!". Che poi il sovrano morente abbia appena esclamato "E tu pure, Odabella?..." alla maniera di Cesare verso il figliastro Bruto, è appena un residuo di aneddotta romanità in un contesto tanto violento quanto energetico, stringente, precipitoso, insomma pienamente protoverdiano. Una cavatina scenica e una romanza intimistica spettano sia a Odabella che a Foresto, gli amorosi soprano e tenore che peraltro godono dell'occasione del duetto d'amore, mentre Attila ed Ezio, rispettivamente basso e baritono, si limitano a un'aria ciascuno con la particolare occasione del duettone patriottico memorabile al distico "Avrai tu l'universo, / resti l'Italia a me" (poi tanto vibrante e slanciato nella musica di Verdi); sono due i concertati, il prologo finisce con la cabaletta patriottica del tenore ripresa dal coro, l'ultimo atto è una svelta progressione drammatica che consta appena di una romanza, un terzetto e un quartetto. Quattro i personaggi principali, come ad esempio nell'*Ernani* di Piave, e un quinto possibile era Uldino, il secondo tenore che contribuisce allo sviluppo dell'intreccio ma che alla drammaturgia rapida e concentrata di Verdi doveva sembrare eccedente. Fra le tante violenze (anche verbali, come "sbramar la sua fame" nel senso di privare di brama e quindi compiere, cioè saziare), brilla quella contro l'unità di luogo: il prologo si svolge ad Aquileia e nella laguna dove sorgerà Venezia, l'opera tutta nei pressi di Roma. Ma Venezia, non si dimentichi, è il luogo della prima dell'opera, e un riferimento alla fondazione della città in un "incanto di cielo e mar" non poteva non avere anche la funzione della "captatio benevolentiae".

In appendice alla librettistica di Solera, due parole per un caso che nel catalogo verdiano è unico per varie ragioni: *Un giorno di regno, ossia il Finto Stanislao* (Milano, Scala, 1840) appartiene al genere comico, porta il nome di Felice Romani, deriva dall'assunzione di un libretto vecchio e non dalla contemporanea stesura di un libretto specifico. Romani, il principe della librettistica ottocentesca, il maggior poeta per musica fra Metastasio e Boito, scrisse *Il finto Stanislao* per la musica di Adalbert Gyrowetz (Milano, 1818) traendone il soggetto da *Le faux Stanislas* di Alexandre Vincent Pineux-Duval, la solita commedia francese degli equivoci, dei travestimenti, delle divertite agnizioni finali. E il lungo melodramma giocoso in due atti di Romani, per l'appunto non cercato né concordato, nonostante diversi cambiamenti occorsi per la nuova versione è proprio una commedia per musica, ricca di personaggi, impostata su due azioni almeno, spesso buffa ma talvolta anche sentimentale, secondo la prassi tanto solistica quanto assiemistica: mentre occhieggia qua e là a capolavori della comicità

musicale come *Il matrimonio segreto* di Cimarosa e il *Don Pasquale* di Donizetti, *La pietra del paragone*, *Il barbiere di Siviglia* e *La Cenerentola* di Rossini, è d'una freschezza, d'una linearità, d'una scioltezza sempre ammirevole. Due le coppie di amorosi, la Marchesa (soprano) e il Cavaliere (baritono), Giulietta (mezzosoprano) ed Edoardo (tenore), la prima un po' più matura e astuta, la seconda ingenua e quasi adolescenziale; e due i personaggi buffi, il Barone e il Tesoriere, che alla fine saranno ovviamente ma tranquillamente beffati. In ordine, ecco i pezzi: nel primo atto si susseguono coro, duettino buffo, cavatina per baritono, duetto fra baritono e tenore, cavatina per soprano, cavatina per mezzosoprano, sestetto, terzetto, duetto buffo, concertato a sei voci con coro; nel secondo, coro e aria per tenore, duetto buffo, duetto fra soprano e baritono, aria per soprano, duetto fra mezzosoprano e tenore, settimino, concertato a sette voci con coro. L'antefatto, più esteso nella prima versione del libretto, è comunque chiaro fin dall'inizio, lo scioglimento è tanto chiaro quanto disinvolto e divertente, i due finali attribuiscono gli stessi versi a tutti i personaggi, e tutto l'intreccio gioca nei piaceri della simmetria e dell'eleganza. Un gioiellino, insomma, questo *Giorno di regno*, degno della più bella routine verdiana.

3. Cammarano, donizettiano e verdiano

Solo quattro sono i libretti scritti per Verdi dal Salvatore o Salvatore Cammarano, valente librettista e bravissima persona che nacque a Napoli nel 1801 e morì prematuramente nel '52 lasciando incompiuto *Il trovatore* (terminò il terzo, scrisse il quarto atto e intervenne altrove Leone Emanuele Bardare, napoletano del '20): anche pittore, autore anche di commedie e tragedie, lavorò a lungo per il S. Carlo di Napoli, elaborò libretti per opere di successo come l'*Ines de Castro* di Giuseppe Persiani, la *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti, la *Saffo* di Giovanni Pacini; non fu insensibile alle novità, se per Mercadante stese una *Vestale* senza versi per assoli protagonisti, e a Verdi che lo stimava e lo aveva in sincera simpatia seppe proporre testi svelti, concisi, facili se non sempre chiari nella scrittura, dall'intimistica vicenda di Luisa Miller a quella storica della battaglia di Legnano. Del resto anche per Donizetti aveva lavorato con acume, affrontando tematiche storiche ed epiche con *Belisario*, storiche e religiose con *Poliuto*, private e sentimentali con *Maria di Rohan*. I nomi della collaborazione sono *Alzira* (Napoli, S. Carlo, 1845), *La battaglia di Legnano* (Roma, Argentina, 1849), *Luisa Miller* (Napoli, S. Carlo, 1849) e *Il trovatore* (Roma, 1853, postumo).

Alzire ou les Américains (1763) è la tragedia di Voltaire che servì da fonte per l'*Alzira* di Verdi, tragedia lirica di Cammarano: la fonte fu rispettata nel suo senso profondo, quello di colpire il fanatismo e l'intolleranza religiosa dell'Europa civile e di onorare il mito del buon selvaggio con un certo tocco di esotismo; e il libretto italiano, che certi episodi li cassava (il ricordo di Cortes e Pizarro conquistatori eroici ma troppi crudeli, la riottosa Alzira presto sposata a Gusmano e dunque convertita) o li aggiustava (in particolare l'omicidio fuori scena) terminò comunque con l'atto di generosità del già perfido Gusmano e addirittura con la immediata conversione al Cristianesimo di Zamoro e Alzira ("Adoro il nume che l'inspirò..."). E' vero, tuttavia, che il decoro dell'opera tende a un certo equilibrio: lungo una vicenda immaginata nel Perù verso la metà del Cinquecento, prima gli Incas stanno per bruciare vivo il vecchio Alvaro (che intanto ha la sublime presenza di spirito di perdonare) e il sopraggiunto Zamoro non fatica a ottenerne la libertà, poi Gusmano sta per spedire al supplizio Zamoro ma si arrende alla richiesta del perdono del padre Alvaro, quindi Gusmano è pronto a far giustiziare il solito Zamoro ma se ne lascia dissuadere dalla disponibilità matrimoniale di Alzira, infine -alla buon'ora- una morte violenta ha luogo, ma l'omicida Zamoro è perdonato dal morente Gusmano. E gli stessi selvaggi che all'inizio dell'opera infieriscono contro il governatore spagnolo cantando versi come "O fratelli caduti pugnando" e "Dio della guerra, i tuoi furori" (con rima in "oppressori") trovano accenti degni degli ebrei contro i babilonesi di Nabucco, dei lombardi contro i tedeschi del Barbarossa, in fondo anche degli italiani contro gli austriaci di Radetzky. Dramma in un prologo e due atti che potrebbe anche starsene in tre atti normali, visto che il prologo non risulta affatto distante né di spazio né di tempo, *Alzira* circoscrive il suo intreccio a tre personaggi, ma

incorre nel vizio, come tale avvertito da Verdi ma non poi impedito, nelle tre cavatine successive; e poi sono due i duetti, è unica l'aria del soprano protagonista, questa aria del soprano è il racconto di un sogno e la cavatina del tenore il racconto di un episodio, come il tenore Zamoro il baritono Gusmano canta due assoli ma nel secondo trova anche l'occasione del finale ultimo. Tra l'eroismo e l'amorosità di Zamoro e l'amorosità e il patetismo di Alzira, in effetti non tarda a levarsi il carattere particolare di Gusmano, personaggio altero, repressivo, feroce ma solo fino al momento che in lui non parli l'amore: nella cabaletta della cavatina asserisce d'aver avuto tutto, dalla vita, ma di non potersi godere nulla senza il cuore di Alzira, e nell'aria finale dichiara che "è dolce la tromba che suona vittoria" ma sposare Alzira "di mille trionfi è gioia maggior!". Tornerà nella *Battaglia di Legnano* e nel *Trovatore* l'espedito della falsa notizia della morte di un personaggio, ma manca nell'opera la prevista scena di prigione (per Zamoro, in effetti imprigionato), che prima di conquistare anche Manrico e Azucena era stato un autentico "topos" settecentesco e rossiniano. Al solito, l'eloquio di Cammarano è aulico, denso e perifrastico: un luogo freddo è quello "ove men fervidi / del sol piovon i raggi", una guardia è "alcun fra loro, cui vegliar le porte / s'ingiunge", e quando Gusmano, ottenendo la mano di Alzira, ordina di non giustiziare Zamoro, il suo annuncio suona "Di pira / non più, ma d'ara e talamo / or si favelli...". Di pira no, ma di catene sì, se dalla galera Zamoro non viene liberato ma deve arrangiarsi a fuggire (grazie all'oro, sempiterna origine dei mali americani e al momento, almeno, fonte di salvezza nella forma europea della corruzione). Di senso manzoniano l'ultimo verso di Voltaire, "Di quel Dio che ferisce, e che perdona", ma non necessario a un dramma così pietosamente e illuministicamente svolto da far sì che il morente chiedesse all'uccisore di provarsi ad amarlo.

La drammaturgia verdiana ha fatto passi da gigante, tra il primo e il secondo testo di Cammarano: in virtù di un'evoluzione spontanea e irresistibile, dell'articolata e soddisfacente collaborazione con Piave, del formidabile approccio con Shakespeare nel nome di Macbeth. Per cui quello della *Battaglia di Legnano*, tragedia lirica senza prologo ma linearmente stesa in quattro atti, è un libretto a suo modo esemplare, capace di raccogliere tutti gli aspetti e gli spunti della precedente librettistica verdiana (del resto molto seguito e controllato dal maestro): tematiche pubbliche, anzi storiche e nazionalistiche, e tematiche private, d'amore e di famiglia, di gelosia e di vendetta; brevità e concisione in sommo grado; drammaticità immediata, scoperta, a fior di pelle, perfino ironica ma anche qualche tocco di lirismo, di affettuosità, di gentilezza d'animo; e un particolare tasso di aura giustamente romantico-medievale e lombardo-manzoniana che brilla nei cori, nei senari e quinari doppi, nelle fervide preghiere e negli sdegnosi anatemi, nelle solite generose divaricazioni fra carnefici e vittime, fra vinti e vincitori. Quasi tutta l'opera vibra di accenti patriottici, l'intero secondo atto si svolge come un accanito scontro verbale fra i lombardi e Federico Barbarossa, il primo quadro del terzo è una possente scena di giuramento corale, il quarto atto mette in scena l'esito felice della battaglia di Legnano (nel 1176, della Lega Lombarda contro il Sacro Romano Impero). Dal canto loro, i momenti privati non mancano certo, ma sono spesso intrisi di venature civili, se nel recitativo della cavatina Lida dice di amare la patria e alla fine dell'opera il già spietato Rolando si convince dell'innocenza della moglie e dell'amico solo grazie all'eroica morte di lui. Una bella morte in scena, questa del prode tenore Arrigo che stringe la bandiera come Giovanna d'Arco (per di più baciandola), che contrappone il radioso finale quarto al violento, pericoloso, assurdo finale terzo (dove Arrigo, chiuso a chiave, si gettava dall'alto della torre per raggiungere i cavalieri della morte pronti allo scontro). Della presenza religiosa è testimone l'inizio del quarto atto, con una preghiera che non è solo interna e corale ma anche in prosa e in latino; e dell'incombenza della famiglia sono prova la cavatina di Lida impostata sull'amor materno (un deterrente, dice lei, contro la morte bramata), la lontana figura della madre d'Arrigo (la cui cavatina dice "La pia materna mano") e la commozione da lei destata presso Lida nell'occasione del terzetto, il comportamento di Rolando in genere e in particolare il cantabile dell'aria che è un accorato testamento spirituale rivolto all'amico per il figlioletto. ("E dopo Dio, la Patria / gli apprendi a rispettar"). Ulteriore tocco di sensi, anzi di convenzioni famigliari è poi l'autogiustificazione di Lida, sposata a Rolando in seguito all'annuncio (falso) della morte di Arrigo

e soprattutto del comando del solito padre morente: come la Imogene del *Pirata* di Romani e Bellini, dunque in una maniera molto piacente al melodramma. Nulla di tutto ciò, nemmeno la “virulenta ironia” del duetto-finale primo, contende al libretto la concisione di cui sopra: l’assolo di Lisa è una cavatina regolare, ma i precedenti assoli di Arrigo e Rolando sono in una sola parte, senza cabaletta, e dei tre personaggi il solo Rolando canterà un’aria nel prosieguo dell’opera; non cantano assoli le anime nere dell’intreccio, quel Marcovaldo e quel Barbarossa che sono dei secondi cantanti; il quarto atto consta di preghiera, inno di vittoria, gran scena e terzettino con coro, e dei tre duetti che assortiscono tutti e tre i primi personaggi il primo è regolarmente bipartito, il terzo è un duettino, il secondo è un duettino di tenore e baritono al cospetto dei nemici comaschi. “Il destino d’Italia son io!”, grida Federico Barbarossa nel finale secondo, lui che poco prima era improvvisamente apparso in faccia agli sbigottiti lombardi: dopo un colpo di scena, è certo un bel caso di giovanile parola scenica.

“Piangi, piangi...” canta lei alla volta dell’amato che poi inveisce gridando “Maledetto il dì ch’io nacqui”: due versi, nel duetto del terzo atto, che collegano la *Luisa Miller* di Cammarano l’uno al futuro *Rigoletto* di Piave e l’altro alla precedente *Lucia di Lammermoor* di Cammarano stesso per Donizetti, e possono dare un’idea della capacità che ha l’opera di librarsi fra una tradizione romantica esuberante e perfino blasfema e una nuova impostazione verdiana non meno appassionata e vibrante ma anche più profonda e intimistica. L’intimismo sentimentale, in effetti, e la quotidianità, la modestia, la sobrietà della cornice caratterizzano i tre atti ambientati nel Tirolo, del tutto privi degli elementi civili nonché storici di varie opere precedenti, e tratti dal dramma di Schiller *Kabala un Liebe* (1784). Si tratta non della solita tragedia lirica, infatti, ma di un “melodramma tragico”, un libretto che ha qualcosa del genere semiserio e anche per questo, forse, oltre che per l’ingenuità di una protagonista umile e calata in un ambiente provinciale e montano, ricorda *La sonnambula* di Romani per Bellini e la *Linda di Chamounix* di Rossi per Donizetti. L’opera comincia con un coretto di festa per una Luisa definita più leggiadra di un’alba di aprile e più pura e soave dell’aria della stessa, procede con un padre che ringrazia il giorno di compleanno della figlia e con una figliuola che vezzeggia l’immagine del suo amore, e quando propone la prima aria regolare fa cantare a un padre quanto mai moderno e democratico che “Sacra la scelta è d’un consorte, / essere appieno libera deve”. Dopo, saranno molti i cori affettuosi, gentili, femminili, e prima che il veleno intervenga, invero piuttosto goffamente, a uccidere i due fidanzati divisi da un equivoco, un finale non lieto ma nemmeno funesto poteva essere rappresentato dalla seconda sezione del duetto fra padre e figlia, “Andrem, raminghi e poveri” (previsto dopo che il padre era ragionevolmente riuscito a dissuadere la figlia dal suicidio). Miller è questo padre, un vecchio soldato non meno fiero degli altri di Verdi ma né buffone come Rigoletto né doge come Boccanegra (e nemmeno musicante come voleva la fonte), pronto anche lui a giurare la sua vendetta ma sempre in maniera privata, di suo pugno, davanti alla sua antica divisa. Sono parecchi i personaggi dell’opera, dove un rapporto amoroso è conteso non tanto dal padre di lei quanto dal padre di lui, dal suo vilissimo sgherro e da una sua decorosa e capricciosa congiunta: un soprano, un tenore e un baritono osteggiati da due bassi e un contralto. Verdi avrebbe voluto dare un certo spazio all’altro personaggio femminile, da mettere a confronto con il primo magari alla maniera delle opere inglesi di Donizetti (più che dello stesso *Roberto Devereux* di Cammarano della *Anna Bolena* di Romani), ma non riuscì ad avere un contralto di valore bastevole. Anche così, tuttavia, l’opera privata si profila piuttosto accidentata e variata nelle situazioni, perché il primo basso canta un assolo, il contralto partecipa a qualche assieme, e soprattutto i due bassi cantano un sinistro duetto che ricorda e racconta di un antico omicidio perpetrato dai due (e questo Wurm che ha congiurato con il pur nobile conte di Walter ha un “sorriso diabolico”, nel secondo atto, che prelude a un certo satanismo scapigliato e boitiano). I tre personaggi principali hanno regolari arie bipartite, Luisa in una posizione di isolamento scenico rispetto a Wurm che la sta ricattando e Rodolfo in enfatica posizione di finale secondo, ma il finale primo, che ha l’onere di rappresentare la situazione del concertato, non dà materia per la stretta e limita il pezzo a una grande assieme di sospensione (seguito da alcune battute di tempo di mezzo). Intimistica fin che si vuole, *Luisa Miller* è pur sempre un

melodramma, e mentre sfuma certe scene che nella fonte hanno sembianze quasi comiche (quella del veleno, ad esempio), così tramuta Federica da ambigua favorita del principe a grande e innocente amica della regina di Lamagna.

A parte i casi francesi, pochi e ovviamente fuori dalla consuetudine, Verdi tendeva a collaborare con poeti che gli fossero già noti, a richiedere la collaborazione degli stessi poeti che lo avevano accontentato nelle opere precedenti, e difatti nel suo catalogo regnano incontrastati prima Solera, poi Piave e Cammarano più o meno insieme, infine Boito. I soli casi italiani di collaborazione risolta in un episodio sono *I masnadieri* di Andrea Maffei, *Un ballo in maschera* di Antonio Somma e l'*Aida* di Antonio Ghislanzoni: dei tre libretti, per pura comodità il terzo lo si può associare alla "grandeur" francese dei *Vespri siciliani* e di *Don Carlos* e il secondo al rinnovamento della *Forza del destino* nonché al rifacimento di *Macbeth* e di *Simon Boccanegra*, mentre il primo appartiene chiaramente al fruttuoso periodo giovanile, quello condiviso con Piave e Cammarano. *I masnadieri* (Londra, Queen's Theatre, 1847) sono un melodramma tragico in quattro atti e derivano da *Die Rauber*, l'audace e corrusco dramma di Friedrich Schiller risalente al 1781. Oltre al preludio (che ovviamente è ignorato dal libretto), sei assoli, cinque duetti, quattro finali fra cui un terzetto e un quartetto, tre cori, recitativi e scene varie compongono un testo dall'autore modestamente definito "uno scheletro che aspetti dalle note, anziché dalle parole, le forme, il calore, la vita". La calorosa vitalità della partitura verdiana è indubbia, com'è chiara l'umiltà con la quale il coltissimo Maffei si apprestò a redigere un libretto d'opera: molto spesso, ad esempio, le sezioni delle arie e degli altri pezzi chiusi si compongono appena di due quartine (spesso di settenari e ottonari), nella più tradizionale forma del melodramma dal Metastasio in avanti; e la distribuzione delle parti solistiche si ispira agli stessi equilibri di Romani e Cammarano, senza saper evitare, nel primo atto, la sequela di tre cavatine che altra volta, ad esempio sul corpo della *Alzira* di Cammarano, aveva impensierito il musicista. Ne testo, è forse più originale quanto riguarda i masnadieri e Carlo Moor il loro "capo e condottiero" coatto (tenore), nella seconda metà del secondo atto dove due assieme corali incorniciano una romanza paesaggistico-autobiografica e nel finale terzo che chiude con un vigoroso giuramento corale ma dopo un Andante costituito dal singolare e raccapricciante racconto del povero Massimiliano Moor (basso). La palma dell'originalità, tuttavia, spetta al primo quadro del quarto atto, quando lo scellerato Francesco Moor (baritono) descrive un sogno orribile e poi osa interpellare il pastore Moser (basso) senz'averne assoluzione alcuna. Ma la lucidità morfologica è spesso compromessa, nella poesia musicale di Maffei, da un lessico specioso, ridondante, sopra le righe, sempre alla ricerca del nuovo e di fatto spesso scadente nel cattivo gusto. All'uopo, bastino pochi esempi: la cavatina di Francesco dice "La sua lampada vitale / langue, è ver, ma troppo dura; / se va lenta la natura, / giuro al ciel! / l'affretterò", ma per descrivere la furia parricida di un figlio malvagio contro un vecchio qualunque librettista avrebbe usato parole più semplici e dirette, più chiare e insomma più musicali. Nel finale primo, Amalia (soprano) canta versi di senso paramanzoniano, "Padre! lo assunse ai martiri, / il Dio dei travagliati", ma Francesco preferisce accenti biechi e canaglieschi come "Grazie, o dimon! lo assalgono / dolor, rimorso ed ira. / La disperanza or mescivi, / potente, ultima dira; / fenda quel cor! ne dissipi / la poca aura vital" (insiste sul concetto, il perfido). Inutile poi riandare ai versi violenti, grotteschi, più squalidi che sulfurei dei cori, fra cui le nefandezze più nere "sono una musica, / sono uno spasso / pel nostro ruvido / cuoio di sasso", rispetto ai quali i banditi di *Ernani* e i corsari del *Corsaro* sono simpatici dilettanti del furto e dell'assassinio. Meglio ricordare la caratteristica culturale di Carlo, che all'inizio dell'opera cita Plutarco, Sparta e Atene; la cavatina di Amalia, quattro quartine di settenari mai tronchi; la commozione del duettino fra padre e figlio; e il finale disperato, cieco, buio d'ogni catarsi, alla giusta maniera del primo Schiller e dello Sturm und Drang cui il poco più che ventenne scrittore tedesco s'ispirava.

Ed è ancora meglio consultare la figura del trentino Andrea Maffei (1798-1885) al di là dei *Masnadieri*, nei più ampi rapporti con il maestro (profondamente indagati da Marta Marri Tonelli). Anche quando trionfò, a Milano, con *Nabucco*, anche allora il ventinovenne Giuseppe Verdi era

molto più provvisto di genialità artistica che di cultura vera e propria, di quella che tanto doveva servire all'arte della drammaturgia musicale; e se è vero che il salotto milanese di Clara e Andrea Maffei, ospiti rispettosi e affettuosi, fu l'occasione buona per cominciare ad avvicinarsi al grande serbatoio della cultura europea contemporanea, particolarmente incisiva ed estesa nel tempo fu l'influenza di Andrea, maggiore di quindici anni, in possesso di una cultura vastissima, conoscitore e traduttore dei massimi scrittori inglesi e tedeschi, avvezzo a proteggere e consigliare i giovani artisti. A parte il suo contributo alla stesura del libretto del *Macbeth* di Piave e la sua elaborazione del libretto dei *Masnadieri*, Maffei fu sempre vicino al giovane Verdi. Per esempio nella scelta dei *Due Foscari*: intanto, prima che l'incarico passasse a Piave, l'epistolario di Verdi parlava della disponibilità di un poeta "assai distinto" che però non voleva "esser riconosciuto", e si dimostrava così entusiasta, così profondo conoscitore del soggetto da far sorgere qualche dubbio sulla reale conoscenza di un testo come quello di Byron che era tanto meno romantico, tenebroso e avvincente del solito: proprio in quei giorni di proficuo lavoro il pittore veneziano Francesco Hayez stava dipingendo *Il doge Francesco Foscari destituito con decreto del Senato Veneto*; e siccome anche Hayez faceva parte della giovane scuderia artistica del provvido Maffei, ecco che i conti tornano, Verdi essendosi ispirato al sodale Hayez su consiglio del supervisore Maffei. Quanto ai *Due Foscari*, Maffei ebbe l'eleganza e l'acume di lasciarne stendere il testo al miglior Piave.

Piero Mioli (1- *continua*)

Giuseppe contro tutti: Verdi come Taricone? (continua da p. 3)

Usciere: *Dimenticavo di dirLe che c'è anche Colaninno duca di mantova, il padrone di Rigoletto.*

Verdi: *Mi pare che sia padrone di qualcos'altro. E poi duca. Penso proprio che aspiri a diventare re.*

Usciere: *... un trono vicino al sol?*

Verdi: *Sì, purché non faccia la fine di Icaro. Giallo come al solito?*

Usciere: *Dopo la sentenza dell'Authority mi sembra sul nero. E i suoi Ds, verdi.*

Verdi: *Prego, parlava di me?*

Usciere: *No, accennavo al colore della bile.*

Verdi (innervosito): *Ma dove è andato quel signor Bach?*

Usciere: *Nel foudoir a fare le valigie.*

Verdi (seccato): *Preferirei seguirlo. Credo proprio che là l'aria sia più respirabile. E non è detto che ritorni. Sa, questi politici... (traendo il Copialettere legge testualmente citando se stesso) Odio i borsaioli delle folle che fanno credere al popolo che Repubblica voglia dire mangiare, bere a crepappe e non lavorare.*

Usciere: *Ops!*

Verdi (seccatissimo): *Può darsi che prenda l'autobus per Busseto, certo non il treno. A Sant'Agata potrei arrivarci a piedi.*

Usciere (allibito): *Ma, Maestro...*

Verdi (interrompendolo quasi disgustato): *E non mi chiami Maestro, non sono diplomato e non ho nemmeno la licenza di solfeggio di cui è in possesso l'onorevole Berlinguer. Capito?*

Esce con fare risoluto mentre qualcuno dall'interno cerca disperatamente di richiamarlo. Ce la farà?

J. Kreisler

Ancora sulla commistione tra generi musicali

Come sempre perplessi sulle note invasioni di campo in fatto di generi musicali, dopo il parere di Claudio Abbado riportiamo quello, non meno autorevole, di Giuseppe Sinopoli: Bisogna mantenere l'identità culturale. Noi siamo addetti a conservare la memoria: sono contrario al *crossover* tra i vari generi che ha prodotto e produrrà guasti irreparabili, sebbene possa aver dato dei risultati immediati, soprattutto a livello economico.

Verdi e Genova, attrazione fatale

di Roberto Iovino

“Passai in sua compagnia alcuni istanti di un fascino indefinibile, parlando con la più piacevole semplicità nella sua camera, poi sulla terrazza da dove si dominava il porto di Genova e il mare. Ebbi l’illusione che fosse lui stesso un Doria che mi mostrasse con orgoglio la sua flotta vittoriosa”. Scrisse così, nelle sue *Memorie*, Jules Massenet, ricordando il suo incontro con Giuseppe Verdi a Palazzo del Principe. Era il novembre del 1894. Erano vent’anni che Verdi e la consorte Giuseppina Strepponi abitavano nello storico Palazzo che era stato di Andrea Doria. Vi erano entrati per la prima volta, appunto, nel 1874, andando ad occupare l’ammezzato ai piani alti. Tre anni dopo si erano insediati nel piano nobile in un appartamento elegante e spazioso, arredato con gusto e raffinatezza, anche se senza eccessi, come era nel costume del musicista.

Verdi “genovese” costituisce un capitolo alquanto inesplorato della vicenda umana e artistica del compositore di Busseto. In realtà Verdi fu assiduo frequentatore di Genova: nel 1867 gli venne addirittura conferita la cittadinanza onoraria. I suoi primi contatti con la città risalgono agli anni Cinquanta. Il compositore pernottava all’Hotel Croce di Malta ubicato in un antico palazzo di via Carlo Alberto, nel tratto che collegava Porta dei Vacca alla Piazza del Banco San Giorgio.

È di allora l’incontro con l’ingegner Giuseppe De Amicis, cugino di Edmondo, destinato a diventare intimo amico e fiduciario del musicista. Fu De Amicis a cercar casa ai coniugi Verdi quando questi decisero di scegliere Genova come loro residenza invernale. Nel 1867, di ritorno da Parigi Verdi prese possesso del piano nobile della Villa Sauli, in via San Giacomo di Carignano al n. 13. Proprietaria era la marchesa Teresa Sauli Pallavicino e nello stesso palazzo abitava il direttore Angelo Mariani grande interprete verdiano, bacchetta stabile al Carlo Felice, il primo grande direttore italiano nel senso moderno del termine. Da Villa Sauli, nel ’74, come si è già detto, Verdi si trasferì nello splendido e austero Palazzo Doria.

Perché il musicista scelse Genova, come alternativa alla sua Villa di Sant’Agata? Nonostante l’immagine romantica di Massenet che vedeva nel musicista una sorta di reincarnazione di Andrea Doria, ritto, capelli nel vento, di fronte al porto con le navi poco distanti dal suo giardino, Verdi non amava il mare, detestava viaggiare per mare. Per questo aveva rifiutato la trasferta al Cairo per la prima di *Aida*. Il clima gli era certamente congeniale, anche se alla decisione di lasciare Villa Sauli non era stato estraneo il fastidio per il vento battente sulla collina di Carignano.

In realtà, di Genova Verdi amava la tranquillità e la riservatezza. Spirito libero, poco portato alla mondanità, il compositore non avrebbe mai potuto vivere a Milano (dove pure aveva cercato e trovato, con fatica, fortuna, da giovane) che l’avrebbe oppresso con invadenti attenzioni e assillanti proposte d’affari. I genovesi lo lasciavano vivere. Passeggiava per le strade e la gente accennava appena ad un saluto: la parola d’ordine era “ignorarlo”. Alle sue spalle, naturalmente, si formavano gruppetti di melomani che commentavano il suo passaggio, ma nessuno osava fermarlo o importunarlo. Qualche volta, a dire il vero, Genova provò a “celebrare” l’artista. L’impresario Sanguineti cercò di intitolare a Verdi il nuovo teatro di via Caffaro che, dopo il rifiuto del bussetano, divenne teatro Paganini. E quando il Comune progettò un grande giubileo verdiano, Verdi minacciò di non mettere più piede in città e non se ne fece praticamente nulla.

Verdi era “caratterialmente” un genovese. Riservato, diffidente con gli estranei, ma generoso con gli amici, risparmiatore, ma capace di grandi gesti umanitari: basta ricordare l’ingente somma destinata nel suo atto testamentario a quattro istituti assistenziali genovesi.

A Genova Verdi non regalò prime assolute. Ma *Simon Boccanegra* costituisce un poderoso affresco della Genova antica; a Villa Sauli il musicista mise a punto parti di *Aida* e riunì gli interpreti del Cairo; e a Palazzo del Principe lavorò a *Otello* e *Falstaff* ospitando Boito che nei suoi soggiorni

genovesi usava alloggiare all'Eden di Nervi. Il Bussetano si sentiva talmente "integrato" nella città, da comportarsi come un cittadino qualsiasi. La mattina scendeva in centro a fare compere, girava i mercati, controllava la merce, si informava sui prezzi. Secondo un aneddoto raccontato dal critico e biografo Giuseppe Perosio, un giorno il musicista si fermò al banco di un pescivendolo, Giacomo Origo che aveva voce di basso e cantava anche al Carlo Felice e al Politeama Genovese come comprimario. Origo, vedendo Verdi gli si presentò: "Mi permetta, signor Maestro, di dirle che io canto in teatro e che in questa stagione faccio il Re nella sua Aida". Al che Verdi, dando un'occhiata ai prezzi sul banco replicò "Mi rallegro con lei, ma scommetto che ella guadagna di più a vendere questi pesci che non a cingere la corona regale nella mia opera".

Buona forchetta, Verdi non disdegnava ravioli, pesci e lumache. Sul piano enologico, al lambrusco preferiva bordeaux e champagne. Aveva un debole per i dolci. Negozi preferiti, Romanengo e Klainguti. Quest'ultimo, sul finire dell'Ottocento, provvedeva tutte le mattine a inviare al compositore una brioche calda, ripiena di marmellata con la glassa di zucchero, significativamente chiamata "Falstaff". E Verdi lasciò al negozio uno spiritoso biglietto, tuttora visibile dietro il banco: "Grazie dei Falstaff, buonissimi! Molto migliori del mio".

Roberto Iovino

La resistenza di Wagner (continua da p. 4)

Mancheranno *Oberto, conte di S. Bonifacio e Alzira*, e pazienza; se poi mancano opere come *Luisa Miller* e *Macbeth* poco male, giacché il loro rientro nel repertorio è così saldo da non far passare più di qualche anno prima di lasciarli comparire qua e là. Manca anche *Aroldo*, a dire il vero, e la ragione è indubbia: un tempo si pensava che *Stiffelio* fosse un'opera a metà, bisognosa nell'edizione ulteriore intitolata appunto *Aroldo* (e nata dopo la trilogia popolare, per garanzia di valore), oggi si tende a cercare l'insolito, il raro, il pellegrino, e come di Rossini si preferisce *Maometto II* all'*Assedio di Corinto*, così di Verdi si va alla ricerca di quello *Stiffelio* che si sa precedere di poco lo scoppio di *Rigoletto*. Poco male, anzi nulla di male. Il male, o il maluccio deriva forse dalla modesta per non dir mediocre prestanza vocale di parecchi di questi allestimenti, che soprattutto nei ranghi femminili non sanno trovare voci drammatiche e ripiegano su soprani lirici, pucciniani, mozartiani, di coloratura, sovracuti e quant'altro. Basta così: almeno fino a quando il vecchio doge Francesco Foscari potrà servirsi di Renato Bruson e di Leo Nucci, le lamentele a oltranza saranno da ritenersi inopportune.

Piero Mioli

Verdi, Boulez e il frigidaire

Ad una domanda su Giuseppe Verdi rivoltagli nel corso di un'intervista, Pierre Boulez ha così risposto: Non ho mai detto che Verdi sia stupido (*bontà sua!*) semplicemente non mi interessa. *Proseguendo a proposito di Bach e di Brahms:* Non li eseguo. Chiamino pure qualcun altro. *Buon per i tre compositori che si manterranno freschi anche senza bisogno del frigorifero. Per chi non lo sapesse, infatti, oltre che compositore d'avanguardia, Boulez è direttore di temperamento a dir poco... polare.*

Presto! O la ministra si raffreda

Dicono i maligni che il Trovatore scaligero (Sant'Ambrogio 2000) sia stato diretto a tutta birra (strano aperitivo) per arrivare in tempo alla cena con la ministra Giovanna Meandri e altri "assi" della politica italiana. Siamo propensi a credere che il grado di cottura delle vivande sia risultato - puntualmente - perfetto. Un po' meno il metronomo.

È bella la guerra

Su questa terra c'è chi ingrassa (i fabbricanti d'armi) e chi impoverisce (l'uranio), chi vive (i ministri della difesa) e chi muore (i soldati). Via! È bella la guerra, canta Preziosilla nella Forza del destino.

1853: Salvatore Cammarano e la censura romana

Quando Il Trovatore perse il “Miserere”

di Alberto Cantù

Tema, la censura operistica italiana d'Ottocento negli anni e nei decenni che precedono l'Unità d'Italia: una censura più blanda nei territori soggetti all'Austria (almeno sino ai moti rivoluzionari del '48) ma intransigente nella Napoli dei Borboni o nella Roma papale.

Oggetto, *Il Trovatore*: libretto di Salvatore Cammarano, morto nel '52 e il cui testo, quasi completo, venne ultimato da Leone Emanuele Bardare. Fu tenuto a battesimo, il 19 gennaio 1853, al Teatro Apollo di Roma e cadde così sotto la censura più pignola che ci fosse.

Una censura che a Roma si moltiplicava per tre: censura dell'autorità ecclesiastica (per il rispetto della religione e della morale), del governo (per il rispetto delle leggi e della politica) e d'una figura che oggi chiameremmo l'*editor*: incaricata di verificare la correttezza linguistica del libretto. Il quale libretto doveva essere fornito alle autorità in 41 - dicesi 41 - esemplari e al completo di figurini per i costumi, bozzetti delle scene, manifesti e fogli pubblicitari, il tutto da “controllare”.

Pignolissima, come dicevamo, la censura romana prese di mira anzitutto una figura-chiave del *Trovatore* - Azucena, che è zingara e figlia di una strega arsa sul rogo - cassando il più possibile i rimandi alla stregoneria ed evitando la “contaminazione Azucena-il divino”.

In secondo luogo, censurò una situazione drammatica cui Verdi teneva moltissimo e per la quale litigò col Cammarano. Quando (Parte II, “La Gitana”, Scena II), credendo morto il Trovatore, Leonora è entrata in un monastero dove, di lì al tramonto, vuole prendere i voti, come Manrico apprende dal foglio di un messo.

Azucena. Parte I, Scena I, Cavatina “Abbietta zingara”. “Cingeva i simboli di maliarda” è modificato in “Mostrava al tremo l'alma bugiarda”. Il bimbo, poi rapito (Manrico, si sa), e la strega. “Avvelenato” e non “ammaliato” mentre “la fattucchiera” diventa, in modo più generico, “la delinquente”. Stretta dell'introduzione. Il coro canta sulle parole “Ah! Donna perversa! Orrore mortal!” anziché su quelle, previste da Cammarano che recitano “Ah! Sia maledetta la strega infernal!”. Non di “strega” ma di “iniqua” si parla in apertura della Parte III, Scena IV.

Replica Verdi, per lettera, il 4 aprile 1851, a Cammarano. “La scena della monacazione bisogna assolutamente lasciarla (è cosa troppo originale perché io possa rinunciare). Se non volete che Leonora fugga spontaneamente, fate che il Trovatore, con molti seguaci, la rapisca svenuta (è presumibile che in questo caso il censore non avrebbe nulla da ridire)”. Presunzione che - abbiamo visto - risultò sbagliata.

Cammarano, allora (Parte II, Scena II) scrive: “Nel vicin chiostro della Croce, il velo cingerà Leonora”. La censura corregge: “Per sempre in ermo, impenetrabil loco, fuggirà Leonora”. Viene dunque annullata la “monacazione” e di conseguenza scompaiono le religiose (diventano un semplice coro interno femminile) della Scena III. Le parole “Al ciel ti volgi e il cielo, si schiuderà per te” diventano “Or vieni, e la speranza, rieda, ch'è morta in te” mentre cassato l'“Ah! sì, il ciel pietade avea di te”.

Come ha sintetizzato Gilles de Van nel più originale (l'unico studio scientifico importante) su Verdi di questi ultimi dieci anni, *Verdi, Un teatro in musica*, edizioni La nuova Italia, nei libretti “ogni accenno alla religione andava proscritto: Dio diventava una divinità, la chiesa un tempio, l'Inferno l'Averno e Lucifero l'Erebo. Perfino il nome proprio Cristiano sembrava sospetto perché ha radice in Cristo”.

Verifica “sul campo” ovvero: altre modifiche del Trovatore “riveduto e corretto” anno 1853 e dove - giuste le parole di de Van - “Le prede sue l'inferno” diviene “le prede sue l'averno” (Parte II, Scena

IV, concertato). La madre di Azucena “abbietta zingara, fosca vegliarda” da “fattucchiera” diventa “delinquente” senza più cingere “i simboli di maliarda” e mostrando invece “al tremito l’alma bugiarda”. “Miserere”, che si potrebbe confondere con l’omonimo Salmo, diventa “Ah, pietade”. E niente inferno, appunto. “Sarebbe tempo, presso la madre, all’inferno spedirla” dice Cammarano; “senza pietà, spedirla” corregge “l’eminentissimo Vicario Antonio Ruggieri revisore”.

Censura politica. I re non si toccano tanto che “è d’ogni re maggior, il trovator” diventa “egli è d’ogni uom maggior, il trovator”. Parte IV Scena I, il Conte di Luna pensa a “la scure al figlio ed alla madre il rogo” ma in un momento di esitazione si domanda: “Abuso forse quel poter che pieno, in me trasmise il prence?”. I potenti, però, secondo la censura, non mettono mai il potere in discussione. Ed ecco la versione riveduta e corretta: “Giusto è il rigor, perversa stirpe è questa, d’ogni delitto piena”. Un rogo sul quale punire una strega non può essere “infame”; di qui - Parte II, Scena I - la madre di Azucena “bruciata venne onde arde quel foco” e non, come scrive Cammarano, “bruciata sul rogo infame venne”.

Censura religioso-moralistica. Vietato bestemmiare. Parte II, Scena I, racconto di Azucena “Condotta ell’era in ceppi”, “tra bestemmie orrende” si trasforma in “tra i più duri oltraggi”. Non si invoca a sproposito un dio, sia pure con la minuscola, e l’incitazione di Azucena (Duetto “Mal reggendo”) “Compi, o figlio, qual d’un dio” la vendetta, s’attenua in “Compi, o figlio, il cenno mio”. Non si parla di dannati (Parte I, Scena V: il “Dannato, ardisci volgerli” con cui il Conte apostrofa Manrico diventa “Proscritto eccetera”) e si evita di menzionare l’inferno (che comunque abbiamo visto, diventerebbe l’averno). Pertanto nella Parte II, Scena IV il coro non canta sulle parole “Le vampe dell’inferno, a te fra rogo eterno, ivi penare ed ardere, l’anima tua dovrà” e opta per un “Di sangue un capo intriso, balzar vedrai reciso! Inorridir pel figlio, l’anima tua dovrà”.

Non si citano a sproposito gli angeli, così nella cavatina di Leonora “Tacea la notte placida” le parole “Gioia provai che agli angeli non è provar concesso” sono modificate in un anonimo “Gioia provai che a ogni anima solo è provar concesso” e alla fine il pentimento di Manrico “Insano! E io quell’angelo” e espresso con “Insano! E sì bell’anima”. Quando Leonora, per salvare Manrico, si offre al Conte di Luna (“Spiegati, qual prezzo, di” chiede lui), lei risponde un “me stessa” che diventa - pudico - “la mano”, secondo l’operato dell’eminentissimo “vicario Antonio Ruggieri revisore” che del *Trovatore*, ora, “permette la rappresentazione”.

Alberto Cantù

Storie di provincia

Il Teatro Sociale di Mantova per guarire dai suoi innumerevoli mali e acciacchi (indebitamenti, inagibilità ecc.) ha chiamato al proprio capezzale il figlio del ministro Veronesi. Pare che in prima battuta il giovane musicista abbia provveduto a sgomberare l’edificio da topi, scarafaggi, ragni e quanto restava nello storico teatro. Poi, vista la situazione, si dice sia ricorso all’aiuto del padre, ardente musicofilo al punto da andare spesso, dopo le recenti rivelazioni sulle droghe leggere, in ecstasy.

Di Pietro e la ballerina

Allorché arrestarono una ballerina dell’Est ricercata per presunto omicidio, Antonio Di Pietro si offrì “generosamente” come difensore della nota soubrette scavalcando il legale modenese preposto a tale compito e così scatenando il comprensibile risentimento dell’Ordine degli Avvocati di Modena. Al di là della burocrazia e della deontologia professionale ferita, non stentiamo a comprendere lo slancio del magistrato e politico italiano. Chi come lui è avvezzo ai balletti non può non amare le ballerine.

Ciccio bello e il Centenario verdiano

La riforma politico-melodrammatica dell'Ulivo

“Sono l’urtimo dei bbelli”, canticchiava con voce gorgheggiante il candidato premier dell’Ulivo, circondato da uno stuolo di estetisti superspecializzati intenti nel rito mattutino della barba e del maquillage facciale. Mentre rasoio e pennelli lambivano delicatamente il patrimonio più prezioso della coalizione, quintessenza del suo stesso programma politico, ecco squillare il telefono. Era il presidente del Club Amici di Verdi che sollecitava l’ex sindaco ad intervenire alla cerimonia commemorativa del Centenario della morte del Maestro. “Ah, bbravi, bbravi”, commentò, accettando l’invito senza indugi. Infatti l’esperienza americana insegnava che ogni voto è oro colato e che sarebbe bastato un nonnulla per portare agli altari come nella polvere chicchessia, fosse pure un vaccaro. Ma che cacchio poteva dire lui, che in fatto di musica sapeva sì e no destreggiarsi in quel genere che la democraticissima Legge Veltroni definiva come “popolare moderno”? Nessun problema. Serviva soltanto qualche dritta. Al resto avrebbe provveduto l’impareggiabile arte dell’improvvisazione, dote essenziale d’ogni politico di razza. E così fece. Dopo aver consultato alcune voci di enciclopedia, sul Cigno di Busseto sapeva tutto, vita, morte e miracoli.

La sera della cerimonia arrivò come al solito puntuale. Gongolando arzillo e pettoruto prese posto sul palco d’onore, elargendo in continuazione sorrisi e strizzate d’occhi a destra e a manca. C’era pure il Segretario CGIL, noto musicologo, assediato da due arcigni docenti di conservatorio: un povero Rigoletto tra due scatenati Monteroni.

Dopo i saluti di rito di Tizio, Caio e Sempronio venne il suo turno. Esordì con un panegirico sulle virtù della musica verdiana, simbolo dell’unità nazionale, oggi più che mai minata da oscure forze disgregatrici, e pertanto bisognosa di venir tutelata attraverso un’azione di governo chiara, equilibrata e coerente. Lasciatosi poi prender la mano, si lanciò in una sequela di promesse politico-melodrammatiche che avrebbero fatto impallidire persino il Cavaliere.

Extracomunitari. Rinnovati a tempo indeterminato i permessi di soggiorno ad Aida, Alzira e Otello al fine di una loro effettiva integrazione in una moderna società multirazziale. Sanità. Assistenza mutualistica gratuita per tutti, poveri e ricchi, con ricovero d’urgenza per Violetta Valéry in un sontuoso sanatorio montano e per Rigoletto in un centro di alta chirurgia estetica. Nessun allarmismo circa la vacca pazzo: i libretti verdiani, rigorosamente testati, non ne avrebbero presentato traccia, anche se purtroppo lo stesso non poteva dirsi di Bellini (la mucca Elvira) e Donizetti (la mucca Lucia). Giustizia. Nozze riparatrici per Gilda, grazia presidenziale per Renato e i congiurati del Ballo, deferimento del Conte di Luna al tribunale dell’Aja per crimini di guerra. Quanto a don Alvaro, il delitto Calatrava si sarebbe potuto risolvere con il semplice rinvio a giudizio per omicidio preterintenzionale. Politica estera. Fedeltà assoluta alla Nato. Campo libero pertanto a Nabucco, Aroldo e ai Lombardi di proseguire nelle rispettive crociate umanitarie. Difesa. Conferimento ad Ezio, dopo i raid missilistici all’uranio impoverito su Attila, della carica di Capo di Stato maggiore. Interni. Mano dura contro banditi, corsari e masnadieri. Guai in vista per Sparafucile, costretto a riconvertire la propria Anonima omicidi in casa di tolleranza d’alto bordo in società con la sorella Maddalena e con il patrocinio del Ministero delle pari opportunità. Stato di allerta dei servizi segreti per scongiurare eventuali Vespri siciliani e delitti eccellenti. Ispezioni a tappeto dei Nas su cibi e bevande ingeriti dal “governatore” ligure Simon Boccanegra. Anziani. Pensione d’oro e Casa di riposo a spese dello Stato per Sir John Falstaff, onde sottrarlo ad una vecchiaia precaria e poco dignitosa oltre che moralmente disdicevole.

Parlava, parlava, parlava, promettendo mari e monti e il popolo verdiano, entusiasta, applaudiva. Concluse con l’impegno di far celebrare, in caso di vittoria, un solenne Te Deum anche se in cuor suo una voce gli diceva che avrebbe fatto meglio sin da subito a ripiegare sul Requiem.

Hans

I Quaderni di *Musicaaaa!*

- 1 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (quinti toni e septimi toni)
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo £. 16.000
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***
un fascicolo £. 12.000
- 4 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo £. 12.000
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***
un fascicolo £. 8.000
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***
un fascicolo £. 9.000
- 8 - **Gian Paolo Ferrari - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia***
per soprano, organo positivo o clavicembalo
un fascicolo £. 7.000
- 9 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (I-II-III)***
- 10 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (IV-V-VI)***
a cura di Alberto Iesù - un fascicolo £ 18.000; i due fascicoli £ 33.000
- 11 - **Guillaume Dufay - *Missa Caput***
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo £ 18.000
- 12 - **Gian Paolo Ferrari - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania***
un fascicolo £ 7.000
- 13 - **Giovanni Benedetto Platti - *Sonate a tre (I 58, 60, 61, 65, 66)***
- 14 - **Giovanni Benedetto Platti - *Sonate a tre (I 67, 68, 70, 74)***
a cura di Alberto Iesù - un fascicolo £ 18.000; i due fascicoli £ 33.000
- 15 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (seconda parte)
un fascicolo £ 18.000; i due fascicoli £ 33.000

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaaa!* è prevista a mezzo posta tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di

£.. 2.000 per spese di spedizione) sul c/c postale 11513462 intestato a
Coop. Nuova Musica, via Scarsellini, 2 - 46100 Mantova.

A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail maren@interfree.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

in considerazione del carattere promozionale di questa iniziativa nei confronti di *Musicaaaa!*
non si inviano copie in omaggio