

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno X - Numero 28

Gennaio-Aprile 2004

Sommario

<i>Con passione per passione</i>	pag. 3
<i>Memoria e non solo</i> , di P. Mioli	4
<i>Un ballo in maschera, una storia da rileggere e riesaminare</i> , di C. A. Pastorino	5
<i>Il "teatro nel teatro" nell'opera italiana tra '800 e '900</i> , di G. Ghirardini	14
<i>Visita ad Apostolo Zeno</i> , di C. Goldoni	18
<i>La maledizione...</i> , di C. Marengo	19
<i>Giuseppe Verdi, Alessandro Luzio, il Risorgimento italiano e la Massoneria</i> , di G. Rausa	28
<i>Toreador, attento!</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)
Marco Bolzani (S. Benedetto Po - MN)	Alberto Minghini (Mantova)
Vincenzo Buttino (Grottaglie - TA)	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 Tuniooli (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

Spazio internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Stampa Tipografia Mercurio - Rovereto (Tn)

Abbonamento 2004 a *Musicaaa!*

Per ricevere *Musicaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di euro 10 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

Musicaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi

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

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

sullo spazio internet maren.interfree.it e presso le 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

Con passione per passione

Prove d'orchestra secondo Dracula, Sade e Masoch

Nell'aula magna del Mattatoio le luci erano già spente e solo la piattaforma centrale appariva illuminata a giorno tra telecamere e riflettori puntati su soli, coro e orchestra, tutti pronti per le prove della Passione secondo... Ma quale Matteo, Luca, Giovanni ecc., urlava furiosamente il direttore dal podio, maneggiando a mo' di metronomo un cuore umano ancora caldo e palpitante. Quei tre o quattro evangelistucoli da pochi soldi non c'entrano. Via, siamo nel 2000. Ocorrono più emozioni, e poi, se il Messia è nato in una stalla, qua invece... dalle stelle in su. Quindi, la Passione secondo Me che sono autore, regista, direttore, concertatore, esecutore.

Dopo queste istruzioni impartite con un occhio puntato sulla cabina del macellaio capo – il divin marchese De Sade – e un altro sul palco di proscenio occupato dall'ospite d'onore – il barone Masoch – consulente ai supplizi, il Maestro tanto per offrire un saggio della propria abilità si infilò in gola la bacchetta o, più esattamente, un lungo spiedo, facendo profondi gargarismi e trangugiando infine il tutto come fosse spumeggiante lambrusco. Sapete che nel mio albero genealogico c'è Maria la Sanguinaria? Hanno cominciato a chiamarmi conte Dracula fin da quando recisi la carotide del mio insegnante di solfeggio. Doo, Ree, Mii... al Faa era già morto affogato in un lago color cardinale. Che spettacolo! Questo significa avere di tutto tranne che acqua nelle vene. E mentre discetteva della propria carriera che gli aveva procurato un titolo pari a quello di Jack lo Squartatore, aggiunse altri dettagli d'ordine storico ed estetico. Sapete, ragazzi, le Passioni sono oratori e come tali prive di apparato scenico, ragion per cui dobbiamo essere noi a dar loro vita (o morte), ad animarle proprio come carne da macello: un nuovo reality show in linea con il Grande Fratello, la Fattoria, l'Isola dei famosi, la Talpa ove si fa mattanza di cervelli e di anime. Qua, invece, sarete solo torturati, seviziati, massacrati, straziati ma limitatamente al corpo. Ecco perché, prima ancora di iniziare le prove, occorre trovare una perfetta intonazione in modo tale da poterci esprimere all'unisono. Via, un bel La!

E fu così che cominciarono a provare per sezioni. Prima gli archi con le vene al posto delle corde e una sega invece dell'archetto. Innanzitutto fu compito del direttore lussare ben bene la spalla del primo violino in modo da infondergli a dovere il senso della sua mansione, poi fu la volta delle viole, ritenute troppo fredde, e perciò condannate al supplizio dei carboni ardenti per riscaldarsi un po'. Grazie a Dio non erano viole da gamba, altrimenti glie le avrebbero amputate tutte. Le gambe, ovviamente, giacché i puntali dei violoncelli furono impiegati come enormi chiodi, croce-delizia degli astanti. I contrabbassisti furono a loro volta rinchiusi nei rispettivi strumenti, affinché i loro gemiti, attraverso le casse armoniche, creassero un sordo e cavernoso rimbombo da effetto-cattedrale. Venne poi la preparazione dei fiati, chi attraverso lamette da barba al posto dell'ancia, chi con acido muriatico sul bocchino e, successivamente, dei membranofoni, soggetti a continue percosse, vale a dire dolorosissime flagellazioni. All'arpista, infine, vennero strappate a vivo le unghie per rendere più sensibile il tocco, mentre gli interpreti vocali (soli e coro) ne subirono di tutti i colori, dal taglio della lingua allo strappo della glottide, dalla recisione della laringe allo sfondamento del palato.

Finalmente vennero le prove e, dopo le prove, l'attesissima cruenta première cui assistette il mondo intero, tra l'abbacinante lampeggiare delle luci psichedeliche. Incassi da brivido: evidentemente sangue chiama sangue ma anche denaro. Giusto, mangiar si deve, se è vero come è vero che il pane fa sangue.

Tutto con passione e per passione... non solo da parte dei citati personaggi, ma soprattutto di Lady Audience, legittima consorte del dio Profit, che in tal modo vide saziata la propria sete di gloria: e tutto sotto la benedicente volta stellata, altrimenti detta Star System.

J. Kreisler

Memoria e non solo

Qualche generosa memoria e qualche opera “nuova”.

di Piero Mioli

Il geloso sincerato di Giuseppe Nicolini su testo di Giambattista Lorenzi è un'opera buffa, anzi una commedia per musica data al Teatro Nuovo sopra Toledo di Napoli nel 1804: e ripresa duecento anni dopo, nel maggio del 2004, al Municipale di Piacenza (che è poi la città natale di Nicolini). Intanto, in questa primavera operistica, il “Piccinni” di Bari presenta il *Così fan tutte* di Mozart nella famosa edizione diretta da Giorgio Strehler e l'Opera di Roma ripresenta il *Don Carlos* di Verdi nell'edizione celeberrima (e assai precedente) di Luchino Visconti. Fra questi due poli, cioè fra la novità assoluta (peraltro avallata dalla regia di Enzo Dara) e la deferente proposta di uno spettacolo di tanti meriti quanti successi, si svolge la fase finale o quasi finale delle stagioni liriche italiane: che non può trascurare il repertorio, ma avendone una concezione ovviamente parziale e cioè relativa alla disponibilità dei cantanti, e spazia qua e là quasi alla ricerca di titoli “supplenti”, e non di rado coglie nel segno. Del repertorio, per esempio, compaiono spesso la *Lucia di Lammermoor* e l'*Elisir d'amore* di Donizetti, la *Bohème* e la *Tosca* di Puccini, la stessa *Cavalleria rusticana* di Mascagni, a discapito di certi capolavori di Verdi che un tempo andavano per la maggiore; e se Wagner conquista il posto d'onore nell'apertura del Maggio Musicale Fiorentino avvenuta all'insegna dei *Meistersinger von Nürnberg*, il suo grande successore tedesco che è Strauss si conferma con *Der fliegende Holländer* dato sia a Milano che a Palermo che con l'*Elektra* di Roma. A proposito di Verdi, alla sempre minor frequenza del *Trovatore* (per esempio) corrisponde qualche altra soddisfazione: l'arduo *Simon Boccanegra* compare abbastanza spesso, per esempio al Regio di Parma e al Nuovo Giovanni da Udine di Udine, e i complessi *Vespri siciliani* campeggiano nel cartellone del Comunale di Ferrara, mentre ancora Parma tiene alta la passione verdiana che la caratterizza con un *Corsaro* annoverante un primo baritono della levatura di Renato Bruson.

Fuoriuscendo dall'opera italiana, si sa che Wagner ebbe non solo dei successori ma anche dei predecessori (magari a lui sgraditi): ecco il laborioso Heinrich Marschner, autore di un *Hans Heiling* che il Lirico di Cagliari rispolvera con la lungimiranza e il coraggio dimostrati ormai da parecchi anni; e un po' prima anche Franz Schubert, con *Gli amici di Salamanca* che il Comunale di Bologna allestisce nella nuova revisione critica della Schubert-Ausgabe. Ancora dall'area germanica provengono la *Creazione* di Haydn (oratorio, non opera) immessa nel programma dal S. Carlo di Napoli, e l'*Idomeneo, re di Creta* di Mozart che s'annuncia sia a Firenze (nel nuovo allestimento firmato da Graham Vick) che a Napoli stessa (nell'edizione già delle Muse di Ancona). Quanto alla Francia, la *Carmen* di Bizet fa capolino alla Scala e a Trieste, e mentre la Fenice di Venezia recupera *Les pêcheurs de perles* il Regio di Parma si rivolge alla *Damnation de Faust*: ma il colpo più originale lo sferra il Comunale di Ferrara, che mette in scena *Les Indes galantes* di Rameau, balletto eroico che è ancora una specie di opera-modello del genere, del Barocco francese, del massimo operista francese del Settecento. In tema di Barocco, non si può poi tacere della *Alcina* di Händel voluta dal Verdi di Trieste in benefica coproduzione con i teatri di Montpellier e Oslo. Opera inglese? data sì a Londra, questa smagliante *Alcina*, ma in stile italiano da parte di un musicista tedesco: tant'è che il teatro musicale inglese, sempre raro sui palcoscenici odierni perché raro già allora, passa a Modena con *The rape of Lucretiza* di Britten e non parla più di tanto.

Ma parla qualcos'altro, in questa primavera che ricorda l'arte di Visconti e di Strehler: il teatro musicale del Novecento storico italiano, donde Firenze trae il *Prigioniero* e il *Volo di notte* di Luigi Dallapiccola e Palermo la *Follia d'Orlando* e l'Opera di Roma *Il cordovano* di Goffredo Petrassi. Nacquero entrambi nel 1904, i due grandi maestri poi scomparsi l'uno nel 1975 e l'altro nel 2003: ma sarebbe proprio da sperare che l'occasione celebrativa non fosse soltanto un obbligo, una parentesi, bensì un invito reale a voler tenere in vita partiture così significative. E anche questa è memoria.

Un ballo in maschera, una storia da rileggere e riesaminare

di Claudia A. Pastorino

1. Da Una vendetta in domino a Gustavo III

Il tormento della genesi de *Un ballo in maschera*, non soltanto il più sofferto problema di censura di tutta la produzione verdiana, è anche la storia di almeno cinque titoli – compresi quelli imposti dalle censure napoletana e papalina – andati ad avvicinarsi al pasticcio di eventi che segna per circa tre anni, dal 1857 al 1859, una gestazione e una rappresentazione continuamente osteggiati.

Da *Una vendetta in domino* alla sostituzione censoria a Napoli di *Adelia degli Adimari*, dal *Gustavo III* alla nuova imposizione della censura pontificia con il *Conte di Gothemburg*, lo spinoso soggetto scelto da Verdi – ispirato alla reale storia di un sovrano di una corte europea assassinato nella medesima epoca della Rivoluzione francese, 1792 – non ebbe pace fino alla definitiva consacrazione, il 17 febbraio 1859, con il titolo di *Un ballo in maschera* al Teatro Apollo di Roma. Ce n'era abbastanza per far venir voglia di gettare la spugna a chiunque, figuriamoci con uno come Verdi che più volte, nel corso di tali vicende, ebbe la tentazione di mollare tutto pur reagendo sempre con energia e senza mai darsi per vinto, com'era nella sua natura. Tuttavia va supposto che una tale insistenza da parte sua, anche dopo che riuscì a liberarsi del giogo contrattuale con Napoli, fosse dettata dal fatto che il musicista e l'uomo di teatro avesse fiutato la grandezza del soggetto – una storia privata in una storia di potere, una storia di amicizia in una politica, una storia d'amore in una di corte – e fosse disposto ad affrontare l'inferno pur di non lasciarsela scappare, come di fatto dimostrò anche quando tutto sembrava perduto e tutto facesse presagire una ragionevole rinuncia. Solo così si potrebbe spiegare l'ostinazione nel non farsi stravolgere vicenda e personaggi nella loro inconfondibile specificità – come fece sempre, ad esempio per il corno di *Ernani* o per la gobba e il sacco di *Rigoletto*, insistendo su particolari in apparenza indolori ma che invece determinano ragioni e sviluppi del dramma – ma anche il fatto, rivelato dalle recenti esecuzioni del *Gustavo III* in teatro e in disco, che già dall'arrivo a Napoli l'abbozzo di partitura portata con sé (quella di *Vendetta*) avesse solo un minimo di variazioni rispetto all'attuale *Ballo* e quasi tutte di minor effetto e rilievo. Significa dunque che, a prescindere dai successivi cambiamenti richiesti per lo spostamento dell'azione, i nomi dei personaggi, lo svolgimento della vicenda, il compositore non ritenne di modificare la musica, anzi la migliorò di gran lunga, la perfezionò e l'adattò con ancora maggior adesione teatrale e scenica alle circostanze suggerite dal dramma, pervenendo al risultato ormai noto de *Un ballo in maschera*.

Prima di ripercorrere e analizzare queste tappe, partendo da un riesame critico delle fonti, è importante capire cosa legasse Verdi al compimento di un lavoro così particolare rispetto agli altri fino a quel momento composti e rappresentati, cosa anzi segnasse all'interno della sua produzione di cui, a mio avviso, il *Ballo* marca un preciso territorio in area centrale. Arriva infatti dopo il grande successo della Trilogia, si lascia dietro le due versioni francese e italiana de *I Vespri siciliani*, quindi il *Simon Boccanegra* e l'*Aroldo* (rifacimento di *Stiffelio*), ma, fatto più rilevante, è l'ultima opera del Verdi "seconda maniera", dopo quello coral-giovanile del primo periodo: sancisce la compiutezza di un percorso artistico con insistenza cercato e finalmente raggiunto. Possiamo dire che, con il *Ballo*, Verdi chiude un'era più ariosa e ne apre un'altra gigantesca nella ricerca di soggetti di forte spessore e impegno, nella complessità delle forme musicali e della scrittura vocale, volgendo a una perfezione che sa però di maggior cupezza e introspezione rispetto al passato, mancando, per effetto della nuova maturità artistica, di quegli squarci di freschezza musicale che attraversano le opere precedenti. Il *Ballo* precede di tre anni l'inizio del terzo e ultimo ciclo dei colossi (*La forza del destino*, i francesi *Macbeth* e *Don Carlos*, *Aida*, la nuova versione del *Simon Boccanegra*, l'italiano *Don Carlo*, *Otello* e *Falstaff*) ed è un'idea nuova fortemente voluta dal compositore il quale, nonostante l'avesse intrapresa nell'autunno del '57 e già ultimata nel dicembre dello stesso anno, si ritroverà a fronteggiare il problema di proporla senza farsela massacrare: un assillo che si ripresentava, per via della censu-

ra, ogni volta che avesse in mente un soggetto forte, drammaturgicamente perfetto ma audace per i tempi, e che gl'ispirasse musica di getto rendendo impossibile cambiare il resto.

In verità, la decisione di lavorare alla storia del *Gustavo III* arriva in una fase piuttosto stagnante in fatto d'idee e di attività progettuale, dopo che era stata data la *Giovanna de Guzman* (versione italiana de *Les vêpres siciliennes*) il 26 dicembre 1855 al Teatro Ducale di Parma, seguita il 4 febbraio 1856 da *I Vespri* siciliani alla Scala, e dopo che il solo 1857 aveva visto la messa in scena di due opere, il *Simon Boccanegra* (Teatro La Fenice, 12 marzo) e l'*Aroldo* (Teatro Nuovo di Rimini, 16 agosto). Verdi era a corto di idee e cercava, con non troppo malcelata pigrizia, di temporeggiare con l'Impresa del San Carlo, verso cui aveva obblighi contrattuali per un'opera nuova da dare nella stagione di autunno e carnevale 1857-58. Prima però di avviare e concludere formalmente gli accordi del caso, era torturato dall'idea mai realizzata del *Re Lear* e non faceva che parlarne, girando però sempre intorno al discorso per non concludere nulla, confuso con molta probabilità dalla dimensione gigantesca dell'argomento e dalla difficoltà di metterlo in scena alla grande, standogli a cuore il problema della giusta compagnia di canto che non verrà mai fuori a farlo decidere. In realtà vari abbozzi di progetto gli passavano per la testa, mentre iniziavano i primi approcci con il teatro napoletano che lo aveva contattato nella persona di Vincenzo Torelli, direttore della rivista *Omnibus* (sulla quale avrebbe scritto anche Bruno Barilli) e socio-segretario dell'Impresa rappresentata dal titolare, L. Alberti.

Da Busseto, il 22 aprile 1856, Verdi accenna con cautela alla possibilità di un contratto per l'anno successivo con un'opera nuova a Carnevale e si affretta, come il suo solito, a dettare le condizioni: una compagnia che gli stia a genio; seimila ducati; l'intenzione di fare il *Re Lear* ma stando ben attenti a scegliere le voci, precisando quel che gli occorre al riguardo. Sottolinea comunque che il contratto non potrà essere stipulato e firmato se non all'inizio del 1857, chiaramente con l'intenzione di prendere ancora tempo per la scelta dei nuovi soggetti, ma Torelli, che si può supporre a sua volta messo alle strette dai vertici dell'Impresa per la conclusione dell'affare, torna alla carica per accelerare i tempi, senza però sortire alcun effetto se non quello di spazientire l'interlocutore. La risposta del 16 maggio, ancora da Busseto, è infatti di quelle che, ribadendo quanto già asserito - e Verdi non era il tipo da cambiare idea o posizione come niente - non ammettono repliche: "Non sarò libero di firmarlo che ai primi del 1857. Se potrò farlo prima, lo farò". E insiste sulla proposta del *Re Lear* e sul fattore cantanti adatti, argomento su cui si dilunga con nomi e suggerimenti, a conferma che per l'opera - purtroppo mai nata - rimaneva fondamentale la sicurezza della giusta compagnia, ma non è da escludere che, non riuscendo a definire in termini di pratica realizzazione il troppo ardito progetto, cercasse di prendere tempo, certo del fatto che fosse difficile per l'Impresa garantire in breve un cast dell'eccellenza da lui richiesta.

Nel frattempo, *Il Trovatore* francese lo impegna all'Opéra di Parigi, da dove, l'11 novembre, fa sapere al solito interlocutore, premurososi di mandargli il contratto da firmare, che alcuni punti non lo convincono e, con la consueta inflessibilità negli affari, ne chiede spiegazioni, senza tuttavia lasciarsi sfuggire l'occasione di riparlare del soggetto di Shakespeare di cui non reputa ancora adatta la compagnia propositagli. Chiede "dunque schiarire ed appianare questa difficoltà", facendo presente che, dovendo scrivere per La Fenice (sarà il *Simone*, rappresentato il 12 marzo 1857), solo allora, per marzo, avrebbe potuto mandare il libretto per l'approvazione della censura, assicurando di ritenere "il contratto fatto, e questa lettera obbligatoria fino alla fine di Marzo". Qualcosa aveva in mente, non solo il *Re Lear* che appariva sempre più lontano dall'andare in porto, finché la questione delle voci, tornata in ballo, non porta a decidere diversamente inducendo a cambiare rotta e, soprattutto, risolversi sulla faccenda sospesa del soggetto di Shakespeare fattasi ormai spinosa per stare ancora in piedi. All'imposizione del nome di Rosina Penco, napoletana, già prima interprete de *Il Trovatore*, il 7 dicembre replica da Parigi al Torelli: "È nelle mie abitudini di non lasciarmi *imporre* nessun artista, tornasse al mondo la Malibran. Tutto l'oro del mondo non mi farebbe rinunciare a questo principio". Intanto il *Re Lear* torna a tormentarlo e le lettere sull'argomento si susseguono: da Marsiglia il 15 gennaio 1857, da Reggio il 14 maggio, finché da Busseto il 17 giugno il progetto cade da sé e se ne affacciano altri ("Io rovinerei forse un'opera, e voi in parte la vostra Impresa. Lasciatemi scartabellare altri drammi e converrà bene che io finisca per trovare un soggetto").

In realtà è confuso, non sa cosa scegliere e dove accentrare l'attenzione, finché, il 9 settembre da Busseto, informa il solito Torelli di stare lavorando giorno e notte a un dramma spagnolo, *Il Tesoriere del Re Don Pedro*, già tradotto, da ridurre in musica e verseggiare, confidando che gli sarebbe piaciuto anche il *Ruy Blas* (poi musicato da Filippo Marchetti nel 1869). Dieci giorni dopo, il 19 settembre ancora da Busseto, riscriverà sconsolato di non riuscire a trovare il soggetto giusto, poiché *Il Tesoriere*, convertito in schizzi musicali, ha presentato inconvenienti tali da indurre a rinunciare. Annuncia però che sta riducendo un dramma francese, *Gustavo III di Svezia*, portato in scena molto tempo prima, il che lascia supporre l'idea di voler ripiegare, per accorciare i tempi, su un tema già trattato. Infatti, era un'opera (*Gustav III, ou Le Bal Masqué*) che Daniel Auber aveva già rappresentato il 27 febbraio 1833 all'Opéra di Parigi, su libretto di Scribe, con varie repliche di certo note anche a Verdi, ma non fu un soggetto dall'interesse isolato, bensì ripreso da altri autori che ne avevano ricavato altrettante opere dai nomi diversi: la *Clemenza di Valois* del bolognese Vincenzo Gabussi, data alla Fenice di Venezia nel 1841, libretto di Gaetano Rossi; *Il reggente* di Saverio Mercadante, libretto di Salvatore Cammarano, Torino 1843. Esisteva anche un dramma, rappresentato a Roma dalla Compagnia Dondini, *Gustavo III re di Svezia*, di Tommaso Gherardi del Testa, il cui manifesto, per prova documentale nel contenzioso con il San Carlo, verrà in seguito richiesto dal compositore all'amico scultore romano Vincenzo Luccardi.

Pare che questa bozza di progetto non lo entusiasmasse al primo colpo, forse perché rischiava di essere l'ennesimo riempitivo da rifilare in mancanza d'altro, non avendo per le mani spunti nuovi. Questo almeno all'inizio. "È grandioso e vasto – scrive – è bello; ma anche questo ha i modi convenzionali di tutte le opere per musica, cosa che mi è sempre spiaciuta, ma che ora trovo insoffribile". E a questo punto, per togliersi d'impaccio, chiede di eliminare il problema dell'opera nuova e propone, in alternativa, un rifacimento di una che già aveva, *La battaglia di Legnano*, data anni prima al Teatro Argentina di Roma il 27 gennaio 1849, e dà la sua disponibilità per mettere in scena, oltre *La battaglia*, il *Boccanegra* e l'*Aroldo*, che lui verrebbe a dirigere "per la stagione di autunno e carnevale 1857-58". E conclude che "qualora ciò non potesse convenirvi, io sarei costretto di fare il *Gustavo*, di cui non sono contento che per metà". Insomma, un ripiego o quasi che, stando alle parole del Maestro - al quale, data la situazione stagnante, non c'è ragione di non credere - sarà in seguito contraddetto dall'incredibile tenacia con cui difenderà la nuova opera nelle sue fondamenta, puntando a tutelare la sostanza di un soggetto che, altrimenti modificato, avrebbe stravolto il senso della musica già scritta per quelle determinate situazioni e quei precisi caratteri: e in operazioni del genere Verdi aveva un fiuto infallibile.

Per nostra somma fortuna l'impresario, pur di non farsi propinare un rimpasto di opere già sfruttate, impone il *Gustavo*, sul quale però incominciano presto i problemi dal momento che il compositore, da Busseto il 14 ottobre, accoglie a malincuore, ma con serenità, la richiesta di trasportare la scena altrove e di cambiare i nomi (il re diventa duca e la Svezia muta in Pomerania, Polonia). Non gli sfugge la radicalità del cambiamento che va a sacrificare la corona e la presenza di una corte regale, tant'è che aggiunge con filosofia: "Peccato! Dover rinunciare alla pompa di una corte come quella di *Gustavo III* e poi sarà ben difficile trovare un duca sul taglio di quel *Gustavo*!! Poveri poeti e poveri maestri!". Da Busseto, il 17 ottobre, annuncia che nel giro di pochi giorni gli sarà possibile mandare il libretto in prosa per il placet della censura ("intanto io lo farò verseggiare, spero, da valente poeta. Sarà il *Gustavo III*"): autore dei versi è Antonio Somma, rimasto anonimo per anni, nelle successive edizioni dell'opera. Il nuovo titolo in base alle modifiche è *La vendetta in domino* e, ancora da Busseto il 23 ottobre, Verdi informa il Torelli di avergli inviato il dramma da dare al San Carlo nella prossima stagione di Carnevale, senonché da lì a pochi giorni avviene qualcosa che nessuno aveva previsto e che al Maestro sarà tenuto a lungo nascosto: la Camera di revisione aveva respinto il libretto, non ancora verseggiato, fin dal 31 ottobre, senza che l'Impresa glielo avesse comunicato, certamente per averlo comunque a Napoli e fargli apportare sul luogo i necessari ritocchi. Una rozza scaltrezza che i napoletani, non conoscendo o fingendo di non conoscere bene un tipo come Verdi, il quale un affronto del genere - non tanto dalla censura, quanto dal comportamento adottato nella circostanza - non lo avrebbe mai digerito, pagheranno a caro prezzo. Così il Maestro continua ignaro

a dialogare con il Torelli sul da farsi.

Da Busseto, il 26 dicembre, lo informa che sta per finire l'opera da musicare essendo "in lena", che pensa di essere a Napoli per l'8 gennaio e, qualora tutto sia pronto per copiare le parti e provare, anche di andare in scena entro lo stesso mese. Era infatti sua prassi abituale portare con sé la partitura non orchestrata e ultimarla prima della rappresentazione, insieme ad alcune parti vocali da ridefinire, anche se a grandi linee aveva già tutto in mente con la chiarezza di sempre, ma probabilmente preferiva non completare in anticipo per una questione di praticità, per non essere costretto a rifare e riscrivere in seguito a nuove esigenze, dovendo affrontare sul posto l'incognita delle prove, problemi esecutivi e quanto annesso.

Ancora nella lettera del 26 dicembre, fa notare che "oltre le tre parti grandi per soprano, tenore e baritono, vi sono altre due buonissime parti, una per contralto (l'*Indovino*), l'altra per soprano (il *Paggio*). [...] Vi sono pure due o tre altre seconde parti per basso". Queste notazioni rilevano con una certa evidenza come non avesse ancora ultimato la scrittura vocale dei ruoli co-protagonisti alle tre voci principali e a cui forse non pensava di assegnare quella priorità che invece avranno nell'opera, riferendosi certamente a Silvano, Tom e Samuel. Come vedremo, Silvano avrà una simpatica partecina, non così i due congiurati che saranno quasi sempre in scena, mentre fa pensare quell'*Indovino* volto al maschile che parrebbe voler preludere a una scelta *en travesti* come per Oscar (ma potrebbe essere una lacuna grafica di penna sulla vocale finale, come spesso accade).

Il 3 gennaio 1858, al gerente dell'Impresa del teatro, Alberti, comunica che il giorno dopo, il 4, si sarebbe imbarcato per Napoli da Genova col primo vapore. Accompagnato dalla Streponi, vi giunge la mattina del 14, prende alloggio all'Hôtel de Rome e il giorno stesso consegna al Torelli il libretto de *Una vendetta in domino* – ambientata in una città della Polonia, Stettino, anziché in Svezia, per risolvere subito le prime modifiche che la storia del regicidio richiedeva - verseggiato da Somma, ma poi qualche giorno dopo, con la sua proverbiale diffidenza in tema di affari e di moneta, ci pensa su e gli manda un bigliettino per chiedergliene ricevuta. Il 23 rende noto all'Alberti i nomi degli artisti da lui scelti per le parti "della mia nuova opera *Una vendetta in domino*", segnalando i ruoli di Amelia, Oscar, Indovina (questa volta al femminile), Duca, Conte. Interessante che indichi "le altre parti di niuna importanza" da scegliere più avanti, dunque Tom e Samuel, verso i quali questo atteggiamento di sufficienza sarà smentito di fatto nella struttura e nello sviluppo dell'opera che non ne farà per niente dei personaggi secondari. Ignaro di quanto verrà ad apprendere, chiede infine la disponibilità degli artisti onde poter cominciare le prove. Un certo vuoto nelle date dell'epistolario, a partire da questo momento di prevedibile confusione e tensione in cui il Maestro sarà stato informato dei fatti della censura, confermerebbe il caos che ne sarà sorto senza che possa esservi stato grande spazio per le lettere, trovandosi il compositore nell'urgenza di dover risolvere un grosso problema pratico.

Ora Verdi, che pensava tranquillamente alle prove, sa che il libretto spedito in prosa intorno al 20-21 ottobre dell'anno prima non era stato approvato fin dal 31 di quel mese, e che i napoletani glielo avevano tenuto nascosto mettendolo davanti al fatto compiuto per tenerlo, diciamo così, in pugno e in loco con l'impegno dell'opera nuova da ritoccare.

C'erano state gravi circostanze politiche a complicare le cose, ma dopo la bocciatura del libretto, non prima, come attestano le date. Infatti l'attentato di Felice Orsini a Napoleone III, cui parteciparono Pieri, Gomez e il conte Rudio, ebbe luogo a Parigi, con bombe, la sera del 13 gennaio - dunque, appena il giorno prima dell'arrivo di Verdi a Napoli - mentre i sovrani si recavano all'Opéra; i coniugi reali restarono illesi, ma morirono otto persone e ne furono ferite più di cinquanta, certamente una strage per l'epoca. Tuttavia la censura si era già mossa prima, per cui non si cerchino le ragioni della sdegnosa rinuncia di Verdi a rappresentare l'opera a Napoli nell'attentato a Napoleone III, bensì nella bravata del silenzio di comodo, ed è questo che lo fece andare su tutte le furie e fargli decidere di mettere in scena l'opera altrove. Stupisce che, a tutt'oggi, sia stata data della vicenda l'interpretazione, non confortata dalle date, legata all'evento parigino, a tutto vantaggio del rimpianto di Napoli per essersi vista involare un'occasione del genere dalla cattiva sorte bombarola! Dopo i fatti di Parigi, la censura si era certo inasprita più di quanto avrebbe fatto in circostanze normali, ed è comprensibile, tant'è che la sostituzione del libretto incriminato con l'*Adelia degli Adimari*, il nuovo soggetto im-

sto dalla censura stessa, avverrà parecchio più tardi, dopo un mese e quattro giorni che il Maestro si trovava nella città campana, aveva consegnato il libretto verseggiato e attendeva istruzioni o fatti che portassero a capo di qualcosa, visto che era stato messo in condizioni di non poter agire. Era come se un'altra bomba, prima e dopo l'attentato di Parigi, fosse caduta sull'opera e sul suo autore. Il Baldini, senza tante cerimonie, ne fa un commento indignato che sa di buonsenso da bar: «Il libretto, a Napoli, cadde in mano a degli impiegati della censura ch'erano dei cretini, e ne sorse un caso. Molto spesso, i casi sorgono quando a maneggiarli sono dei cretini. E i cretini si annidano in tutti gli uffici del mondo [...] Verdi non ne fu danneggiato, ma ne fu danneggiato il San Carlo, che si vide toltà l'opera» (G. BALDINI, *Abitare la battaglia*, Garzanti, 1970, 1983, 2001, p. 278).

Si può immaginare cosa significasse una situazione del genere per un uomo della tempra e della fattività di Verdi, avvezzo, quando gli andava, a starsene per lunghi periodi inattivo nella sua tenuta di campagna a Sant'Agata senza sentir parlare di note, ma anche a lavorare febbrilmente e seguire con scrupolo ogni aspetto organizzativo di un'opera nuova quando le circostanze lo richiedevano. E senza inutili perdite di tempo. La seccatura dei rinvii e dei nuovi eventi da aspettare a braccia conserte a Napoli, quando invece pensava di andare regolarmente in scena nei tempi previsti, lo aveva colto di sorpresa irritandolo e spazientendolo per la lentezza delle procedure: non restava che apportare le modifiche necessarie, ma nulla si muoveva e intanto si avvicinava il Carnevale.

L'amarezza è tale che si sfoga in una lettera del 6 con l'amico Ricordi, il quale da Milano, il 10 febbraio, si dichiara disposto a venirgli incontro accogliendo l'opera, l'anno venturo, alla Scala. Infatti la Revisione milanese aveva fama di essere "la più tollerante delle altre d'Italia", per cui lo invita a mandargli il libretto qualora a Verdi non fosse proprio possibile produrla a Napoli, causa "le tribolazioni e tergiversazioni d'ogni genere che ti si facevano soffrire costi [...] e mi fa sentire quanto pesino sull'anima tua e sul tuo individuo". E, in tale proposta, si fa portavoce del Marchese Calcagnini, membro della commissione direttiva del Teatro alla Scala.

Intanto, nella stessa data del 10 febbraio, il Maestro sollecita il Torelli chiedendo notizie del restituendo libretto di *Vendetta* che non salta fuori: "È un affare che va troppo per le lunghe e m'ha l'aria di uno scherzo per non dire di uno scherno". Si sente preso in giro e, nello stesso tempo, preso in trappola: non gli garba l'idea della Scala, un teatro notoriamente difficile anche ai suoi tempi, e non gli garba a quel punto neppure Napoli, ma sa di essere legato a un contratto non facile da sciogliere per un artista dell'epoca, in un'Italia di staterelli dove non era semplice commettere inadempienze o permettersi ripensamenti passando da un confine all'altro come niente. Ne sapeva qualcosa Giuseppina Strepponi cantante e sua seconda moglie soltanto il 29 agosto 1859 (proprio l'anno decisivo de *Un ballo in maschera*), quando litigò con Alessandro Lanari, famoso impresario, alla cui compagnia era legata, cancellando nel febbraio 1840 delle recite alla Pergola di Firenze per ragioni di salute. Si scatenò un putiferio che rischiò di trasformarsi in grana legale, finché, essendoci di mezzo dei contratti, non intervenne la polizia austriaca e ne venne fuori quasi un caso politico. "La legazione austriaca trasmetteva ai governi veneziano e milanese un dispaccio sovrano che proibiva di rilasciare il passaporto a Giuseppina Strepponi se non per la sola Firenze. Era prigioniera; poteva andare solamente nel luogo in cui era attesa per le recite" (G. Servadio, *Traviata, Vita di Giuseppina Strepponi*, Rizzoli 1994, p. 88).

Verdi non poteva ignorare, dunque, con o senza il riferimento all'episodio citato, come fosse difficile sottrarsi a impegni contrattuali nell'Italia di allora, eppure sentiva il bisogno di svincolarsi, di uscire da quella situazione che pareva senza sbocco. Gli vengono richieste continue modifiche, mentre di certo si profila sempre più il pericolo di una trasformazione radicale dell'azione e dei momenti determinanti della vicenda cui non intende rinunciare, avendo già con sé la musica giusta per il soggetto de *Una vendetta in domino*, il cui libretto è ancora in mano alla censura.

Il 14 febbraio scrive al Torelli, con la solita determinazione, una bellissima lettera in cui pretende una soluzione, "una decisione qualunque nelle spiacevoli nostre vertenze", segnale evidente che i rapporti si erano fatti tesi e non poteva essere diversamente. Trova impossibile ritoccare "ancora, ed ancora, ed ancora" il libretto, pretendere di spostare l'azione cinque-sei secoli indietro e di togliere la scena del sorteggio con il nome dell'uccisore: "ma questa è la più potente e la più nuova situazione

del dramma, e si vuole che io vi rinunzi?!” [...] io non posso commettere le mostruosità commesse qui nel *Rigoletto*”. Poi aggiunge, alla rassicurazione del Torelli sul successo dell’opera per quanto modificata – e qui abbiamo un’altra eccellente conferma del genio teatrale di Verdi – che anche se qua e là qualche pezzo venisse applaudito, “ciò non basta per formare il dramma musicale”. Chiede infine di essere liberato dalla stretta della censura e dell’Impresa anche con l’annullamento del contratto, purché si arrivi a una soluzione, e si dichiara pronto ad affrontare l’eventuale vertenza legale che ha sentito dire possa muovergli il teatro, “purché si decida e senza perdere altro tempo. [...] Io sono forestiero: i miei affari non sono qui; sono venuto a Napoli per adempiere gli obblighi di un contratto; se ostacoli impossibili a prevedersi, dirò di più, a comprendersi, lo impediscono, la colpa non è mia. Garantite i vostri diritti, se ne avete e se lo volete, ma lasciatemi libero”.

Il peggio deve ancora arrivare quando, finito il Carnevale, il Maestro si vede restituito dalla censura, con il nulla osta, il libretto di *Vendetta* trasformato in *Adelia degli Adimari*, verseggiato da un certo Domenico Bolognese, ambientato nel 1385 a Firenze con guelfi, ghibellini e una serie di capovolgimenti su caratteri, situazioni, scena del sorteggio e festa da ballo. Si tenga anche conto che Verdi aveva già con sé la partitura nata dall’originario soggetto e che accettare un discorso del genere avrebbe compromesso l’intero ordine musicale, la sostanza stessa di ogni nota. Ritenendo la cosa inaccettabile e prevedendo una causa da parte dell’Impresa, si allerta a preparare la difesa e, il 18 febbraio, chiede all’amico Luccardi di mandargli subito il manifesto del *Gustavo III* messo in scena dalla Compagnia Dondini, onde dimostrare che a Roma lo stesso soggetto si era potuto rappresentare; di far trattenere partitura e parti del *Boccanegra* ancora lì a Roma, senza rimandarli a Ricordi, perché potrebbe averne bisogno lui a Napoli, e di spedirgli subito il libretto. Chiaro che pensava di poter rimpiazzare con il *Simone*, non ancora conosciuto a Napoli, il fallimento della nuova opera tanto tribolata. Sintomatico l’inizio della lettera: “Il libretto non si permette. Cosa incredibile, ma è così. Tutto ciò finirà probabilmente con una causa! Maledizione!”.

Inevitabili, i guai arrivano come previsto. Il presidente e censore dei RR. Teatri, Antonio Monaco, lo trascina in giudizio chiedendo i danni “da liquidarsi per via di specifica, coll’arresto personale”, al che Verdi risponde presentando la sua famosa *Difesa* a stampa (*Difesa del Maestro Cavalier Giuseppe Verdi*, nel Tribunale di Commercio di Napoli. Tipografia del Vesuvio), con conclusioni a firma di Ferdinando Arpino e recanti la data del 13 marzo 1858, in cui mette a confronto, con sue annotazioni, i libretti – *Vendetta* e *Adelia* – su due colonne parallele per meglio rilevarne le assurdità. Enumerando punto per punto le molteplici ragioni artistiche che gli hanno reso impossibile rispettare i termini del contratto, il compositore mette in campo le sue armi migliori e dà modo di approfondire tutti gli aspetti che gli stanno a cuore per la riuscita dell’opera, di cui offre una regia musicale a dir poco perfetta.

Questi i punti essenziali della *Difesa*:

- l’epoca di *Vendetta* è il 1600, elegante e cavalleresco, quella di *Adelia* è fine 1300, secolo di ferro e sangue, con Firenze al posto della Pomerania dove ha luogo l’azione;

- è stato già modificato il titolo da *Gustavo III* a *Una vendetta in domino*, ma con l’*Adelia degli Adimari*, scelta dall’Impresa, il soggetto non è più lo stesso;

- l’Impresa, stendendo un nuovo libretto, sopprime il nome di Somma, come se il compositore non avesse potuto trovare un poeta disposto a mettergli in versi il soggetto (*già questa precisazione sta ad indicare che non è vero, come sempre è stato scritto, che Somma volle per sua scelta restare anonimo, per dissociarsi cioè da un libretto a tutt’oggi ritenuto qualitativamente discutibile*);

- i caratteri dei personaggi sono diversi da quelli originari: Gustavo è un Duca in *Vendetta*, personaggio brillante, amabile, che si prodiga per il proprio Paese, mentre il nuovo libretto ne presenta uno che è freddo, statico e non fa nulla per il prossimo; al posto di Amelia, che vive il conflitto tra l’amore e il dovere, c’è una donna insulsa, fredda, che ha in mano un pugnale senza che né lei né altri capiscano a cosa debba servire; Oscar, da paggio imberbe, che scherza con vivacità e spensieratezza, diventa un giovane guerriero;

- il Duca travestito da marinaio, che canta una Ballata adatta al carattere del travestimento, diventa un cacciatore che vaga fra boschi e foreste;

- vengono sopresse la scena del sorteggio, importantissima per potenza e originalità, e la scena del ballo finale. Si vedono gli invitati ma non si capisce perché sono lì, stanno a viso scoperto e tutti si riconoscono. Vengono dunque a cadere la festa, l'agguato, equivale a un non senso tutto ciò che essi dicono. Nella stessa scena danzante, Amelia è l'unica con il volto scoperto, perciò non può passare inosservata mentre dovrebbe, in incognito, avvertire l'amato del mortale agguato. Il protagonista è riconoscibile dal cappuccio e dal nastro roseo al petto, mentre per il nuovo libretto è colui che insieme ad altri esce da una stanza, non permettendone l'identificazione e il resto che ne consegue.

Mentre è in corso la vertenza, Verdi non se ne sta con le mani in mano e prende contatti con Vincenzo Jacovacci, l'impresario del Teatro Apollo di Roma, tramite il fidato Luccardi al quale scrive il 27 febbraio. Comunica all'amico di aver ricevuto quanto chiesto (manifesto *Gustavo* e libretto *Boccanegra*) e si apre con lui su quanto ha in mente di fare: visto che ormai *Vendetta* a Napoli è sfumata, anziché darla a Milano come ha proposto Ricordi, vorrebbe darla a Roma perché a due passi da Napoli "e far vedere che anche la censura di Roma ha permesso questo libretto". In realtà voleva prendersi la rivincita, dimostrare che, nonostante gli impedimenti e il tranello dei napoletani, l'opera sarebbe venuta fuori come lui voleva. Prega dunque l'amico di occuparsene e di sondare il terreno con l'impresario, purtroppo noto per la sua spilorceria ("Ben inteso che Jacovacci non si metta in mente di far l'ebreo: allora mandalo al diavolo").

L'8 marzo avvisa ancora il Luccardi che si tratterà circa sette od otto giorni nella città campana, il che fa supporre che l'esito della controversia stesse per volgere al termine, ma di fatto fino ad aprile risulta essere ancora lì, probabilmente per le lungaggini processuali. Dalla lettera del 22 marzo all'amico romano, si apprende "che l'affare di Roma è combinato", che ha spedito il giorno prima a Jacovacci il libretto del *Gustavo III*, riambientato a Stoccolma, e che "il processo qui va avanti: ieri il Tribunale di commercio ha domandato i due libretti, cioè *La vendetta in domino* e *L'Adelia degli Adimari* per giudicare se i cambiamenti sono tali com'io diceva". È la prova che Verdi comincia ad avere le sue soddisfazioni, come dimostra la richiesta del tribunale di mettere a confronto i due libretti in un'operazione che prima non era stata neppure considerata, mentre ora potrebbe rivelarsi decisiva. Tuttavia, anche a Roma le cose si complicano e le trattative non appaiono così semplici come sembrano per via della censura papalina, nonostante le conoscenze in prelatura di cui l'impresario aveva dato assicurazione con la solita faciloneria. Verdi naturalmente insorge e, dopo quello che ha passato a Napoli, da dove il 19 aprile scrive a Jacovacci, per poco non decide di far naufragare ogni progetto. "A Roma si ammette il *Gustavo III* in prosa e non si ammette sul medesimo soggetto un libretto per musica !!! Ciò è ben singolare! [...] Ma se io non ho voluto dare quest'Opera in Napoli perché si era alterato il libretto, non posso darla a Roma quando là pure si vuole alterarlo". Informa che a Napoli tutto è stato finalmente sistemato e che ormai è pronto a lasciare la città via Civitavecchia, dove vuole che gli sia subito rispedito il libretto del *Gustavo III* "e non si parli più di questo affare, che resta *nullo* e come *non fatto* secondo l'articolo 6° del nostro contratto". Era scottato, non voleva più saperne di contratti-capestro se, nel frattempo, altre imposizioni potevano giungere a decidere cambiamenti e rifacimenti che già si trascinavano da mesi. Con l'Impresa del San Carlo si era arrivati a una transazione, ma non intendeva ripetere il calvario anche a Roma.

Intanto, il 6 maggio da Napoli, su carta intestata 'Impresa dei Reali Teatri', l'Alberti ossequiosamente convoca Verdi in base all'accordo stipulato, affinché venga a mettere in scena il *Simon Boccanegra*, opera non ancora rappresentata a Napoli (ove sarà data l'8 dicembre 1858), al posto della sfortunata *Vendetta*. Finalmente da Busseto, il 12 maggio, il Maestro può comunicare a Clarina Maffei di essere tornato a casa dieci-dodici giorni or sono e che, "dopo i trambusti di Napoli, questa profonda quiete mi è sempre più cara". Prevede di tornare nella città campana in autunno per il *Simone* e a Roma in carnevale, "se quella censura vorrà permettere l'opera che era scritta per Napoli; se no, tanto meglio, chè così non scriverò nulla nemmeno nel venturo Carnevale. Dal *Nabucco* in poi non ho avuto, si può dire, un'ora di quiete. Sedici anni di galera!". Intanto le cose vanno avanti. Da Busseto, il 22 maggio informa l'Alberti sulle procedure da seguire per l'allestimento del *Simone* e che sarà in loco il 1° novembre per metterlo in scena, sistemando così la questione con Napoli, decurtata *sua culpa* dell'opera nuova. Pensava già di starsene tranquillo e di aver accantonato il progetto del

Gustavo dopo l'ennesimo scoglio di Roma, ma Jacovacci, che aveva tutto l'interesse a non farsi scappare un simile colpo di fortuna, si precipita a spedirgli un dispaccio telegrafico l'8 giugno con queste rassicuranti parole: "Sto trattando per ottenere titolo Duca di Stettino protagonista vostra opera. Presto scriverovvi risoluzione che spero favorevole per effettuazione nostro contratto". Appare evidente l'ansia dell'impresario di non perdere l'affare - e forse dobbiamo alla sua insistenza se oggi abbiamo *Un ballo in maschera* - ma soprattutto di non perdere Verdi com'era successo a Napoli. Si noti ancora come si corresse il rischio di avere l'ennesimo titolo cambiato in *Duca di Stettino* e, se così fosse andata, con i nomi dell'opera saremmo a quota sei!

La censura pontificia impone comunque delle modifiche, rinominando il libretto *Conte di Gothemburg* e apportando altri ritocchi, finché non si concorda lo spostamento dell'azione fuori dall'Europa e da ogni corte europea per evitare drastici interventi: la scelta cade sulla lontana America e sul protettorato inglese di Boston alla fine del XVII secolo.

Il problema della Boston della vicenda, si sa, è che non c'entra nulla con la musica di Verdi, il quale, dal canto suo, non avrebbe mai scritto pensando all'America. Logico che, dopo le peripezie di Napoli e i tanti tormenti della censura, non vedesse ormai l'ora di risolvere il problema e togliersi di torno l'assillo della geografia d'azione. Un posto valeva l'altro, non per questo avrebbe riscritto la musica, essendo già nata per un'ambientazione europea, perciò rimasta tale. La stonatura è il nuovo mondo, subentrato dopo, non certo la musica. Lo sfarzo dell'impianto musicale si addice a una corte franco-italiana, secondo il gusto e la moda dell'epoca condizionati non da meno dalla situazione politica che collocava in Italia, da molte angolature, sia le ingerenze dell'impero francese sia di quello asburgico. Non vi è dubbio che la musica, pur se spostata in un luogo diverso dalla Svezia, è stata pensata, voluta e scritta per una sfavillante corte europea, dove imperversano "amori e danze" tra loschi intrighi di palazzo. Di certo, Boston porta a varie incongruenze, dai nomi non inglesi e neppure americani alla vita di corte che, come si è detto prima, non sa né d'Inghilterra né di America; al fatto che Renato è un creolo, cioè nato in America latina da genitori europei, e dunque rimandarlo alla natia Inghilterra con la moglie non quadra; al colore di stregoneria forse più adatto a una nazione come l'Italia, la Spagna o la Germania del medioevo o del Seicento. Tuttavia non è del tutto esatto sospettare d'incoerenza il clima da magia nera evocato da Ulrica nella sua magione, visto che soprattutto nelle fasce meridionali del pianeta e in genere tra genti di colore (Africa, Sudamerica, Louisiana), la magia c'è sempre stata e ancora sopravvive tenace. Non c'è di che meravigliarsi se la pratica anche la negra Ulrica, che suscitando odio razziale viene considerata dal primo Giudice (atto I) appartenente all'"immondo sangue dei negri", mentre in *Gustavo* è più rispettosamente "Ulrica, la sibilla".

A quel punto, Verdi accetta la nuova ambientazione puritana e Somma gli consegna il nuovo libretto l'11 settembre con il titolo definitivo di *Un ballo in maschera* (per il carteggio Verdi-Somma v. PASCOLATO, *Re Lear e Ballo in maschera*, Città di Castello 1902). Jacovacci, il 29 settembre, scrive trionfante al Maestro sui dettagli dell'affare in corso e, scaltro e ciarliero com'è, tiene a rassicurarlo sull'irrelevanza del proprio lato monetario (pericoli di turcheria impliciti), a favore del prestigio di avere Verdi nel suo teatro. Il libretto è nelle mani dei prelati di sua conoscenza per l'approvazione, ha provveduto in buona parte alla compagnia tessendone le lodi e approfondendosi in particolari tecnici sulla vocalità e sulle referenze acquisite in altri teatri, per concludere, com'era prevedibile, sulla "ferma intenzione di fare in tutto a modo vostro e contentarvi in tutto per l'onore di avervi nel mio teatro nel prossimo carnevale, assicurandovi che l'interesse è parte secondaria per me in tale affare".

In realtà Jacovacci, che appare sincero sulla priorità assegnata alla presenza di Verdi rispetto all'affare in sé - né poteva essere diversamente - non si comporta in modo irreprensibile per quanto riguarda la scelta del cast, contando di risparmiarne su alcune voci che poi peseranno sull'esito generale della rappresentazione, allarme già lanciato il 7 ottobre da Cesare Vigna all'amico Verdi, al quale fa sapere da Venezia delle precarie condizioni vocali di Eugenia Julienne-Dejean, l'Amelia scritturata per la prima del *Ballo* a Roma, rea di un clamoroso fiasco a Trieste. Il Maestro si trova ora a Napoli, da dove il 26 novembre scrive al Luccardi comunicandogli che intende fermarvi fino al 6 o 7 gennaio per mettere in scena il *Boccanegra*, l'opera con cui era tenuto a risarcire l'Impresa in sostituzione

della *Vendetta* andata a monte, e per terminare di scrivere il *Ballo*, cosicché una volta a Roma non avrà che la “mise en scène”. Apprendiamo inoltre, a dirci quanta rilevanza il compositore riconoscesse al personaggio di Oscar, che “Jacovacci è imbarazzato per trovare il Paggio. Certo che ora è tardi. D'altronde preferisco non dare l'opera, che lasciar rovinare una parte di tale importanza”. Dato il *Simone*, conferma il 6 gennaio 1859 allo stesso Luccardi di essere in partenza per Roma via mare e chiede di fargli trovare “nella nuova casa un buon pianoforte”, preferibilmente francese verticale ma anche “di qualunque nazione sia, basta che sia eccellente”. L'amico gli aveva infatti procurato un appartamento in affitto a Campo Marzio.

Finalmente l'opera va in scena al Teatro Apollo il 17 febbraio 1859 (direttore Emilio Angelini, interpreti Eugenia Julienne-Dejean, Amelia; Pamela Scotti, Oscar; Zelinda Sbriscia, Ulrica; Gaetano Fraschini, Riccardo; Leone Giraldoni, Renato; Cesare Bossi, Samuel; Giovanni Bernardoni, Tom; Stefano Santucci, Silvano), con successo ma con scarsa soddisfazione di Verdi per il livello non eccellente della compagnia di canto offerta dall'impresario, soprannominato non a caso *sor Cencio*, per quanto riguarda le voci femminili, inferiori alle maschili che invece emersero (basterebbero, del resto, i nomi del prestigio di Fraschini o Giraldoni). Jacovacci, con la faccia tosta che gli era abituale, si giustifica promettendo che la prossima volta avrebbe risparmiato sugli uomini anziché sulle donne, visto che le voci buone maschili si erano già sentite! Ma il 26 maggio osa scrivere a Verdi per chiedergli d'intercedere presso Ricordi circa i prezzi esagerati impostigli per il nolo di *Aroldo*, *Boccanegra* e *Ballo* da rappresentare a Roma, adducendo per avvalorare l'atteso favore la difesa da lui opposta alle critiche di alcuni giornali sull'opera data. Ma il 5 giugno, da Busseto, il Maestro lo sistema per bene, rimproverandogli “la Compagnia indegna” che ha provocato le reazioni dei giornali (“Mettetevi una mano sulla coscienza, e confessate che io fui modello di rara abnegazione non prendendo lo spartito ed andandomene in cerca di cani meno latranti di quelli da voi offertimi”). Figurarsi poi se un affarista incallito come Verdi poteva intercedere con Ricordi o chicchessia per abbassare i prezzi dei noli. Risponde secco di provvedere diversamente, anzi “Se caso mai con altri trovate ancora domande secondo voi esagerate, frugate nel repertorio classico antico, caduto nel pubblico dominio, e ve la caverete con pochi baiocchi. Sono tre opere che vi occorrono? Eccole: *Nina Pazza* di Paisiello, *Armida* di Gluck, *Alceste* di Lulli. Qui, oltre l'economia, siete sicuro di non dover combattere coi giornalisti né con altri. La musica è bella, gli autori sono morti, tutti ne hanno detto bene da un secolo, da due secoli, e continueranno a dirne bene, se non fosse altro, per dir male di quelli che non hanno ancora fatto la corbelleria di morire”.

Sulla base di questo impietoso giudizio – che andrebbe approfondito *a latere* - Verdi si è purtroppo attirato la nomea di non rispettare i morti e, in generale, i predecessori, ma non è così. Lui sa bene di essere chi è e sa di rappresentare il nuovo, non l'antico, ed è questo che fa valere non solo con l'impresario romano, ma con tutti; consapevole di ciò, sa come e quanto vendersi senza trattare mercanteggiando, non avendone bisogno. Gli autori classici prima di lui avevano fatto musica bella e importante, ma ormai obsoleta, rimasta nel loro tempo, come ad esempio quella di Auber il quale, a detta di Mila, non seppe mai rinnovarsi, leggere i tempi e le istanze sociali, culturali, il mutare dei costumi di un popolo e di un'epoca: non così per Verdi, tanto più con il traguardo della freschezza e dell'eleganza del *Ballo in maschera*, cerniera di una produzione che si prepara a irrobustirsi da lì a qualche anno nella più imponente maestosità.

Claudia A. Pastorino (1- *continua*)

I due Ariston: Tony e Nando, ossia la rete e l'amo

Grazie all'inventiva di Tony Renis e di Nando Dalla Chiesa, quest'anno l'Italia può vantare due formidabili festival di musica leggera svoltisi contemporaneamente in due teatri omonimi: l'Ariston di Sanremo e quello di Mantova. A parità di successo, oltre che alla luce dei criteri artistico-organizzativo-gestionali del tutto consimili (Spazio Big, Spazio Giovani ecc.) è lecito orgogliosamente aspirare al gemellaggio, magari con scambio di doni-simbolo delle rispettive città del Mar Ligure e del fiume Mincio. Tanto per proporre, una rete e un amo. Niente di meglio per un pubblico sempre pronto a finirci dentro e ad abboccare

Il “teatro nel teatro” nell’opera italiana tra ‘800 e ‘900

di Gherardo Ghirardini

2- Gli anni del Verismo

Il Teatro della vita: *Pagliacci*. Nel 1892 un nuovo compositore tiene viva la fiamma del Verismo appiccata due anni prima da Pietro Mascagni con *Cavalleria rusticana*. Ad affiorare dal buio dell’anonimato stavolta è Ruggero Leoncavallo e l’opera ha nome *Pagliacci*. Un azzardo, dopo la folgorante ascesa del capolavoro mascagnano che malgrado tutto renderà pienamente merito al talento del non più giovanissimo maestro, suscitando entusiasmi ovunque meritati quanto ripetuti nel tempo. Ci fosse stata rivalità fra i due autori, la contesa si sarebbe fatta veramente aspra e difficile, una battaglia ad armi pari. Niente di tutto questo. Nessun orgoglio bruciacchiato, nessun’ombra insinuante. Piuttosto, la complementarità che caratterizza entrambi i lavori e che ha sortito a teatro un indovinato abbinamento dei due titoli. Sorretto da una buona preparazione letteraria coltivata alla scuola del Carducci, il compositore napoletano scrive da sé il libretto con scioltezza e disinvoltura, mentre notizie un po’ confuse ruotano attorno alla genesi di quest’opera, a far luce sulla quale provvederà l’autore in persona. Rispetto alla asciutta essenzialità verghiana di *Cavalleria*, *Pagliacci* nasconde qualche pretesa intellettuale, e a dircelo è la presenza di un Prologo, manifesto verista, unitamente alle deliranti cogitazioni di Canio. Il quale, incatenato alla gelosia, pone fine al tormento uccidendo la moglie in scena. E ciò, sotto le pressioni di Tonio, una specie di Jago in abiti da pezzente. *Otello* in chiave plebea? Tutto considerato, è possibile rispondere affermativamente, anche se in questo caso il nuovo Jago agisce in modo più spedito. Costui, infatti, sa di andare sul sicuro lavorando su un Canio al quale manca il beneficio del dubbio che era di Otello. Da “Desdemona rea?” si passa dunque a “svergognata” e “meretrice abietta”. Se Otello impazziva con torturante gradualità, Canio appare trafitto a morte dalla brutale e spietata certezza. Il suo smaniante protagonismo gli cresce addosso a passo veloce, raggiungendo l’apice nel corso dello spettacolo allestito nel secondo atto, ove realtà e finzione si fronteggiano ferocemente. “Il teatro e la vita non son la stessa cosa”, aveva ammonito lui stesso, ma ora le cose non stanno più così. Allo scatenarsi della gelosia sotto gli occhi di tutti fa eco il bamboleggiare di Nedda che, sulla scena, da brava Colombina accoglie Canio (Pagliaccio) con fare affettato e adescante, tra facezie varie “... Suvvia così terribile/Davver non ti credeo!/Qui nulla v’ha di tragico/Vieni a dirgli o Taddeo/Che l’uom seduto or dianzi a me vicino/Era... il pauroso e innocuo Arlecchino!”.

Mentre in *Cavalleria rusticana* bastava uno stornello per far sì che la gelosia, dopo aver conficcato i propri artigli su Santuzza continuasse a divorarla con instancabile efferatezza, nei *Pagliacci* il procedimento appare più sottile, giovandosi del contrasto tra le selvagge reazioni del marito che si avventa sulla moglie infedele e la subdola ingenuità di costei che lo fronteggia con molta flemma e con le note di una gavotta dai toni svianti. Un pizzico di Scapigliatura, non c’è alcun dubbio, ma con esiti pienamente veristi. Nedda infatti bamboleggia, mentre i pensieri insidiosi che avevano in precedenza affollato la mente di Canio (vedi il febbricitante soliloquio “Vesti la giubba... ridi Pagliaccio”) si concretano con disperata lucidità proprio su quel palcoscenico dove Canio pensava che la vita non dovesse entrare. Ragion per cui d’ora in avanti teatro e vita diventeranno un tutt’uno. Pertanto questo momento fondamentale dell’opera che altrove avrebbe potuto avere le sembianze del puro e semplice spettacolo o dell’addobbo fine a se stesso, diventa l’asse portante dell’opera avente il proprio vertice nel delitto, voluto più ancora che meditato, ma soprattutto offerto sotto le luci della ribalta, anziché consumato dietro le quinte come nell’opera di Mascagni. Dunque, un Verismo un po’ più adulto rispetto a quello giovane, fresco, diretto e magari irripetibile nella sua originalità di *Cavalleria rusticana*. Va riconosciuto che la gavotta di Colombina si pone come molla scatenante preceduta dal preambolo dei corteggiamenti (la serenata di Arlecchino), dalle schermaglie tra Colombina e Taddeo e dalle prime sfuriate di Pagliaccio. In senso musicale, poi, è madre di tante pagine sparse all’interno di future opere leoncavalliane come *Bohème* e *Zazà*. Inoltre, sia pure senza eccessive pretese, e so-

prattutto *mutatis mutandis*, un filo sottile la lega a sperimentazioni neoclassiche a venire. Giova fra l'altro ripetere che il *coup de théâtre* provocato dall'affettata gavotta scaturisce da intenti scapigliati giunti a nuovo fermento. E per questo, nel sottolineare il carattere composito dei *Pagliacci*, è doveroso ribadire la posizione protoverista della *Gioconda*, il cui finale esercita veramente una certa influenza su quello della nuova opera di Leoncavallo.

Se *Cavalleria rusticana* sembrava verghianamente essersi fatta da sé, con *Pagliacci* entrano per certi versi in gioco i meccanismi individuati nel Verismo letterario, rispettivamente dal Luperini e dal Baldi, vale a dire l'artificio dello straniamento e il processo di regressione. Straniamento riscontrabile negli atteggiamenti caricati e caricaturali (in quest'ultimo caso di Nedda) contrapposti al primitivismo di Canio assetato di sangue (regressione).

Due colpi di pugnale sferrati con veemenza e, "La commedia è finita!". Anche qua, come in *Cavalleria rusticana*, nessuna morale. Solo causa ed effetto entro una visione di tipo deterministico. E, a suggello musicale del tutto, il tema dell'arioso di Canio, "Ridi Pagliaccio", uno squarcio di forte intensità e attrattiva, ma privo di alcun nesso con ciò che è appena avvenuto in scena. Un espediente, che tra l'altro avrà larga diffusione, per enfatizzare il tema cardine dell'opera ed imprimerlo a fuoco nella memoria dello spettatore. Uno stile, quello verista, che non sfuma ma si incide nel sasso.

Il teatro dei pupi: *Iris*. Inoltrandoci lungo gli anni Novanta incontriamo un Mascagni (abituatosi da tempo e di proposito a tenersi alla larga dal più acceso Verismo sentito ormai come una camicia di forza) incapricciato di una storiella come quella dell'*Amico Fritz* (1891) o della grazia parnassiana di *Zanetto* (1895). Permeabile ad ogni tipo di suggestione, nella seconda metà del decennio il compositore agisce su un doppio binario, quello dell'esotismo e della Commedia dell'Arte, e per giunta al servizio di due editori rivali, Ricordi e Sonzogno. *Iris* e *Le Maschere*, le opere, portate avanti quasi contemporaneamente in maniera più decisa nel primo caso, più sudata nel secondo. Rappresentata nel 1898, *Iris* è opera floreale protesa verso il Decadentismo e in essa germinano idee originali che si realizzano al meglio nel pluriforme Inno del Sole, nell'ampio duetto del secondo atto, nella caliginosa scena dei cencioli del terzo. Ma tra le pagine più singolari non va taciuto l'episodio del Teatro dei Pupi nel quale il cinico libertino Osaka rapisce con la complicità del lenone Kjoto l'ingenua mousmé Iris, dopo averla irretita nel corso di uno spettacolo che lo vede partecipare nei panni del fantoccio Jor, figlio del Sole. Dopo l'ansiosa eccitazione dei preparativi ha luogo la recita immersa nell'illusorietà del sogno all'interno, appunto, di un'atmosfera ipnotica. Mentre sul piccolo palcoscenico la guecha Dja sussurra il proprio dolore, Osaka sguscia in veste di Jor, esibendosi in una brillante serenata che pur attingendo alla tradizione non manca di rivelare qualcosa di straniante, visti i propositi malevoli che la sottendono. Dja, inebriata dal canto baldanzoso di un Turiddu in kimono, soggiacerà a progressivo sfinimento al punto da morire, mentre Iris, spettatrice, si sente invadere da pietà, intenerimento e amore, identificandosi con Dja, malgrado gli inutili richiami da parte del vecchio padre. Nel frattempo si aprono le danze confuse da un torpore spettrale tra il dilatarsi di ombre grifagne che favoriscono il rapimento di Iris, dando così il via alla catastrofe nella quale sprofonderà la giovane protagonista: le danze della Bellezza, della Morte, del Vampiro.

La scena, già per suo conto suggestiva grazie alla mano feconda e fin troppo verbosa del librettista Luigi Illica, presenta in virtù della musica svariate gradazioni psicologiche e ambientali, presentandosi come dietro un vetro smerigliato. Perciò nel ristretto perimetro di un teatrino ambulante si assiste a smarrimenti improvvisi, presenze estranee, reazioni misteriosamente trattenute, speranze dischiuse subito svanite nel buio, illusioni nate morte. La qual cosa si deve alla ricca ma ben dosata ricerca timbrica, dal suono penetrante dell'oboe piccolo in apertura dello spettacolo, all'imitazione dello shamisen, ai lineamenti ora dolci ora spigolosi dell'orditura orchestrale, da cui si sprigiona un forte senso di mistero. Non più, dunque, la grande forza realistica a stacchi netti del Verismo più autentico, dal momento che la realtà viene sensibilmente sovrastata da quel clima di malessere e di simulazione che pervade l'intera opera. Non si dimentichi l'interrogativo con il quale Iris morirà: "perché?".

Alla luce di tutto questo si rende evidente una certa continuità tra la scena che non costituisce un semplice episodio a sé e l'opera nel suo progressivo sviluppo. Un sogno che svanisce per incarnarsi nuovamente. In altri termini, ciò che nel corso di questo spettacolino viene soltanto abbozzato come

un breve e fuggevole incubo notturno, nel prosiegua si ripresenterà sottoponendosi ad una notevole dilatazione, come attestano via via il duetto di dimensioni wagneriane e la scena dei cenciaioli, esempi non a caso già citati come punti salienti della settimana fatica mascagnana. Inoltre, ciò che nei *Pagliacci* aveva carattere risolutivo, in *Iris* si limita al presagio: un mondo sentito dall'interno in attesa di esteriorizzarsi.

Il palcoscenico dell'Alcazar: Zazà. Dopo avere assaporato ben bene il successo con *Pagliacci* e vissuto la dolcissima genesi di *Bohème* in lizza con Puccini, Ruggero Leoncavallo perlustra il mondo del varietà, un settore nel quale sa districarsi abilmente, alla luce dei trascorsi giovanili, oltre che in virtù della propria natura rapsodica. La nuova opera, infatti, ha per protagonista Zazà, diva dell'avanspettacolo, e il primo atto si svolge contemporaneamente nel camerino della primadonna e nel retropalcoscenico dell'Alcazar di St. Étienne inondato, a tratti, da suoni e canti provenienti dal proscenio. Il palcoscenico fa da sfondo alla vita interna al teatro che procede come una corda tesa tra maldicenze, rivalità, pavoneggiamenti e millanterie. Palcoscenico nel quale convivono, tra la generale frenesia, clowns e guitti d'ogni specie gravitanti, chi con scioltezza, chi con goffaggine, attorno a Zazà, "la vera stella del ciel de l'Alcazar". All'interno di questo popolo di attori c'è chi si becca gli applausi, chi i fischi, chi rientra gongolante, chi inviperito con le pive nel sacco, mentre l'autore non ci risparmia una girandola di trovate entro un clima, ora affettuoso, ora un po' irritato, tra il continuo ravvivarsi della fantasia. Il tutto avviene, se non proprio di volata, certamente senza troppi indugi, giusto il tempo di ascoltare a porte spalancate o socchiuse il suono di strumenti strani, le ultime battute del *Ruy Blas*, le note di una danza spagnola, la canzoncina del bacio ed altro ancora. Attrazioni e arte varia. Uno spaccato di vita teatrale dal tono affabile dove i tratti essenziali della poetica verista svariano in un crepitante bozzettismo. Al centro dell'opera, come dicevamo, si colloca Zazà, "la diva facella" che "se muove la gonnella è tutta una graziella"; Zazà con i suoi successi artistici e le sue disavventure umane, la sfrenata mondanità e l'assillante bisogno d'affetto; ma c'è spazio anche per Florian, "capricciosa e sventatella", pronta a farsi beffa delle altrui attenzioni in quanto votata esclusivamente a "ridere e scherzar", per Anaide, la madre sempre disposta a chieder soldi, e così via, dal giornalista al proprietario del locale, al regista. Un discorso di tipo analitico che trae alimento dalla conoscenza diretta dell'ambiente da parte di Leoncavallo. Il che avviene su un terreno che in altri casi potrebbe rivelarsi cedevole, mentre in questo regge benissimo.

La Commedia dell'Arte: Le Maschere. Abbiamo già avuto modo di accennare al fatto che durante il suo percorso tutt'altro che rettilineo Mascagni opera diverse scelte teatrali, addirittura nel medesimo turno di tempo, come nel caso di *Iris* e delle *Maschere*, una volubile ridda di parodie e autoparodie, quest'ultima, composta più per scommessa che per naturale inclinazione e, inoltre, tra mille inquietudini, un lavoro stilisticamente discontinuo e drammaticamente disarticolato, ricco di soluzioni amene e godibilissime, anche se talvolta un po' compiaciute. Ad ogni buon conto, come precisa l'autore, "senza fare del Classicismo", vale a dire senza concedere nulla ad ambizioni di tipo filologico. Ciò non toglie che trapeli qualche riflesso di tendenze in atto, oltre ad anticipazioni tali da suggerire a Gianandrea Gavazzeni la lapidaria profezia: "dopo *Le Maschere* verranno altre maschere". In pratica, niente Classicismo, come puntualizza l'autore, ma neppure passatismo ad oltranza. Sia pur esonerandosi da qualsiasi impegno di natura intellettualistica, l'opera nel 1901 farà cilecca sul pubblico, e non solo limitatamente ai tempi dell'esordio. Non basta infatti sbandierare ai quattro venti l'ammirazione per Rossini, definito entusiasticamente "il mio eterno Dio", per riuscire a penetrare il complesso mondo della comicità specie, a maggior ragione, dopo il miracolo verdiano del *Falstaff*.

Queste *Maschere* "più voluminose della *Tosca* e dell'*Iris* insieme" (come le definisce l'autore) iniziano con una Parabasi nella quale, a sipario alzato, i principali personaggi si presentano con fare sbrigativo, diciamo pure stenografico. Pochi tratti di pennello per dipingere i caratteri essenziali attraverso temi o spunti tematici, alcuni dei quali verranno riproposti nel corso dell'opera. Una passerella, più che una parata, di figurine colte nella loro caricaturale immediatezza come se ciascuna giocasse con se stessa. L'esuberante Arlecchino, il lagnoso Pantalone, il balbuziente Tartaglia, la patetica coppia Rosaura-Florindo e così via. Sincretismo stilistico posto in atto con estrema economia di mezzi e sempre al confine tra opera e operetta, tenuto conto anche degli interventi parlati del

capocomico e, in generale, del piglio improvvisativo da Commedia dell'Arte. Teatro nel teatro che definisce il profilo dell'opera a venire, ma senza le implicazioni simboliste di *Iris*.

In seguito all'insuccesso del debutto, l'autore ricorse a uno snellimento, privando l'opera della Parabasi, ed è l'edizione del 1905, cui seguirà quella definitiva del '31 con la ripresa di questa introduzione ben più interessante, nella sua voluta frammentarietà, di tante pagine a venire nel prosieguo dell'opera, non di rado viziate da qualche forzatura.

La Comédie Française: Adriana Lecouvreur. Nel 1902 va in scena *Adriana Lecouvreur*, l'opera più significativa di Francesco Cilea, un membro della Giovane Scuola che si procurò la fama di "Bellini del Verismo" per l'aggraziata vena melodica. Drammatica storia di un'attrice della *Comédie Française* uccisa per gelosia da un mazzetto di viole avvelenate, *Adriana Lecouvreur* ha luogo nella Parigi del XVIII secolo e in essa l'autore, squarciando il velo delle apparenze, cerca di dare un volto ben preciso ai personaggi più autentici, motore dell'opera, personaggi in carne ed ossa che agiscono mescolandosi a figurine tipizzate, quasi marionette. Infatti, l'opera di quando in quando si astrae dall'intensità del dramma dominato dalla tumultuosa esistenza della protagonista, per dedicarsi ad una accurata ambientazione. Ne esce un settecentismo capriccioso e ben più garbato di quello di cui fa sfoggio Umberto Giordano in *Andrea Chénier*, e a tale proposito vanno sottolineate le differenze tra la gavotta dello *Chénier* (elemento di contrasto tra le mollezze della vita aristocratica e le rivendicazioni del popolo affamato) e l'azione coreografica che s'incunea al centro del terzo atto dell'opera di Cilea. Un vero e proprio Divertimento danzante con carattere di facoltatività, come avverte lo stesso libretto di Arturo Colautti. Una piacevole rassegna di motivi musicali che trovano rispondenza nei movimenti tersecorici di Paride, Mercurio, Giunone, Pallade e Venere, entro una avvolgente atmosfera arcadica. In questo caso si può parlare di bella cornice o di elegante tappezzeria. Rimane il fascino dell'azione coreografica in sé, un *Divertissement* che, sia pure integrandosi nell'atto, non incide sugli eventi, anche se contribuisce in certa misura a temperare momentaneamente il clima agitato dalla presenza del conte di Sassonia intento a narrare le proprie imprese belliche. "Dopo Marte il Tercicore" esclama, non a caso, il principe di Bouillon, cui l'Abate risponde "dopo il pugnar la danza". Un ballo che nasce dall'evanescenza per sfumare nell'evanescenza, immerso in fantasie mitologiche. Una danza che scorre con serenità nel groviglio dei fatti che agitano il dramma.

Gherardo Ghirardini

Povere università? Poveri musicologi?

Qualcuno teme che sugli atenei italiani incomba il pericolo della "fuga di cervelli", specie per quanto riguarda i docenti di Storia della Musica. Ci auguriamo che il fenomeno non abbia luogo e, se sì, non sia dovuto al recente riconoscimento dei conservatori a università della musica. Benché i docenti universitari (i soli ritenersi degni del titolo di "musicologi") non abbiano mai visto di buon occhio i colleghi dei conservatori, non riteniamo debba esistere alcuna rivalità, tanto più che, mentre i conservatori grazie alla riforma sono diventati istituti di alta cultura musicale, i titolari delle cattedre di Storia della Musica presso facoltà di Lettere e Filosofia, si presume continuino a impartire lezioni a studenti in buona parte digiuni di qualsiasi nozione musicale. Quindi, ruoli separati e nessuna invasione di campo.

Nuovo Turbogas a Mantova? Ies!

Com'era da prevedersi, a Mantova, e precisamente sulle sponde del lago inferiore, sorgerà quanto prima la nuova Centrale Turbogas, ciclopico complesso della Ies. C'è chi giura sulle sue proprietà ecologiche e chi ne teme l'alto potenziale tossico. Nel dubbio, l'importante è costruirla, prova ne sia il fatto che l'altra notte il Duca di Mantova, giunto alla locanda di Sparafucile sita in quei paraggi, ha trovato tutto vuoto e la scritta "lavori in corso". È vero, anche Sparafucile con la scusa dei facili costumi di sua sorella e della scarsa genuinità del vino servito al banco, ha ricevuto lo sfratto. Anche lui se ne è dovuto andare, ma è stato l'ultimo. L'ultimo a dire Ies!

Visita ad Apostolo Zeno

di Carlo Goldoni

Quello del libretto d'opera è, come tanti altri, un mondo tutto particolare. Un mondo poetico fatto di versi talvolta strani, bizzarri e perfino bislacchi ma spesso teatralmente efficaci e ben più funzionali al palcoscenico di quelli che appartengono all'alta poesia. Non dimentichiamoci mai del fatidico "sento l'orma dei passi spietati" (Verdi: Un ballo in maschera) che se ha fatto storia come esempio limite di cattivo gusto poetico, si è invece rivelato, in veste musicale, di una resa a dir poco folgorante. Anche Carlo Goldoni fu librettista e la sua naturale inclinazione per il teatro lo indusse a tanto, senza precludergli la possibilità di mantenersi su posizioni critiche, a giudicare dalle "stravaganze che si dicon regole del dramma musicale", come si legge nei Mémoires (1784-87). Quivi, nel ricordare la genesi del suo Gustavo, il commediografo veneziano, ormai vecchio, fisicamente ridotto al lumaticino e povero in canna, ci fa conoscere Apostolo Zeno, poeta cesareo e riformatore del melodramma, reduce dai fasti viennesi rinnovati con maggior fortuna da Pietro Metastasio, suo successore alla corte della capitale austriaca. Una autorità somma che gli usa la cortesia di ascoltarlo, dandogli anche qualche suggerimento.

Durante la primavera e l'estate i miei attori dovevano andare a lavorare in terraferma; avrebbero voluto che andassi con loro, ma io gli dicevo, con il Vangelo, *uxorem duxi*, sono sposato.

Un'altra ragione mi confermò nel proposito di rimanere a Venezia. Il proprietario di quel teatro dove si davano le mie commedie l'autunno e l'inverno, mi aveva incaricato di un dramma musicale per la fiera dell'Ascensione di quell'anno. Composi l'opera durante la quaresima ed ero ben contento di poter sovrintendere all'esecuzione.

Il celebre Galuppi, detto il Buranello, doveva musicarla, e pareva soddisfatto del mio lavoro; ma prima di consegnarglielo, rammentandomi quanto m'ero sbagliato con l'*Amalassunta*, e non sapendo se avevo rispettato esattamente tutte quelle stravaganze che si dicon regole del dramma musicale, volevo farlo esaminare e prender consiglio prima di esporlo al pubblico; e per giudice e consigliere scelsi Apostolo Zeno, tornato da Vienna dove gli era succeduto l'abate Metastasio.

L'Italia va debitrice a codesti due illustri autori della riforma dell'opera. Prima di loro non si vedevano in quegli armoniosi spettacoli altro che déi e diavoli e macchine ed elementi del meraviglioso. Se osassi fare dei confronti, direi che il Metastasio ha imitato Racine nel suo stile, mentre Zeno ha imitato il vigore di Corneille. Il loro genio dipendeva dal loro carattere. Metastasio era dolce, cortese, gradevole in società, Zeno era serio, profondo e istruttivo.

M'ero dunque rivolto a quest'ultimo per l'analisi del mio *Gustavo*. Lo trovai nel suo studio; mi ricevette assai cortesemente, ascoltò la lettura del mio dramma senza una sola parola. Tuttavia capivo dall'espressione del suo volto quali erano i buoni e quali i cattivi luoghi del mio lavoro. Terminata la lettura gli chiesi il suo parere.

- Va bene, - mi disse stringendomi la mano, - va bene per la fiera dell'Ascensione. Capii quello che voleva dire, e stavo per stracciare il mio dramma; ma lui me lo impedì e mi disse, per consolarmi, che la mia opera, per mediocre che fosse, valeva cento volte di più di quelle che, col pretesto dell'imitazione, gli autori non facevano che copiare dagli altri. Non osò fare il proprio nome ma conoscevo i plagari dei quali aveva diritto di lagnarsi.

Approfittai delle mute correzioni del signor Zeno, feci alcuni cambiamenti nei luoghi che avevan fatto stridere i denti al mio giudice, l'opera fu recitata, gli attori erano buoni, la musica eccellente, i balletti assai vispi; del dramma non si diceva nulla, io stavo dietro il sipario, godevo degli applausi che non erano per me; e per consolarmi andavo dicendomi che non era il mio genere, avrei preso la rivincita con la mia prossima commedia.

da Carlo Goldoni, *Memorie* (traduzione di P. Bianconi), Milano, Rizzoli 1985, pp. 201-203

La maledizione...

di Carlo Marengo

Verdi, musicista incolto e somaro dallo stile rozzo e plebeo, in parte raggentilito dal *lifting* capillare compiuto presso il noto centro di chirurgia estetica in quel di Bayreuth? Verdi, degno figlio della “bassa” Padana e delle armonie da quattro soldi del suo repertorio bandistico-popolare? Verdi, incredibile sfornatore di accattivanti melodie allo zum-pa-pa, buone soltanto a solleticare gli orecchi otturati della regredita borghesia italiana dell’Ottocento, ecc. ecc. ecc.?

Ad un secolo e passa dalla morte, dopo che uno stuolo sempre più nutrito di ferventi ammiratori e di più o meno disinteressati “pentiti” ne ha sperticatamente cantato le lodi, sembrava che simili sciocchezze fossero ormai cadute nel dimenticatoio. Purtroppo la stupidità è dura a morire e con essa lo sparuto drappello degli “irriducibili” denigratori. A costoro si potrebbe rispondere con una sdegnosa alzata di spalle oppure con un’amichevole tiratina d’orecchi. Ma avendo del tempo da perdere e dello spazio da riempire preferiamo invece accettare la sfida e, senza pretendere miracolose quanto improbabili conversioni, dimostrare, musica alla mano, l’infondatezza di tali accuse attraverso un breve *excursus* analitico attorno a *Rigoletto* (1851), l’opera con la quale il Maestro inaugura quel processo di revisione del melodramma italiano che passo dopo passo lo porterà agli strepitosi traguardi della vecchiaia.

In *Rigoletto*, molto più che nei successivi *Trovatore* e *Traviata*, gli impianti tradizionali della scena solistica (recitativo-aria-tempo di mezzo-cabaletta) e d’insieme (tempo d’attacco-cantabile-tempo di mezzo-cabaletta o stretta), percorsi da una vena melodica e da una forza espressiva mai raggiunte fino ad allora, si accorciano o si espandono affiancandosi da un lato e fondendosi dall’altro, soprattutto nelle aree introduttive e nei tempi di mezzo, con soluzioni dal taglio più marcatamente innovativo quali la “scena” a libera declamazione svolta su un substrato orchestrale costituito ora da scarse figure d’accompagnamento, ora da veri e propri moduli strofici (“declamato sinfonico”) che giungono a gestire anche sezioni piuttosto estese. Così dei 14 numeri di cui si compone la partitura solo il duetto del Duca e di Gilda del primo atto e la scena del Duca del secondo obbediscono ai vecchi schemi, mentre i duetti Rigoletto-Gilda del primo e del secondo atto presentano un sensibile ampliamento del tempo di mezzo (il primo) e di quello d’attacco (il secondo). Per converso la maggior parte dei pezzi tende a sopprimere uno o più elementi, soprattutto le cabalette, oppure ad adottare strategie alternative come ad esempio il declamato sinfonico (l’Introduzione, il duetto Rigoletto-Sparafucile, il Finale primo ecc.) o le insolite varianti formali dell’aria “Cortigiani, vil razza dannata” e del terzetto di Gilda, Maddalena e Sparafucile (“Se pria che abbia il mezzo la notte toccato”), rispettivamente costruiti secondo l’impianto a scarto ridotto del pezzo d’insieme (tempo d’attacco: “Cortigiani”, tempo di mezzo: “Ah, voi tutti a me contro venite”, cantabile finale: “Miei signori”) e della cabaletta (cabaletta- riconduzione-ripresa).

Alla ricchezza e alla funzionalità drammatica degli schemi architettonici si affianca una rigorosa articolazione del piano tonale complessivo che assume come centro primario il tono di re^b maggiore/minore, il quale si afferma nel primo quadro attraverso una maxi-cadenza V-I (La^b ® Re^b), allargata nel mezzo dal do/Do e dal fa della sortita di Monterone, per ricomparire, dopo aver momentaneamente ceduto il passo a Mi^b , la regione della dominante della dominante, punto focale dell’intero quadro successivo, verso la metà del secondo atto al termine dell’aria del protagonista e per buona parte del duetto con Gilda, e infine nel terzo nel quartetto “Bella figlia dell’amore” e nel Finale. Questa solida arcata d’insieme è a sua volta arricchita da un gioco piuttosto articolato di moti simmetrici sia a breve (ad esempio il tragitto a ritroso do ® fa ® Re^b e Re^b ® fa ® do di “Cortigiani, vil razza dannata” e dell’incipit del numero susseguente) che a medio-lungo raggio. Tra questi ultimi spiccano la vistosa specularità instaurantesi tra l’Introduzione ed il Finale secondo (La^b ® $do/Do/fa$ (Monterone)® Re^b e Re^b ® do (Monterone)® La^b) e il doppio movimento verso Mi^b e Re^b sul quale si dipana lo snodo

generale del secondo quadro del primo atto (Fa (duetto Rigoletto-Sparafucile)[®] Mi \flat (tempo di mezzo del duetto Rigoletto-Gilda) e Sol (“Signor né principe”)[®] Mi \flat (Finale primo)) e dell’intero terzo atto (la minore (Introduzione)[®] Re \flat (Quartetto) e Re/re (Scena, Terzetto e Tempesta)[®] Re \flat (Finale)).

es. 1

Atto I m Introduzione m/M Duetto Rig./Sparaf. "Pari siamo" m/M Duetto Duca/Gilda "Caro nome" m Finale Primo

Atto II m Scena del Duca m Scena (Rig./Cortig.) m "Cortigiani..." m Duetto Rigoletto-Gilda m

Atto III m Introd. m Canzone Tempo d'att. # Quartetto m Scena, Terzetto e Tempesta m Scena m Duetto Rig./Gilda m

• • • regioni di ampie, medie e piccole dimensioni m/M/m/M = aree in minore, maggiore-minore ecc [] aree secondarie omesse

Oltre alla compattezza dello spettro tonale, la struttura d’insieme è rafforzata dalla presenza di alcune “figure di base”, per lo più associate al tema predominante del lavoro, la maledizione, che contrassegnano, unificandoli a distanza, i punti climatici della trama drammatica. Queste sono:

1) la nota do, una sorta di corda di recita a funzione multipla, talvolta estesa al mi \flat superiore e all’arpeggio,

es. 2

Rigoletto 3 3a minore Monterone

In te-sta chea - ve - te, si - gnor di Ce - pra - no? Ch'i - o gli par - li.

Coro 3a min.

Il vo - glio! Mon - te - ro - ne! I - te di qua voi tut - ti! Seil Du - ca

vo - strod'ap - pres - sar - si o - sas - se... ch'ei non en - tri gli di - te! e ch'io ci so - no!

3a min. arpeggio

onnipresente nel canto di Rigoletto (“In testa che avete, signor di Ceperano”, “Il giuoco ed il vino”, “Quel vecchio maledivami!!!”, “Quella porta, assassini, m’aprite!”), “Ite di qua voi tutti”, “Solo per me l’infamia”, “No, vecchio t’inganni” ecc. ecc. ecc.) ed in misura minore di Monterone (“Ch’io gli parli”, “Poiché fosti invano da me maledetto”). Essa a sua volta si amplifica a vera e propria regione tonale (Do/do) instaurando con la tonica primaria Re \flat un forte legame attrattivo (sensibile-tonica) verificabile, oltre che tra il Preludio e il corpo stesso dell’opera, nelle due sortite di Monterone (do-fa)-Re \flat la prima e Re \flat -do la seconda) e in “Cortigiani”, ove la furia del padre offeso (do minore) si stempera nella supplica accorata (“Miei signori”) della sezione finale (Re \flat);

2) l’accordo di settima diminuita sul IV grado innalzato che scandisce in maniera a dir poco ossessiva

la maggior parte dei momenti topici (e non) della partitura;

3) la scala cromatica ascendente/discendente, anch'essa utilizzata a piene mani un po' ovunque, dalla prima sortita di Monterone ("Slanciare il cane") al Finale primo ("Sono bendato!"), dal tempo di mezzo del duetto Rigoletto-Gilda del primo atto ("Me forse al mondo temono", "Potrian seguir-la"), alla Scena e Terzetto (il sibillare del vento) e al breve dialogo successivo tra il protagonista e Sparafucile ("Sostate") del terzo;

4) la cadenza composta +IV con settima diminuita I 6/4 V I, la quale, oltre ad essere la chiusa più ricorrente dell'intero lavoro, si costituisce come il vero "Leitmotiv" della maledizione (Monterone: "Sii maledetto!", Rigoletto: "Ah la maledizione!", fine primo e terzo atto).

es. 3 Monterone sii ma-le - det - to! (Che sen-to! or - ro-re!) Rigoletto Ah! ah!
(Introd.) Fine del 1° atto

ah!... La ma - le - di - zio - ne! Rigoletto Ah! la ma-le - di - zio - ne!
Finale dell'opera

La centralità di questi materiali sonori, luoghi peraltro triti e ritriti della tonalità armonica, trova un'importante conferma nel fatto che su di essi si basa l'intero breve Preludio, con tutta probabilità composto al termine dell'opera. Il pezzo, tripartito (A (10 batt., do[®] Mi^b) B (14 batt., do: V[®] V) A1 (5 batt., do: I[®] I) + coda), esordisce sulla tonica do con un modulo di tre misure di sedicesimi e semiminime con doppio punto ripreso dal secondo quadro del primo atto ("Quel vecchi maledivami!!", cfr. l'es. 8). Nella parte centrale, ad arco crescente-decrescente, si succedono nel giro di poche battute 1) un'ampia scala cromatica ascendente, sostenuta dall'inciso tematico trasposto alla dominante, che si arresta 2) su un fragoroso accordo di settima diminuita sul IV grado innalzato ("fortissimo, tutti") il quale a sua volta segna 3) la ripresa del motivo di testa su do e allo stesso tempo 4) l'avvio di una altrettanto ampia cadenza composta, l'apice dell'intera pagina (l'accordo di quarta e sesta sul I accompagnato da una nuova figura lamentosa di crome-semicrome discendenti) e il punto d'avvio della fase decrescente (l'accordo di settima/nona di dominante che troverà piena risoluzione nella parte seguente e nelle reiterate cadenze perfette della coda).

Alle quattro forme fondamentali appena descritte si affianca nel terzo atto la tecnica del tema di reminiscenza che dal brevissimo rimando dell'incipit di "Bella figlia dell'amore" si estende alle due riprese dell'intera (e spesso sminuita) Canzone del Duca la quale, oltre a costituire un formidabile *coup de théâtre* (Rigoletto, infatti, si rende conto che il corpo contenuto nel sacco non è quello dell'odiato padrone proprio quando quest'ultimo la intona fuori scena) svolge, unitamente ad altre cellule motiviche connesse con la rappresentazione sonora della tempesta, un ruolo strutturale di primissimo piano nell'economia complessiva dell'atto. A tutto ciò va aggiunta la forte caratterizzazione metrico-ritmica delle intere parti del Duca e di Rigoletto, sistematicamente improntate al danzante tempo ternario e composto la prima (il 6/8 della Ballata, il 3/8 del Cantabile del duetto con Gilda e della Canzone, il 3/4 di "Parmi veder le lagrime") e al più "severo" tempo binario/quaternario la seconda, tempi attorno ai quali ruotano a turno i restanti personaggi. Molto si è scritto pure (a proposito e a sproposito) sulle corrispondenze tra le regioni del piano tonale e i singoli accadimenti della vicenda. Sotto questo punto di vista, alla luce dell'esempio 1, il centro primario Re/re^b, in quanto tale, parrebbe fungere da interprete di situazioni di vario tipo (la maledizione in primo luogo, ma anche le effusioni paterne di Rigoletto ("Miei Signori", "Piangi, fanciulla piangi") o la "polifonia" sentimentale di "Bella figlia dell'amore"), mentre le aree di Mi/mi (= Fa/fa^b in rapporto a Re/re^b) e di Re/re (= Mi/mi^b, la regione napoletana M e m) sembrerebbero far costante riferimento alla figura

di Gilda (“Caro nome”, “Tutte le feste al tempio”) e all’idea di potere e delitto (la scena del Duca del secondo atto e la Scena, Terzetto e Tempesta del terzo), tesi quest’ultima confermata dallo stesso si maggiore della Canzone, la variante della relativa di Re.¹

Lo stretto rapporto musica-dramma e il robusto senso della forma che lo sostiene si esplicano al livello inferiore della scena attraverso l’impiego, come si è detto, di differenziate soluzioni compositive di cui l’Introduzione con la sua “musica per banda”, la prima parte del quadro secondo del primo atto e la Scena, Terzetto e Tempesta del terzo, rappresentano altrettanti esempi significativi.

L’Introduzione si articola in tre parti che non richiamano alcun modulo operistico predeterminato: una estesa e composita sezione d’apertura in La^b che descrive la festa a corte, una fase mediana declamatoria e tonalmente fluttuante dominata dalla figura di Monterone ed un sinistro “Tutti” finale a mo’ di stretta che afferma per la prima volta il tono principale di Re^b.

La prima parte ruota attorno a tre distinte fonti sonore in alternanza fra loro: una banda interna che scandisce con ripetuta insistenza cinque segmenti tematici ABCDE ancorati a La^b e alle sue aree vicine, un gruppo d’archi in palcoscenico a cui è affidato un Minuetto in Mi^b ed un Perigordino in Do, e l’orchestra vera e propria che fa il primo ingresso con la Ballata del Duca (La^b) per fondersi poi con la banda interna, sino a soppiantarla definitivamente, nel breve insieme finale arricchito di nuovi materiali (F e G).

La qualità musicale di ABCDE è piuttosto modesta anche se a loro merito (quanto ai demeriti provvederanno con solerzia i nostri “irriducibili”), oltre alla forte propulsività ritmica, va ascritta la discreta varietà delle rispettive strutture.²

es. 4 A (La bemolle)

B (Mi bemolle)



C (do minore)

D (La bemolle)



E (Re bemolle)



Si tratta, insomma, di ordinaria “musica per banda”, qui preposta a descrivere senza soverchie preoccupazioni d’ordine filologico-ambientale³ una animata “festa da ballo”, per quanto il loro duplice ruolo di elementi di sostegno al canto scarno delle voci e di raccordo nell’ambito della composita intelaiatura d’insieme non sia del tutto da ignorare. L’intera sezione consta di quattro nuclei, puntualmente scanditi dal frammento A:

1) ABCDE (banda interna sola)

2) ABCBB (banda interna, Duca e Borsa, “Della mia bella incognita borghese”) - Ballata del Duca (orchestra, Duca) - Minuetto (archi in palcoscenico, Duca e Contessa di Ceprano) BC (banda interna, Rigoletto) - Perigordino

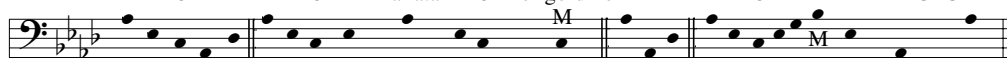
3) A-D-E (banda interna, Marullo e Cortigiani, “Gran nuova, gran nuova”)

4° nucleo: A (prime 4 battute)-B-C dilatato da 16 battute di progressione (banda interna, Duca e Rigoletto) + BD (ridotto alle prime 8 battute ripetute)FGFGA+coda (banda, orchestra, Tutti)

Anche il piano tonale

es. 5

A B C D E A B C BB Ballata B C Perigordino A D E A B C — B D1FGFG A



Minuetto

rispecchia il clima vacuo e spensierato della scena, affiancando alla semplicità dei materiali melodici, dei processi armonici di normale routine ridistribuiti tra il tono centrale e le sue aree vicine. Soltanto le sortite di Rigoletto vengono in qualche modo a sovvertire quest'ordine precostituito, dapprima con il do maggiore del Perigordino, unica regione "lontana" dell'insieme, scaturito dai do sferzanti de "Il giuoco ed il vino, le feste e la danza...", e in seguito, nel breve colloquio con il Duca, con il dilatamento del tema C ottenuto per via di una progressione modulante di 16 misure.

A voltar definitivamente pagina è ancora la nota do (Monterone: "Ch'io gli parli") che si allarga in un sospeso do minore affidato ad una roteante settima diminuita sul IV grado innalzato (primo rivolto, I 6/4 di passaggio, stato fondamentale). A questo punto le simmetrie si frangono e un recitativo drammatico sostenuto dalla sola orchestra prende il posto del cicaliccio precedente. Al libero fluire della trama melodica l'armonia risponde abbandonando le precedenti scansioni per aprirsi ad artifici più arditi. Così al beffardo do maggiore/minore di Rigoletto, fa eco una tesissima "strofa" in fa minore di Monterone ("Ah sì a sturbare": aa+progressione e cadenza) a mezza via tra l'arioso ed il recitativo

es. 6

2 tonicizzazioni e se al carnefice spetto terribile portante in mano vendetta a chiedere...

fa: I IV I Lab: V VI do:+IV⁷ V VI Mib:+IV⁷V Reb:+IV⁷ I₄⁶ V Id.s.IV⁶ I₄⁶+IV⁷ Re:VII I

ricca di ritardi e tonicizzazioni interne, tra le quali spicca la quarta e sesta di si_b risolta per salto. Ma il momento più interessante dell'intero passaggio si trova al termine della progressione ove la tonalità ha modo di evidenziare a tutto tondo il ruolo d'inesauribile forza motrice che svolge all'interno del dramma. Qui l'ingresso dell'area principale di Re_b, nell'istante in cui Monterone invoca vendetta, è differito (Duca: "Non più, arrestatelo") dall'inserimento di un do_b al basso che, dopo aver trasformato la triade di tonica in dominante secondaria di sol_b, avvia un breve moto cromatico discendente concluso sul IV grado innalzato sol_b dal quale il vecchio lancia la prima terribile maledizione ("Oh siate entrambi voi maledetti") attraverso una geniale rilettura del grado re_b nella sensibile do_♯ di un inatteso e fulmineo re maggiore, area del potere e del male. Riprese lentamente le forze, lo sventurato padre, nel punto di volta dell'intera vicenda - quella maledizione destinata a condizionarne gli sviluppi futuri -, si rivolge prima al Duca ("Slanciare il cane") e poi a Rigoletto ("e tu serpente") mentre in orchestra risuonano, una dopo l'altra, tre delle figure fondamentali della partitura già sentite nel Preludio: la scala cromatica (ascendente al canto: "Slanciare il cane", da re a si_b; discendente al basso, da re a sol), il IV grado innalzato di Re_b e la cadenza composta +IV⁷ I 6/4 V I ("Sii maledetto!" "Che sento! Orrore!", cfr. l'es. 3).⁴

Il tono di Re_b, così faticosamente raggiunto, dà infine il via alla stretta conclusiva ("O tu che la festa"), basata su un tema sinistro e serpeggiante (cfr. l'es. 7) liberamente ricalcato sul modulo della "strofa" di Monterone (aa + progressione melodica) in cui si distinguono in "a" l'accordo diminuito sulla sensibile e nella progressione la quadriade mi_b-sol_b-si_b-re_b (terza specie) che nella coda, aperta dagli accordi diminuiti sul III e sul IV grado innalzato, andrà a sostituire nella cadenza finale in maggiore (Monterone: "Sii maledetto!" Duca e Cortigiani: "Più speme non v'è.") la settima diminuita sul IV innalzato.

Quadro secondo. "L'estremità più deserta di una via cieca... È notte". Nella mente di Rigoletto "chiuso in un ampio e bruno mantello" si agitano i ricordi dei fatti precedenti. Nell'orchestra, circoscritta ai soli clarinetti, fagotti e archi gravi, risuonano la tonica re_b (voce superiore), la cellula melodica sol-la_b-si_b/si_b-do-re_b (bassi) desunta dal passo "È vano ogni detto, di qua t'allontana" della stretta

es. 7

e le settime del II (terza specie) e del IV grado innalzato, ricomposte in una lenta successione di 2 gruppi di battute (4 (2+2 ripetute) sulla settima del II grado + 4 (2+2 ripetute) sulla settima del IV innalzato) che approda alla quarta e sesta della tonica fa, immediatamente seguita sulla dominante dal canto del protagonista, “Quel vecchio maledivami!!”, un breve frammento – variante del tema della maledizione – sviluppato, come all’inizio del Preludio, sulla nota strutturale do (qua dominante, là tonica minore) sostenuta sulla sillaba accentata dall’accordo-appoggiatura $la\flat\text{-}do\text{-}mi\flat\text{-}sol\flat$ (= $la\flat\text{-}do\text{-}re\sharp\text{-}fa\sharp$).⁵

es. 8

The image shows a musical score for a bassoon part. It is divided into two sections: 'Preludio' and 'Quel vecchio maledivami!!'. The 'Preludio' section consists of a series of eighth notes on a single staff, starting with a low D. The 'Quel vecchio maledivami!!' section begins with a vocal line (represented by a treble clef staff) and a bassoon line (represented by a bass clef staff). The vocal line has the lyrics 'Quel vecchio maledivami!!' written above it. The bassoon line has a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

Esso ritornerà altre due volte nel corso del monologo “Pari siamo!” e nell’ultima scena (“Riedo! perché?”) fungendo così da motivo conduttore di tutto il quadro. Al conciso ma intenso squarcio introduttivo segue il duetto Rigoletto-Sparafucile. Anche qui i moduli tradizionali vengono elusi (saranno ripresi nei successivi duetti Rigoletto-Gilda e Duca-Gilda) e Verdi preferisce servirsi, come nella prima parte dell’Introduzione, di una vecchia tecnica operistica, il recitativo sinfonico, a cui infonde nuova linfa sia attraverso la (tanto irrisa) strumentazione, magistralmente affidata ad un violoncello e ad un contrabbasso soli, accompagnati dai ribattuti dei clarinetti nel registro grave, dai fagotti e dalla grancassa, sia attraverso il declamato sommesso, ma serrato e teso, delle voci di un baritono (Rigoletto) e di un basso (Sparafucile) in sovrapposizione al cantabile strumentale strofico. Il colore scuro tanto dei timbri dell’orchestra che di quelli dei personaggi in palcoscenico è attutito dalla tenue luminosità del fa maggiore di base, a sua volta adombrato dai numerosi passaggi all’omonimo minore. Il pezzo si articola in tre parti (schema ABA) di cui la prima (“Signor?” “Va... non ho niente”) si avvale di una melodia sinuosa e inquietante (violoncello e contrabbasso all’unisono) anch’essa tripartita (a, 8 batt., Fa; b, 4 batt., fa-La \flat ; a, 4 batt., Fa + coda con cadenza +IV7 I 6/4 V I), mentre la seconda, di contrasto, consta di due segmenti (7+6 misure) costruiti su nuove figure motiviche, il primo (“E quanto spendere”) in progressione (2+2+2 unità con percorso Do: I-VI; la: I-VI; Fa: I-VI abbassato) ed il secondo (“E come puoi”) su un lungo pedale di do (V di fa minore) che prepara la ripresa (“E come in casa”). Quest’ultima ravviva da un lato il tessuto iniziale con l’inserzione di un disegno d’accompagnamento per terze nelle voci interne (per i maligni di mano del Muzio o tutt’al più della Strepponi...), ampliandolo dall’altro con sette misure aggiuntive di scale cromatiche, una discendente al basso (“Senza strepito”) e una ascendente al canto (“È questo il mio strumento”) che porta al punto climatico dell’intera pagina (“Vi serve?” “No... al momento”) subito seguito dalla flessione verso la cadenza conclusiva e la coda la quale, dopo una scaletta discendente di fa maggiore, introduce quasi a sorpresa una triade in quarta e sesta di La \flat (“Sparafucil mi nomino...”), la mediante della variante minore fa, risolta per salto sul V Do, ennesima dimostrazione della disinvoltura con cui Verdi, qui come altrove (cfr. l’es. 6), tratta quest’accordo.

Rimasto solo, Rigoletto si lancia nel monologo “Pari siamo”, una pregnante area declamatoria sempre in fa maggiore/minore, preludio al successivo duetto con Gilda, strutturata sui cangianti stati d’animo del personaggio e intessuta di brevi e incisive figure orchestrali in un serrato succedersi di cambi di tempo e d’improvvisi aperture tonali:

1) Adagio (Fa-la-Fa:V): preceduto da una lieve inflessione fa-do (“Pari siamo!...”) il canto del protagonista si libra forte e sicuro verso l’alto (“io la lingua”) per raggiungere, dopo una prima sosta su un re accompagnato dall’immancabile settima sul IV alterato (“egli ha il pugnale!...”), il mi superiore (“l’uomo son io che ride”), V di la, dal quale precipita verso il mi e poi il re e il do dell’ottava sottostante (“ei quel che spegne”). Una quartina di trentaduesimi risolvete su una semiminima, ripresa dal breve recitativo dell’Introduzione (Rigoletto: “Voi congiuraste”)

es. 9



e sviluppata per quattro volte sia per moto retto che contrario, riporta al V di Fa e al motivo di base del quadro (“Quel vecchio maledivami!!!”);

2) Allegro (Re^b-si/Si^b): all’attacco di un inatteso Re^b (Do-Re^b= V-VI abbassato), Rigoletto esplode in un impeto di collera contro lo stato miserevole della propria condizione umana. Ricompare, amplificato, l’inciso dell’es. 9 ricomposto in una rapida progressione su basso cromatico (re^b-re-mi^b-fa-sol^b-fa) che chiude sul V di si^b minore (“Non dover, non poter altro che ridere!!”) il quale, all’idea del “pianto” liberatorio a lui precluso (Adagio), si trascolora nell’omonimo maggiore;

3) Moderato (Si/si^b-Mi): su uno scarno disegno dei bassi contrappuntato da una saltellante cellula del clarinetto, il pensiero si sposta ora sul Duca, “giovin, giocondo, sì possente e bello”, mentre all’invidia si accompagna un nuovo violento scoppio d’ira e un altrettanto inatteso passaggio a mi maggiore (“Oh, dannazione!”);

4) Allegro (Mi): su una progressione instabile di settime diminuite, l’odio nutrito nei confronti del mondo di corte (“Odio a voi, cortigiani schernitori!”), colpevole, a suo dire, della propria deformità spirituale, si scatena ora in tutta la sua violenza (*tutta forza*, recita l’annotazione al verso “per cagion vostra è solo...”);

5) Andante (Mi-Fa:V): un disteso solo del flauto sempre nell’area di Mi nel frattempo consolidatasi, muta un’altra volta il clima drammatico (“Ma in altr’uomo qui mi cangio...”) obbligando il canto ad assumere curvature più morbide rispetto alle spigolose volute precedenti. Ma, come le altre, anche l’immagine di Gilda sfuma rapidamente per cedere ancora il passo a quella incombente di Monterone (“Quel vecchio maledivami!!!”) che riguadagna così il centro primario Fa/fa attraverso quel moto d’inganno, per così dire rovesciato, che ne aveva prodotto il primo sensibile allontanamento (Fa: V-VI abbassato=I di Re^b; Mi: V-VI abbassato=V di Fa);

6) Allegro (fa-cadenza in do maggiore): il pensiero ossessivo della maledizione (fa minore) segna pure il ritorno in orchestra sia del motivo d’apertura del quadro (es. 7) che di quello della Festa (es. 9) oltre che della sinistra terza minore dell’es. 2 (“Mi coglierà sventura!”). Mentre fa trapassa a Do i presagi di sventura paiono finalmente dissolversi per lasciar posto al tempo d’attacco del duetto successivo.

Anche nella Scena, Terzetto e Tempesta dell’ultimo atto ritroviamo i due atteggiamenti compositivi fondamentali dell’opera: il declamato plastico ed espressivo della forma aperta, sostenuto da un tessuto sinfonico altrettanto flessibile ma a suo modo coerente e da una discreta espansione del quadro tonale, e il canto spiegato del pezzo chiuso ove la tonalità e l’accompagnamento limitano allo stretto necessario le rispettive mansioni. Questo vasto squarcio in re maggiore/minore si apre con una lunga zona di recitativi e ariosi compattata da cinque elementi tematici a carattere spiccatamente descrittivo, il primo di una certa consistenza (A, il motivo della tempesta) e gli altri di minor ampiezza (B, uno svolazzante arpeggio del flauto su tremoli degli archi: il lampo; C, un doppio trillo dei bassi: il tuono; D: una breve scala cromatica per terze ascendenti e discendenti delle voci maschili del coro dietro le quinte: il vento; E, tre arpeggi di altrettante settime diminuite in successione cromatica discendente: la pioggia), quasi tutti, ad eccezione di E, introdotto solo in un secondo tempo, più o meno compresi in un solo accordo.⁶

Di particolare interesse è la struttura dell’elemento A, uno spezzone di 12 battute costruito su un doppio pedale I/V sostenuto da una sequenza armonica dissonante e vuota che con il la acuto dell’oboe determina un senso di profonda apertura spaziale e d’inquietante fissità, aspetti questi ulteriormente ribaditi dalla variante A1, protratta per più misure, e dall’impianto uniacordale dei motivi B, C e D.

es. 10

La scena verte su due eventi perfettamente intrecciati e fusi tra loro: l'assassinio di Gilda e la tempesta. Il tutto si realizza attraverso un poderoso crescendo drammatico-musicale che raggiunge l'apice nel Terzetto vero e proprio, impregnato degli stessi motivi della scena precedente (cfr. i pedali di la, la riconduzione e la cadenza finale), e nel breve episodio sinfonico conclusivo:

azione	area tonale	tempesta
	Re	A
1) Rigoletto-Sparafucile, recitativo	Re	A1 (12 battute)
2) Duca-Maddalena-Sparafucile, recitativo		B-("Bella figlia dell'amore")+BCDA1 (4 battute) + CD ("Bella figlia dell'amore")
3) Maddalena, arioso	Sol	ACD
4) Duca-Sparafucile, recitativo	Sol-Si	B
5) Duca: "La donna è mobile"		
6) Maddalena-Sparafucile, arioso		A
7) Gilda, Maddalena-Sparafucile, recitativo		BCD
8) Gilda, Sparafucile, Maddalena, arioso, recitativo	Mi	ABCD
9) Maddalena: "Eppure il danaro", arioso	La	
10) Sparafucile: "Uccider quel gobbo", arioso		C in progressione
11) Gilda-Maddalena-Sparafucile, recitativo	pedale di la	CD1(ridotto) CD1D2 (ampliato)
12) Terzetto	re/Re	(lampi continui, pioggia)
13) riconduzione	+IV7.....	(scoppio di fulmine) D (campana) DDD
	pedale di la	C (scoppio di fulmine) ECED2
14) ripresa del Terzetto	re/Re	(lampi continui, pioggia)
15) coda	cadenza	(fulmini e lampi) DDD (scoppio di fulmine)
16) squarcio orchestrale	re	(macchina del tuono, scoppio di fulmini)
	La: I	(la macchina del tuono cessa: continuo lampi
	Pedale	e pioggia) CD3E2CD3E2 + finale in dissolvenza su elementi dello squarcio orchestrale

La parte iniziale è svolta su un'ampia progressione di quinta discendente e terza ascendente con partenza e ritorno dal/al centro primario Re attraverso Sol, Si, Mi e La. Ogni passaggio, scandito dai primi quattro elementi, è introdotto da A, sia a sola orchestra sia a sostegno di un canto che per tutta la scena si sviluppa ora in uno scarno recitativo ora in un morbido arioso (solo nell'episodio in La ove l'arioso è preponderante i motivi di base si riducono a C e a D). Anche il ritmo armonico interno alle singole regioni concorre in maniera significativa alla realizzazione dell'insieme. Così alla staticità delle due aree iniziali, svolte di fatto sul solo accordo di tonica prolungato per ben 58 battute in Re e per 21 in Sol, di tanto in tanto ravvivato dalla propria dominante (A e C), fa da contrappeso la crescente attività delle zone di Si (la Canzone del Duca), di Mi e di La, quest'ultima chiusa da un pedale di tonica di 8 battute, trasformato nel V di Re, che spinge, sugli insistiti ritorni delle cellule C, D1 e D2 (l'avvicinarsi sempre più minaccioso del temporale), verso la forma chiusa ("Se pria ch'abbia il mezzo la notte toccato"), organizzata in una esposizione (schema a-re (Sparafucile) a-re (Maddalena) b-Fa (Gilda) e c-Re (Tutti)), una riconduzione e una ripresa. Notevole è, al di là delle tradizionali consuetudini operistiche, la parte mediana la quale fa sua l'onnipresente e drammatica settima dimi-

nuita sul IV innalzato (“scoppio di fulmine”) con cui chiude il Terzetto, riducendola dapprima al solo sol \sharp del basso sostenuto dal motivo D e dai rintocchi di una campana, e differendone poi l’ovvia risoluzione sul V (“Ancora mezz’ora”, “Attendi, fratello...”) con un moto discendente sol \sharp -sol \flat -fa-mi che sui reiterati ritorni di D (uno per ogni nota) conduce alla dominante mi fragorosamente risolta (altro “scoppio di fulmine”) su un secondo pedale di La (I=V di Re con sequenza motivica C-E (la pioggia) -C (altro scoppio di fulmine) -E-D2) che porta alla ripresa. Soltanto alla fine di questa il IV alterato, una volta compiuti gli ultimi preparativi dell’omicidio (rintocchi di campana + DDD) avvierà inesorabilmente la cadenza conclusiva I 6/4 (“lampo”, “scoppio di fulmine”) V e I e il successivo vorticoso episodio orchestrale, con tanto di macchina del tuono in palcoscenico e di scoppi di fulmini a volontà, che segna l’apice estremo della tempesta e allo stesso tempo il suo graduale dissolversi, sottolineato dalla ripresa di C, D ed E (questi ultimi due ulteriormente dilatati) e di altre cellule proprie (ad esempio la scala cromatica ascendente-discendente del vento si trasforma in orchestra in una rasserenevole scala diatonica per terze discendenti), preparando così il la maggiore d’attacco della Scena e Duetto Finale.

Carlo Marengo

¹ È curioso pure notare come nella Ballata in La \flat del primo atto, al verso “s’oggi questa mi torna gradita”, il Duca tonicizzi il grado “lontano” Do \flat , mediante della variante minore la \flat , creando così una singolare (e casuale?) relazione con l’area della Canzone stessa.

² A e B = periodi di 8 battute a *period* con percorso interno I-V I-I; C = frase di 4 misure ripetuta; D = periodi a-b (8+8 battute) con frasi a percorso inverso (a: I-V, I-V; b: V-I, V-I); E = doppio periodo 8+8 con periodi a *sentence* e percorso I-V, I-I.

³ A ben vedere l’incipit per quarte discendenti del basso di A (La \flat -mi \flat -fa-do) presenta una sorprendente affinità con la prima parte del cinquecentesco basso di Romanesca Si \flat -fa-sol-re.

⁴ La stessa sequenza di scala cromatica, IV alterato e cadenza composta si ritrova pure alla fine del primo atto quando Rigoletto, dopo il rapimento di Gilda, si rende disperatamente conto dell’avverarsi della maledizione.

⁵ Le interpretazioni di questo aggregato come dominante di Re \flat o, peggio ancora, come sesta tedesca del tono di Do (!!!) ci paiono alquanto discutibili per non dire fantasiose, soprattutto se si considera il fatto che la triade di dominante (e non di tonica) su cui risolve è parte effettiva dell’ampio arco cadenzale che prepara il duetto con Sparafucile. Il carattere di accordo apparente è ancor più manifesto nella grafia la \flat -do-mi \flat -fa \sharp del Preludio ove il fa \sharp e il la \flat palesano con tutta evidenza la funzione di note d’appoggio ascendente e discendente della quinta sol della triade tonica do.

⁶ Piuttosto ambigua è la conformazione armonica del motivo C, trattato sia come cadenza V 4 3 - I, sia come semplice figura contrappuntistica dissonante interna (Sparafucile: “Uccider quel gobbo!”). Nella prima forma compare pure in abbinamento ad alcuni suoni estranei del canto che danno luogo ad una vera e propria sovrapposizione di funzioni V/I (Gilda: “mio padre perdono”, “l’inferno qui vedo”).

Pavarotti: addio all’opera

Durante il matrimonio di Luciano Pavarotti avvenuto nel Teatro Comunale di Modena, la piccola Alice, ultimogenita del celebre tenore, accortasi di non essere nel paese delle meraviglie, si mise a strillare come se presagisse qualcosa di funesto. Non si sbagliava, infatti, giacché di lì a poco il papà avrebbe dato al mondo intero la notizia del suo addio alla lirica. Piangeva, dunque, la piccina sull’epilogo di una lunga carriera? No, sembrava piuttosto disperata all’idea che papy Luciano, lasciati i palcoscenici dei teatri d’opera, potesse (cosa non improbabile, tanto per arrotondare) dedicarsi completamente all’amata musica leggera. Si dice, infatti, che, malgrado la tenera età, Alice Pavarotti abbia già accumulato una notevole dimestichezza con acuti, vocalizzi, gargarismi e gigionerie varie, manifestazioni graditissime purché appartenenti al Duca di Mantova, a Radames o a Mario Cavaradossi, mentre il timore di avere per casa stuoli di rochettari la terrorizza, così come le ripugna l’idea che il suo “vecchio genitor”, al fine di seguire l’andazzo, si copra di tatuaggi, di pearcing, di anelli al naso e all’ombelico e quant’altro, pur di figurare un nuovo big.

Giuseppe Verdi, Alessandro Luzio, il Risorgimento italiano e la Massoneria

di Giuseppe Rausa

Fin dal 1851, nel vasto racconto storico *L'ebreo di Verona* (circa 1000 pagine), pubblicato a puntate su "La Civiltà Cattolica" (poi in volume l'anno seguente), il gesuita Antonio Bresciani afferma con decisione l'attività "settaria" di Mazzini (si ricordi che in ambito cattolico "setta" e Massoneria sono sinonimi), come parte di una congiura massonica internazionale e anticristiana (perfino satanista, con tanto di ostie rubate, amorali "sacerdotesse" e messe nere, anticipando così la nota enciclica *Humanum genus*, 1884, di Leone XIII e il complicato caso Taxil, 1885-97; la terza Roma di Mazzini diviene ovviamente la Roma dell'Anticristo e la Repubblica romana l'ora delle tenebre, dei compiaciuti saccheggi di beni ecclesiastici, delle persecuzioni ingiustificate), congiura responsabile dell'intero movimento insurrezionale europeo del 1848-9. Bresciani racconta che la Giovine Italia ha segretamente inviato a Roma decine di agitatori nel 1847-8, sia fuoriusciti italiani, sia esuli provenienti da Germania, Svizzera e Polonia (tra essi Aser, il protagonista del suo racconto), con il compito di sovvertire il Papato e creare una repubblica mazziniana proprio al centro della penisola, come poi avviene. I saggi e le biografie filomazziniane non raccontano, né documentano niente di simile e parlano di una presenza di mazziniani solo dal dicembre 1848. Il documentato racconto di Bresciani, per quanto di parte (ma anche l'agiografica storiografia novecentesca è di parte, seppur in maniera meno esplicita e dichiarata), appare su questo punto più verosimile, visto che a Roma (non per esempio a Milano nella primavera 1848 o a Firenze nel febbraio 1849 dove la presenza di Mazzini risulta quasi ingombrante) la corrente repubblicana arriverà a imporre Mazzini alla massima carica dello stato. Inoltre Bresciani stigmatizza l'attività terroristica della setta e le attribuisce l'omicidio di Pellegrino Rossi, omicidio "necessario" (Rossi stava trovando un efficace compromesso tra Papato e liberali moderati, gradito anche alla Francia) al fine di aprire la strada alla rivoluzione (pure un Rodelli, deciso ammiratore del genovese, afferma che "tale omicidio politico apre la via al precipitare degli eventi", in *La repubblica romana del 1849*, 1955); anche su tale questione, definendo Sterbini e Ciceruacchio come mazziniani, Bresciani appare credibile: la forza di un'organizzazione politica minoritaria come la Giovine Italia si fonda largamente sul terrore e ovviamente sui finanziamenti a disposizione; credere che la sua conquista del potere a Roma potesse avvenire solamente grazie alla bontà degli ideali e degli scritti dell'esule londinese, fa parte del bagaglio favolistico della storiografia laica novecentesca. D'altronde pretendere che Mazzini venisse ascoltato con interesse da re e governanti, nonché venisse innalzato a posizioni di potere quasi dittatoriali nella repubblica romana, solo perché valido ideologo, è insultare l'intelligenza dei lettori. Bresciani afferma che l'esule era temuto per la sua crudeltà e che la Giovine Italia emanava sentenze di morte (nell'*Ebreo di Verona* il gesuita rievoca le circostanze in cui molte vittime caddero accoltellate).

Vasto affresco che abilmente interseca racconto avventuroso e ricostruzione storica, il testo di Bresciani dimostra che già nell'Ottocento i gesuiti, così come i letterati e gli operisti della parte avversa, hanno capito che la propaganda più efficace è quella che insegna mentre intrattiene e diverte. Billy Wilder, mandato in Germania nell'estate 1945 a epurare la cinematografia tedesca, invia alle autorità militari un memorandum intitolato "Come fare propaganda divertendo" in cui deplora l'uso di noiosi e inefficaci documentari e afferma che "ai fini del nostro programma di rieducazione del popolo tedesco" servono film divertenti, in technicolor", con "una storia d'amore un po' speciale, escogitata in modo da aiutarci a trasmettere un messaggio ideologico". Il cinema nel Novecento eredita la funzione ideologico-educativa presente nella letteratura e nella musica del secolo precedente.

Lavoro invece più prettamente saggistico è l'analitico *Giuseppe Mazzini, Massoneria e Rivoluzione*, (1908) del gesuita e massimo esperto dell'Ordine Herman Gruber (assente perfino dalle bibliografie), testo nel quale si ripete la centralità dell'esule all'interno del sistema massonico internazionale. Gruber definisce Mazzini la mente direttrice del movimento rivoluzionario in Italia e Garibaldi il braccio armato, "stelle massime della Massoneria italiana, splendore e gloria della nostra patria..." (Rivista della Massoneria italiana, 1891). Gruber racconta che Mazzini fu regolarmente iniziato in una loggia, come testimonia Lemmi, e ricorda che il suo nome è ancora oggi celebrato dall'Ordine. Grandi maestri come Lemmi e Nathan infatti si gloriavano di essere stati seguaci di Mazzini.

Nel 1876 lo stesso Pio IX afferma con toni comprensibilmente aspri: "Sorse una setta, nera di nome e più nera di fatto [la Carboneria], e si sparse nel bel Paese, penetrando adagio adagio in molti luoghi. Più tardi un'altra ne comparve [la Giovine Italia] che volle chiamarsi giovane, ma per la verità era vecchia nella malizia e nella iniquità. A queste due, altre ancora ne tennero dietro, ma tutte alla fine portarono le loro acque torbide e dannose nella vasta

palude massonica” (citato dalla Pellicciari in *L'altro Risorgimento*, 2000).

Anche da parte massonica molte sono le asserzioni dirette e indirette intorno alla militanza di Mazzini ai vertici dell'Ordine. David Levi, un attivista dell'organizzazione, spesso presente nel salotto di Clara Maffei negli anni quaranta (e pertanto noto anche a Verdi), ci ha lasciato una suggestiva testimonianza della sua affiliazione alla Giovine Italia avvenuta verso la fine degli anni trenta, dalla quale si desume sia il carattere tipicamente massonico della cerimonia, sia l'importante monito a rispettare il segreto, tipico dell'Ordine. Scrive nelle pagine manoscritte di un'autobiografia lasciata incompiuta: “Io appena stabilito a Pisa ardeva di arruolarmi nella Fratellanza [la Massoneria]. Era dai miei amici torinesi raccomandato al Guerrazzi, che ne era uno dei caporioni; egli prese a benvolermi per i miei entusiasmi patriottici e liberali.gran parte degli israeliti di Livorno erano affiliati alla *Giovine Italia* e alla Massoneria, e in Livorno, malgrado le persecuzioni ed insidie, si contavano pur tre logge, che il governo tentò sempre di sopprimere, ma invano.... Capì in quei giorni a Livorno un Fabrizi che con nome finto viaggiava da Marsiglia a Malta. Sbarcato a Livorno gli fui presentato. Mi condussero una sera in una camera sotterranea, in un vicolo romito. Là, sulla lama di un pugnale giurai pronto ad ogni sacrificio per la patria. Invocava la vendetta di Dio e dei Fratelli se mai tradissi i segreti della Società e venissi meno ai suoi ordini. Si scambiò il bacio dei neofiti, e da quell'istante feci parte delle sette decurie, e centurie della setta, e votai l'anima mia alla causa” (riportato in L. Bulferetti, *Socialismo risorgimentale*, 1949). Ciò che emerge inequivocabile da queste righe è la evidente contiguità di Giovine Italia e Massoneria, nonché il fatto rilevante che quest'ultima è ben presente e attiva in Italia negli anni del Risorgimento, contrariamente a quanti (tra cui ovviamente il Luzio) asseriscono che l'Ordine è assente nella penisola nel periodo 1815-60 e si riorganizza solo dopo l'unità d'Italia.

Tra le testimonianze dirette, interne all'ambiente massonico, cominciamo col citare una lettera al re, scritta nel 1925 dallo statista in esilio Nitti (indicato da alcune fonti come massone di 33° grado); in essa si legge: “Suo padre e Suo nonno furono massoni e anche con molto zelo e furono massoni Mazzini e Garibaldi” (riportato da G. Vannoni in *Massoneria, Fascismo e Chiesa cattolica*, 1980). Ancora. Nel convincente e documentato saggio francese *Les Francs-Maçons* (1961), Serge Hutin, nel breve paragrafo dedicato alle cose italiane, definisce senza alcuna titubanza Mazzini (come pure Cavour e ovviamente Garibaldi) massone. Anche nel volumetto edito dalla Massoneria del Grande Oriente d'Italia per la commemorazione del primo centenario della loggia Sabazia di Savona (1969), in un articolo agiografico sul genovese (*Mazzini a Savona*) si dà pieno credito alla sua investitura ad alto grado della Massoneria avvenuta nel carcere savonese nel 1830, durante il suo primo arresto ad opera della polizia sabauda. D'altronde sulle mura del carcere Priamar di Savona, la Massoneria pose una lapide commemorativa dedicata a Mazzini già nel 1905 (centenario della nascita del genovese). Infine nel volume *La libera muratoria* (1978; testo semiufficiale, con prefazione dell'ex gran maestro del Grande Oriente italiano Giordano Gamberini mentre tra i contributi spicca quello di Mola), nell'elenco finale dei massoni celebri, accanto a Mameli, compare appunto “Giuseppe Mazzini (1805-72), apostolo dell'unità italiana”.

Coerentemente con il culto mazziniano che attraversa l'universo massonico, il dieci marzo, data della morte del genovese, è divenuto il giorno consacrato alla commemorazione dei defunti da parte delle logge, in omaggio a “Colui che il 10 marzo 1872 passò all'Oriente Eterno” (*Rivista Massonica*, settembre 1971).

Nonostante questo elenco di testimonianze, la reticenza degli storici del Novecento intorno a tale tematica si fa via via crescente, rendendo peraltro incredibili le gesta del genovese; si pretende allora di farci credere che Mazzini vive a Londra e organizza l'attività cospiratoria con i pochi soldi inviati dalla madre o guadagnati con qualche collaborazione editoriale o con il solo aiuto della famiglia Nathan. In tal senso molte “autorevoli” biografie, edite da altrettanto “autorevoli” case editrici, assomigliano a favole per bambini. Facciamo un esempio: Mazzini giunge a Londra nel gennaio 1837 con pochi denari e, con i fratelli Ruffini, va a risiedere da un conoscente. Nel marzo invece può già permettersi una grande casa su tre piani in un quartiere elegante, completa di servitù. Con che soldi sorge spontaneo chiedersi, domanda che però non sembra inquietare i numerosi biografi mazziniani.

Al riguardo Luzio, nel libro su Massoneria e Risorgimento, scopre le sue carte fin dal titolo del capitolo dedicato al genovese ovvero “*Giuseppe Mazzini e il suo credo antimassonico*”. Definire un'ideologia rivoluzionaria e repubblicana come il mazziniano, completamente allineata ai “dogmi” massonici di Libertà, Fratellanza e Uguaglianza (le tre parole chiave della Massoneria, poste da Mazzini sulla bandiera della Giovine Italia), estranea alle logge solo perché il grande cospiratore indulge anche su un versante di mistica nazionalista (Dio e Popolo), è abbastanza singolare. La lotta mazziniana contro il Papato è tra le più decise, in perfetta aderenza con la principale finalità liberal-massonica del movimento rivoluzionario ottocentesco ovvero quella di abbattere il potere temporale della Chiesa, gli imperi centrali e quello zarista (operazione che si protrarrà per circa un secolo e potrà dirsi compiuta solo

nel 1918); Mazzini stesso, nella sua unica attività di governo rivoluzionario, ricopre la carica di triumviro della repubblica romana, insieme all'amico fraterno e massone Aurelio Saffi; la maggioranza delle sue amicizie e collaborazioni si sviluppa in quell'ambito (si pensi, tra gli altri grandi nomi, a quelli di Garibaldi, di Saffi, di Depretis e di Crispi, tutti alti gradi della Massoneria); ciononostante Luzio (e molti altri dopo di lui) pretende di dimostrare l'estraneità di Mazzini alla Massoneria ("la leggenda del massonismo del creatore della Giovine Italia..") citando frammenti di lettere dallo sterminato epistolario del genovese e ricordando il suo "spirito religioso-evangelico". Ma tale religiosità è da un lato perfettamente coerente con il deismo massonico (il riferimento al Grande Architetto Dell'Universo) caro proprio alla Massoneria anglosassone; dall'altro essa fa parte di quell'alleanza strumentale con il protestantesimo anglosassone, finalizzata a un'ipotetica riforma religiosa in Italia in funzione anticlericale a cui si è già accennato. Un fitto reticolato di società bibliche, facenti capo all'Inghilterra, si estende nella penisola negli anni quaranta al fine di convincere gli italiani ad abbandonare il cattolicesimo per farsi luterani (si veda il saggio di G. Spini, *Risorgimento e protestanti*, 1989). È un'operazione fallimentare (si è detto del possibile legame con lo *Stiffelio* verdiano) alla quale l'organizzazione mazziniana aderisce per un mero interesse politico, come peraltro strumentale (la necessità di non lasciare "orfano" il diffuso sentimento religioso cattolico) appare tutta la confusa mistica del genovese volta a "divinizzare" il popolo (qualcosa di molto simile accade a partire dalla metà degli anni sessanta del Novecento con la diffusione in Europa di una corrente di simpatia per l'induismo in varie e pittoresche forme; la musica rock e il massonico spiritualismo New Age sono in prima linea nel diffondere questa mitologia, la cui probabile finalità politica è la medesima che guidava l'attività dei rivoluzionari ottocenteschi: indebolire la fede cattolica con "prodotti" religiosi similari, più "aggiornati" e seducenti nella confezione).

Insomma la mancanza di documenti espliciti riguardo al ruolo di gran maestro della Massoneria del genovese non prova alcunché; è un fatto implicito nella filosofia del segreto che innerva l'Ordine (ad esempio, sempre intorno all'obbligo di "riservatezza", il gran maestro del Grande Oriente d'Italia, Domizio Torrigiani, in una circolare pubblicata sulla <Rivista massonica> del gennaio-febbraio 1920 ammonisce: "considerino i fratelli che il Segreto e la Gerarchia sono i cardini immutabili su cui la vita dell'Ordine nostro s'impertina"), né si comprende la posizione di Luzio il quale si sente di escludere radicalmente tale ipotesi senza però aver avuto accesso (a quanto ci consta) agli archivi della Libera Muratoria; come può dunque essere certo che la Giovine Italia non sia, come dice Pio IX, una sezione segretamente scismatica della Massoneria internazionale?

Luzio adduce inoltre come prova l'odio mazziniano verso importanti personaggi della Massoneria francese e italiana. Ma questa dura conflittualità semplicemente conferma l'esistenza di un'aspra battaglia tra Francia e mondo angloamericano per il controllo della penisola ovvero di una lotta tutta interna all'Ordine. Né, dopo il clamoroso scandalo della P2 (1981), ci si può ancora stupire di queste lotte interne al Potere. Lo scontro tra Mazzini e Buonarroti, aderente alla Massoneria francese e accusato dal genovese di lavorare per "il giogo francese", è una delle innumerevoli riprove di una storia risorgimentale divisa tra patrioti filofrancesi e patrioti filoanglosassoni. D'altronde è proprio l'esercito francese che obbliga Mazzini e Garibaldi a "soggiare" da Roma (1849), mentre a Civitavecchia, a Mazzini in fuga (luglio 1949) il console americano offre asilo politico nel suo paese e un passaporto intestato a George Moore. Né va dimenticato che nelle trattative finali del 30 giugno 1849, volte a riportare la pace, i rappresentanti della repubblica romana sono affiancati dai Consoli d'Inghilterra e di America, come racconta nel suo diario il principe Chigi (*Il tempo del Papa-Re. Diario del principe Chigi 1830-55*).

In generale la repubblica statunitense, largamente antimonarchica e antipapale, attiva nel Mediterraneo con una propria flotta navale (posta a difesa del suo traffico mercantile) fin dal 1815, appoggia per affinità ideale e per interessi commerciali l'operato della Giovine Italia (che possiede sue efficienti diramazioni oltre Atlantico quali la *Young America*): nei giorni successivi la caduta della repubblica romana il consolato USA dà asilo ai democratici e distribuisce passaporti (da Garibaldi a Avezzana a Kossuth numerosi sono gli esuli europei che, dopo le rivoluzioni del 1848-9, riparano oltre oceano, dove vengono festeggiati come eroi), ponendosi in deciso conflitto con i francesi del generale Oudinot. La "simpatia" statunitense per la causa italiana culminerà negli aiuti di ogni tipo (navi d'appoggio, armi, denaro) forniti dalla marina USA (ovvero dalla Massoneria americana) all'impresa dei Mille in un'epoca in cui garibaldino e massone sono pressoché sinonimi (si veda il saggio di Spini, *Le relazioni politiche fra l'Italia e gli Stati Uniti durante il Risorgimento e la guerra civile*, 1969). Anche su questo argomento Luzio minimizza il contributo delle logge e addirittura afferma che sull'impresa dei Mille "l'influenza massonica è limitatissima: anzi più dannosa che altro..." mentre per l'affiliazione di Garibaldi egli racconta che "aggregandosi alla Massoneria aveva obbedito a motivi apolitici: considerandola cioè un'associazione di pura beneficenza, specialmente utile per marinai, nei lor lunghi, perigliosi viaggi in estranee contrade". Siamo a un passo dal ridicolo.

Giuseppe Rausa (2 - continua)

Toreador, attento

Quella notte il povero Escamillo, malandato toreador di Granada, non riusciva a darsi pace. Assistito dalla fedele Carmencita, se ne stava a pancia in giù sull'enorme letto a baldacchino con il sedere letteralmente in fiamme, vittima delle furibonde cornate che il toro Zapatero gli aveva inflitto poche ore prima a Siviglia durante la tradizionale corrida delle cinque della sera. E tutto per quegli stramaledetti petardi lanciati dalle tribune dal rivale in amore don José, che, a suo dire, l'avevan distratto per quella manciata di secondi sufficiente a mostrare le spalle alla bestiaccia e a far succedere l'irreparabile. Questa almeno la scusa sbandierata a destra e a manca per nascondere l'evidente stato di declino di cui erano invece ben coscienti gli incazzati spettatori che da parte loro non si eran fatti scrupolo d'accompagnarne l'uscita ingloriosa con una bordata di fischi degna delle più riuscite performances operistiche del noto tenore massmediatico ecc. ecc. ecc. Insomma, una figura barbina che rischiava di compromettere irrimediabilmente quella fama così faticosamente conquistata in tanti anni di onorata carriera, ma ancor più la fiducia dei potenti soci in affari e con essa la lucrosa joint-venture avviata di recente.

Così erano Jack Rance, un tempo chiacchierato sceriffo di un paesino della California ed ora stimato Paperon de' Paperoni della ristorazione, la comare Quickly, nota tenutaria dell'Osteria della Giarrettiera presso la quale esercitava da par suo il più antico mestiere del mondo, e la rockstar romana Floria Tosca, assurta agli onori della cronaca mondiale dopo il passaggio dalle sgangherate scene liriche ai più redditizi palcoscenici della musica leggera con tanto d'imprimatur di Sua Maestà il direttore stabile della Scala cui nel frattempo Rigoletto aveva fatto conoscere il Gobbo di Nôtre Dame.

I quattro mariuoli avevano ben pensato di spodestare quel rincoglionito di Nabucco, rinchiuderlo in un manicomio criminale, per poi dar vita ad una gigantesca operazione finanziaria che avrebbe reso partecipi i selvaggi abitatori di quelle lontane contrade (questa la motivazione ufficiale strombazzata a tambur battente dai media) delle più alte conquiste della civiltà occidentale.

Sfruttando ciascuno i rispettivi talenti, super flumina Babylonis sarebbero così sorte le imponenti catene di fast food di Jack Rance, generose dispensatrici di cibo d'elevata fattura e per l'occasione ribattezzate La fanciulla dell'Est, i postriboli d'alto bordo della comare Quickly, un vero toccasana per la traballante economia del posto che si sarebbe ben presto risollevata grazie allo sviluppo di certo turismo internazionale, a loro volta affiancati da una caterva di mega-auditorii e d'immense arene, destinati ad ospitare gli strepitosi Concerti di Tosca and Sisters e le spettacolari corride di Escamillo and Brothers, latori e latrici di quelle sane emozioni che in Occidente fan saltare i botteghini e che rispondono al nome di inquinamento acustico da un lato e di sangue, sangue e ancora sangue, come soleva dire il generale Otello, duce supremo degli eserciti invasori, dall'altro. Il tutto generosamente inaffiato con fiumi di petrolio da prosciugare gratis a volontà.

Invece quel maledetto Zapatero aveva mandato ogni cosa a puttane. E sì che prima di scendere nell'arena i più stretti collaboratori si erano ripetutamente premurati di metterlo in guardia. "Toreador, attento!" Ma lui, un po' per presunzione e un po' per farsi bello agli occhi di Carmen, non li aveva voluti ascoltare. Adesso se ne stava lì, su quel letto di dolore, a piangere sulla propria dabbenaggine e sui mancati profitti dell'avventura babilonese dalla quale sarebbe stato giocoforza estromesso. E così fu. Il mattino dopo, infatti, con una laconica e-mail di commiato i tre lo licenziarono su due piedi per proseguire da soli nell'impresa. La notizia lo sprofondò ancor più nella disperazione. "Eppure – pensava – quel che è successo a me potrebbe succedere anche a loro." E un po' per consolarsi e un po' per anestetizzare i lancinanti dolori alle natiche si mise a fantasticare con una certa punta di perfidia sugli eventuali guai che si sarebbero potuti riversare sul capo degli ex soci compromettendone la credibilità. Pensieri, questi, che attraversavano non solo la sua mente ma anche quelle dei milioni e milioni d'invidiosi sparsi per il mondo i quali avrebbero venduto l'anima al diavolo pur di vedersi per sempre liberati dalla presenza dei tre furbacchioni.

Hans

I Quaderni di *Musicaaa!*

(ora disponibili a prezzo ridotto anche in formato p.d.f. e finale
allo spazio internet maren.interfree.it)

- 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 Marenco - un fascicolo euro 8,50
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***
un fascicolo euro 6,50
- 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 Marenco - un fascicolo euro 6,50
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***
un fascicolo euro 4,50
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***
un fascicolo euro 5
- 8 - **Gian Paolo Ferrari - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia***
per soprano, organo positivo o clavicembalo
un fascicolo euro 4
- 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 Iesùè - un fascicolo euro 9,50
- 11 - **Guillaume Dufay - *Missa Caput***
a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 9,50
- 12 - **Gian Paolo Ferrari - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania***
un fascicolo euro 4
- 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 Iesùè - un fascicolo euro 9,50
- 15 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (seconda parte)
un fascicolo euro 9,50 (edizione riveduta e corretta)
- 17 - **Giovan Francesco Becattelli - *Sonate fuggate***
a cura di Roberto Becheri - un fascicolo euro 6,50

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaa!* su supporto cartaceo è prevista a mezzo posta
tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di euro 2 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

