

STUDI VERDIANI

20

PARMA 2006-2007

STUDI VERDIANI

20

ISTITUTO NAZIONALE DI STUDI VERDIANI
PARMA, 2006-2007

Comitato direttivo - Pierluigi Petrobelli, Fabrizio Della Seta

Direttore responsabile - Pierluigi Petrobelli

Redazione - Marisa Di Gregorio Casati

Tipografia - Grafiche STEP, Parma

Distribuzione - EDT srl, Via Pianezza, 17 - 10149 Torino
(tel. 39(0)11/55.91.811 - fax 39(0)11/23.07.034)

© Copyright 2007
ISTITUTO NAZIONALE DI STUDI VERDIANI
I-43100 PARMA (tel. 0521/28.60.44 - fax 0521/1997006 - [http:// www.studiverdiani.it](http://www.studiverdiani.it)
- e-mail: redazione@studiverdiani.it)

ISSN 0393-2532

Printed in Italy

Autorizzazione del Tribunale di Parma n. 3 del 17.01.1986
Direttore responsabile: Pierluigi Petrobelli

	<i>Abbreviazioni bibliografiche</i>	p.	6
Pierluigi Petrobelli	<i>Editoriale</i>	»	7
	<i>Ricordo di Julian Budden</i>	»	11

SAGGI

Fabio Failla	<i>Giuseppe Cencetti, Verdi e la Disposizione scenica di "Un ballo in maschera"</i>	»	15
Daniela Macchione	<i>Digressioni verdiane, 1859-1860</i>	»	46
Max Ulrich Balsiger	<i>Verdis „Stiffelio“: eine Lektion in Theologie?</i>	»	87
Fabrizio Della Seta- Paolo Carrara	<i>Sebastiano Timpanaro, Verdi e Baldini. Un capitolo di storia della cultura musicale italiana nel Novecento</i>	»	109

Carlo Marinelli- Anna Grazia Petaccia	<i>Discovideografia verdiana. Aggiornamenti 2006</i>	»	137
--	--	---	-----

RECENSIONI

G. MELCHIORI, *Shakespeare all'opera - I drammi nella librettistica italiana*, Roma, Bulzoni editore 2006 (PIERLUIGI PETROBELLI), p. 173.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ABBIATI FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, 4 voll.
- Atti III* *Atti del III congresso internazionale di studi verdiani (Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972)*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974.
- BASEVI ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tip. Tofani, 1859.
- BUDDEN JULIAN BUDDEN, *The operas of Verdi*, London, Cassell, 1973-1981, 3 voll. Trad. it.: *Le opere di Verdi*, Torino, EDT/MUSICA, 1985-1988, 3 voll.
- Carteggi verdiani* *Carteggi verdiani*, a cura di ALESSANDRO LUZIO, Roma, Reale Accademia d'Italia; Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1936-1947, 4 voll.
- Copialettere* *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da GAETANO CESARI e ALESSANDRO LUZIO e con prefazione di Michele Scherillo, Milano, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

Le alterne fortune dell'Istituto nazionale di studi verdiani sembrano aver preso una rotta più serena, anche se obiettive difficoltà nella gestione di un ente come il nostro, che ha fini solo ed esclusivamente culturali, permangono; e questo purtroppo in totale sintonia non solo con le consorelle istituzioni italiane (quegli Istituti culturali che fanno capo alla medesima Direzione generale presso il Ministero dei Beni e delle Attività culturali), ma anche a livello internazionale: la redazione centrale a Francoforte del Répertoire internationale des sources musicales (RISM), il punto centrale di riferimento a livello mondiale per la ricerca e l'informazione sulle fonti musicali, non solo ha dovuto drasticamente ridurre il proprio organico ma la sua stessa sopravvivenza non è garantita oltre il 2009. In questa difficile situazione si è resa necessaria la riduzione nella voce di bilancio che maggiormente grava sulle scarse risorse dell'Istituto, e cioè quella riguardante la sede. Provvidamente il Comune di Parma sta provvedendo alla soluzione radicale del problema, mettendo a disposizione vasti e luminosi locali situati in un centralissimo edificio di sua proprietà; questo certamente consentirà all'Istituto di guardare in futuro con maggiore serenità ai compiti istituzionali che è chiamato a svolgere a livello internazionale. Il che non significa che attività di divulgazione ad alto livello non possano e non debbano continuare; emblematica da questo punto di vista è la collaborazione con il Teatro Regio di Parma, in particolare con la sua attività connessa con il Festival Verdi che si tiene in ottobre. Un primo volume, concepito in connessione con le rappresentazioni di Luisa Miller e di Traviata è stato ideato e realizzato dall'Istituto secondo una prospettiva anche distaccata e talvol-

ta ironica delle vicende delle protagoniste eponime, tanto che il volume è stato intitolato Eroine tragiche... ma non troppo. Su di un piano forzatamente meno distaccato si pone il volume ora in preparazione, che si collega alle rappresentazioni, nella stagione 2008, di Giovanna d'Arco secondo il testo musicale criticamente definito da Alberto Rizzuti per l'edizione critica delle opere di Verdi. Attraverso questa pubblicazione si intende far conoscere al pubblico che frequenta gli spettacoli del Festival, con una presentazione volutamente piana ed attraente, i risultati conseguiti attraverso la ricerca, creando così un ponte ideale tra la riflessione culturale e il godimento dello spettacolo.

Analoga concezione sul piano divulgativo sta alla base dell'accordo, in fase di conclusione, con la Discoteca di Stato per il riversamento e la diffusione attraverso gli strumenti di cui l'ente statale dispone dell'intera collezione discografica dell'Istituto, una collezione di circa 3500 registrazioni, in gran parte costituita dall'eredità del maggior collezionista svedese, Carl L. Bruun.

L'Istituto nazionale di studi verdiani è pure presente nel campo della formazione professionale attraverso la convenzione con l'Università di Catania, e più specificamente con il Corso di laurea in beni culturali presso la sezione di Siracusa. In base a questa convenzione, giunta ormai al suo terzo anno, gli studenti seguono in sede un corso introduttivo sui problemi di catalogazione delle scenografie e dei costumi, tenuto da Olga Jesurum, e quello di applicazione delle tecnologie informatiche ai problemi di catalogazione bibliografica, tenuto da Angelo Pompilio; in una seconda fase l'importazione teorica riceve una conferma pratica attraverso lo stage che si tiene nella sede dell'Istituto.

* * *

Col proseguire degli studi verdiani risulta sempre più evidente il variegato rapporto che la rappresentazione delle opere del Maestro di Busseto provocò nel contesto, teatrale ma anche più variamente culturale, delle varie città in cui questi spettacoli ebbero luogo, soprattutto in occasione della prima rappresentazione. Una prima di Verdi a Venezia è una vicenda del tutto diversa da una prima a Milano, oppure a Napoli o a Firenze. Questo numero del nostro annuario presenta due saggi che, sotto angolature diverse, illustrano le molteplici implicazioni che le esecuzioni dell'arte verdiana suscitavano a Roma. Lo

scritto di Fabio Failla, frutto di lunghe e pazienti ricerche documentarie, illumina per la prima volta a tutto campo la figura di Giuseppe Cencetti, responsabile della mess'in scena per la prima de *Un ballo in maschera* ed autore della prima "Disposizione scenica", a lui affidata per volere di Verdi che ben conosceva la sua lunga e valida esperienza di "Direttore di scena" in più di un teatro romano; mentre Daniela Macchione, attraverso una pluriennale esplorazione della stampa periodica romana, ha potuto ricostruire le multiformi reazioni alla musica verdiana da parte di importanti figure del mondo letterario italiano, e questo soprattutto al tempo della prima del *Ballo*. Questi due scritti troveranno un ideale complemento nel *Carteggio Verdi-Luccardi* ormai prossimo all'uscita in volume, documento anch'esso indispensabile per ricostruire i multiformi, complessi rapporti di Verdi con il mondo artistico e culturale di Roma, e questo lungo l'arco di tempo che si estende dall'inizio del pontificato di Pio IX sino alla proclamazione, e oltre, di Roma a capitale d'Italia. Il contributo di Ulrich Balsiger legge in una luce del tutto nuova, e partendo dalla competenza dell'autore quale pastore protestante, la vicenda di Stiffelio, partendo dalla figura di Emile Souvestre, l'autore del testo letterario da cui si prese le mosse per il libretto. Questo lo porta ad analizzare secondo una prospettiva teologica il tormentato problema del finale dell'opera. Infine una serie di documenti, introdotti da Fabrizio Della Seta, porta a conoscenza degli studiosi verdiani l'importanza ed il rilievo che l'arte del Maestro ebbe nella concezione e nell'attività culturale di Sebastiano Timpanaro, figura cardine nella storia della filologia e delle vita culturale italiana nel ventesimo secolo.

* * *

Al dolore per la scomparsa di Julian Budden (di cui si parla in altra parte di questo numero) si aggiunge quello per la dipartita di Harold S. Powers, una personalità ineguagliata nel panorama della musicologia a livello internazionale per la incredibile varietà dei settori di ricerca nei quali si è esercitata la vulcanica intelligenza dello studioso statunitense: dalla musica indiana alla teoria rinascimentale dei modi, dall'opera veneziana del Seicento sino a Puccini, tutti questi differenti campi di indagine hanno ricevuto sostanziale illuminazione grazie anche alle analogie di metodo derivate da un settore ed applicate ad un altro. In campo verdiano Harry Powers ha sistematizzato per la

prima volta in maniera coerente l'analisi dell'organizzazione del pensiero drammatico-musicale del compositore individuandone, grazie all'esperienza etnomusicologica, i principi che ne determinano il divenire; questa sua lezione si rivela tuttora di ricchissima portata, come dimostrano i suoi sviluppi da parte di studiosi delle generazioni successive. Per questo grande è il nostro debito di gratitudine, pari soltanto all'entusiasmo da lui portato verso l'opera verdiana.

PIERLUIGI PETROBELLI

Ricordo di Julian Budden

La repentina scomparsa, il 28 febbraio 2007, di Julian Budden lascia un vuoto incolmabile negli studi verdiani. Perché Julian è stato sempre, fino all'ultimo e grazie al suo monumentale lavoro nel nostro campo, anzitutto un costante punto di riferimento per gli studiosi, come pure per gli esecutori e per gli appassionati; ma è stato anche una presenza attiva, sulla quale si poteva sempre contare per contributi sicuri ed originali, per pareri, per consigli offerti sempre con invariabile amabilità.

Budden è stato una figura assolutamente autonoma e singolare nel campo dei nostri studi. E questo lo si deve alla altrettanto certa originalità della sua formazione e della sua carriera. Il punto di forza iniziale nella sua formazione, oltre agli studi musicali al Royal College of Music con pianoforte e fagotto come strumenti principali, fu lo studio dei "classici" ad Oxford, che diede al suo modo di atteggiarsi nei confronti della musica un impianto decisamente umanistico, arricchito da altrettanto ampie "letture" dei classici delle letterature moderne (oltre ovviamente a quella inglese). Entrato ancor giovane nei ranghi della BBC, Julian vi svolse la sua intera carriera professionale, come "producer" nel settore dell'opera, e poi come responsabile musicale del World Service. Attraverso queste competenze e queste responsabilità egli ebbe modo di acquisire una conoscenza ineguagliata del repertorio del teatro in musica, dando vita ad esecuzioni radiofoniche del tutto rivoluzionarie per la loro data; per rimanere in campo verdiano, ricordo sol-

tanto la prima esecuzione moderna in lingua originale de Les Vêpres siciliennes, e l'esecuzione della prima versione (1857) del Simon Boccanegra; ma certamente altre me ne sfuggono. L'attenzione verso la pagina inedita e l'altrettanto vivo desiderio di udirla nell'esecuzione non aveva praticamente confini, né cronologici né culturali. Registrate nella sua formidabile memoria musicale, queste esperienze costituirono la base ideale per tracciare paralleli, confronti, analogie, per trovare eventuali derivazioni. Alla fine la padronanza della produzione musicale e culturale di un determinato periodo storico, e in particolare di quella del secolo di Verdi aveva creato i presupposti per affrontare senza esitazione una interpretazione globale della produzione verdiana, inserendola non solo nel contesto storico e artistico ma anche in quello più specifico della drammaturgia e del linguaggio musicale. Attento ed informato su tutto ciò che era stato scritto e detto sull'argomento, nel passato e ai giorni nostri, Julian formulò sin dall'inizio un metodo tutto suo per descrivere e valutare le opere di Verdi; nei tre volumi che ne risultarono il dato biografico non è mai nettamente separato dall'interpretazione del dato musicale; il tutto espresso in un inglese del quale è praticamente impossibile rendere in ogni altra lingua la precisione della formulazione verbale conservandone insieme la flessibile eleganza. A distanza di decenni si ritorna spesso e volentieri a questi tre volumi, ricevendone ogni volta non solo informazioni illuminanti ma soprattutto stimoli per ulteriori approfondimenti, che sono la pietra di paragone per ogni opera di cultura vera. Vorrei ricordare in particolare l'attenzione di Budden verso i problemi della declamazione del testo, un settore di indagine in campo verdiano che era rimasto prima di lui praticamente inesplorato. L'interesse nasceva anche dalla sicura padronanza, da parte di questo perfetto anglofono, dell'italiano e del francese (e anche del tedesco), lingue le cui caratteristiche ritmiche e fonetiche erano state determinanti nella creazione delle melodie che ad esse si accompagnavano. Grazie alle indagini di Budden in questo settore gli studi verdiani hanno avuto anche di recente sorprendenti e validissimi sviluppi.

Ma sarebbe riduttivo limitare l'attività di Julian Budden in campo verdiano ai tre tomi dedicati alle opere e al volume della serie "The master musicians" riguardante il compositore di Busseto. Julian fece parte, fin dal momento della sua costituzione, del Comitato scientifico dell'Istituto nazionale di studi verdiani, e venne scelto, fin dalla prima edizione e per comune accordo tra l'Istituto e l'ente sponsorizzatore, come terzo membro nella commissione giudicatrice del Premio internazionale Rotary Club di Parma "Giuseppe Verdi". Budden collaborò per lo spazio di due anni con Marcello Conati e con chi scrive queste note alla verifica redazionale della partitura della Messa per Rossini che, inedita sin dal tempo della sua creazione, ebbe la prima esecuzione assoluta a Stoccarda nel settembre 1988. Julian Budden par-

tecipò con relazioni ed interventi a tutti i congressi internazionali dedicati a Verdi, a partire da quello del 1969 sul Don Carlos, che segnò il suo ingresso ufficiale nell'agone dei nostri studi. Con un interesse pari soltanto all'entusiasmo con cui accettò l'incarico, fu Budden che tradusse in inglese tutta la parte introduttiva e l'intero apparato critico apprestato da Fabrizio Della Seta per la sua monumentale edizione critica degli abbozzi de La traviata. E ancora: creato e sponsorizzato dall'Istituto nazionale di studi verdiani presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Parma un corso di drammaturgia musicale dedicato all'opera del Maestro, fu Julian Budden che lo rese per un quinquennio. Ricordo qui un suo commento dopo una lezione, che ben caratterizza tutto il suo operare: "Beh, con Verdi c'è sempre qualche cosa di nuovo da dire". È forse in questa semplice frase la chiave per comprendere da dove nasceva il suo costante impegno: la conoscenza totale della musica e la padronanza del secolo in cui venne composta gli consentivano di cogliere momenti, aspetti che potevano essere ulteriormente esplorati e sviluppati; e questo non come un dovere, ma con un inesausto, costante piacere.

Vi è un altro aspetto ancora della personalità di Julian che merita di essere sottolineato: la sua generosa disponibilità. Lungi dal considerare l'ambito verdiano suo esclusivo terreno di caccia, egli era aperto nel riconoscere giovani talenti che vi si volevano impegnare, ed era sempre pronto ad incoraggiare il loro lavoro. Durante la discussione, nell'ormai lontano 1980, della tesi di dottorato di Roger Parker — la prima in assoluto, credo, dedicata all'argomento in un'Università inglese — ricordo bene gli entusiastici ed incoraggianti commenti di Julian per quel lavoro, che dopotutto si veniva a collocare in un ambito che una mentalità più ristretta avrebbe potuto considerare di sua esclusiva competenza.

Negli ultimi anni l'attenzione di Budden si era concentrata sull'altra figura dominante dell'opera italiana. Giacomo Puccini, dedicando ad essa un magistrale volume ricco in accenni che possono portare a futuri sviluppi; anche in quest'opera la tecnica di ricerca e di esposizione che aveva dato vita allo studio sulle opere verdiane — una spoletta continua fra dati biografici e documentari da un lato e interpretazione del linguaggio musicale dall'altro — veniva applicata con eguale successo. Ma, ancora una volta, sarebbe un errore ritenere questi gli unici argomenti nei quali si esercitava la ricerca — o, per meglio dire, l'attenzione vigile e curiosa — di Julian. Nel numero di marzo 2007 della rivista Opera è uscita postuma una recensione a sua firma della traduzione in inglese del volume di Pietro Melograni dedicato a Mozart. Così ci piace ricordarlo: attivo, aperto ad ogni possibile stimolo culturale ed allo stesso tempo vigile nei giudizi, e sempre serenamente sorridente, disponibile al dialogo ed al consiglio.

GIUSEPPE CENCETTI, VERDI E LA DISPOSIZIONE SCENICA DI “UN BALLO IN MASCHERA”¹

Fabio Failla

Il teatro musicale a Roma nel XIX secolo rappresenta un terreno fertile per comprendere quali furono i meccanismi che contribuirono a fare del melodramma una delle forme di spettacolo più importanti del secolo, tanto dal punto di vista artistico che da quello sociale ed economico.

Molti gli aspetti ancora oscuri, i personaggi poco noti o studiati. Personaggi che, seppur minori, con il loro intreccio di attività e capacità artistiche ci aiutano a mettere a fuoco funzioni e professioni che si svilupparono proprio in quel torno di anni.

A questo ambiente appartiene Giuseppe Cencetti che rappresenta, per le sue molteplici attività in campo artistico e teatrale e per l'ambito familiare dal quale proviene — anch'esso legato al contesto teatrale del tempo —, uno

¹ Desidero qui ringraziare: Annalisa Bini dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia; Silvia Cretarola per alcune indispensabili informazioni sugli spettacoli del Teatro Valle; Carlo Matteo Mossa per la copia della lettera a lui inviata da John Rosselli contenente informazioni su Giuseppe Cencetti; Piergiorgio Brigliadori — responsabile del Fondo Piancastelli della Biblioteca comunale di Forlì — per le copie delle due lettere di Vincenzo Jacovacci a Giuseppe Cencetti datate 1850; Marinella Pigozzi per l'“Atto dello Stato Civile” di Bologna ed il Cimitero comunale “La Certosa” della stessa città per il “Permesso di seppellimento”; l'Archivio del vicariato di Roma; l'Archivio di Stato di Roma ed in particolare Elvira Grantaliano; il personale della Biblioteca di storia moderna e contemporanea di Roma ed in particolare Gisella Bochicchio e l'efficientissimo personale della Biblioteca del Burcardo di Roma.

Ringrazio inoltre Pierluigi Petrobelli e David Roşen, che hanno seguito pazientemente tutti gli sviluppi della mia ricerca, aiutandomi con preziosi consigli e suggerimenti.

dei migliori esempi di quel complesso di professionalità che caratterizzano il mondo operistico dell'Ottocento ed il suo sistema produttivo.

1. LA FAMIGLIA CENCETTI E L'ATTIVITÀ EDITORIALE

La famiglia² di Giuseppe Cencetti — nonno del personaggio al centro di queste pagine — era composta nel 1789 da Giuseppe³ “suonatore di castello” di 56 anni, dalla moglie Anna Montiventi di 43 e dai figli Serafina (19 anni), Giovanni Battista (17 anni) e Giustina (4 anni⁴).

Sembra abitassero in prossimità del Teatro di Tordinona, non sappiamo se al secondo piano di “Casa Mattei, presso l'Arco di Parma” — come testimonianza lo “Stato delle Anime” del 1789 —, che fu forse anche prima sede della copisteria gestita successivamente da Giovanni Battista,⁵ oppure in Via di Tordinona — come attestano invece l'atto di morte di Giuseppe, scomparso il 31 marzo 1789, e “un'annotazione su una copia manoscritta di un terzetto dal *Mitridate* di A. Tarchi, rappresentato al Teatro Aliberti nel 1785, [che] riporta: ‘Il copista di Aliberti Giuseppe Cencetti Abita in Tor di Nona sopra l'insegna dell'Angelo’”.⁶

Certo è il matrimonio — celebrato l'8 novembre del 1795⁷ presso la Parrocchia di S. Eustachio — tra Giovanni Battista, allora ventiquattrenne, e Francesca Bartoli. Gli sposi, dopo un periodo di convivenza con la vedova Cencetti e con le due sorelle dello sposo, si trasferirono in Via de' Canestrari, 8, dove rimasero dal 1808 al 1843.

² La ricostruzione dei primi anni di vita di Giuseppe Cencetti e della sua famiglia è basata sullo spoglio sistematico degli atti di battesimo, matrimonio e morte delle Parrocchie di S. Tommaso in Parione, S. Lorenzo in Damaso, SS. Celso e Giuliano, S. Eustachio, S. Simone profeta e S. Carlo ai Catinari, conservati presso l'Archivio del vicariato di Roma.

³ Giuseppe Cencetti (? – 31 Marzo 1789) svolgeva l'attività di violinista ed era iscritto all'Accademia di S. Cecilia con questa qualifica dal 28 settembre 1768; cfr. B. M. ANTOLINI-A. BINI, *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, 1988, p. 26, nota 6.

⁴ Questi dati sono desunti dallo “Stato delle Anime” della Parrocchia di S. Simone Profeta, nel quale la famiglia Cencetti compare per la prima volta proprio nel 1789.

Per “Stato delle Anime” si intende un vero e proprio registro che i parroci usavano stilare al fine di ottenere una sorta di stato di famiglia dei propri parrocchiani. Lo “Stato delle Anime” veniva ordinato sulla base della residenza delle famiglie; pertanto per ricostruire le vicende biografiche di un personaggio è indispensabile saperne l'indirizzo esatto o almeno la parrocchia di appartenenza.

⁵ In qualità di suonatore di tromba e di corno, il suo nome compare per la prima volta il 15 marzo 1793 nei registri dell'Accademia di Santa Cecilia, nell'ambito della quale ricopri varie cariche (consigliere, sindaco, prefetto delle feste) fra il 1794 e il 1845; B. M. ANTOLINI-A. BINI, *op. cit.*, p. 26.

Nel 1796 e 1797 inoltre Giovanni Battista viene indicato, negli “Stati delle Anime” relativi a quegli anni, come “cavalleggero”, mentre in quello del 1798 è riportata la dicitura “copista”, cancellata da una riga.

⁶ B. M. ANTOLINI-A. BINI, *op. cit.*, p. 27.

⁷ Cfr. l'atto di matrimonio stilato in quella data.

Sintomatica l'estrema vicinanza ad un altro teatro, e cioè il Valle, con il quale Giovanni Battista, che aveva nel frattempo aperto una copisteria sembra nella stessa strada (probabilmente nella stessa abitazione), stipulò diversi contratti per l'esecuzione di copie di opere ivi rappresentate, o per il loro nolo (parecchi sono i dati disponibili per gli anni 1828-1835⁸ ed esistono anche prove di rapporti di lavoro, ma più occasionali, con il Teatro Argentina⁹).

Nella casa di Via de' Canestrari nasce, il 10 luglio 1809, Giuseppe e qui tornerà, dopo alcuni anni di allontanamento successivi al matrimonio con Laura Onesti, forse per assistere il vecchio padre malato.

La data di nascita è attestata dall'atto di battesimo,¹⁰ celebrato l'11 luglio dello stesso anno presso la Parrocchia di S. Eustachio. Da questo documento desumiamo inoltre il suo nome completo (Giuseppe Pietro Maria) e quello di uno dei padrini (Giuseppe Del Vecchio, probabilmente suo zio¹¹).

A convalidare l'esattezza di questa datazione sta il fatto che Giuseppe compare per la prima volta nello "Stato delle Anime" del 1810, dove gli viene attribuita l'età di zero anni.

Nel 1819 Giovanni Battista, forse per sviluppare la posizione di copista di musica e così incrementare le entrate familiari, tenta "in un primo tempo da solo, l'avventura editoriale".¹² Il fatto però che non esistano altri documenti di questa sua iniziativa, tranne un "Avviso" sul periodico *Notizie del giorno* — nel quale propone ai lettori interessati un'associazione per la pubblicazione di "due *Temì con variazioni per pianoforte* sopra le due applaudite arie *Non più mesta accanto al fuoco* [dalla] *Cenerentola* e *Contenta quest'alma* [dall'] *Italiana in Algeri* del M^o Rossini"¹³ —, fa pensare che l'idea non avesse incontrato un immediato e definitivo successo. Il progetto editoriale vede finalmente la luce nel 1821, con la nascita della *Stamperia Litografica Musicale Ratti & Cencetti*,¹⁴ resa possibile dall'associazione di Giovanni Battista con Leopoldo Ratti, un violinista conosciuto forse presso l'Accademia di S. Cecilia, della quale entrambi, con cariche diverse, facevano parte. La sede della Stamperia era inizialmente proprio in casa Ratti, in Via de' Spagnuoli 24, ma venne in seguito trasferita in Via de'

⁸ B. M. ANTOLINI-A. BINI, *op. cit.*, p. 27, nota 10.

⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ Preciso che fino ad oggi l'anno di nascita attribuito a Giuseppe Cencetti dalle poche fonti bibliografiche disponibili era il 1811.

¹¹ Giustina Cencetti, infatti, sorella di Giovanni Battista risulta, nello "Stato delle Anime" del 1829 (sempre della Parrocchia di S. Eustachio), vedova Del Vecchio.

¹² B. M. ANTOLINI-A. BINI, *op. cit.*, p. 29.

¹³ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁴ Per la storia di questa azienda cfr. *ibid.*, pp. 25-72 e la voce "Ratti & Cencetti" in *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di B. M. ANTOLINI, Pisa, 2000, pp. 278-281.

Sediari, Vicolo della Posta vecchia 23,¹⁵ anche in questo caso abitazione, almeno dal 1827 al 1830, della famiglia Ratti e dove rimarrà dal 1823 al 1839.

Questo l'ambiente familiare nel quale cresce il giovane Giuseppe, un ambiente totalmente coinvolto nella musica e nel teatro, che lo indirizzerà alle sue future attività di commediografo, direttore di scena e librettista.

Il 2 settembre 1834 Giuseppe sposa — presso la parrocchia di S. Lorenzo in Damaso — Laura Onesti, forse maggiore di lui di qualche mese.¹⁶ Gli sposi vanno a vivere in un primo tempo nella parrocchia di S. Tommaso in Parione, in Vicolo del Corallo 167, la casa dove già abitava Laura con i suoi e dove ritroviamo infatti la madre di lei, rimasta vedova, e le sorelle Clotilde (20 anni) e Teresa (30 anni). In questa abitazione nascono Camillo (15 marzo 1835¹⁷), primo figlio della coppia, e Virginia (13 Gennaio 1837¹⁸).

È interessante notare che nello “Stato delle Anime” relativo agli anni 1835-1837 Cencetti è sempre indicato come “scultore”, mentre successivamente (1839-1843) sarà sempre indicato come “impiegato”.

Come si vedrà qui di seguito, l'ipotesi più probabile è che abbia lavorato come impiegato per l'impresario teatrale Vincenzo Jacovacci, che infatti fa il suo ingresso nel mondo teatrale romano proprio nel 1838-1839.

Una testimonianza del rapporto tra l'impresario e la copisteria Cencetti intorno a quegli anni si desume dalla lettera del 6 novembre 1845 di Giovanni Ricordi a Nicola Vaccaj, nella quale l'editore milanese, parlando della possibilità di rappresentare l'opera *Virginia* di quel compositore e lamentando l'uso dei copisti di far circolare copie non autorizzate delle opere loro affidate, indica Cencetti come copista di Jacovacci e aggiunge: “il più ladro di tutti”.¹⁹

Tra il 1838 e il 1839 Giuseppe si trasferisce nuovamente con la famiglia a casa del padre, in Via de' Canestrari 8. I motivi di questo rientro possono essere diversi, ma sembrano comunque tutti legati a vicende che toccano più da vicino Giovanni Battista che Giuseppe. Infatti nel 1838, in una data imprecisata, muore Francesca Bartoli, sua moglie. E sempre nello stesso anno scompare la dicitura “copista di musica”, con la quale il vecchio Cencetti era stato indicato dal 1808 in poi negli “Stati delle Anime”. An-

¹⁵ B. M. ANTOLINI-A. BINI, *op. cit.*, pp. 30-32.

¹⁶ Cfr. atto di matrimonio stilato in quella data presso la stessa Parrocchia.

¹⁷ Cfr. atto di battesimo stilato dalla Parrocchia di S. Tommaso in Parione in quella data.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Tolentino, Biblioteca comunale Filefica, Archivio Vaccaj. La lettera è priva di una collocazione precisa e si trova con altre lettere all'interno di un raccogliatore che ha come segnatura “R.A.V.”.

cora prima — nel 1835 — sembra si fosse anche allontanato dalla *Stamperia Litografica Musicale* fondata con Ratti,²⁰ forse mantenendo un ruolo di controllo e coordinamento esterno, magari celato sotto la dicitura “& C.”.²¹

Si può supporre che Francesca si fosse ammalata intorno al 1835 e che per questo Giovanni Battista avesse cercato di ridurre la mole del proprio lavoro, modificando così i rapporti col Ratti. Con la morte della moglie nel 1838, Giovanni Battista rimase solo con le due figlie²² (Rosa, 33 anni e Agnese, 23), forse anch’egli ammalato — morirà infatti alcuni anni più tardi (1° aprile 1846²³).

Il rientro di Giuseppe nella casa paterna si potrebbe quindi spiegare con la decisione di suo padre se non proprio di lasciare del tutto l’impegno di copista e la copisteria stessa — che infatti continua la sua produzione²⁴ — di trasferire gli incarichi più impegnativi al figlio Giuseppe, che infatti gestirà negli anni successivi il nolo degli spartiti prodotti dalla copisteria paterna.

Un ultimo dato a supporto di questa ipotesi è il fatto che la *Litografia Ratti Leopoldo & C.* sembra cessare l’attività intorno al 1843, tre anni prima della morte di Giovanni Battista.²⁵

A questo punto sono solo due gli eventi documentati che riguardano Giuseppe, prima del definitivo allontanamento della famiglia Cencetti da Via de’ Canestrari. Anzitutto la morte del primo figlio, Camillo, avvenuta il 24 aprile 1840²⁶ all’età di soli 5 anni, per motivi sconosciuti.²⁷ Poi, a quasi un anno di distanza, la nascita del figlio Leonida, avvenuta il 16 aprile 1841,²⁸ con battesimo presso la Parrocchia di S. Eustachio.

La famiglia Cencetti compare per l’ultima volta in Via de’ Canestrari, 8 nello “Stato delle Anime” del 1843.

²⁰ Infatti il nome di Giovanni Battista scompare nel 1835 sia dagli avvisi della ditta, sia dall’indirizzo stampato sulle edizioni. Cfr. B. M. ANTOLINI-A. BINI, *op. cit.*, p. 43.

²¹ Nuovo nome della ditta è infatti “*Litografia Ratti Leopoldo & C.*”; cfr. *ibid.*

²² L’Archivio storico dell’Accademia nazionale di S. Cecilia di Roma conserva una richiesta di sovvenzione per le due donne, rimaste entrambe zitelle, presentata dallo stesso Giovanni Battista che, come sappiamo, era ceciliano dal 1793; cfr. *ibid.*, p. 27, nota 6.

²³ *Ibid.*, p. 26.

²⁴ A parte la lettera di Giovanni Ricordi a Nicola Vaccaj sopra citata, nella quale si parla di una copisteria Cencetti nel 1845, due ulteriori testimonianze della sua esistenza, nel 1842 e nel 1845, le fornisce *L’indicatore, ossia raccolta d’indirizzi...* (cfr. *ibid.*, p. 27). Per quanto riguarda il 1844 una conferma ci viene dalla ricevuta autografa di Cencetti per la copia de *I due Foscari* di Verdi, datata appunto Roma, 8 novembre 1844; cfr. *ibid.*, p. 27, nota 9.

²⁵ Ratti continuerà infatti da solo l’attività editoriale sotto il nome di *Litografia e Calcografia Ratti*. Il Ratti in questione è però Leopoldo, e non Francesco, padre di Leopoldo, passato a miglior vita nel 1829; cfr. *ibid.*, p. 43.

²⁶ Cfr. atto di morte stilato dalla Parrocchia di S. Eustachio in quella data.

²⁷ Probabilmente il bambino non era mai stato molto sano, a causa della sua difficile nascita durante la quale, come ci informa l’atto di battesimo datato 19 marzo 1835, era stato strappato da pericolo di morte.

²⁸ Cfr. atto di battesimo della Parrocchia di S. Eustachio in quella data.

In questo documento — in realtà — risultano due famiglie, una composta da Giovanni Battista di 72 anni, Rosa di 35 e Agnese di 27; e l'altra composta da Giuseppe di 33 anni, da sua moglie Laura Onesti di 34 e dai figli Virginia (6 anni) e Leonida (2 anni).

Con la partenza da Via de' Canestrari terminano le informazioni su Giuseppe Cencetti tratte da documenti romani, proprio in coincidenza con l'inizio della sua multiforme attività teatrale di commediografo, direttore di scena e librettista.

Un ultimo dato documentario ci permette di stabilire con certezza data e luogo delle sua morte. Sinora infatti le note biografiche riguardanti Cencetti fornivano come data della morte il 2 ottobre 1875, qualcuno indicando come luogo Bologna, altri senza nemmeno questa informazione, in ogni caso senza indicare la fonte da cui si desumevano tali dati.²⁹

Esistono però due documenti che confermano con certezza che Giuseppe Cencetti morì a Bologna il 2 ottobre 1875, a casa del figlio Leonida, presso il quale si trovava non sappiamo per quale motivo.

Il primo è un atto dello Stato civile di Bologna, conservato presso l'Archivio di Stato, che recita: "2 ottobre 1875, nella casa Comunale Leonida Cencetti, di anni 29, cantante, domiciliato in Bologna, conferma che nella casa di via Cestello 724 è morto Cencetti Giuseppe, di anni 64, impiegato, residente in Roma, nato in Roma, dal fu Giovanni Battista musicante, vedovo di Onesti Laura". Il secondo documento è il "Permesso di Sepellimento" presso il cimitero della stessa città, il quale conferma che "[...] Cencetti Giuseppe nato a Roma dell'età di anni 64 figlio di fu Gio. Battista e della fu Bartoli Francesca di condizione impiegato di stato civile vedovo di Onesti Laura è morto nella casa n. 724 in via Cestello posta nella Parrocchia dei SS. Giuseppe e Ignazio di questo comune il giorno 2 del mese di Ottobre dell'anno 1875 alle ore 4 1/2 ant. per Parotite". Cencetti fu quindi sepolto nel cimitero comunale di Bologna, dove non è più possibile trovare traccia della sua tomba, poiché dieci anni più tardi i suoi resti furono deposti nell'ossario comune.³⁰

2. GIUSEPPE CENCETTI AUTORE DRAMMATICO E LIBRETTISTA

La forte contiguità tra il teatro in prosa e quello melodrammatico — ben nota per quanto riguarda Jacopo Ferretti che opera a Roma quasi con-

²⁹ A. CAMETTI, *Donizetti a Roma*, Roma, 1907, p. 80; F. STIEGER, *Opernlexikon, Teil III (Librettisten)*, I. Band A-F, Tutzing, 1979, p. 169.

³⁰ Quest'ultima precisazione mi è stata fornita dal Cimitero comunale "La Certosa" di Bologna. Il trasferimento all'ossario comune venne causato dal disinteresse dei parenti di Cencetti per le sorti della tomba e dei resti mortali del loro congiunto.

temporaneamente a Cencetti e negli stessi ambiti culturali ma con ben altro peso, riconoscimento e fortuna³¹ — suggerisce di analizzare non disgiuntamente l'attività di autore drammatico e di librettista.

È probabile che Cencetti abbia debuttato come autore di testi teatrali con la tragedia *Gli Aldi e i Ruggeri*, forse messa in scena al Teatro Valle tra il gennaio e il febbraio del 1840. Un articolo de *Il tiberino*, del 25 gennaio 1840, annuncia infatti che *Gli Aldi e i Ruggeri* “È il titolo di una nuovissima Tragedia che fra (ci si dice) pochi giorni si produrrà sulle scene del Teatro Valle; n'è autore il Sig. CENCETTI [...]”.

Il fatto, però, che nessun altro articolo in data successiva dia un pur breve resoconto della rappresentazione e l'annotazione tra parentesi “ci si dice”, potrebbero far pensare che all'ultimo momento la tragedia non sia andata in scena. Una conferma a questa ipotesi può venire dall'assenza di copie, a stampa o manoscritte, del testo. Questo non ci permette di avere informazioni sulle caratteristiche del lavoro quali trama, personaggi, ambientazione, stile.

Altra conferma viene dal secondo lavoro drammatico di Cencetti, la tragedia *La fidanzata d'Abido*, rappresentata al Teatro Argentina il 27 ottobre 1841 dalla Compagnia Internari, una delle più importanti del periodo. Nella Prefazione al testo a stampa,³² infatti, Cencetti ringrazia la Compagnia per avergli fatto ricevere “i primi plausi” e, sempre riferendosi al buon successo tributatogli dal pubblico (“abbenché mi fosse favorevole il voto del pubblico”), aggiunge: “la generosa brama di animare un giovine autore in tanto ardua carriera può avervi avuto parte”. Queste affermazioni potrebbero significare che la tragedia *Gli Aldi e i Ruggeri* in realtà non venne mai rappresentata.³³

Comunque sia, è certo che *La fidanzata d'Abido* fu il testo teatrale di Cencetti meglio accolto, e certamente l'unico per cui egli fu ricordato in seguito come autore drammatico. Anche un articolo, sempre da *Il tiberino*, in data 15 novembre 1841 afferma:

[...] dobbiamo dire che la tragedia la Fidanziata d'Abido del Cencetti fruttò all'Autore e agli Attori, nella sera in cui fu declamata, applausi e cinque chiamate sul Proscenio.

Poco o nulla sapremmo anche del terzo lavoro, un dramma dal titolo *Il Ba-*

³¹ Cfr. *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo. Atti del convegno di studi. Roma, 28-29 novembre 1996*, a cura di A. BINI e F. ONORATI, Milano, 1999, pp. 229 sgg.

³² Roma, Biblioteca Casanatense, miscell. 920-18. Altre copie di questo testo, eseguite dalla Tipografia de' Classici a Roma nel 1842, si trovano in diverse biblioteche romane.

³³ A meno che l'accenno ai “primi plausi” non si debba, invece, intendere come ringraziamento per il primo successo, dopo il fiasco subito nel 1840.

lilla,³⁴ messo in scena sembra l'11 ottobre 1848³⁵ dalla Compagnia Drammatica Romana diretta dal Domeniconi, se non ne parlassero ampiamente ben sei articoli³⁶ apparsi — tre per parte — su *La speranza* e su *La Pallade*.

Anche in questo caso, non avendo a disposizione il testo di Cencetti, è impossibile stabilire quale dei due giornali, che si alternano in un serrato botta e risposta uno difendendo e l'altro attaccando il giovane autore, abbia ragione. L'attacco portato da *La Pallade*, comunque, non riguarda il contenuto strettamente drammatico del lavoro ma si basa invece sull'accusa di aver sfruttato il particolare momento storico per ottenere il favore di un pubblico molto sensibile, in quell'infuocato '48, a lavori di carattere e di argomento patriottico. Solo su di un punto i due periodici sembrano essere d'accordo: il giudizio favorevole del pubblico, interpretato da *La Pallade* come ovvio risultato di un lavoro a bella posta patriottico, al contrario da *La speranza* come giusto tributo verso un lavoro con il quale l'autore ha "servito la patria".³⁷

Durante le mie ricerche ho poi ritrovato, presso la Biblioteca teatrale del Burcardo³⁸ il dramma intitolato *Il visconte di Berzac*.

Sul fronte della cartellina contenente il testo è riportata l'indicazione "stampata nel 1855"; non è stata però reperita alcuna copia a stampa, né alcuna indicazione circa l'effettiva edizione del manoscritto. Sembra comunque che Cencetti lo avesse inviato proprio nel 1855, insieme ad altri tre lavori teatrali intitolati *Vizio e virtù*, *L'artista drammatico* e *Un vero artista*, in risposta ad una richiesta da parte del Ministero dell'Interno di "produzioni teatrali per le quali venisse inculcata la moralità e reso evidente il trionfo della virtù", con premi agli autori delle opere giudicate "commendevoli, anche dal lato dell'arte drammatica".³⁹ Interessante sotto-

³⁴ La leggenda vuole che un undicenne genovese, chiamato Balilla, avesse dato vita, con l'ardito lancio di un sasso, alla rivolta popolare grazie alla quale gli austriaci furono cacciati da Genova (5 dicembre 1746).

³⁵ Secondo l'articolo di *La Pallade* del 12 ottobre 1848.

³⁶ Questo il calendario degli articoli nei due periodici: *La Pallade*: 12 ottobre 1848, 24 ottobre 1848, 6 novembre 1848; *La speranza*: 21 ottobre 1848, 24 ottobre 1848, 2 novembre 1848.

³⁷ Il direttore de *La Pallade* era a quel tempo il librettista Giuseppe Checchetelli. Questo fatto potrebbe spiegare il duro e ripetuto attacco al lavoro di Cencetti, frutto forse di una rivalità tra i due librettisti. O ancora, essendo stato forse Cencetti proprio in quegli anni anche lui direttore o comunque compilatore del periodico romano *La stampa artistica*, potrebbe trattarsi di una rivalità tra direttori di due giornali concorrenti.

³⁸ Roma, Biblioteca teatrale del Burcardo, C157: 01. Si tratta di un fascicolo privo di data, di 89 pagine di mano di Cencetti vergato in due colori con l'evidente intento di diversificare il testo dalle indicazioni sceniche. Il frontespizio riporta, oltre al titolo, il timbro della Questura di Torino, indicante un visto forse concesso in occasione di una rappresentazione nella città piemontese. Nulla sappiamo però dei rapporti intercorsi tra Cencetti e Torino, tranne che un'opera di Petrella su testo suo, *Caterina Howard*, fu rappresentata al Teatro Alfieri nel 1878, come testimonianza il libretto, pubblicato dagli editori Giudici e Strada.

³⁹ L. RIVELLI, *G. Gioacchino Belli 'Censore' e il suo spirito liberale*, in *Rassegna storica del Risorgimento*, 10 (1923), pp. 344-345 e 380-382.

lineare che l'autore ne parla come di lavori già andati in scena prima del 1855.

Presso la Biblioteca nazionale di Napoli è inoltre conservato un manoscritto, vergato dalla mano di Cencetti e collocato nel fondo dei copioni teatrali, dal titolo *Adele Belin*, recante l'indicazione: "Napoli, Teatro dei Fiorentini, 1857".⁴⁰

Infine in una lettera indirizzata a Carolina Internari del 4 aprile 1843,⁴¹ Cencetti parla della tragedia *Giovanni Bentivoglio* e di una nuova tragedia, *Il britannico*, sulla quale stava lavorando in quel periodo. Tuttavia non è stata reperita altra traccia di questi due testi, tranne un articolo comparso sul periodico romano *La rivista* del 10 ottobre 1842, che così parla del primo lavoro:

Nella sera del 6 e nelle successive dell'8 e 9 si rappresentò in questo teatro [Argentina] una nuova tragedia del Sig. Cencetti romano intitolata *Giovanni Bentivoglio*. L'accoglienza è stata oltre ogni dir lusinghiera per gli attori e per l'autore i quali si ebbero applausi e chiamate in abbondanza.

* * *

Come giustamente sottolinea Fabrizio Della Seta, l'Ottocento "segna il punto più basso della declinante parabola sociale ed intellettuale del librettista", mentre per converso si verificava "la prepotente ascesa [...] del compositore. [...] Il sorpasso sociale effettuato dal musicista nei confronti del librettista ha naturalmente il suo riflesso economico".⁴² Malgrado le sue peculiarità storico-politiche, Roma non si discosta da questo scenario, tanto che persino Ferretti affianca alla sua attività di librettista e di revisore di libretti anche quella di giornalista e addirittura di impiegato presso la pubblica amministrazione pontificia.⁴³ Negli anni della Restaurazione, e anche oltre, la precarietà economica degli intellettuali romani li costringeva a praticare altre, e totalmente diverse professioni.⁴⁴

Non è quindi un caso che, nel 1852, Giuseppe Cencetti inizi la sua attività di librettista contemporaneamente a quella di direttore di scena. Non sembra egli abbia mai svolto l'attività di "poeta di teatro", come invece fece

⁴⁰ Napoli, Biblioteca nazionale "Vittorio Emanuele III", Sezione Lucchesi Palli, mss. L.P. 1749 (04).

⁴¹ Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Autografi, Carteggi Vari 215, 186.

⁴² F. DELLA SETA, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, vol. IV: *Il sistema produttivo*, Torino, 1988, pp. 258-259.

⁴³ Per un'analisi recente ed approfondita della figura di Jacopo Ferretti e delle sue molteplici attività cfr. *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo...* cit.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 148-149.

Ferretti, attività che presupponeva un rapporto di lavoro dipendente dall'istituzione teatrale, e quindi una certa quotidianità di prestazioni, che invece Cencetti garantiva nella sua veste di direttore di scena, in qualità di dipendente dell'impresario Jacovacci.

Peraltro negli anni in cui svolse quest'ultima attività non risulta vi fosse alcun "poeta di teatro" (o qualifica simile) nei Teatri Valle, Apollo o Argentina. È però interessante notare che Cencetti viene quasi sempre indicato come "poeta direttore di scena" nei libretti delle opere da lui messe in scena al Teatro Argentina. Questa definizione sembra quasi verbalizzare la graduale scomparsa della figura del librettista come "poeta di teatro".

L'elenco dei libretti dei quali Cencetti è autore si desume dalla monumentale opera sul Teatro Apollo di Alberto Cametti,⁴⁵ che inserisce il suo nome nell'indice dei "Poeti" — oltre che in quello dei "Vestiaristi" e dei "Direttori di scena" — quale autore dei testi per le seguenti quattro opere: *Alfredo*,⁴⁶ per la musica di Eugenio Terziani; *Il mulattiere di Toledo*,⁴⁷ per la musica di Giovanni Pacini; *Caterina Howard*,⁴⁸ per la musica di Errico Petrella e *La bella fanciulla di Perth*,⁴⁹ per la musica di Domenico Lucilla.

Quasi nulla sappiamo su *Alfredo*. Cametti ci dice solo che la stagione 1852 del Teatro Apollo, durante la quale l'opera fu rappresentata, fu "mediocre per la cattiva esecuzione, e tutte le opere ebbero fredda accoglienza, compreso il *Macbeth* [di Verdi]".⁵⁰ Questo scarso successo è ancora meno comprensibile se si tiene presente che la parte del protagonista, Alfredo, era sostenuta dal tenore Gaetano Fraschini, e quella di Inguaro, il "cattivo" della vicenda, dal baritono Filippo Colini, entrambi interpreti verdiani di cartello (avevano cantato insieme nella prima di *Stiffelio* a Trieste nel 1850).

Non molto di più sapremmo sulla seconda opera, *Il mulattiere di Toledo*, se non venissero in nostro aiuto 25 lettere scritte da Cencetti a Giovanni Pacini tra il 1858 e il 1867, anno della morte del musicista, e conser-

⁴⁵ A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona, poi di Apollo*, 2 voll., Tivoli, 1938.

⁴⁶ "ALFREDO". DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI DI GIUSEPPE CENCETTI POSTO IN MUSICA DAL SIGNOR MAESTRO EUGENIO TERZIANI DA RAPPRESENTARSI AL TEATRO DI APOLLO NEL CARNEVALE DEL 1852, Roma, Tipografia Menicanti, 1852.

⁴⁷ "IL MULATTIERE DI TOLEDO". COMMEDIA LIRICA IN TRE ATTI DEL SIG. GIUSEPPE CENCETTI POSTA IN MUSICA DAL MAESTRO SIG. CAV. GIOVANNI PACINI DA RAPPRESENTARSI AL NOBIL TEATRO DI APOLLO NELLA STAGIONE DI PRIMAVERA 1861, Roma, Tipografia di G. Olivieri, 1861.

⁴⁸ "CATERINA HOWARD". TRAGEDIA LIRICA IN QUATTRO PARTI DI GIUSEPPE CENCETTI CON MUSICA DEL CAV. ERRICO PETRELLA DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO APOLLO IL CARNEVALE 1866, Roma, Tipografia di G. Olivieri al Corso 336, 1866.

⁴⁹ "LA BELLA FANCIULLA DI PERTH". DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI. PAROLE DI GIUSEPPE CENCETTI. MUSICA DEL CAV. DOMENICO LUCILLA. ROMA - R. TEATRO APOLLO. CARNEVALE-QUARESIMA 1876-77. Milano [...], R. Stabilimento Ricordi, s.d. [1877].

⁵⁰ Cfr. A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona...* cit., vol. II, anno 1852, p. 481.

vate presso la Biblioteca nazionale centrale “Vittorio Emanuele II” di Roma.⁵¹

Sebbene infatti manchino le rispettive lettere di Pacini, è possibile ricostruire, attraverso le risposte di Cencetti, la genesi creativa del libretto, a partire dalle prime lettere del 1858-59 in cui il musicista propone a Cencetti vari soggetti per un’opera semiseria, che però non convincono del tutto il poeta.⁵²

È nella lettera del 25 ottobre 1859⁵³ che Cencetti, scusandosi per il ritardo, invia al compositore il “programma” de *Il mulattiere di Toledo*, chiedendogli di restituirglielo “segnando allato delle scene la forma dei pezzi e la quantità dei cantabili” che desidera, per permettergli di verseggiarlo.

Seguono cinque lettere, dal 29 novembre 1859 al 28 aprile 1860,⁵⁴ nelle quali Cencetti invia al maestro tre atti dell’opera⁵⁵ con le modifiche via via richieste da Pacini alle quali il poeta si attiene molto scrupolosamente, discutendo vantaggi e svantaggi di alcune varianti ma alla fine dandola sempre vinta al compositore,⁵⁶ e preoccupandosi da subito dei possibili interpreti e delle intenzioni del “suo” impresario, Jacovacci, circa la possibile messa in scena. Emergono qui, in pochi accenni, tutte le competenze di Cencetti uomo di teatro attivo che, consapevole delle questioni più squisitamente pratiche ed artistiche, è in grado di capire l’importanza della scelta di un tenore o di una stagione teatrale. Tanto che ad un certo punto balena in lui l’idea di proporre l’opera all’impresario del Teatro Valle Montefoschi, con relative trattative segrete, che però falliscono forse perché, come spiega Cencetti stesso nella lettera del 24 agosto 1860,⁵⁷ Jacovacci “è geloso del suo teatro più che un turco della sua favorita e farebbe di tutto perché nessun teatro agisse quando è aperto il suo o almeno

⁵¹ Roma, Biblioteca nazionale centrale “Vittorio Emanuele II”, Autografi, V.E. 815/46-47, V.E. 816/24-30, V.E. 817/45-58, V.E. 818/41-42. Cencetti scrisse in tutto 34 lettere al maestro Pacini, tutte conservate presso la medesima biblioteca.

⁵² Si va da un oscuro programma, che però non trova la totale approvazione del librettista per le eccessive somiglianze con la *Linda*, a *Marta*, *l’idiota* o *la semplice*, soggetto che Cencetti dichiara di non conoscere affatto, ad un non meglio specificato dramma francese, del quale Cencetti non riesce neppure a trovare copie a Roma, fino addirittura ad una proposta sulla vita di Dante, che Cencetti rifiuta in maniera piuttosto categorica poiché gli sembra “soggetto più per opera seria che semiseria, particolarmente al riguardo dell’altissima opinione che si ha del sommo Poeta ed uomo politico”.

⁵³ V.E. 816/29.

⁵⁴ V.E. 816/30, V.E. 817/45-48.

⁵⁵ In realtà in tutte le lettere di Cencetti si parla solo del secondo e terzo atto, probabilmente perché per gli altri Pacini non chiese alcun cambiamento. Ricordo che l’opera è in 5 atti.

⁵⁶ In particolare Pacini sembra insistere sulla brevità, tanto che nella prima lettera Cencetti dichiara che eliminerà le scene terza, quarta e quinta dell’atto III, così come richiesto dal compositore.

⁵⁷ V.E. 817/56.

andassero in ruina tutti gli impresari che si attentassero di fargli competenza”.

L'opera viene quindi annunciata come completata dal periodico romano *Il pirata*, come ricorda Cencetti stesso nella lettera del 13 luglio 1860,⁵⁸ nella quale scrive a Pacini di aver ringraziato Regli, direttore del giornale “avvertendolo [però che l'opera] s'intitola *Il Mulattiere* e non *Il Mulatto*, com'egli ha fatto stampare sul suo giornale”. *Il mulattiere di Toledo* va quindi in scena al Teatro Apollo il 25 maggio 1861.

A parte un laconico commento di Cametti (“le tre opere piacquero”⁵⁹), è ancora Cencetti, nell'ultima sua lettera dedicata a quest'opera e datata 23 giugno 1861,⁶⁰ che ci informa dettagliatamente della sfortunata accoglienza da parte del pubblico romano, che determinò la scelta dell'impresario, nelle 6 o 7 repliche che se ne diedero, di non farla più comparire intera sulle scene, sostituendola con pezzi del *Gianni di Nisida*, sempre di Giovanni Pacini, ed altri, tranne “nella penultima recita, in cui se ne eseguì il prim'atto con il solito incontro”.

Qualche notizia indiretta abbiamo anche sul terzo libretto, *Caterina Howard*, messo in musica da Errico Petrella e andato in scena, sempre all'Apollo, il 7 febbraio 1866.

Oltre al breve commento di Cametti (“La nuova opera del Petrella ottenne un successo ottimo; l'autore, che l'aveva messa in scena, fu chiamato trenta volte al proscenio”⁶¹), ricaviamo qualche altra informazione dallo studio di G. Cosenza dedicato alla vita e all'opera del compositore palermitano:

La *Caterina Howard* [...] fu composta per l'Apollo di Roma, ed ivi data la sera del 7 Febbraio 1866. Autore dei versi è Giuseppe Cencetti, che ritrasse mediocrementemente la favola da un vecchio dramma, dall'intreccio futile e convenzionale. Rammentiamo, che lo stesso soggetto era stato musicato già da parecchi. [...] Di questa del Petrella, i giornali del tempo⁶² parlarono di successo completo, che durò sino alla fine della stagione musicale.

Ventiquattro chiamate la prima sera, trenta la seconda.

Acclamatissima la *barcarola* del primo atto (*Quando ferve la tempesta*), l'*aria* di Etelvoldo, la *cavatina* del soprano (*Nella città magnifica*).

Nel secondo atto, il migliore, si gustò molto la *fine romanza* del baritono, ed entusiasmo destò il *finale* terzo (*Quanto amar si può, l'amai*) uno dei celebri fragorosi finali petrelliani.

⁵⁸ V.E. 817/55.

⁵⁹ Cfr. A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona...* cit., vol. II, anno 1861, p. 509. La stagione di Primavera comprendeva inoltre le seguenti opere: *Gianni di Nisida*, libretto di Giuseppe Checchetelli, musica di Giovanni Pacini; *La straniera*, libretto di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini.

⁶⁰ V.E. 818/42.

⁶¹ Cfr. A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona...* cit., vol. II, anno 1866, p. 523.

⁶² Cosenza non dà alcun riferimento bibliografico riguardante le citazioni dai periodici contemporanei.

Più scadente, al solito, è l'ultimo atto, dove gli applausi furono assai contrastati.

Tanto si esagerò, che proclamossi questa la migliore opera del Petrella, specialmente per la elaborata strumentazione, la novità dei concetti, la *filosofia* con cui sono svolte le diverse situazioni del dramma.

Certo, al buon esito concorsero non poco gli esecutori [...].

[In una lettera] il Petrella aggiunge in poscritto, che va a Torino per porvi in scena questa sua nuova musica; ma io credo che ciò non avvenne veramente, giacché non trovo altra notizia di quest'opera, se pure a Torino non fece tal fiasco la prima sera, da non permettere una seconda apparizione.⁶³

La carriera di librettista di Giuseppe Cencetti si conclude con *La bella fanciulla di Perth*, andata in scena al Teatro Apollo il 7 marzo 1877, successivamente quindi alla sua morte. Ancora da Cametti⁶⁴ sappiamo che “ebbe successo contrastato per colpa anche del monotono libretto del Cencetti”. Proprio parlando di quest'opera Cametti ci informa inoltre dell'avvenuta morte del poeta, ma in maniera piuttosto approssimativa e senza riportare né la data, né il luogo esatto.⁶⁵ Che l'opera fosse di scarso valore sembra confermato dal fatto che resse “solo tre sere”.⁶⁶

Dobbiamo comunque rilevare che i testi dei libretti di Cencetti, pur nella loro convenzionale struttura drammatica e poetica, che presuppone una altrettanto convenzionale organizzazione della loro resa musicale, rivestono un sicuro interesse per due motivi. Anzitutto il loro autore dimostra di possedere una buona conoscenza delle fonti letterarie dalle quali attinge le sue vicende e insieme una padronanza della versificazione che non è mai sciatta, anche se non molto originale. Ma più interessanti ancora sono le ampie didascalie all'inizio di ogni atto, che ne descrivono minuziosamente l'ambientazione, come lo sono quelle — sempre ricche e numerose — che accompagnano lo svolgersi dell'azione. Queste indicazioni sono un indice molto forte della padronanza di Cencetti della tecnica della realizzazione scenica dello spettacolo. Un loro esame approfondito, da questo punto di vista, potrebbe ulteriormente illuminarci sulla sua competenza, e giustificare quindi la stima e la fiducia di Verdi nella sua opera.

⁶³ G. COSENZA, *Vita ed opere di Enrico Petrella*, Roma, 1909, pp. 118-120.

⁶⁴ Cfr. A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona...* cit., vol. II, anno 1877, p. 562.

⁶⁵ Ad ulteriore conferma della data di morte di Cencetti il fatto che già nell'opera *Diana di Chavery*, rappresentata al Teatro Argentina il 28 novembre 1875, il ruolo di direttore di scena è ricoperto da “Fabio Arrighi” — indicato negli anni precedenti come “Buttafuori” nello stesso teatro. Il fatto poi che Cencetti fu sostituito da una persona precedentemente impiegata in quel teatro in un altro ruolo sembra indicare che la morte di Cencetti fu tanto improvvisa ed inaspettata da provocare una sostituzione all'ultimo momento con un componente qualsiasi delle maestranze teatrali.

⁶⁶ Cfr. A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona...* cit., vol. II, anno 1877, p. 562.

* * *

Completano il quadro dell'attività di Cencetti quale scrittore alcuni componimenti d'occasione indirizzati a personaggi del contemporaneo mondo del teatro in musica. Per primo un sonetto "in lode della Signora Elena Otto, primo contralto del Nobile Teatro di Torre Argentina",⁶⁷ datato 1827, quando cioè il giovane poeta aveva appena diciott'anni.

Inoltre è probabile che nel 1853, in occasione della prima de *Il trovatore* di Verdi, Cencetti abbia composto un'ode dall'incipit *O del Tebro amate sponde*, dedicata al compositore. Questo componimento sarà nuovamente "dispensato" nel 1859, proprio in onore della prima romana di *Un ballo in maschera*.⁶⁸

Fra i testi composti da Cencetti ricordo quello per la Cantata "Ite e vostri frementi fratelli", su musica di Domenico Lucilla, eseguita il 25 gennaio 1871 per celebrare l'inaugurazione del palco reale del Teatro Apollo, presenti il principe Umberto e la principessa Margherita di Savoia,⁶⁹ e quello per la romanza *Più non torno*, su musiche del maestro Giuseppe A. Mililotti, datato 16 maggio 1874 e conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia.⁷⁰

Inoltre Cametti attribuisce a Cencetti anche il libretto anonimo dell'opera *Vendetta slava*, musicata da Pietro Platania.⁷¹

Infine Alfred Loewenberg, nel suo *Annals of opera 1597-1940*,⁷² sostiene che l'opera *Niccolò de' Lapi* di Giovanni Pacini, su testo dello stesso, scritta per Rio de Janeiro all'inizio del 1857 ma mai andata in scena, è basata sul libretto de *La punizione*, scritto da Cencetti per l'opera omonima di Pacini rappresentata a Venezia l'8 marzo 1854. Il libretto della rappresentazione veneziana di tale opera, di solito attribuito a Cesare Perini, è in realtà di Cencetti, almeno così sembrerebbe dalla copia a stampa conservata presso il Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli.⁷³

⁶⁷ Roma, Biblioteca Casanatense, misc. C.108/5.

⁶⁸ Si suppone sia di Cencetti poiché il testo sembra fosse firmato con le iniziali G.C. Cfr. A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona...* cit., vol. II, anni 1853 e 1859, p. 484 e p. 498.

⁶⁹ Roma, Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di S. Cecilia, Roma, Fondo accademico, A-Ms-269.

⁷⁰ *Ibid.*, A-Ms-1100.

⁷¹ "Il libretto figura d'ignoto, ma c'è chi afferma che fosse del Cencetti" (A. CAMETTI, *op. cit.*, vol. I, p. 1024).

⁷² A. LOEWENBERG, *Annals of opera 1597-1940*, Totowa, New Jersey, 1978, p. 1873.

⁷³ Non avendo potuto visionare personalmente il libretto in questione (Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella", Rari 10.7.10/3) desumo questa notizia dalla schedatura informatica presente nell'indice SBN dell'ICCU, consultabile on line.

Su tutta l'intricatissima vicenda della paternità del libretto e soprattutto sui legami tra quest'opera ed altre del Pacini, si veda lo studio approfondito di G. MASCARI, *Da "Lidia di Bramante" a "Niccolò de' Lapi". Le vicende di un'opera di Giovanni Pacini*, in *Rivista italiana di musicologia*, XXXIII, 2 (1988), pp. 351-368, dove però non viene mai menzionato il nome di Cencetti quale possibile autore del libretto della rappresentazione veneziana del 1854.

3. ATTIVITÀ DI DIRETTORE DI SCENA E RAPPORTI CON IL MONDO DEL TEATRO MUSICALE ROMANO

Malgrado Cencetti, alla luce delle fonti dirette ed indirette, appaia come un personaggio dai molteplici interessi e dalle diverse attività all'interno del mondo teatrale romano (musicale e non), malgrado siano certi i suoi rapporti con cantanti, attori, impresari e musicisti di spicco del tempo, i documenti che lo riguardano sono pochi e spesso discontinui, probabilmente a causa dello scarso successo artistico di questo autore.

Infatti, contrariamente a quanto si è visto a proposito delle sue vicende biografiche per le quali gli “Stati delle Anime” permettono una ricostruzione metodica e continuativa di una parte almeno della sua vita, per quanto riguarda le vicende professionali di Cencetti risulta più difficile una ricostruzione che non lasci qualche ombra e che non sia spesso basata su deduzioni o confronti con altri personaggi del tempo che, con più successo, percorsero le stesse strade professionali in altre piazze teatrali italiane.

Tra i documenti più importanti (oltre le venticinque lettere della Biblioteca nazionale di Roma precedentemente citate a proposito de *Il mulattiere di Toledo*) contiamo centonovantanove lettere conservate presso la stessa biblioteca,⁷⁴ che l'impresario Vincenzo Jacovacci indirizzò a Pacini tra il 1856 e il 1865, e che ci aiutano a capire meglio quali fossero i compiti e le incombenze di Cencetti.

La prima osservazione è che i due gruppi di lettere furono scritti dalla stessa mano,⁷⁵ quella di Cencetti, come si può dedurre facilmente dal confronto diretto della grafia. Egli era evidentemente una sorta di tuttofare dell'impresario ed il suo ruolo spaziava da quello di segretario a quello di direttore di scena del teatro gestito in quel momento da Jacovacci. Il rapporto professionale tra i due, seppure polimorfo, risulta ad ogni modo assolutamente continuativo. Lo dimostrano non solo il contenuto di queste lettere, ma anche il fatto che Cencetti, per gli anni che vanno dal 1839 al 1843, è indicato quale “impiegato”, tanto nei documenti che ne attestano la morte che negli “Stati delle Anime”.

Conoscendo i meccanismi e i processi produttivi del teatro del tempo è naturale quindi dedurre che Cencetti fosse impiegato non tanto del Teatro Apollo, dove svolgeva in maniera continuativa la sua maggiore attività di direttore di scena, quanto del suo impresario, deduzione che viene

⁷⁴ Roma, Biblioteca nazionale centrale “Vittorio Emanuele II”, Autografi, V.E. 813/37-43, V.E. 814/64-86, V.E. 815/103-150, V.E. 816/64-107, V.E. 817/103-133bis, V.E. 818/101-132, V.E. 100-104, V.E. 820/119-124, V.E. 821/276, V.E. 822/257.

⁷⁵ Come asserisce anche una nota su una delle cartelline che le contengono.

confermata da un'attenta lettura delle lettere a Pacini: esse testimoniano infatti che Cencetti si occupava di molte questioni inerenti gli affari di Jacovacci.⁷⁶

Una ulteriore conferma di questo legame professionale ci viene inoltre da altre due lettere, spedite da Jacovacci a Cencetti da Firenze in data 6 e 11 giugno 1850,⁷⁷ nelle quali l'impresario, dopo aver dato tutta una serie di notizie, incarica il suo impiegato di occuparsi di contratti, pagamenti, scritture ed altri occupazioni.

Purtroppo, sia nelle lettere conservate presso la Biblioteca nazionale di Roma, sia in quelle inviate da Firenze, entrambi i personaggi non si soffermano mai sui compiti e sulle incombenze che Cencetti doveva svolgere nella veste di direttore di scena; fanno eccezione un paio di commenti generici dell'impresario che, in una lettera a Pacini del 14 dicembre 1858,⁷⁸ parlando di una rappresentazione del suo *Bondelmonte* scrive al musicista: "Benissimo la messa in iscena del Cencetti, che vi si adoperò col massimo impegno".

Un'altra indicazione su questo argomento la ricaviamo da una lettera che Cencetti stesso scrive a Verdi nel 1867⁷⁹ a proposito dell'imminente messa in scena del *Don Carlo* al Teatro Apollo di Roma, nella quale, lamentandosi del fatto che le sue ristrettezze economiche non gli permettevano di recarsi a Bologna per assistere alla prima italiana dell'opera, aggiunge: "cosa che mi avrebbe giovato anche per la messa in scena".

Comunque, il dato storico certo è che Giuseppe Cencetti iniziò l'attività di direttore di scena nel 1852, dapprima al Teatro Argentina e poi — in forma continuativa — al Teatro Apollo. Il suo nome compare infatti per la prima volta sotto la dicitura "Direttore della scena" nel libretto dell'opera *Elisa da Fosco*, versione censurata della *Lucrezia Borgia* di Donizetti, rappresentata nella stagione di Primavera del 1852 al Teatro Argentina.

⁷⁶ Molte sono le lettere di Cencetti a Pacini in cui il primo scrive di speciali o particolari incombenze assegnategli dall'impresario o in cui fa commenti su Jacovacci stesso e sul suo modo di agire. In particolare da un certo punto in poi, segno anche di una maggiore familiarità fra il direttore di scena ed il musicista, Cencetti comincia a chiamare Jacovacci il "terribile impresario" o il "prototipo degli Impresari", definizioni che evidentemente Pacini condivideva, come ad esempio nella lettera del 17 marzo 1860 (V.E. 817/45), in quella del 17 aprile 1860 (V.E. 817/47) o ancora in quella del 29 giugno 1860 (V.E. 817/49). E a proposito degli incarichi di cui Cencetti veniva gravato basterà ricordare, sempre a titolo di esempio, la lettera del 24 dicembre 1858 (V.E. 815/47) in cui scrive a Pacini: "egli perciò m'incarica di farvi le sue scuse e dirvi che tra qualche giorno vi spedirà i Contratti [...]" e soprattutto quella del 25 ottobre 1859 (V.E. 816/29), nella quale si lamenta per "le molte occupazioni di cui mi carca l'Imperatore degli impresari".

⁷⁷ Forlì, Biblioteca comunale, Raccolta Piancastelli, sez. Aut. XIX sec., busta 95, voce "Jacovacci Vincenzo".

⁷⁸ V.E. 815/147.

⁷⁹ Sant'Agata (Busseto), Archivio di Villa Verdi, pubblicata qui in Appendice 1.

Con una dicitura molto simile a questa — “Direttore delle scene” — era stato precedentemente indicato Pietro Venier — noto scenografo del tempo — nel libretto del *Roberto Devereux* rappresentato al Teatro Argentina il 3 gennaio 1849. È bene notare però che Venier compariva già, ma con diverse diciture, in libretti di opere o di balletti rappresentati in quel teatro in anni precedenti, diciture che seppur vicine a questa, stanno in realtà ad indicare più il suo ruolo di pittore delle scene (o scenografo *tout court*) o “Direttore dei macchinismi” (o del “macchinario”), che quello di “Direttore delle scene”. Solo nel libretto del *Roberto Devereux*, e solo per quest’unica volta, gli viene attribuito quell’incarico

Sembra quindi che Cencetti sia stato il primo, e forse anche l’unico, almeno in quegli anni,⁸⁰ a ricoprire con una certa continuità l’incarico di “Direttore di scena” nei teatri di Roma, ed è probabilmente con lui che nasce questa figura nella capitale papalina. La figura del “Direttore di scena” infatti esisteva già a Napoli, dove Salvatore Cammarano da lungo tempo aveva questo incarico presso il Teatro San Carlo, e a Venezia, dove, dal 1844, Francesco Maria Piave si occupava di dirigere le scene presso il Teatro La Fenice, compito che svolse successivamente, nel corso degli anni ’60, presso il Teatro alla Scala.⁸¹

Ma in che cosa consisteva il lavoro del direttore di scena?

Mancando fonti documentarie dirette su Cencetti e i teatri romani, si può solo avanzare qualche ipotesi sulla scorta di quanto si conosce dell’attività di Cammarano e di Piave.

Fondamentale a questo proposito la lettera di quest’ultimo all’allora Governatore di Milano Massimo d’Azeglio, con la quale sollecitava che gli venisse attribuito l’incarico per il Teatro alla Scala.⁸²

Tra le mansioni del poeta dei teatri ritroviamo infatti:

1. La commissione e l’ordinazione dei costumi, del vestiario e degli

⁸⁰ Tant’è vero che i libretti per le opere rappresentate al Teatro Argentina nei quali non compare il suo nome, non contemplano neppure il ruolo di “Direttore di scena”.

⁸¹ Piave viene indicato come “Direttore per la messa in scena degli spettacoli” e “Poeta melodrammatico per la messa in scena delle opere” praticamente nello stesso periodo in cui ciò avviene a Roma per Cencetti. Cfr. a proposito di Piave, la chiara e sintetica ricostruzione di B. M. ANTOLINI, *La collaborazione tra Piave e Pacini nelle lettere della Biblioteca nazionale di Roma*, in *Intorno a Pacini*, a cura di M. CAPRA, Pisa, 2003, pp. 191-192 e soprattutto F. DELLA SETA, *Il librettista*, in *Storia dell’opera italiana* cit., pp. 262-263. Sulla figura del responsabile dell’allestimento e della direzione delle scene è fondamentale lo studio di G. GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *ibid.*, pp. 123-175, e in particolare, per quanto riguarda l’Ottocento, pp. 146 sgg.

A proposito dell’attività di direttore di scena di Felice Romani, in un periodo di tempo più o meno contemporaneo a quella di Cammarano, si veda A. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, 1996, pp. 71 sgg.

⁸² F. DELLA SETA, *op. cit.*, p. 263.

attrezzi di scena, con relativi contatti con costumista, sartoria ed attrezzista.

2. La descrizione e commissione delle scene al pittore, previo accordi col macchinista per fissare fori, praticabili e macchinismi occorrenti.
3. Le incombenze relative ad organizzare il numero delle comparse e dei corifei.
4. Lo svolgimento di tutte le prove, con i singoli cantanti, con le masse e poi tutti insieme, fino a “mettere in azione tutta l’opera [...] coadiuvato, ove occorra, dal maestro al cembalo”.
5. L’obbligo di “assistere sulla scena alla prima rappresentazione”.

E per quanto riguarda il lavoro sui libretti:

1. La revisione dei programmi e la loro riduzione “a buona lezione”.
2. La correzione delle bozze di stampa.
3. Le modifiche, quando ciò veniva richiesto.

Piave ricorda infine che “quando tale impiego fu affidato a chi, o non abbastanza pratico della parte materiale o troppo occupato da altri impegni o di malferma salute” si pensò di suddividere gli incarichi tra più persone, e con essi l’onorario, lasciando al poeta quello di correggere le bozze, occuparsi delle varianti delle opere, della compilazione degli avvisi e lasciando ad altri la cura del resto. Pur tuttavia, ricorda ancora Piave, il poeta deve “mirare al maggior decoro e alla perfetta decorazione delle opere, in tutto quello che non è musica (la qual cosa esclusivamente addice al maestro concertatore)”. E cita, in chiusura, la situazione istituzionale di questa figura a Napoli e Venezia, dove il poeta era nominato stabilmente dal “Governo” nel primo caso e dalla “Nobile Presidenza” nel secondo.

Per quanto riguarda Napoli John Black, nel suo volume su Cammarano,⁸³ scrive che Barbaja, impresario dei Teatri Reali di Napoli, dopo essersi violentemente rifiutato di assumere Cammarano come librettista (“poeta”), nel 1832 aveva acconsentito ad ingagiarlo come “concertatore”, vale a dire qualcosa di simile ad una combinazione tra produttore e direttore di scena (mansione che Cammarano conservò per il resto della sua vita). Intorno alla metà del 1834 poi si era stabilizzato nel duplice ruolo di librettista e di direttore di scena.

Il ruolo del librettista (sempre definito “poeta”) a Napoli consisteva in due funzioni principali: ritoccare vecchi lavori che stavano per essere di nuovo prodotti, e preparare nuovi testi. I nuovi libretti, tuttavia, non erano

⁸³ J. BLACK, *The Italian romantic libretto: a study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, 1984.

creazioni originali: erano infatti adattamenti di altri lavori, solitamente non citati, non essendoci ancora leggi sul copyright o mezzi per impedire questa prassi.

Il librettista aveva anche la responsabilità — almeno a Napoli — di ottenere l'autorizzazione dall'ufficio di Censura.

A proposito della responsabilità come direttore di scena, è molto verosimile che Cammarano si occupasse all'inizio, grazie ai suoi trascorsi giovanili di pittore, anche di costumi e di scenari. Allo stesso tempo doveva guidare e dirigere le entrate e le uscite, i movimenti di massa e gli spostamenti degli attori, così come i movimenti scenici e tutte le questioni tecniche riguardanti macchinari ed effetti speciali. Cammarano ha lasciato diversi schizzi, relativi a situazioni sceniche per opere da lui allestite come direttore di scena, nei quali sono riportate tutte queste indicazioni e dai quali possiamo trarre — come ha fatto appunto Black nel suo libro — alcune congetture e diverse certezze su quali fossero le sue competenze e le sue capacità e, di più, sul significato del suo ruolo di direttore di scena.

Invece esistono solo poche, sporadiche testimonianze a proposito di Cencetti e, più in generale, sulla prassi della realizzazione scenica nei teatri romani; questa documentazione però fa supporre che egli si occupasse, grazie forse ai trascorsi di poeta e al contemporaneo debutto come librettista, di revisionare o ridurre libretti non adatti alle scene romane, che erano controllate, come sappiamo, dalla ferrea Censura pontificia.

Certo è il suo intervento in questo senso sul libretto de *La favorita* di Donizetti, andata in scena al Teatro Apollo col titolo censorio di *Daila* il 28 settembre 1860.

Ne dà testimonianza Cametti nel suo volume *Donizetti a Roma*, nel quale ci informa che

[...] più grave fatica costò alla triplice Censura pontificia l'adattamento del libretto della *Favorita*, opera che da ben venti anni attendeva il proprio turno di comparire sulle scene romane.

[...] La fantasia dei revisori, per la *Favorita*, fu certo messa a dura prova, [ma] l'intreccio si mantiene [in linea generale] uguale all'opera originale.

I versi basati sulla traduzione di F. Jannetti, sono quasi del tutto cambiati e la riduzione è opera di Giuseppe Cencetti.⁸⁴

A conferma della veridicità di quest'episodio, in una nota alle stesse pagine il Cametti ci informa che “l'*Eptacordo* [...] del 3 ottobre 1860, avverte che il riduttore [del testo] fu il Cencetti, il quale nel libretto figura quale poeta direttore di scena”.

⁸⁴ A. CAMETTI, *Donizetti a Roma* cit., p. 230.

Ma la testimonianza più importante di questa attività di revisore ci viene da Cencetti stesso; in una lettera datata 16 novembre 1867⁸⁵ avverte in gran segreto Verdi delle varianti apportate al *Don Carlo*, che di lì a poco sarebbe stato rappresentato al Teatro Apollo,⁸⁶ e che si erano rese necessarie per accontentare e quindi far approvare il libretto dalla Censura romana.

Giustificando l'ingrato compito della revisione con "l'infausta stella" che lo costringeva a dipendere da chi non avrebbe voluto, Cencetti sente tuttavia il dovere di avvisare il Maestro ("la mia coscienza m'impone di dirvi") che le modifiche apportate avrebbero fatto soffrire, e non poco, l'effetto del dramma.

Segue in dettaglio l'elenco delle varianti dall'originale:

Il Grande Inquisitore diviene il Gran Cancelliere del regno di Carlo V ed in tale eminente posto [...] mantenuto da Filippo II. I frati divengono solitari, gl'Inquisitori magistrati, il Convento di S. Giusto è un ospizio di beneficenza. L'auto da fè sparisce affatto, ed i condannati al rogo si cangiano in rei di delitti comuni. Il re si presenta all'incoronazione dall'ospizio dei solitari e da questi circondato; ed alla fine dell'Atto 3° invece di ascendere la tribuna per assistere al supplizio dei condannati, esce di scena, con la sua corte. La ribellione del popolo contro Filippo nell'atto 4° viene modificata.

Spiega quindi Cencetti che "tutto ciò che ha relazione con tali cambiamenti" lo ha "obbligato di fare molte variazioni nelle parole, massime al dialogo tra Filippo e il Grande Inquisitore". Inoltre, prosegue Cencetti, "si è creduto troppo [acceso] l'amore tra matrigna-figliastro, [imponendo] delle variazioni in ciò che dicono Carlo ed Elisabetta". Conclude la lettera un accenno alle modifiche apportate ad altre opere di Verdi, non meglio precisate ("quantunque tali vandalici guasti tolgano più effetti al Don Carlo di quelli che furono commessi a danno di altre vostre opere") e la speranza che Verdi, malgrado tali modifiche, non si opponga alla messa in scena romana dell'opera, poiché egli crede "che in Roma otterrebbe un trionfo non minore di quello che ha avuto anche recentemente a Bologna, massime perché i romani amano la [...] musica [di Verdi] più di qualunque altra".

Infine altre due testimonianze, sempre a proposito della messa in scena di opere verdiane (curate però da Piave), sembrano confermare lo stretto legame funzionale tra direttore di scena e librettista.

Il primo riferimento riguarda l'opera *I due Foscari*, andata in scena all'Argentina il 3 novembre 1844, a proposito della quale Verdi stesso, in

⁸⁵ Cfr. nota 79.

⁸⁶ *Don Carlo* venne rappresentato al Teatro Apollo nel febbraio 1868.

una lettera all'impresario Antonio Lanari,⁸⁷ ci informa che: “[Piave] verrà a metter in scena mediante il compenso di quaranta scudi”.

Parlando poi del *Macbeth*, rappresentato per la prima volta al Teatro La Pergola di Firenze il 14 maggio 1847, Julian Budden⁸⁸ ci ricorda che “di solito era compito del librettista dare indicazioni all'impresario circa la messa in scena, ma Lanari aveva trovato le indicazioni di Piave non abbastanza particolareggiate: ‘Lanari — scrive Verdi in una lettera al Piave data 3 dicembre 1846 — si lagna di te perché li hai mandato uno schizzo che non si capisce niente (e lo credo) [...]’”.

A confermare ulteriormente lo stretto legame tra librettista e direttore di scena sta il fatto che i tre personaggi appena ricordati (Cencetti, Piave e Cammarano) erano anche librettisti.

Acquista, a questo punto, un nuovo significato il debutto contemporaneo di Cencetti, nel 1852, come librettista e direttore di scena. Qualunque cosa questo ruolo implicasse a Roma e da qualunque altro avesse avuto discendenza, rimane comunque il fatto, documentato dai libretti delle opere andate in scena in quegli anni, che Cencetti mantenne questo incarico per tutte le opere rappresentate in tutte le stagioni del Teatro Apollo dal 1853 al 1875, e in ben ventidue lavori rappresentati al Teatro Argentina più o meno nello stesso periodo.⁸⁹

⁸⁷ M. RINALDI, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, 3 voll., Firenze, 1978; cfr. vol. II, p. 775.

⁸⁸ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. I, Torino, EDT/Musica, 1985, p. 292.

⁸⁹ Queste le opere, rappresentate al Teatro Argentina, alle quali Cencetti partecipò come direttore di scena (cfr. M. RINALDI, *op. cit.*, vol. II):

- *Elisa da Foscò*, libretto di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti (Primavera 1852), p. 662;

- *Bondelmonte*, libretto di Salvatore Cammarano, musica di Giovanni Pacini (Autunno 1852), p. 871;

- *Lida di Granata*, libretto di A. Boni, musica di Giuseppe Apolloni (20 novembre 1855), p. 902;

- *Giovanna de' Guzman (I Vespri siciliani)*, libretto di E. Scribe e G. Duveyrier, musica di Giuseppe Verdi (6 o 16 aprile 1856), p. 907;

- *Roberto di Piccardia*, libretto di E. Scribe e C. Delavigne, musica di G. Meyerbeer (30 settembre o novembre 1856), p. 912;

- * *Adriana Lecouvreur*, libretto di Achille de Lauzières, musica di Edoardo Vera (26 novembre 1856), pp. 913-914;

- *Medea*, libretto di Benedetto Castiglia, musica di Giovanni Pacini (27 novembre 1856), p. 915;

- *L'assedio di Corinto*, libretto di Calisto Bassi (o L. Balocchi, A. Soumet), musica di Gioacchino Rossini (maggio 1858), p. 926;

- *Il saltimbanco*, libretto di Giuseppe Checchetelli, musica di Giovanni Pacini (25 aprile 1858), p. 926;

- *Stella di Napoli*, libretto di Salvatore Cammarano, musica di Giovanni Pacini (Autunno 1858), p. 932;

- *I promessi sposi*, libretto di Pietro Michetti (o Micheletti) ed Emanuele Bardare, musica di Andrea Travenzi (22 novembre 1858), p. 934;

- * *Iginia d'Asti*, libretto di Carlo D'Ormeville, musica di Filippo Sangiorgi (12 o 18 giugno 1862), p. 969;

A proposito del lavoro come direttore di scena in quest'ultimo teatro Mario Rinaldi ci fornisce, tra l'altro, un brevissimo commento circa due delle ventidue opere ora ricordate. Parlando del *Werther* di L. Farnese, musicato da R. Gentili e andato in scena il 4 novembre 1862, Rinaldi riporta infatti un articolo dell'*Eptacordo* del 7 novembre dello stesso anno nel quale, fra l'altro, si dice:

Il maestro Terziani ed il poeta Cencetti tutti due si prestarono e con impegno tale da far loro lode, e ciascheduno per la propria parte contribuì all'esito eccellente dello spettacolo.⁹⁰

E a proposito dell'opera *Dinorah* di J. Barbier e M. Carrè, musicata da G. Meyerbeer e andata in scena il 3 novembre 1868, vengono citati brani tratti dai giornali *Il trovatore* e *l'Eptacordo* dai quali "si apprende che l'opera fu ottimamente concerta dal Bertini e adeguatamente messa in scena dal Cencetti".⁹¹

-
- **Werther*, libretto di L. Farnese (?), musica di Raffaele (o G.) Gentile (4 novembre 1862), p. 972;
 - *Jone*, libretto di Giovanni Peruzzini, musica di Errico Petrella (20 maggio 1863), p. 985;
 - *Celinda*, libretto Domenico Bolognese, musica di Errico Petrella (16 giugno 1865), p. 1006;
 - *Guisemberga da Spoleto*, libretto di Carlo D'Ormeville, musica di Filippo Sangiorgi (1 giugno 1866), p. 1015;
 - *Vendetta slava*, libretto di ? (verosimilmente Cencetti), musica di Pietro Platania (10 giugno 1867), pp. 1024-1025;
 - *Dinorah*, libretto di Giulio Barbier e Michele Carrè, musica di Giacomo Meyerbeer (3 novembre 1868), p. 1034;
 - *Il matrimonio segreto*, libretto di Giovanni Bertati, musica di Domenico Cimarosa (24 novembre 1868), p. 1035;
 - **Le due amiche*, libretto di Carlo D'Ormeville, musica di Teresa Seneke (29 maggio 1869), pp. 1038-1039;
 - *Don Sebastiano, re di Portogallo*, libretto di Eugène Scribe, musica di Gaetano Donizetti (10 ottobre 1869), pp. 1041-1042;
 - *Ruy Blas*, libretto di Carlo D'Ormeville, musica di Filippo Marchetti (23 novembre 1870), p. 1053.

Le opere contrassegnate con l'asterisco vennero composte appositamente per il Teatro Argentina.

⁹⁰ M. RINALDI, *op. cit.*, vol. II, p. 975.

⁹¹ *Ibid.*, p. 1034. Al contrario di quanto, a prima vista, sembrano indicare questi due affermazioni di Rinaldi, il teatro romano del tempo non prevedeva un responsabile per l'aspetto musicale e uno per quello visivo; anzi, proprio il primo articolo citato continua parlando di diversi scenografi e anche di due responsabili delle musiche (Angelini e Terziani). Sebbene il secondo articolo non descriva una situazione simile a proposito della messinscena di *Dinorah*, sembra comunque che nei teatri romani ci fossero più persone incaricate di uno stesso compito o di diversi aspetti di uno stesso compito. Nei libretti ritroviamo infatti quasi sempre il direttore della musica, il direttore d'orchestra, il direttore del coro per quanto riguarda l'aspetto musicale e lo scenografo (solitamente più di uno), il macchinista, l'attrezzista, il direttore dei macchinismi, il direttore di scena per quanto riguarda l'aspetto scenico-visivo.

È interessante notare inoltre che proprio a proposito della necessità di introdurre nei teatri romani una nuova idea di distribuzione del lavoro, Verdi scrisse proprio al Cencetti, secondo Pougin intorno al 1873 – quindi poco tempo prima della sua morte – una lettera nella quale parla non solo della necessità di "affidare la direzione a due uomini solamente, capaci ed energici, all'uno tutta la parte musicale, cantanti, orchestra, cori, ecc., ecc., all'altro la parte scenica, costumi, accessori, mise en scène, ecc., ecc.", ma anche del poeta e librettista romano, che conosce da

4. LA DISPOSIZIONE SCENICA DI “UN BALLO IN MASCHERA” E I RAPPORTI CON VERDI

Quali contatti ebbe Cencetti con Verdi, tenendo ben presenti i rapporti del musicista con la città di Roma?

La prima opera verdiana rappresentata nella capitale papalina fu *Nabucco*, andato in scena il 9 febbraio 1843⁹² al Teatro Argentina. Dobbiamo tuttavia aspettare l'anno successivo, in occasione della prima de *I due Foscari*, rappresentato il 3 novembre 1844 nello stesso teatro, perché il compositore vi si rechi per la prima volta di persona. Questa permanenza, come ricorda Cametti, fu dall'ottobre al novembre: “la Gazzetta Musicale del Ricordi fece sapere che Verdi era partito il 30 settembre⁹³ — ed egli dovè conservare un ben lieto ricordo delle festose accoglienze fattegli dalla cittadinanza durante quella sua prima visita”.⁹⁴

Nulla sappiamo di un possibile incontro con Cencetti in questa occasione, ma l'ipotesi appare piuttosto azzardata, sia perché il poeta non ricopriva ancora il ruolo di direttore di scena, sia perché nel 1844 il Teatro Argentina era gestito da Alessandro Lanari e non da Jacovacci, con tutta probabilità già a quel tempo datore di lavoro di Cencetti e quindi possibile tramite con il compositore. Non è escluso tuttavia che un qualche contatto ci sia stato, dal momento che venne eseguita dalla copisteria Cencetti una copia de *I due Foscari*. Questa notizia si deduce da una ricevuta autografa conservata presso la Biblioteca nazionale di Firenze,⁹⁵ segno tra l'altro di un rapporto commerciale della copisteria anche con Lanari, impresario di punta del tempo.⁹⁶

Anche nel 1849, in occasione della seconda breve visita di Verdi a Roma fatta, come ci informa sempre Cametti, “per assistere il suo Macbeth e [mettere in scena la prima della] nuovissima *Battaglia di Legnano*”,⁹⁷ non abbiamo notizia di incontri o rapporti con Cencetti.

tanti anni, come l'unico al quale augura e desidera venga affidato il compito di direttore di scena, persuaso che questi avrebbe cercato con tutti i mezzi affinché le sue opere fossero sempre eseguite secondo le sue intenzioni. Cfr. Appendice 2 per il testo completo della lettera.

⁹² M. RINALDI, *op. cit.*, vol. II, p. 765.

⁹³ *Ibid.*, p. 780.

⁹⁴ A. CAMETTI, *Memorie storiche dell'Accademia filarmonica romana dal 1821 al 1860*, Roma, 1924, p. 104.

⁹⁵ Cfr. nota 24.

⁹⁶ Lanari “inizìò la sua carriera a Lucca nel 1821 ed ebbe in appalto i più imporanti teatri d'Italia, fra i quali: il Teatro Apollo di Roma dal 1833 al '34 e il Teatro Argentina dal 1843 al 1845; il Teatro alla Scala nel 1831 e l'anno seguente la Canobbiana di Milano; a Venezia diresse La Fenice nel 1830, '33, '38, '45 e '46 e il Teatro Apollo nel 1837. Anche a Napoli diresse due teatri (1835 e 1846), ma il suo nome è legato particolarmente al Teatro della Pergola di Firenze, di cui ebbe l'appalto nelle stagioni 1823-28, 1830-35, 1839-48 [...]” (cfr. voce “Alessandro Lanari”, in DEUMM, *Le biografie*, vol. IV, p. 262).

⁹⁷ A. CAMETTI, *Il teatro di Tordinona...* cit., vol. I, p. 251.

Il compositore partì da Parigi il 20 dicembre⁹⁸ e giunse a Roma il 31 dicembre 1848 o il 1° gennaio 1849.⁹⁹ Il 6 gennaio [1849] Verdi scrive da Roma a Cammarano, che si trovava a Napoli, per chiedere alcune modifiche al libretto della nuova opera.¹⁰⁰

[...] datando [poi] 9 gennaio, [il Chigi riporta] nel suo Diario: “questa sera all’Argentina è stato posto in scena il *Macbeth* del maestro Verdi, che si trova in Roma [aggiunge quindi il giorno seguente]: l’opera in Argentina ieri sera è stata di incontro grandissimo, ed il maestro Verdi fu chiamato più volte sulla scena a ricevere gli applausi”.¹⁰¹

È invece tra il 1852 e il 1853 che i due si conoscono sicuramente, quando Verdi si reca a Roma nella stagione di Carnevale-Quaresima per seguire la messinscena de *Il trovatore*, una delle sue quattro prime romane. Cencetti era da poco diventato direttore di scena dell’Apollo e proprio in questa veste aveva già curato la messinscena della *Luisa Miller* — l’altra opera verdiana della stagione — rappresentata il giorno di S. Stefano del 1852. Verdi, che era giunto in città il giorno prima — come attesta il Cametti¹⁰² — probabilmente assiste allo spettacolo, sicuramente dispiacendosi dello scarso successo che l’opera, insieme all’*Elvira Walton* (titolo censorio de *I puritani* di Bellini), ottenne in quell’occasione.¹⁰³

Che Verdi e Cencetti si fossero incontrati durante questa memorabile stagione dell’Apollo è confermato in particolare dal fatto che Verdi, a Capodanno del 1852, in una lunga ed importante lettera all’amico Cesare De Sanctis, scrive tra l’altro: “ho visto Cencetti”,¹⁰⁴ ed in un’altra a Luccardi da Busseto, datata 29 gennaio 1853, chiede all’amico romano di salutare Cencetti per lui.¹⁰⁵

Mentre è difficile ipotizzare un intervento del compositore per la realizzazione della *Luisa Miller*, andata in scena il giorno seguente il suo arrivo a Roma, la frase appena citata dalla lettera a De Sanctis fa supporre che, durante l’incontro con il direttore di scena del teatro dove si sarebbe rap-

⁹⁸ F. WALKER, *The man Verdi*, London, Dent, 1962; trad it. *L’uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964, p. 236.

⁹⁹ *Carteggio Verdi-Cammarano*, a cura di C. M. MOSSA, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001, p. 87.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 86-87.

¹⁰¹ M. RINALDI, *op. cit.*, vol. II, p. 841.

¹⁰² A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona...* cit., vol. II, pp. 481-484.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 482.

¹⁰⁴ *Carteggi verdiani*, I, p. 17.

¹⁰⁵ Chiederà di nuovo a Luccardi di salutare per lui Cencetti, dopo il loro secondo incontro del 1859, nelle lettere del 3 novembre 1860 e del 31 gennaio 1861; cfr. D. ROSEN, *La Disposizione scenica per “Un ballo in maschera” di Verdi. Studio critico*, in D. ROSEN-M. PIGOZZI, *“Un ballo in maschera” di Giuseppe Verdi*, Roma-Milano, Ricordi, 2002, nota 64, pp. 101-102.

presentato per la prima volta *Il trovatore*, si siano discussi argomenti e problemi di realizzazione scenica della nuova opera.

È solo nel 1859 che Verdi e Cencetti lasciano la prova più tangibile, non solo della loro conoscenza, ma anche di una loro possibile collaborazione professionale, non sappiamo tuttavia a che livello. Si tratta della *Disposizione scenica per l'opera "Un ballo in maschera" [...], compilata e regolata sulla messa in iscena del Teatro Apollo di Roma il Carnevale del 1859 dal Direttore di scena del medesimo Giuseppe Cencetti*, Milano [...], Gio. Ricordi, [1859].

Che Verdi intendesse in questa occasione svolgere un ruolo importante nella messa in scena è dimostrato dalla lettera scritta a Luccardi da Napoli il 26 novembre 1858, nella quale dice che intende fermarsi a Napoli "fino al 6 o 7 gennaio per finire completamente l'opera e non avere a Roma che la *mise en scene*, la qual cosa mi occuperà moltissimo".¹⁰⁶

Impossibile risolvere il problema della paternità di tale *Disposizione*, come dimostra David Rosen nelle pagine dedicate a questo argomento, e manca anche una prova definitiva della collaborazione tra il compositore e Cencetti.¹⁰⁷ Certo è che Verdi avrebbe voluto far venire a Roma Antonio Somma, presumibilmente per aiutarlo nell'allestimento o forse per qualche cambiamento dell'ultimo minuto al libretto (come sostiene Rosen),¹⁰⁸ ma nulla prova che effettivamente l'abbia fatto. Non ci sono neppure testimonianze che Verdi abbia assistito alle prove o abbia avuto un ruolo determinante durante la preparazione dell'allestimento, né Cencetti ci ha lasciato documenti a questo proposito. Il fatto inoltre che non ci sia alcuna corrispondenza tra Verdi e Ricordi circa la *Disposizione scenica* del *Ballo* indebolisce l'ipotesi che Verdi abbia preso parte attiva alla sua preparazione.¹⁰⁹ Questa fu comunque la prima disposizione scenica stampata di un'opera di Verdi.

In ogni caso fu del compositore l'idea di far scrivere e stampare, a imitazione di quanto già avveniva in Francia, un testo che servisse come guida per le future produzioni dell'opera, in modo che queste rispettassero, possibilmente per sempre, la sua concezione drammaturgica e scenografica.

Egli tuttavia non affidò tale incombenza né a Cammarano, che aveva una grande esperienza di realizzazione scenica, né a Piave, al quale poteva

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 22. La lettera si trova in G. MONALDI, *Giuseppe Verdi 1839-1898*, Milano, 1946, pp. 185-186; cfr. anche *Carteggio Verdi-Luccardi*, a cura di L. GENESIO, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, in corso di stampa.

¹⁰⁷ Vedi in proposito il paragrafo intitolato "*Paternità e autorità*" in D. ROSEN, *art. cit.*, pp. 20-21.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 20.

comandare come voleva. Solo con Cencetti si sentì sicuro di poterlo fare, segno questo di una grande fiducia nelle sue capacità di direttore di scena.

Verdi effettivamente aveva avuto modo di verificare la professionalità di Cencetti sia con *Il trovatore* sia con lo stesso *Ballo*, per entrambi dei quali egli era stato direttore di scena. Prima di *Un ballo in maschera*, inoltre, Cencetti aveva già allestito le seguenti opere verdiane: *I Lombardi*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *I masnadieri*, *Luisa Miller*, *Il trovatore*, *Violetta* (titolo censorio de *La traviata*), *Giovanna de' Guzman* (sia all'Argentina sia all'Apollo, ed è questa l'unica opera di Verdi che mise in scena all'Argentina), *Simon Boccanegra* e *Aroldo*.¹¹⁰

A confermare comunque questo loro rapporto, maturato proprio in questa occasione, abbiamo un articolo di Cencetti pubblicato su *L'omnibus* di Napoli nel marzo 1859 e ristampato su *Teatri, arti e letteratura* di Bologna il 7 aprile dello stesso anno. In questo scritto Cencetti descrive il pranzo offerto da Verdi nella casa dove alloggiava a Roma, al quale furono invitati egli stesso, Jacovacci, Angelini e Luccardi, presente la moglie del compositore Giuseppina Strapponi.¹¹¹ Il pranzo ebbe luogo il giorno prima della partenza del compositore e Cencetti riporta, nell'articolo, le amichevoli schermaglie tra l'impresario e il Maestro che, dietro le ripetute insistenze di Jacovacci perché pensasse ad una nuova opera da mettere in scena a Roma, si trincerava dietro un ripetuto e costante "ma io non scrivo più", sintomatico di un Verdi ormai libero da ogni pressione esterna e per nulla intenzionato a prendere nuovi impegni, una volta conclusi i famosi "sedici anni di galera".¹¹²

La presenza di Cencetti in questa occasione così privata ci conferma l'ottimo rapporto instaurato in occasione del *Ballo* e della sua messa in scena. Si tratta, ancora una volta, di un segno tangibile di quanto il Maestro fosse contento del direttore di scena e del suo operato e di quanto la loro collaborazione artistica fosse stata felice.

Un'ulteriore testimonianza del loro legame è data infine dalla lettera indirizzata da Verdi a Cencetti e pubblicata, secondo Pougin, su diversi giornali italiani nel luglio 1873, nella quale il compositore, venuto a conoscenza dell'idea di riorganizzare i teatri a Roma, dopo aver esposto le sue teorie sulla necessità per il melodramma moderno di un'organizzazione perfetta basata su due soli responsabili teatrali, uno per la parte musicale e l'altro per l'allestimento, augura a Cencetti, che conosce da tanti anni, che gli venga affidato questo secondo compito, persuaso che si sarebbe sforza-

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 101, nota 60.

¹¹¹ M. CONATI, *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Il formichiere, 1980, pp. 33-38.

¹¹² L'episodio è ricordato anche da CAMETTI (*Il Teatro di Tordinona... cit.*), nel volume secondo, anno 1859, p. 498.

to in tutti i modi perché le sue opere fossero eseguite secondo le sue intenzioni.

Malgrado la lettera non sia mai stata reperita nei giornali del tempo, tanto che qualcuno la ritiene un falso, sappiamo che Verdi lesse le bozze di stampa della traduzione italiana del libro di Pougin,¹¹³ nel quale la lettera è integralmente riportata, cosa che ci permette di scartare con certezza l'idea del falso. Esiste poi una lettera di Luccardi a Verdi, datata 13 agosto 1871, in cui lo scultore dice: "Giorni sono venne da me Cencetti recandomi i tuoi saluti, tutto raggianti di contentezza per la lettera che l'inviasti, con questo sì generoso tuo appoggio sicuramente otterrà ciò che brama, che vuol dire la sua esistenza. Ti rendo vive grazie ancor io pel bene che facesti al buon Cencetti".¹¹⁴ Sembrerebbe un riferimento alla lettera citata da Pougin, che quindi peccherebbe di un errore di datazione, cosa non strana se si pensa che la data è ricavata da quella di pubblicazione sui giornali, il che non vuol dire che la lettera non fosse precedente.¹¹⁵

Sempre sull'opportunità di un solo responsabile dell'allestimento scenico per i teatri di Roma, esiste poi un articolo di un corrispondente romano della *Gazzetta musicale di Milano* del 28 dicembre 1875, che sembra tra l'altro sottintendere una velata critica proprio a Cencetti, negli ultimi anni della sua opera di direttore di scena:

All'Apollò manca inoltre, e questa è un'antica lacuna, un buon direttore di scena. Ve ne sono tre, ma preferirei che ve ne fosse uno solo, veramente autorevole, intelligente e attivo.¹¹⁶

Concludo questo saggio con una lettera che la figlia di Cencetti, Virginia, indirizza a Verdi da Bologna in data imprecisata, ma sicuramente successivamente al 1877, poiché parla del fratello Leonida come già morto. Dopo aver detto che il compositore ha onorato il padre della sua amicizia, spiega che Ricordi, avendo ottenuto la privativa delle musiche contenute nell'archivio della famiglia, ha causato una perdita ingente alle sue entrate poiché esso "fruttava l'anno dalle tre alle quattro mila lire". Dopo aver ricostruito le vicende che fecero decidere al fratello Leonida, in seguito al rifiuto di Ricordi di comprare l'archivio, di donarlo al Governo con la speranza di ottenere in questo modo un impiego, supplica il compositore di venirle in soccorso per farle avere un sussidio dall'editore milanese, che in questo modo potrà "riparare il male fatto".¹¹⁷

¹¹³ F. WALKER, *op. cit.*, p. 9 e p. 42.

¹¹⁴ Cfr. *Carteggio Verdi-Luccardi cit.*

¹¹⁵ Cfr. nota 91.

¹¹⁶ D. ROSEN, *art. cit.*, p. 23.

¹¹⁷ La lettera si trova a Sant'Agata (Busseto), Villa Verdi.

Questa l'ultima testimonianza postuma su Giuseppe Cencetti, drammaturgo, librettista, direttore di scena, figura viva e poliedrica del teatro romano del XIX secolo e dei suoi rapporti con Verdi.

Appendice 1

Pregiatissimo Signor Maestro,

Roma 16 Novembre 1867

Il rispetto che si deve ad una delle più splendide glorie della patria, unito al profondo sentimento di affezione e di stima che sento per la vostra persona mi spingono a scrivervi la presente, persuaso che qualunque conto sarete per fare delle mie parole non sarò in verun modo compromesso: e ciò vi dico a causa della mia sociale posizione la quale purtroppo mi obbliga a dirvi in segreto quello che non avrei nissun ritegno di rendere anche di pubblica ragione.

Il vostro Don Carlo, quell'opera che aggiunge tanto lustro al vostro nome, lustro che attualmente forma il più legittimo orgoglio della sventurata Italia, si vuol rappresentare in questo teatro Apollo nel prossimo Carnevale: ciò credo sia a vostra cognizione; ma non lo è certo il modo in cui si produrrebbe su queste scene. Si pensava da prima impossibile la riduzione del libretto, tante e tali erano le varianti indicate da questa Censura teatrale, ed io non voleva sobbarcarmi a sì ingrato lavoro, né l'avrei certamente intrapreso, se la mia infausta stella non mi obbligasse a dipendere da chi non vorrei. Con una fatica duplice di quella che occorre per un nuovo libretto per musica, ho fatto il meglio che ho potuto, e sono riuscito a fare approvare il Don Carlo dalla Censura: ma la mia coscienza m'impone di dirvi che soffrirà non poco l'effetto del dramma: giudicatene voi stesso dai seguenti cenni.

Il Grande Inquisitore diviene il Gran Cancelliere del regno di Carlo V, ed in tale eminente posto (ch'era in quei tempi il primo dopo quello di Re) mantenuto da Filippo II. I frati divengono solitarj, gl'Inquisitori magistrati, il Convento di S. Giusto è un ospizio di beneficenza. L'Auto da fé sparisce affatto, ed i condannati al rogo si cangiano in rei di delitti comuni. Il re si presenta all'incoronazione dall'ospizio dei Solitari e da questi circondato; ed alla fine dell'atto 3° invece di ascendere la tribuna per assistere al supplizio dei condannati, esce di scena, con la sua corte. La ribellione del popolo contro Filippo nell'atto 4° viene modificata: quindi tutto ciò che ha relazione con tali cambiamenti mi ha obbligato di fare molte variazioni nelle parole, massime al dialogo tra Filippo e il Grande Inquisitore [*ill.*] scena del dramma. Ma ciò non basta: si è creduto troppo [*ill.*] l'amore tra matrigna-figliastro, e perciò ho dovuto fare delle variazioni in ciò che dicono Carlo ed Elisabetta specialmente nel loro colloquio nell'atto secondo.

Quantunque tali vandalici guasti tolgano più effetti al Don Carlo di quelli che furono commessi a danno di altre vostre opere, pure considerando le tante peregrine bellezze che odo decantare di questo vostro ultimo parto, credo che in Roma otterrebbe un trionfo non minore di quello che ha avuto anche recentemente a Bologna, massime perché i Romani amano la

vostra musica più di qualunque altra, ed oserei dire anche più che altrove se non temessi la suscettibilità di alcune città che si piccano di possedere la preminenza intuitiva pel sentimento del Bello artistico.

Spero pertanto che ad onta di quanto ho detto di sopra non Vi opporrete alla rappresentazione del don Carlo in questo teatro (per la quale, a dire il vero Jacovacci nulla trascura) che tutti qui vivamente desiderano, ed io più di tutti; poiché le mie ristrettezze non mi hanno permesso di recarmi a Bologna onde bearvi alle vostre ispirate nuove melodie (cosa che mi avrebbe giovato anche per la messa in scena dell'opera, se si dovesse qui rappresentare) pensate quindi quale sforzo abbia dovuto fare per scrivervi la presente (che forse mette in dubbio l'appagare questo mio vivo desiderio) e non mi ci sono risolto se non perché vinse in me il sentimento suespresso della venerazione che si deve ad un nome di cui la fama è gloria della patria e per quella personale affezione e profondo rispetto che vi porto.

Qualunque sia però la risoluzione che prenderete a questo proposito, sono persuaso che la presente non passerà in altre mani, giacché in nessun altr'uomo ho la fiducia che in voi ripongo, e se si venisse a scoprire che io ve l'ho scritta, sarebbe fortemente compromessa la mia attuale posizione, che sono purtroppo costretto a conservare per quanto precaria ed infelice essa sia.

Onoratemi de' vostri comandi in quel nulla [*ill.*] mentre col più sincero sentimento di rispetto di cui vi prego [*ill.*] di far parte alla ottima vostra Consorte, ho il piacere di protestarmi

Vostro Devotissimo
Servo
Giuseppe Cencetti

Casa
Via di S. Lucia del Gonfalone
N° 22. 2d° p°

Appendice 2

[1873?]

Caro Cencetti,

So che a Roma si pensa di organizzare il teatro e vorrei che i riformatori fossero ben penetrati del fatto che il melodramma moderno ha delle esigenze ben differenti da quelle d'altri tempi, che per ottenere il successo, un insieme perfetto è indispensabile e che, per conseguenza, è necessario affidarne la direzione a due uomini solamente, capaci ed energici, all'uno tutta la parte musicale, cantanti, orchestra, cori, ecc., ecc., all'altro la parte scenica, costumi, accessori, *mise en scène*, ecc., ecc. Essi soli debbono essere arbitri di tutti ed assumerne tutta la responsabilità. Con questo solo mezzo si può ottenere delle buone esecuzioni ed il successo.

A voi, che conosco da tanti anni, auguro e desidero che sia affidato il compito di direttore di scena, persuaso come sono che tutti i vostri sforzi tenderebbero al fine che le opere fossero eseguite secondo le mie intenzioni.

Addio e credetemi sempre

Vostro
G. Verdi

DIGRESSIONI VERDIANE, 1859-1860

Daniela Macchione

Le digressioni sono tentazioni tra le più accattivanti nella ricerca storico-documentaria, tanto più quando a suggerirle è la natura stessa delle fonti. È questo il caso dei cataloghi di vendita: fonti miscellanee, eterogenee per provenienza, forma e contenuto. Essi sono gli strumenti della ricerca per “OperaCat”, un progetto che prevede la raccolta in un database elettronico di informazioni relative a vario materiale manoscritto venduto all’asta o nel mercato dell’antiquariato librario, riguardante gli operisti italiani Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini.¹ La contestualizzazione, permessa dal database, di tali autografi, che all’interno di un catalogo si presentano come singoli oggetti in vendita, può restituirli come documenti a un più ampio quadro storico e biografico.

¹ Voluto da Philip Gossett e realizzato con i fondi dell’Andrew W. Mellon Foundation in collaborazione con la University of Chicago, il progetto “OperaCat” ha avuto inizio nel 2006, coordinato da chi scrive, e dovrebbe concludersi nel 2009 con la pubblicazione di un database elettronico contenente le informazioni sui cinque compositori d’opera italiani raccolte nei cataloghi di vendita consultati, dell’antiquariato libraio e delle maggiori case d’asta internazionali. L’eterogeneo materiale oggetto del presente articolo è soltanto parzialmente frutto di ricerche effettuate per “OperaCat”; il tentativo di conferire forma scritta a quanto era nato come un divertimento ‘pindarico’ è venuto da un suggerimento di Philip Gossett, che desidero qui vivamente ringraziare anche per la sua, sempre generosa, assistenza.

1. 1859: “UN BALLO IN MASCHERA” A ROMA E LA SCAPIGLIATURA

Nel primi mesi del 2006 l'antiquario londinese Maggs Bros. Ltd. ha messo in vendita una lettera di Verdi di cui, come non è raro che ancora capiti nel mercato degli autografi, si ignorava l'esistenza. Scritta a Vincenzo Jacovacci, la missiva risale al 29 marzo 1858, quando ancora non si era conclusa la fiera contesa tra il compositore e la Censura napoletana su *Gustavo III/Una vendetta in domino*, l'opera che sarebbe dovuta andare in scena al San Carlo nella stagione di Carnevale 1857-58, ma erano già iniziate le trattative con Jacovacci, impresario dei Teatri Apollo e Argentina di Roma.² La vicenda storica e compositiva dell'opera è ampiamente nota per essere stata già più volte narrata, e non sarà qui ripetuta.³ Nondimeno dovrò soffermarmi su alcuni momenti di questa vicenda, dal momento che la lettera a Jacovacci ha offerto lo spunto a ricerche supplementari, condotte su materiale d'archivio e fonti periodiche, che gettano luce su alcuni aspetti finora inediti della risonanza dei fatti napoletani a Roma, della pubblicità e accoglienza riservata all'opera di Verdi nella città che finì per ospitarne la prima. Eccone la trascrizione:⁴

Car Jacovacci

Napoli 29 marzo 1858

Mi fermerò qui ancora 7 o 8 giorni per cui tu puoi spedirmi in Napoli il libretto Gustavo -

In quanto alla mia causa l'Impresa di Napoli pretende che il *Gustavo III* era innamissibile [*sic*] per qualunque Censura, e che anche quella di Roma lo proibì dopo la prima rappresentazione. A me farebbe giuoco di provare la falsità di quest'asserzione, per cui se si è fatta una seconda rappresentazione [apparentemente cancellato: tu] dovresti mandarmene il manifesto. Se questa seconda recita poi non ebbe luogo mandami un'attestato di tuo pugno che assicuri che il dramma Gustavo III dato nel Febbrajo all'Argentina non venne mai proibito in Roma. Questo attestato dovrebbe essere confermato dall'autorità. Procura dunque di mandarmi al più presto o il manifesto della 2^a recita, oppure altro attestato.

Se non hai ancora trovato il Contralto per il Gustavo od altra opera etc. credo che la Garducci [Guarducci⁵] verrebbe a Roma. Se credi, scrivi dunque,

² Maggs Bros. Ltd., Catalogo n. 1390 (2006), lotto 181. L'identificativo della lettera nel database OperaCat è: ID 950.

³ Tra gli altri, si vedano i recenti: A. GIGER, *Social control and the censorship of Giuseppe Verdi's operas in Rome (1844-1859)*, in *Cambridge opera journal*, 11/3 (nov. 1999), pp. 233-265; D. ROSEN-M. PIGOZZI (a cura di), *Un ballo in maschera di Giuseppe Verdi*, Milano-Roma, Ricordi, 2002; *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di S. RICCIARDI, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003; P. GOSSETT, *Divas and scholars: performing Italian opera*, Chicago, 2006, pp. 489-513.

⁴ La trascrizione è stata condotta sulle immagini che corredano la descrizione catalografica.

⁵ Verdi si sta qui riferendo a Carolina Guarducci. Il cognome della cantante è spesso scritto anche come Ganducci o Garducci, ma la ricerca condotta su fonti periodiche dell'epo-

o a me o a Fraschini, od anche direttamente a Lei. Scrivimi qualche cosa anche su questo proposito.

Raccomando la sollecitudine per tutto.

Add Ad^o

G. Verdi

Il 27 febbraio Verdi aveva informato Vincenzo Luccardi, l'amico scultore che viveva a Roma, di essere deciso a dimostrare all'irremovibile Censura napoletana che il libretto della *Vendetta in domino*, interdetto a Napoli, sarebbe stato altrove permesso persino nella forma originale del *Gustavo III*. La scena dove mettere in atto la personale 'vendetta' non sarebbe stata Milano, come suggeriva Ricordi, ma addirittura Roma pontificia, sede di una delle Censure più cavillose e intransigenti: "io preferirei darla a Roma [...] quasi sulle porte di Napoli, e far vedere che anche la Censura di Roma ha permesso questo libretto".⁶ Il piano era stato ordito con cura; in quella stessa lettera di fine febbraio, Verdi chiese a Luccardi di parlare a Jacovacci della possibilità di dare l'opera a Roma "come se fosse pensiero tuo, e vedi cosa risponde". Quanto agli interpreti, il compositore aveva già in mente anche il tenore, Gaetano Fraschini, che stava "perfettamente di voce come dieci anni fa, e canta meglio d'allora, verrebbe a far quella parte". Con Jacovacci e le autorità romane, interessate a portare a Roma una nuova opera del compositore italiano di maggior prestigio, Verdi era nella posizione di dettare precise condizioni, pronto ad affrontare persino la rinomata "spilorceria" dell'impresario. Nel *Processo verbale del Congresso tenuto dalla Ecc.ma Deputazione de' pubblici spettacoli il dì 23 marzo 1858*,⁷ il Presidente della Deputazione comunicò ai congregati che nei giorni precedenti Jacovacci si era recato a Napoli, per prendere

[...] dal maestro Verdi pel venturo carnevale 1858-59 la nuova musica ch'esso non ha potuto farvi eseguire; ma che ciò non è stato combinato se non a condizione che il libretto venga approvato entro dieci giorni dalla sua consegna a Jacovacci, e che vi canti il tenore Fraschini, per cui il Jacovacci si è trovato costretto di scritturare anche questo artista.⁸

ca (interrogando il RIPM) conferma l'esattezza della forma "Guarducci", la stessa tra l'altro riportata a stampa al di sotto di alcune sue fotografie coeve (si veda ad esempio quella conservata nella Muller Collection della New York Public Library consultabile on-line al sito: <<http://digitalgallery.nypl.org>>).

⁶ Questa e la seguente citazione sono tratte dalla lettera di Verdi a Vincenzo Luccardi del 27 febbraio 1858 (*I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, a cura della Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi, nel primo centenario della nascita, Milano 1913, pp. 570-571; cfr. anche *Carteggio Verdi-Luccardi*, a cura di L. GENESIO, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, in corso di stampa.

⁷ Roma, Archivio storico capitolino, *Deputazione dei pubblici spettacoli*, titolo 15, categoria 138, busta 12, fascicolo 6.

⁸ Il 29 marzo, quando Verdi scrisse all'impresario romano che sarebbe rimasto ancora qualche giorno a Napoli, la scadenza dei dieci giorni era ormai prossima, dal momento che il

Sul fronte partenopeo andava avanti la causa con l'impresa del Teatro San Carlo per il risarcimento dei 40.000 ducati da quella persi, e il compositore era sempre più deciso a difendere la sua opera da ogni accusa. Come si evince dalla lettera del 29 marzo, prova chiave per la difesa dal principale capo d'accusa, l'inammissibilità per qualunque censura del libretto di *Gustavo III*, era la regolare rappresentazione avvenuta a Roma del dramma *Gustavo III Re di Svezia* del drammaturgo toscano Tommaso Gherardi Del Testa. Era infatti giunta voce a Verdi che il lavoro teatrale sullo stesso soggetto della sua opera era stato messo in scena al Teatro Argentina di Roma dalla Compagnia drammatica Dondini in quella stagione di Carnevale 1857-58.⁹ Con la lettera del 27 febbraio, già citata, Verdi comunicava a Luccardi di aver ricevuto il manifesto del *Gustavo III Re di Svezia*, ch'egli gli aveva chiesto con la sua precedente del 17; il 29 marzo Verdi insisteva, chiedendo a Jacovacci, impresario anche dell'Argentina, le prove di una seconda rappresentazione del dramma, messa probabilmente in dubbio dall'accusa napoletana durante il processo. Scritto e rappresentato per la prima volta nella stagione d'Autunno 1856 al Teatro degli Infuocati di Firenze, il principale modello del lavoro di Gherardi Del Testa era, come per il libretto dell'opera scritto da Antonio Somma, il *Gustave III, ou Le Bal masqué* di Eugène Scribe.¹⁰ Quando fu chiaro che anche la Censura romana sarebbe stata inamovibile sulla necessità di modificare il libretto del suo *Gustavo III*, Somma attribuì all'onnipotenza di Gherardi del Testa a Roma l'altrimenti inspiegabile minor rigore con cui, contrariamente alle consuetudini, il teatro drammatico era stato trattato rispetto al melodrammatico.¹¹

Certamente, il testo di Tommaso Gherardi Del Testa (1814-1881)¹² che, manco a dirlo, vantava un noto passato da volontario nella Prima Guerra d'Indipendenza con tanto di ferita e cattura da parte degli austriaci, riscuote-

libretto di *Gustavo III* era stato spedito a Roma già il 21 (lettera di Verdi a Luccardi, 22 marzo 1858, in *ABBIATI*, II, pp. 475-476; cfr. anche *Carteggio Verdi-Luccardi* cit.).

⁹ La notizia della rappresentazione teatrale venne prontamente pubblicizzata anche dalla *Gazzetta musicale di Milano* (XVII/10, 7 marzo 1858).

¹⁰ Si veda la locandina della Stagione teatrale dell'autunno 1856 del Teatro degli Infuocati conservata presso la Biblioteca teatrale del Burcardo (Locandine 34-081). Il dramma di Gherardi del Testa è stato già brevemente illustrato e inserito nel contesto della fortuna del soggetto in D. ROSEN-M. PIGOZZI, *op. cit.*, pp. 24-30, in particolare pp. 28-29.

¹¹ Si vedano le lettere: Verdi a Jacovacci, 19 aprile 1858 (*I copialettere*, pp. 198-99); Somma a Verdi, 26 maggio 1858 in *Carteggio Verdi-Somma* cit., pp. 276-279.

¹² Tommaso Gherardi Del Testa nacque a Terricciola, in provincia di Pisa, nel 1814 e morì nel 1881 a Pistoia. Per un profilo biografico, si veda la voce di A. CHIVISTELLI, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Enciclopedia italiana Treccani, 1999, vol. 53, p. 585, e il recente volume monografico di C. ROSSI, *L'avv. Tommaso Gherardi Del Testa il suo teatro, il suo civismo*, Pontedera, CLD Libri, 2006. La possibilità che il dramma di Gherardi Del Testa fosse stato replicato, non è da escludere. Si tenga presente anche che quello del 1858 a Roma fu il primo carnevale in cui venne permesso di indossare per tre giorni le maschere a coprire il volto, costume severamente proibito con le misure restrittive adottate all'indomani dei moti romani del 1849.

va un grande successo a Roma. Poeta della compagnia drammatica di Cesare Dondini e poi di quella di Luigi Domeniconi, il drammaturgo era risultato inoltre vincitore al primo concorso teatrale promosso dall'Accademia Filodrammatica Romana nel 1856, col pieno consenso delle autorità pontificie.¹³

Sulle rappresentazioni romane di *Gustavo III* di Gherardi Del Testa tace la stampa periodica locale e in particolare *L'eptacordo*, l'unico giornale romano dell'epoca "di musica, drammatica, coreografia, varietà di belle arti, scienze, letteratura e annunzi",¹⁴ né si ha attualmente notizia di interventi, ordinari e straordinari, della Censura su testi del drammaturgo toscano.¹⁵ Nel giugno del 1859, proprio sulle pagine de *L'eptacordo*, Giuseppe Pinelli pubblicò a puntate la recensione di una raccolta di trentadue lavori di Gherardi Del Testa, uscita nel 1857 a Firenze.¹⁶ Nel parlare del *Gustavo III Re di Svezia o Genio e passioni*, Pinelli sorvolava sulla trama e curiosamente aggiungeva:

[...] senza entrare ne' particolari storici del fatto, diremo così drammatizzato, i quali ci offrirebbero di che ridire, avvegnaché si paia essere stata in quello un po' confusa la storia di Gustavo II, con quella del III; ché l'epoca in cui morì Gustavo Wasa fu del 1560, e non del 1792.¹⁷

Una nota a piè' di pagina avvertiva i lettori che Pinelli, per la pubblicazione su *L'eptacordo*, aveva apportato alle prime due parti dell'articolo, già apparse su un altro giornale, "varie modificazioni". Non è chiara la natura di tali revisioni ma, dalla lettura del testo del dramma pubblicato nella raccolta, non c'è dubbio che il protagonista del lavoro teatrale si richiamasse proprio a quel Gustavo III, re di Svezia nato nel 1746 e morto per mano del Capitano Anckarström nel 1792, tant'è che sotto il prospetto dei Personaggi si legge: "La catastrofe del Dramma è storica. L'epoca 1792".¹⁸

¹³ Relazione della Commissione deputata all'esame delle opere teatrali concorrenti al premio diretta a Sua Eccellenza Reverendissima Monsignor Teodolfo Mertel Ministro dello Interno al 20 novembre 1856, Roma, Tipografia della Rev. Cam. Apostolica, 1857 (la copia consultata è conservata a Roma presso l'Archivio di Stato, Ministero dell'Interno, 1797).

¹⁴ Il primo numero de *L'eptacordo* uscì nel 1855 e la pubblicazione si protrasse con una certa regolarità fino al 1872. Creduto lacunoso e a uscite irregolari il giornale non è solitamente citato tra le fonti periodiche del tempo. Dopo un'adeguata ricerca negli archivi e biblioteche italiane, parte di un più ampio progetto riguardante la vita musicale nella Roma preunitaria realizzato per il corso di dottorato di ricerca in "Storia e analisi delle culture musicali" presso l'Università degli studi di Roma "La Sapienza" (AA. 2000/01-2002/03), sono stati rinvenuti e studiati da chi scrive quasi tutti i numeri del periodico.

¹⁵ Il primo numero de *Il filodrammatico*, giornale specificamente teatrale, fondato dall'Accademia Filodrammatica Romana, non vide la luce che nel seguente mese di luglio 1858. La testata interruppe la pubblicazione dopo soli due anni, nel giugno 1860.

¹⁶ In quattro volumi, la raccolta si intitolava: "Il Teatro comico dell'avvocato Tommaso Gherardi Del Testa".

¹⁷ *L'eptacordo* V/7, 10 giugno 1859.

¹⁸ TEATRO COMICO / DELL'AVVOCATO / T. GHERARDI DEL TESTA / DISPENSA 7° / GUSTAVO III RE DI SVEZIA. / DRAMMA IN CINQUE ATTI. / FIRENZE / TIPOGRAFIA BARBÈRA, BIANCHI

Curioso era stato anche l'annuncio sullo stesso giornale del felice esito delle contrattazioni tra Jacovacci e Verdi per l'allestimento a Roma della nuova opera: la premeditazione della vendetta sulla Censura napoletana fu mutata in commossa sorpresa, il risultato del lucido piano di Verdi fu attribuito al merito dell'abnegazione di un Jacovacci insolitamente generoso. Il 20 aprile 1858 i lettori de *L'eptacordo* trovarono la seguente "notizia interessante":

Per gli Appaltati de' Teatri Regi di Roma

Il celebre maestro Cav. *Giuseppe Verdi* aveva assunto l'obbligo di scrivere una nuova Opera.

In ogni giorno in ogni ora s'aveva richieste e preghiere per la medesima, ed era già già per decidersi per darla ad un qualcheduno.¹⁹ *Vincenzo Jacovacci* apprende la circostanza. Pensa di far cosa gradita ai romani: e senza por tempo in mezzo e senza dir parole ad alcuno prende la posta e parte da Roma per recarsi al Cav. Verdi. Il suo primo dire fù la richiesta di voler scrivere per Roma l'Opera su enunciata. Il *Verdi* tocco dal modo si come lo Jacovacci gli si presentava, per la scienza ch'egli a solo questo oggetto si era partito da Roma, gli risponde affermativamente. Ed in brevi minuti fù stesa la scrittura e firmata per quella somma che il maestro domandava e che Jacovacci con cuore e con soddisfazione accordava.

Dunque nel Carnevale 1858 in 1859 speriamo di avere il *Verdi* ed un'opera scritta appositamente da questo grande Compositore al nostro teatro Regio. Egli è il però che non ci ristiamo dall'interpretare la generale soddisfazione a prò dell'Impresario, ed attendere con ansietà il Carnevale prossimo per esser testimoni d'un nuovo trionfo dell'autore della *Traviata*, dell'*Ermani*, de' *Foscari* del *Nabucco* e di tante opere che lo resero celebre.

Nel tempo medesimo lo Jacovacci apocò per la nominata stagione di Carnevale

E C. / Via Faenza, Numero 1765. / 1857. La confusione storica non sembra dover suscitare troppa meraviglia. Nella citazione dall'articolo in difesa di Verdi apparso sulla *Gazzetta musicale di Milano* (XVII/15, 11 aprile 1858) scritto dall'avvocato romano Antonio Vasselli, rappresentante e procuratore dell'editore Ricordi a Roma e "aiutante" romano in tutta la vicenda, si legge che l'epoca di Gustavo III è il secolo XVII.

¹⁹ Che si trattasse di un'opera scritta appositamente per il Teatro Apollo è quanto si legge nella minuta del processo verbale della Deputazione dei Pubblici Spettacoli, con l'elenco ufficiale degli spettacoli da rappresentarsi nella vicina stagione di Carnevale, tenutosi il 23 novembre 1858. (Roma, Archivio storico Capitolino, *Deputazione dei Pubblici Spettacoli*, titolo 15, catena 138, busta 12, fascicolo 6). Si fa notare che, quando nel giugno 1857 fu confermato a Jacovacci l'appalto dei "teatri regi" di Roma, tra le condizioni imposte dalla Deputazione dei Pubblici Spettacoli c'era anche quella di "dare musica nuova e fatta appositamente scrivere per Roma da uno de' più rinomati Maestri; e ciò in ognuno dei tre ultimi anni dell'appalto, a scelta della Deputazione quanto alle stagioni in cui dovrà produrla. Tali musiche saranno composte, una dal maestro Pacini, e le altre due da' detti rinomati maestri i quali verranno scritturati dall'impresario fra i due nomi che in ciascun anno sceglierà la Deputazione sulle note da presentarsi dall'appaltatore surriferito, rimanendo ingiunto al medesimo di procurare ogni ragionevole mezzo perché uno di detti maestri sia il rinomato Verdi" (Roma, Archivio storico Capitolino, *Processo verbale del Congresso tenuto dalla Ecma Deputazione de' Pubblici Spettacoli il dì 1 Luglio 1857*, Deputazione dei Pubblici Spettacoli, Titolo 15, catena 138, busta 12, fascicolo 5).

e per cantare l'Opera del Verdi, il tenore *Fraschini* il cui solo nome è uno elogio.²⁰

Era preferibile lasciare intendere che si trattasse di un'opera scritta appositamente per il Teatro Apollo. Tanto più che portare Verdi a Roma era una delle condizioni imposte a Jacovacci al momento della conferma dell'appalto dei "teatri regi" romani, già nel 1857.²¹

Il fatto che *L'eptacordo* avesse edulcorato la vicenda, 'censurando' alle candide orecchie dei sudditi lettori gli eventi, chiaramente di natura politica, che a Napoli avevano tormentato Verdi e *Gustavo III*, oltre che alla cautela e all'accortezza con cui il periodico evitava polemiche 'inurbane', sembra doversi attribuire al particolare rapporto che il periodico intratteneva con il Sacro Palazzo Apostolico, sede dei censori preposti alla revisione dei giornali.

Di fatto è noto che a Roma non v'era libertà di stampa. L'articolo 10 del *motu proprio* di Pio IX sulla legge repressiva della stampa del 4 giugno 1848, in particolare, puniva con la detenzione "dai tre ai sei mesi e colla multa dagli scudi trenta ai sessanta chiunque col mezzo della stampa [...] avrà oltraggiato i Sovrani, o Capi de' Governi esteri, i loro Ambasciatori, Ministri, Inviati ed Agenti diplomatici accreditati nello Stato [...]".²² Tra le condizioni fondamentali per poter dar vita a una rivista come *L'eptacordo* vi era anche quella di non occuparsi di qualunque questione di natura politica, riservata ai quotidiani e all'apposita censura. L'11 aprile 1858 la *Gazzetta musicale di Milano* pubblicò un articolo in difesa di Verdi con i particolari della vicenda, dichiarandoli attinti dal *Giornale di Roma*, quotidiano politico.²³ Finora si è sempre dato credito al periodico milanese, ma la ricerca effettuata sul quotidiano romano ha dato esito negativo. Se la fonte è dunque sconosciuta, il testo tuttavia non fu inventato; l'autore ne era Antonio Vasselli che aveva "comunicato" lo stesso articolo all'*Eptacordo* nel quale tuttavia risulta non sia stato pubblicato, plausibilmente anch'esso censurato, visto il pur indiretto 'oltraggio' alla rettitudine del go-

²⁰ *L'eptacordo*, IV/2, 20 aprile 1858. Rispondendo alla lettera inviatagli da Verdi il 19 aprile (lettera già citata, si veda nota 11), in cui il compositore dichiarava l'affare nullo a causa delle pretese della Censura romana, Jacovacci parla già di "fanatismo che si è qui destato per la notizia che sareste venuto a porre in iscena la vostra nuova opera nel prossimo Carnevale" (la lettera è interamente trascritta in A. GIGER, *art. cit.*, p. 255, nota 91).

²¹ Si veda sopra, nota 19.

²² Roma, Archivio di Stato, Ministero dell'Interno, busta 1945: *MOTO-PROPRIO / DELLA SANTITÀ DI NOSTRO SIGNORE / PAPA PIO IX. / SULLA LEGGE REPRESSIVA DELLA STAMPA / ESIBITO NEGLI ATTI DELL'APOLLONJ / SEGRETARIO DI CAMERA / IL GIORNO 4 GIUGNO 1848 / ROMA / NELLA TIPOGRAFIA DELLA REV. CAM. APOST. / PRESSO I SALVIUCCI / 1848.*

²³ *Gazzetta musicale di Milano*, XVII/14, 11 aprile 1858.

verno napoletano.²⁴ Con la morte, nel novembre 1857, di Vincenzo Prinzivalli, direttore responsabile de *L'eptacordo*, il controllo esercitato dal censore Maestro del Sacro Palazzo Apostolico divenne particolarmente stretto, mettendo a rischio la stessa continuazione della rivista, che fu sottoposta a un sostanzioso intervento censorio già al primo numero dell'*interim*, nel rimpianto del "docilissimo" Prinzivalli, "uomo ottimo, subordinato, e conoscitore dello Spirito, che deve regnare in Roma".²⁵ Nel testo di nomina del nuovo direttore, il cantante e impiegato del Ministero delle Finanze Ermete Patriarca, si legge espressamente:

[...] i manoscritti degli articoli saranno sottoposti all'approvazione del Ministero dell'Interno e del Rvd Pad. e Maestro sullodato (P.M. del Palazzo Ap.lico), senza di che non potranno riceversi da alcun tipografo per la loro composizione; non potrà esserne consegnata alcun copia in stampa, se non dopo il *publicetur*, dell'una e dell'altra autorità: è proibito d'inserire in tale giornale articoli di argomenti di religione e di politica [...] non potranno mai esservi ammesse polemiche inurbane, offensive ed avventate dovendosi sostenere le opinioni, in caso di confutazione, con modi convenienti [...].

L'eptacordo, che chiuse i battenti poco dopo la breccia di Porta Pia, negli ultimi quindici anni dello Stato pontificio era stato totalmente allineato alla politica culturale del Palazzo Apostolico. Assieme a quest'ultima, nel corso degli anni si era trovato progressivamente isolato dalla rete di corrispondenze che allora alimentavano le riviste della penisola, dopo essersi impegnato, con particolare tenacia nei primi anni Sessanta, nella lotta alle "corbellerie"²⁶ lette nelle corrispondenze romane messe in evidenza nella stampa estera.

Non senza contrasti, e sottoposta a nuove revisioni e accomodamenti per togliere "tutto ciò che pareva mirasse a diffamare conculcare e mettere in cattiva vista l'Autorità sovrana",²⁷ l'opera di Verdi andò finalmente in

²⁴ Una copia dell'articolo, un cosiddetto stampone con il logo dell'*Eptacordo*, si trova presso l'Archivio di Stato di Roma (*Carte politiche e riservate*, busta 140) nello stesso fascicolo in cui si conserva il libretto del *Gustavo III* con una prima serie di successive correzioni cui fu sottoposto dai censori pontifici prima che l'azione del dramma venisse spostata a Boston. Si tratta molto probabilmente di una copia richiesta dalle autorità, accompagnata da una lettera in cui si specifica che ne era autore Antonio Vasselli. È probabile che l'articolo fosse stato presentato alla redazione dell'*Eptacordo* e contemporaneamente inviato a quella della *Gazzetta musicale di Milano*, ma che a Roma ne fu interdetta la pubblicazione e l'articolo sostituito con l'annuncio apparso nel numero del 20 aprile 1858.

²⁵ La documentazione è conservata presso l'Archivio di Stato di Roma, e sarà oggetto di uno saggio su *L'eptacordo* di prossima pubblicazione, a cura di chi scrive.

²⁶ È questo il titolo di una rubrica nella quale la redazione de *L'eptacordo* si proponeva di rispondere alle falsità e scorrettezze nelle corrispondenze romane.

²⁷ Roma, Archivio storico Capitolino, minuta del *Congresso della Eccma Deputazione de' Pubblici Spettacoli del 18 giugno 1858 presso S.E. R.ma Monsig. Presidente*, Deputazione dei Pubblici Spettacoli, titolo 15, catena 138, busta 12, fascicolo 6.

scena per la prima volta il 17 febbraio 1859 al Teatro Apollo, con il nuovo e vago titolo di *Un ballo in maschera*. L'accoglienza fu positiva, ma l'esito non fu in realtà soddisfacente e la stampa mosse varie critiche al libretto, agli interpreti e alla messinscena.

Nel maggio successivo, a Jacovacci che gli scriveva di aver difeso *Un ballo in maschera* anche dalla maldicenza di alcuni giornali, Verdi rispondeva:

Caro Jacovacci,

Avete avuto torto di difendere il *Ballo in maschera* contro gli attacchi dei giornali. Dovevate fare come io feci sempre: non leggerli, oppure lasciarli cantare nel tono che volevano, come pure ho sempre fatto! Del resto la questione è questa: l'opera è *cattiva* o *buona*. Se cattiva, ed i giornalisti ne hanno parlato male, avevano ragione; se buona, e non hanno voluto giudicarla tale per conto delle passioncelle proprie ed altrui o per qualsiasi altro fine, bisognava lasciarli dire e non curarli. Convenite per altro che se vi era bisogno di difendere qualcuno e qualche cosa nella stagione carnevalesca, era la Compagnia indegna che m'avete regalato. 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. Ma *post factum*, con quel che segue ecc...²⁸

Trattandosi di pagine finora ignorate, probabilmente per la difficoltà a reperire fonti periodiche comunemente credute lacunose e disperse in varie biblioteche, riproduco nell'Appendice I i testi integrali delle recensioni alla prima di *Un ballo in maschera* apparse sul *L'eptacordo* e su *Il filodrammatico*. Quest'ultimo era il giornale "scientifico letterario artistico teatrale" che, alla morte di Prinziavalli, si sostituì a *L'eptacordo* come organo ufficiale dell'Accademia Filodrammatica Romana. A una lettura comparata, le due recensioni illustrano inoltre più chiaramente la posizione particolare che, come si è già detto, era occupata da *L'eptacordo* nel contesto della pubblicistica musicale e teatrale a Roma e in Italia.²⁹ Mentre la stampa musicale italiana e *Il filodrammatico* a Roma criticarono aspramente i cantanti, eccezion fatta per il tenore Fraschini la cui partecipazione, come si è visto, era tra le condizioni imposte da Verdi sin dai suoi primi accordi con Jacovacci, *L'eptacordo* li giustificò. Il periodico si fece interprete dell'atteggiamento tollerante che il pubblico dimostrò in teatro, a quanto sembra per riguardo

²⁸ Lettera di Verdi a Jacovacci, 5 giugno 1859 (*I copialettere*, p. 575).

²⁹ Le uniche recensioni finora conosciute e ampiamente citate sono quelle della *Gazzetta musicale di Milano*. Né *L'eptacordo* né *Il filodrammatico* sono fonti prese in considerazione, ad esempio, da Rosen e Pigozzi, nel loro volume dedicato alla *Disposizione scenica de Un ballo in maschera*: cfr. D. ROSEN-M. PIGOZZI, *op. cit.*

nei confronti del compositore. Una per tutti: alla soprano Pamela Scotti, il Paggio recuperato troppo tardi e con esito disastroso, fu offerta la scusante di un sopraggiunto “panico timore”. Anche il vestiario, per *Il filodrammatico* “bello ma non sapremmo a qual’epoca riferirlo”,³⁰ per *L’eptacordo*, diplomaticamente, “fu quale doveva essere”.

Non ripercorrerò i testi delle recensioni romane. Faccio però notare che in quella de *L’eptacordo* si leggono ancora brevi cenni sulla scenografia: piacque la sala del Governatore (Atto I,1), dipinta da Bazzani, pur fredda nelle tinte specialmente nel lato sinistro, a quanto pare il meno popolato sulla scena; l’“abituro” di Ulrica (Atto I,2), fu invece “bene immaginata” dal Ceccato nei ruderi d’un palazzo antico, come poi sarà anche al Teatro alla Scala alla prima milanese del 1862;³¹ piacque anche il campo solitario dipinto dal Solmi come un “bosco abominato”; complessivamente “bene spartita” sarebbe stata la scena del Gabinetto di Renato (“Stanza da studio nell’abitazione di Renato”, Atto III,1), del Biseo, se il “magnifico ritratto del conte Riccardo in piedi”, previsto dal libretto, non avesse coperto maldestramente parte della libreria che dalla *Disposizione scenica* risulta fosse dipinta sul fondo.³² Di tutt’altra idea, più radicale, era il recensore de *Il filodrammatico* che, più esigente in materia di verosimiglianza drammaturgica, si chiedeva invece: “fingendosi l’azione in America ci trasportano veramente questi signori in quei siti? Ma ciò sarebbe in quest’opera una strana esigenza, e lasciamola pure da parte”.³³ *Il filodrammatico* aveva appena giudicato “sconcia” l’opera proprio per le numerose inverosimiglianze, le contraddizioni e la falsità dei caratteri; per la presenza dell’indovina Ulrica, sulla quale aveva significativamente preferito sorvolare nel tracciare la sintesi del libretto, e di cui metteva in dubbio verità e naturalezza; per le allusioni storiche che non avrebbero conferito maggior valore a un lavoro già cattivo, anche dopo il cambiamento di luogo, tempo e personaggi imposto dalla Censura;³⁴ e, non ultima delle ragioni, per il “barbarismo” dei versi. La bellezza della musica, la novità della melodia, la naturalezza drammaturgica del finale, la strumentazione sublime non risparmiarono a

³⁰ Lo stesso si legge nella recensione del corrispondente della *Gazzetta musicale di Milano* (XVII/10, 5 marzo 1859).

³¹ Si veda D. ROSEN-M. PIGOZZI, *op. cit.*, p. 211.

³² Il testo della *Disposizione scenica* [...] compilata e regolata sulla messa in iscena del Teatro Apollo di Roma il Carnevale del 1859 e la *Descrizione delle scene* sono pubblicati in facsimile in *ibid.*, pp. 139-164.

³³ Il problema della verosimiglianza delle scene è analizzato da Marinella Pigozzi nel saggio “Introduzione a Un ballo in maschera. La *Disposizione scenica*, gli allestimenti di Roma (Teatro Apollo, 1859) e di Milano (Teatro alla Scala, 1862)”, in *ibid.*, pp. 167-256.

³⁴ Il riferimento qui è evidentemente alle incongruenze dovute ai tentativi di adattare l’intraccio ai diversi contesti storici e geografici imposti.

Verdi il rimprovero “di torre a soggetto delle sue musiche fatti tanto immorali e [...] di accettare *libretti* con versi tali dove il meno che manchi è il senso comune”.³⁵

Nel corso della primavera, a partire dal 20 marzo, prima che ne venisse sospesa la pubblicazione a causa della Seconda Guerra d'Indipendenza e delle insurrezioni nell'Italia centrale, la *Gazzetta musicale di Milano* ospitò un saggio a puntate sull'opera di Verdi, in cui si rimproverarono apertamente i diari romani e gli altri corrispondenti che “invertendo le parti imputarono all'autore tutte le mostruose inverosimiglianze, trovando *giuste e ragionevoli* le esigenze della Revisione!”.³⁶ La pubblicistica romana, nelle polemiche sorte attorno all'opera, non accennò, o forse non poté accennare, ai problemi che il libretto aveva avuto con la Censura. E quello era rimasto senza la protezione del nome di un autore, dal momento che dopo tutti i rimaneggiamenti Somma si era rifiutato di firmarlo. In realtà Verdi aveva previsto, ancor prima che la mano della Censura napoletana cadesse pesantemente sul libretto, che alcune parole ed espressioni usate da Somma sarebbero state le prime a suscitare perplessità nelle autorità:

Aveva ben io ragione di dirvi che bisognava evitare qualunque frase, qualunque parola che potesse essere sospetta. Hanno cominciato per adombrarsi di alcune espressioni, di alcune parole, dalle parole sono venuti alle scene, dalle scene al soggetto.³⁷

Nel corso della stesura del libretto Verdi aveva più volte rimproverato a Somma parole, espressioni, idiotismi, e versi “duri e impossibili ad essere messi in musica (intendo sempre musica teatrale)”, nella cui ardità, a volte cruda, sconsideratezza aveva tuttavia talvolta ritrovato il fuoco della “verità” drammatica che esigeva dai versi dei suoi libretti:

“*Un pugnale t'aspetta*” è peggio che *l'assassino*. La Censura non ne vorrà. Cercate dunque una frase, un giro di parole, che significhi lo stesso “... *da mano amica ucciso sarai*”.

Nell'atto terzo avete cambiato il “*Sangue vuolsi*” in “*Rea ti festi*” e sta bene: ma più avanti gli altri cambiamenti snervano la scena [...] Queste parole ammettono un certo non so che di logico e di riflessivo nei personaggi, che in tale situazione è fuori luogo. [...] Come prima, v'era più fuoco e più verità. Ad eccezione del “*Sangue vuolsi*”, lascierei tutto come prima [...].³⁸

³⁵ Si veda *Il filodrammatico*, I/34, 23 febbraio 1859; l'intera recensione si trova pubblicata nel presente saggio all'Appendice 1.

³⁶ *Gazzetta musicale di Milano*, XVII/12, 20 marzo 1859 (il saggio continuava a puntate nei successivi numeri 15, 17 e 19 del periodico).

³⁷ Lettera di Verdi ad Antonio Somma, 7 febbraio 1858 (*Carteggio Verdi-Somma...* cit., pp. 270-271).

³⁸ Lettera di Verdi ad Antonio Somma, 11 settembre 1858 (*ibid.*, p. 285).

Non diversamente dal consueto, anche per *Un ballo in maschera* la Censura fu un fatto insieme politico e di poetica letteraria (di stampo classicista).

Tra gli articoli apparsi a Roma a pochissimi giorni dalla prima di *Un ballo in maschera* il più originale è senz'altro l'“atto di vera giustizia” pubblicato sulla pagine de *Il filodrammatico*: una difesa di Somma, del libretto e di tutte le “inverosimiglianze, contraddizioni e falsità di carattere”, le singole parole ed espressioni di cui i benpensanti facevano grave colpa all'opera, come aveva fatto l'anonimo recensore pochi giorni prima sulle pagine della stessa rivista romana:³⁹

Dal Macbeth in quà zingare, indovinatrici, streghe e che so io, hanno preso domicilio fisso sul palcoscenico, e non possono essere trabalzate di quelle tavole in che le hanno poste i poeti rigeneratori della età nostra.⁴⁰

La difesa dell'articolista, firmatosi con la criptica iniziale “D.”, prendeva le mosse proprio da Ulrica, che il classicista perbenista de *Il filodrammatico*, anch'egli anonimo, aveva censurato dalla recensione del 23 febbraio. Con la sua irridente dissacrazione del ‘classico’, la polemica nei confronti dei valori ufficiali, la risentita volontà di realismo come mezzo per allargare il campo di ciò che poteva esser messo in poesia e del lessico poetico stesso, il rifiuto della retorica sentimentalistica e il compiacimento del macabro, l'“atto di vera giustizia” è vicino alle posizioni letterarie anticlassiciste italiane più aggiornate del tempo, che aveva nella stampa artistico-letteraria un efficace veicolo mediatico, e vicino a quelle della contemporanea Scapigliatura, che proprio in quegli anni iniziava a infervorare i circoli letterari d'area lombarda⁴¹. Antonio Somma, ritratto quale rigeneratore del canone poetico, è qui affiliato agli “avventurosi” cui “è toccata la bella sorte, in fatto di lettere e d'arti, di spastoiarci da quella classica pedanteria, che inceppava i genii a raggomitolarsi fra i confini della natura e del vero, e di foggiarci un mondo nuovo senza conio e senza stampa”. Metastasio, Goldoni, Felice Romani: “*requiescant*, sono una merce che sa di stantio mille miglia da lungi, e non se ne vuole più né puzzo né odore”!

³⁹ La rivista vantava corrispondenti a Parigi e a New York, e tra i collaboratori italiani i nomi di uomini di cultura quali Bruto Fabricatore e i fratelli Scipione e Filippo Volpicella a Napoli, il Marchese Gioachino Napoleone Pepoli a Bologna, l'appena ricordato Tommaso Gherardi Del Testa a Firenze, il Conte Tullio Dandolo a Milano. Non è da escludere che ci sia proprio quest'ultimo dietro quella «D.» con cui si firma l'autore dell'articolo.

⁴⁰ *Il filodrammatico*, I/35, 2 marzo 1859.

⁴¹ Come noto, il termine “Scapigliatura” fu utilizzato per la prima volta da Cletto Arrighi (al secolo Carlo Righetti), ancor prima che nel celebre romanzo *Scapigliatura e il 6 febbraio* del 1862, in un articolo, uno dei primi in cui si parlò del giovane movimento letterario milanese, apparso sulla rivista milanese *l'Almanacco del Pungolo per il 1858* (dicembre 1857).

A distinguere questo intervento dalle recensioni e dalle analisi dei libretti d'opera sfornate a iosa dalla pubblicistica musicale del tempo sono inoltre l'impostazione e il piglio vivace della critica, il lessico ricercato ma apertamente irriverente.⁴² Stupisce che, nel contesto di conservatorismo e isolamento che una lunga tradizione storiografica ha voluto vedere nella Roma pre-unitaria, il pezzo abbia potuto trovare la via della pubblicazione. Difficilmente poteva sfuggirne l'aggressività verbale, che tradisce tra l'altro un certo compiacimento letterario. Sembra che l'*Enciclopedia contemporanea* di Fano avesse fatto le proprie rimostranze, chiedendo alla redazione romana chi si celasse dietro quella "D.", se fosse "*un buontempone, se vive alla Petrarchesca; e crede all'amore*", ma il promesso seguito alla sprezzante risposta a tale provocazione ospitata nel primo numero utile de *Il filodrammatico* non fu mai pubblicato, né "D.", dopo soli quattro contributi, pubblicò, o poté pubblicare, altro.⁴³ Foss'anche ironico quell'atto di vera giustizia, *Un ballo in maschera* aveva dunque dato occasione al 'nuovo sentire' di sferrare uno dei suoi attacchi alle varie forme di censura, morali e sociali se non addirittura politiche.⁴⁴ "Épater le bourgeois" ringhiava il motto della *bohème*; "Riformatevi... siete antidiluviano" il monito di "D." a *Il filodrammatico*. Al meticoloso lavoro della Censura, nonostante gli

⁴² Quel "barbassori della Crusca" che vi si legge, ad esempio, era espressione comunemente usata a quel tempo nel rivolgersi ai 'puristi' della lingua italiana. Lo stesso 'classicista' Giosué Carducci, nel XIV sonetto dei suoi *Juvenilia*, scritto nell'estate 1856, apostrofò con simile espressione i linguisti e filologi toscani: «E voi che fate i be' vocabolisti, | E voi che rivedete i trecentisti | Né mai gli avete visti, | E voi che siete sí gran barbassori | Che pur al Gello appuntate gli errori» (*A scusa d'un francesismo scappato nel precedente sonetto*, in *Poesie*, a cura di G. BARBERI SQUAROTTI, Milano, 1978, pp. 39-41).

⁴³ Nella risposta alle critiche mossegli dall'*Enciclopedia contemporanea* di Fano, il trentenne "D." scrisse: "Non appena questo povero Anonimo, che si raggomitola per entro alla quarta lettera dell'alfabeto, si è provato di far capolino dalle colonne del Filodrammatico, per soddisfare ad un '*atto di buon augurio*' che l'*Enciclopedia Contemporanea* l'ha colto al volo, ed ha piegato su di esso uno sguardo cortese facendogli buono e amorevole viso. [...] Per togliermi dunque d'attorno il fastidio d'un elogio stirato e di dosso il taglio della forbice o il pennello della maldicenza vi dirò di per me se io mi sia *un buontempone; se viva alla Petrarchesca; e creda all'amore*. Per farla breve, amici miei, vi confesso, che la mia stella mi tira in mezzo a quel branco d'uomini, che vivono alla giornata. Devoto al lunario mi contento di badare all'oggi senza ricordarmi di ieri e pensare al domani. Lascio ai vecchi il conforto de' tempi loro e quello eterno spaurarsi e profetar peste dell'avvenire. [...] Avrei dunque da farmi entrare in corpo la itterizia per dare orecchio alla voce rauca degli sgomentatori e dei profeti fossili? [...]" (*Il filodrammatico*, I/40, 6 aprile 1859).

⁴⁴ Filippo Bettini, nel suo studio ormai trentennale sulla Scapigliatura, ha individuato come segno distintivo della poetica e principale nucleo di omogeneità ed unità delle differenti direzioni ideologiche, letterarie ed esistenziali dei movimenti letterari della seconda metà dell'Ottocento: "la presenza di una *radicale tensione* al rifiuto dei valori tradizionali della 'razionalità', del 'progresso' e del 'buon senso' codificati e potenziati dall'ascesa politica e culturale della classe borghese ottocentesca [...] la sua volontà nucleare di abbattere i principi ideologici su cui l'intellettuale durante il Risorgimento aveva fondato l'esercizio della propria funzione e di conquistare un nuovo spazio di autonomia contestativa, che, al di fuori di ogni riduttiva e passiva subordinazione dell'arte alla politica, potesse esplicarsi nel perseguimento di una costante opera di trasgressione negativa delle norme poste alla base del sistema politico e culturale allora esistente" (F. BETTINI, *La critica e gli Scapigliati*, Bologna, 1976, pp. 32-33).

sforzi, era sfuggito quel passo dei tempi che su più fronti reclamava uno svecchiamento!

2. 1860, GIOVANNI PRATI E “LA MADRE E LA PATRIA”

Seppure con esito parziale, la battaglia di Verdi non era stata dunque del tutto vana, ma dopo le lunghe, usuranti vicende di *Un ballo in maschera* trascorsero due anni prima che il compositore dimostrasse interesse per una nuova opera. La vita privata, il georgico richiamo alla terra e i fermenti italiani sembravano aver occupato totalmente spirito, mente e mani del compositore:

[...] non è vero che io scriva un Inno, e nemmeno un'opera su libretto del poeta Prati [...] Dacché non fabbrico più note pianto cavoli e faggiuoli etc. etc., ma quest'occupazione non bastandomi più, mi son dato alla caccia!!!!!!⁴⁵

Ma ora vi è ben altro da pensare che alle opere ed all'Opéra. Le cose nostre che non vanno tanto malaccio, malgrado le strapazzate del vostro Imperatore, distraggono in modo che mi pare non esistano più né musiche, né istromenti. Che bella musica, ed i bei Finali che sa fare Garibaldi! E quelli di Cialdini, e Persano sono pur buoni, e Lamoricière lo sa! Sarebbe successo altrettanto a Gaeta se la vostra flotta non avesse impedito a Persano di agire [...].⁴⁶

Considerato il ruolo occupato da Verdi e le sue opere nell'immaginario risorgimentale e nella costituzione del “discorso nazionale italiano”, non stupisce che nel 1860, anno delle lettere succitate e della Spedizione dei Mille, corresse voce che il compositore stesse scrivendo un inno patriottico.⁴⁷ Nell'aprile di quello stesso anno, il compositore declinò diversi inviti a scrivere inni, ammettendo, con plausibile sincerità considerato l'esito incerto di *Suona la tromba* (inno commissionatogli nel 1848 da Mazzini⁴⁸), di sentirsi “poco atto a comporre Inni di circostanza (ed a che gioverebbe un Inno!)”,⁴⁹ ancor più “quando resta ancora all'Eroe in camicia rossa un'ulti-

⁴⁵ Lettera di Verdi a Léon Escudier, 10 febbraio 1860 (ABBATI, I, p. 626).

⁴⁶ Lettera di Verdi a Léon Escudier, 11 novembre 1860, in P. PETROBELLI, *Verdi, la Francia e l'Italia unita. Una lettera a Léon Escudier*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, 1993, vol. 2, pp. 1749-1757.

⁴⁷ Il riferimento è allo studio di A. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, e alla convincente applicazione al campo storico musicale fattane da Philip Gossett nel saggio: *Le “edizioni distrutte” e i cori operistici nel Risorgimento*, in *Il saggiatore musicale* XII/2, 2005, pp. 339-387. A quest'ultimo si rimanda per una discussione sui cori e gli inni risorgimentali, il ruolo di “vate” del Risorgimento riconosciuto a Verdi, e la bibliografia relativa all'argomento. Cfr. anche R. PARKER, «*Arpa d'or de' fatidici vati*». *The Verdian patriotic chorus in the 1840's*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997 and J. ROSSELLI, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, 1992.

⁴⁸ Si veda PH. GOSSETT, *Le “edizioni distrutte”*... cit., pp. 349-355.

⁴⁹ ABBATI, II, p. 572.

ma tappa da fare [...]. L'inno nazionale devesi intonare sulla veneta laguna, a Napoli e sulle Alpi ad un tempo solo".⁵⁰

Quanto ad altra musica d'occasione, nel 1861 a Firenze era giunta voce a Francesco Dall'Ongaro, patriota costretto all'esilio dal 1849, dopo la caduta della Repubblica romana, fino al 1859, che negli "ozi della Camera" il deputato Verdi avesse composto un *divertissement* vocale su un suo stornello o forse, ancora, un testo di Giovanni Prati, di cui Dall'Ongaro chiese la musica direttamente al compositore.⁵¹

Riguardo a una nuova opera, questa era probabilmente quanto tutti si aspettavano dopo un lungo silenzio. Che se ne indicasse come librettista il poeta di origini trentine Giovanni Prati (1815-1884) ha una sua spiegazione storico-letteraria, e plausibilmente anche biografica. Relegato all'inizio del secolo scorso tra i minori della letteratura italiana, Giovanni Prati riscosse un notevole successo soprattutto nel ventennio centrale dell'Ottocento e la sua opera appartiene di diritto al canone risorgimentale.⁵² Prati fu chiamato a ricoprire incarichi politici nel neonato governo italiano: deputato nel 1862, diventò senatore nel 1876. "Cantore della patria" nel 1840, quando era ancora uno studente universitario a Padova, ebbe i primi problemi con la polizia a causa di un idillio dedicato a un'Atalia "donna d'altrui", che con un anagramma diventava l'anelato nome "Italia". Quanto alla sua esperienza con il teatro musicale, Prati era stato il librettista de *La marescialla d'Ancre* (Milano, 1847), con musica di Alessandro Nini e di *Giuditta di Kent* o *La vergine di Kent* (Torino, 1856), con musica di Angelo Villanis.⁵³

Nel 1842 a Milano Prati fu presentato da Alessandro Manzoni alla Contessa Clarina Maffei, di cui iniziò a frequentare assiduamente il salotto.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 573.

⁵¹ Lettera di Francesco Dall'Ongaro a Verdi, Firenze, 12 giugno 1861: "Giunse fin qui la fama di un certo ritornello che voi musicaste negli ozi della Camera, e che si ripete a Torino con grandissimo applauso. Mi vien detto ch'io abbia qualche parte, certo indiretta e modesta a codesto vostro trionfo. Ad ogni modo sia il ritornello dei tre colori, sia il mio antico di Siena o qualche imitazione del medesimo: (ne lessi una assai bella del Prati) vi sarei riconoscentissimo se volete farmi copiare e mandarmi le vostre note [...]", cfr. M. CANTÙ, "Il brigidino". Così Verdi musicò il tricolore, in G. DALL'ONGARO, *I tordi e il professore. Lettere inedite di Verga, Capuana, Rapisardi e altri*, [Roma], Edizioni dell'Altana, 1997, p.102.

⁵² Nella Prefazione a *Giovanni Prati a cento anni dalla morte (Atti del convegno organizzato dal Comune di Lomaso e dalla Provincia Autonoma di Trento, Terme di Comano - Trento, 11-12 maggio 1984*, Trento, 1985), il curatore Antonio Resta presenta Prati dicendo: "Egli fu il protagonista di un'epoca, e seppe interpretare ed esprimere le esigenze, le aspirazioni e gli ideali della generazione romantico-risorgimentale, in una vasta produzione che presenta una notevole varietà di temi e di forme poetiche: dalla lirica patriottica a quella classicamente composta, dalla ballata romantica d'intonazione popolare al componimento satirico, dal canto elegiaco di patetiche storie d'amore al quadretto 'borghese' con oggetti e figure della vita quotidiana" (p. 11).

⁵³ Sull'argomento, si veda A. ZENI (a cura di), *Giovanni Prati e il melodramma: saggi critici*, Trento, 2006 (*Quaderni Trentino Cultura*, 10).

Fu qui che, in quello stesso anno, forse al tempo della prima del *Nabucco* alla Scala (9 marzo), Prati ebbe probabilmente occasione di conoscere Verdi.⁵⁴

Nella bibliografia post-risorgimentale sul Prati il poeta e il compositore sono spesso accomunati; il successo delle poesie del primo è paragonato a quello dei cori del *Nabucco* e dei *Lombardi alla prima Crociata*, i “modi della sostanza e della forma del pensiero” trovati somiglianti, il valore civile della produzione del primo è considerato pari a quello del secondo.⁵⁵ Nel 1887 lo storico Ernesto Masi, noto nell’ultimo ventennio dell’Ottocento per i suoi studi sulle rivoluzioni, la francese e il Risorgimento italiano, scriveva:

La poesia del Prati, al pari della musica romantica del Verdi, era allora nell’anima e negli orecchi di tutti, ed i suoi versi si ricantavano a memoria, [...] come i cori e le arie del *Nabucco* e de’ *Lombardi*; poesia e musica esprimono i corrucci, le tetraggini, che s’era lasciata dietro quell’immensa ruina d’illusioni e di speranze italiane, ed esprimono insieme le vaghe e scarse promesse nascoste nella nebbia lontana del futuro.⁵⁶

La riconosciuta affinità tra i due uomini indicati a rappresentare la loro epoca poteva plausibilmente da sola accreditare l’autenticità verdiana di un canto patriottico su testo di Prati.

Nel 1972, la casa d’asta inglese Sotheby’s vendette come autografo verdiano un foglio di musica manoscritto di piccole dimensioni, recante su una facciata un pezzo di musica vocale intitolato *La madre e la patria*, sull’altra uno di musica strumentale intitolato *Marcia funebre*.⁵⁷ Messo in vendita sul mercato antiquario britannico in quello stesso anno,⁵⁸ il manoscritto fu acquistato da George Martin il quale, nel maggio 1996, lo donò alla Morgan Library & Museum di New York, dov’è tuttora conservato.⁵⁹ Nel 1985 Mar-

⁵⁴ R. BARBIERA, *Il salotto della contessa Maffei*, Piacenza, 1914. Affidandosi a Barbiera, Carlo Giordano dà per certo non soltanto l’incontro, del resto abbastanza plausibile, ma anche l’affettuosa amicizia che avrebbe unito il poeta al compositore (*Giovanni Prati. Studio biografico con documenti inediti e un’appendice di cose inedite e rare*, Torino, 1907, pp. 85-86).

⁵⁵ Giuseppe Rovani, ad esempio, ne *Le Tre Arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei* (3 voll., Milano, 1874: vol. II, pp. 62-85) affiancava al musicista Giuseppe Verdi il poeta Giovanni Prati e lo scultore Vincenzo Vela, aggiungendo: “ai posteri non potrà riuscir strano che a Prati e a Vela sia stato contemporaneo o coetaneo il maestro Verdi, il quale sorse quando sorsero gli altri due”.

⁵⁶ E. MASI, *Fra libri e ricordi di storia della Riv.*, Bologna, Zanichelli, 1887, citato da C. GIORDANO, *Giovanni Prati...* cit., pp. 86-87.

⁵⁷ Sotheby’s London, 23 marzo 1972, lotto 393.

⁵⁸ Richard Macnutt, Catalogo n. 104 (1972).

⁵⁹ Il 24 giugno 1992, il manoscritto era stato messo all’asta da Christie’s, ma rimase invenduto. Ringrazio George Martin per avermi aggiornato sulla storia più recente di questo manoscritto.

tin dedicò a questa fonte un capitolo del suo *Aspects of Verdi*,⁶⁰ presentandolo come un autografo verdiano giovanile, sfuggito al possesso di Verdi e del suocero Antonio Barezzi, recante sul recto la firma di Verdi e un canto per tenore (*La madre e la patria*), di autore ignoto e a tratti di difficile lettura, e sul verso la *Marcia funebre* “che segue all’ultimo Rec.vo” datata “Sera 20 novembre”. Completano il capitolo del libro di Martin la trascrizione dei due pezzi curata da Marvin Tartak e le immagini delle due facciate del foglio manoscritto, in scala esatta. In quell’occasione Martin ipotizzò che, considerata l’affinità tematica tra il testo del pezzo vocale, il saluto alla madre di un giovane soldato in partenza per la guerra, e la marcia funebre, i due brani potessero appartenere a una stessa piccola cantata drammatica.

L’esame del manoscritto sulle chiare immagini messe a disposizione da Martin nel volume e le successive indagini, se hanno risolto alcuni degli interrogativi da lui posti ne hanno tuttavia anche smentito attribuzione e descrizione, conferendo nondimeno nuovo interesse alla singolare fonte musicale.

All’esame fisico del foglio e dei margini, così come riprodotto nelle fotografie, *La madre e la patria* sembra occupare il verso del foglio e non il recto come Martin ha presupposto sostanzialmente sulla base del “Fine” scritto in calce al pezzo strumentale. Lungo il margine sinistro della *Marcia funebre* (destro de *La madre e la patria*) sembrano infatti riconoscersi i segni dello strappo della pagina da un piccolo quaderno di fogli cuciti insieme. Verrebbe così a cadere l’ipotesi della piccola cantata drammatica che i due pezzi avrebbero formato, e che sarebbero stati connessi da un passo in recitativo di cui si ha unica notizia nel titolo della *Marcia*. La spiegazione del “Fine” e della data “Sera del 20 Novembre”, scritti sotto le ultime battute della *Marcia*, e dell’improbabile firma di Verdi accanto al titolo de *La madre e La patria* si sarebbe potuta trovare nelle pagine precedenti di un quadernetto plausibilmente miscelaneo.⁶¹

Ancora più importante è però il fatto che osservazioni di ordine grafico rendono improbabile l’ipotesi che si tratti di un autografo verdiano. La grafia differisce da quella solita (il tratto è grosso e pesante; la “T” maiusco-

⁶⁰ G. MARTIN, *Aspects of Verdi*, New York, 1985, pp. 139-156, cui si rimanda per ulteriori dettagli.

⁶¹ Scrive Martin: “Because of these positions, and because the ‘Marcia funebre’ is to follow some final recitative, I suggest that the vocal piece is on the front side of the sheet, or recto, and the march on the back, or verso. Whether this positioning also implies some relation between the two works is more problematic [...]. Does the reference to recitative in its title mean that the two works were to be connected by a passage over shifting chords in which the singer states briefly that the young man fought, was wounded, and died? The funeral march then would follow as a requiem for the patriot. In short, a tiny dramatic cantata. Such a theory would explain why the two works are on a single sheet, why Verdi signed them on what appears to be the sheet’s front side, or recto, and why he wrote the word ‘Fine’ (End) only below the march on the back sheet, or verso. Also, as is usual with musicians, he put the date, Sera 20 Novembre, at the close of the two pieces, apparently treating them as one” (G. MARTIN, *op. cit.*, pp. 144 e 153).

la ha a destra un occhiello superiore; l'occhiello della "f" iniziale è a sinistra anziché a destra; la pausa di semiminima è resa da un tratto verticale) e la stessa firma, per l'evidente lentezza del tratto e l'eccessiva rotondità delle forme, sembra piuttosto un falso che quella di un giovanissimo Verdi.⁶² Tanto più che il testo de *La madre e la patria* è quello dell'omonima lirica dei *Canti per il popolo* di Giovanni Prati, pubblicati nel 1842, anno della prima del *Nabucco*, opera di un non più 'giovanissimo' Verdi.⁶³ L'unica differenza tra i due testi è il «piè» del secondo verso dell'ultima quartina: «infausto» nel pezzo vocale, «incauto» nella poesia del Prati. L'assonanza che la parola viene a determinare nel canto (infamato - infausto), la giustifica pienamente, rivelando un intervento consapevole sul testo poetico.

Ecco il testo de *La madre e la patria*, come nel manoscritto musicale:⁶⁴

Teco vissi, or tra le squadre
 Son chiamato a militar.
 Tu mi guardi o dolce madre
 E non fai che lagrimar.

Monti e valli e piani aperti
 Madre mia varcare io so.
 Se tu brami ch'io deserti,
 Madre mia deserterò.

Che mai dici figliuol mio
 Non mi dar questo dolor.
 Sia di me quel che vuol Dio,
 Ma non farti disertor.

Infamato al patrio lito
 Non recar l'infausto piè.
 Figlio mio t'ho partorito
 Per la patria e non per me.

La lirica dei *Canti per il popolo* del Prati è allo stesso tempo espressione della vena patetica-sentimentale e di quella realistica, storico-patriottica della poesia romantica italiana. Quest'ultima, con vena oratoria e finalità esortativa, attingeva spesso ai modi, ritmi e metri della poesia popolare. Significativamente, come avverte il titolo stesso, quella del Prati non è una

⁶² Per le immagini di altre firme sulle quali effettuare il confronto si rimanda allo stesso testo di G. MARTIN (pp. 154-155).

⁶³ G. PRATI, *Canti lirici Canti per il popolo e Ballate*, 2 voll., Milano, Andrea Ubicini, 1842. *La madre e la patria* è il secondo dei *Canti per il popolo*, nel secondo volume.

⁶⁴ Al testo è stata aggiunta la punteggiatura, assente nel manoscritto.

raccolta folkloristica di canti *del* popolo, che sulla scorta del romanticismo stava già impegnando i pionieri della ricerca etnografica italiana, ma di canti scritti *per* il popolo. Qui, come nelle numerosissime simili raccolte poetiche fiorite negli anni del Risorgimento italiano, quella del ‘popolo’ è immagine ideale nel senso in cui lo era per Berchet. Alcune di queste poesie vennero poi musicate e pubblicate in miscellanee di successo. Di alcune edizioni musicali Ricordi si sa che, all’indomani dei moti del 1848, rientrati gli austriaci, fu ordinata la distruzione.⁶⁵

Se osserviamo il testo de *La madre e la patria* possiamo rintracciarvi caratteristiche assimilabili al repertorio popolare. In comune con quella produzione, soprattutto dell’Italia settentrionale dove Prati era nato e cresciuto, ha ad esempio la modalità drammatico-narrativa della forma dialogica; il tema, già antico, del saluto tra una madre e il giovane figlio in partenza per la guerra, con il monito finale a non macchiarsi dell’onta della diserzione e se necessario a immolarsi per la patria, la vera madre;⁶⁶ la regolarità e semplicità della scansione del ritmo nelle quattro quartine di ottonari; le rime e assonanze ossitone e parossitone (qui in alternanza).⁶⁷

La versione musicale de *La madre e la patria*, come si trova nel manoscritto attribuito a Verdi, aggiunge a questi ancora altri caratteri del “popolare” settentrionale, più strettamente musicali.⁶⁸ Innanzitutto, diversamente da quanto afferma George Martin,⁶⁹ la versione musicale de *La madre e la patria* non sembra essere per voce sola, quanto piuttosto per compagine corale probabilmente a voci miste contrapposte nelle due diverse sezioni

⁶⁵ Si veda PH. GOSSETT, *Le “edizioni distrutte”...* cit.

⁶⁶ Il tema della partenza, come altri della poesia popolare, non è stato oggetto di specifici studi diacronici. Si rimanda tuttavia, per una raccolta di testi di canti risalenti al primo conflitto mondiale, ma eredi di una più remota tradizione orale sul tema, a Q. ANTONELLI, *Storie da quattro soldi. Canzonieri popolari trentini*, Trento, 1988, in particolare p. 76 e sgg.

⁶⁷ Si veda l’elenco dei caratteri dello stile musicale popolare dei territori settentrionali sintetizzati in R. LEYDI, *I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori, 1973, p. 18. A questi caratteri si fa riferimento anche nei paragrafi successivi.

⁶⁸ L’approfondimento di questo aspetto del pezzo contenuto nel manoscritto avrebbe portato il presente studio al di là dell’ambito strettamente verdiano. Per le analisi approntate sul repertorio di canti italiani di tradizione orale, si rimanda alla bibliografia etnomusicologica, principalmente a quella italiana: ai numerosi lavori di Diego Carpitella e di Roberto Leydi sui vari aspetti del rapporto tra musicisti e popolo e il canto popolare in Italia (tra gli altri: R. LEYDI, *Canti sociali italiani*, Milano, 1963 e la più recente raccolta di saggi di autori vari curata dallo stesso, *Canti e musiche popolari*, Bergamo, 1990; di D. CARPITELLA, *Musica e tradizione orale*, Palermo, 1973 e la raccolta postuma di articoli e testi di programmi radiofonici di D. CARPITELLA, *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, a cura della Società italiana di etnomusicologia, Firenze, 1992), ai vari contributi di Ignazio Macchiarella sulla polivocalità di tradizione orale (*La polivocalità di tradizione orale in Italia* in *Le tradizioni popolari in Italia; canti e musiche popolari*, Milano 1990) e sul canto di tradizione orale in Trentino, oggetto della sua ricerca di dottorato (*Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino*, Trento, 1999), al lavoro di Marcello Sorce-Keller sulla tradizione popolare canora trentina (*Tradizione orale e canto corale: ricerca musicologica in Trentino*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1991).

⁶⁹ G. MARTIN, *op. cit.*, p. 147.

dialogiche del testo con voce guida. Lo suggeriscono le terze e le seste sporadicamente segnate nel testo. L'esecuzione è avviata da una sola voce, raddoppiata alla terza già alla seconda battuta (al secondo emistichio) e il brano ha termine con le due voci a distanza di terze. Il canto è sillabico, pur con una tendenza alla decorazione (la tipica figurazione delle batt. 4, 20 e 29 potrebbe far pensare a un'eco vocale, come si potrebbe evincere da batt. 12, oppure a una formula strumentale, come suggerito dall'assenza di testo o del segno di ripetizione di una porzione di testo appena scritto) e la presenza dei melismi è limitata per lo più alla chiusa delle strofe. La struttura, diversamente dalla produzione corale popolare più comune, non è strofica e segue il modello *abb'a'*, seguito da una coda consistente nella ripetizione del distico finale. Si fa notare tuttavia che queste caratteristiche e la condotta melodica de *La madre e la patria* (ad esempio nel distico conclusivo) appartengono allo stereotipo del 'popolare', ampiamente utilizzato nei cori risorgimentali e comune nelle varie raccolte di canti 'popolari' sopra menzionati.⁷⁰

Mentre non vi è alcuna prova della genuina popolarità della musica di *La madre e la patria*, il testo del Prati è stato utilizzato, essenzialmente identico, in un canto che con diversa musica è oggi nel repertorio del Coro Valsella di Borgo Valsugana.⁷¹ Il direttore del coro, Antonello Zotta, riferisce che l'elaborazione utilizzata dal complesso è stata realizzata da Antonio Zanon sulla base di una registrazione raccolta ad Asolo, in provincia di Treviso. Gli anziani che avrebbero eseguito il canto per uno dei coristi⁷² affermavano che esso risaliva ai tempi del passaggio delle truppe napoleoniche in Veneto. Ignorandone la fonte letteraria, il Coro Valsella ha intitolato il pezzo, dal secondo verso, *Siam chiamati al militar*.⁷³

Siam riuniti tra le squadre
Siam chiamati al militar.
Tu mi guardi o dolce madre
E non fai che lagrimar.

⁷⁰ Si ricordano le raccolte di Giulio Ricordi (studiati da Roberto Leydi), Luigi Gordigiani, Corinno Mariotti, Carlo Andrea Gambini. *La madre e la patria* non nasconde inoltre una vaga somiglianza con il coro «Patria oppressa» di *Macbeth*.

⁷¹ La poesia del Prati fu utilizzata da Emilio Pieraccini per un duettino anonimo per soprano e tenore edito dall'editore udinese Berletti (n. l. 4309).

⁷² Sembra che la registrazione originale fosse talmente poco chiara che il raccoglitore, un corista del Valsella fu costretto a registrare con la propria voce una versione 'pulita' del canto, apparentemente l'unica attualmente reperibile. Ringrazio vivamente Antonello Zotta per avermi inviato anche una registrazione dello stesso canto, questa nella versione corale originale, raccolta, a quanto detto, di recente nuovamente ad Asolo.

⁷³ Nel 2002, il Coro Valsella ha inciso il brano corale nel CD *Quelle liete sere* (Ginger, Trento 2002), dal cui libretto è tratto il testo qui riportato. L'elaborazione curata da Zanon è possibile scaricarla in formato PDF dal sito del Coro, <http://www.corovalsella.it>. In occasione del settantesimo anniversario della sua fondazione, il Coro ha pubblicato una raccolta di canti, tra cui *Siam chiamati al militar*.

Monti e valli, piani aperti
Mamma mia vo' in Calison.
Se tu brami ch'io deserti
Mamma mia diserterò.

Oh no, no mio caro figlio,
Non recarmi sto dolor.
Sia di te quel che vuol Dio,
Ma non trarti disertor.

Sia di te che il [al] padre unito
Che recarmi accanto ai piè
Figlio mio ti ho partorito,
Per la patria e non per me!

Non c'è modo di verificare l'origine napoleonica del canto, e non c'è modo di conoscere se Giovanni Prati avesse attinto a un canto popolare dell'area geografica natia. Un'ipotesi quest'ultima del resto probabile, che rispecchierebbe una prassi diffusa. Tanto comune che Francesco Dall'On-garo, nei *Nuovi canti popolari e accomodati alla musica*, nell'avvertire i suoi lettori che i canti della raccolta non erano tutti 'nuovi', ammise:

Anzi alcuni di essi furono composti da gran tempo e accomodati alla musica per una scuola popolare di canto, che l'autore ha contribuito a fondare a Trieste secondo il metodo di Wilhelm.⁷⁴ Capirai da ciò perché dovesse sobbarcarsi sovente con esemplare docilità a velare il suo concetto, e a trinciare i metri italiani, sicché rispondessero a certi ritmi e a certe cantilene che parevano degne d'esser trapiantate fra noi. Più tardi alcuni maestri di musica, L. Ricci, R. Manna, F. Sinico ed altri mi prestarono l'opera loro, e sposarono con effetto le loro ispirazioni alla parola libera del poeta. Tali canti, uniti alle note, furono prima litografati a Trieste, poi stampati splendidamente a Vienna [...].⁷⁵ Alcuni altri de' canti che seguono non appartengono a me se non per diritto d'usucapione. Sono come quelle vaghe melodie del popolo che corrono di bocca in bocca senza nome d'autore finché un fabbricatore d'opere musicali le sottopone alle leggi dell'arte e le dà come sue, senza che il trovatore originario pensi a disputargliene la proprietà. Confesso d'aver provato infinito piacere ogni qualvolta ho potuto commettere alcuno di questi furti, e incastonare nelle mie strofe alcuna di quelle semplici gemme [...]. Ora vi sarà taluno che mi chiederà quanta parte di mio si trovi nelle canzoni seguenti. Questo, cittadino lettore, è un segreto tra me e il popolo.⁷⁶

Se mai li ebbe, Giovanni Prati conservò ben stretti simili segreti. Lo stereotipo dei canti 'popolari' che nascono spontaneamente nella voce del

⁷⁴ Dall'Ongaro sembra riferirsi qui a Guillaume-Louis Bocquillon Wilhelm di Parigi, il cui metodo per leggere la musica era ben conosciuto negli anni Cinquanta dell'Ottocento.

⁷⁵ Una nota qui avverte che si allude alla *Lira del popolo*, pubblicata a Vienna nel 1848.

⁷⁶ Citato da F. Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto. *Ricordi e spogli di Angelo De Gubernatis*, Firenze, 1875, pp. 49-50.

popolo e in questa si trasmettono in modo altrettanto spontaneo è nel caso di *Siam chiamati al militar* chiaramente negato dalla mediazione letteraria. D'altro canto, le prime raccolte di canti popolari in Italia furono principalmente raccolte di testi letterari, compiute da letterati (come Tommaseo, d'Ancona, Nigra) che, per la maggior parte, non si ponevano il problema della musica.⁷⁷ Come le varie elaborazioni, riduzioni e i cosiddetti 'volgarizzamenti' delle arie operistiche furono il tramite per una più larga e 'popolare' circolazione dell'opera, i testi scritti, realmente popolari o concepiti come tali, hanno avuto anch'essi ampia diffusione, a dispetto dell'alto tasso di analfabetismo, attraverso la mediazione di libretti, dei cosiddetti fogli volanti, e della stessa voce di quanti sapevano leggere: "nel mondo popolare generalmente ci si accosta ai testi scritti, 'letterari', in modo comunitario, esiste un pubblico di ascoltatori per i quali una persona legge, recita o spiega un testo scritto".⁷⁸ La storia di questi testi continuava così parallelamente nel campo della letteratura 'colta' e in quello di tradizione orale, dove, se le melodie non venivano annotate e se la parodia era il procedimento più diffuso, i testi verbali subivano inevitabili modifiche.

Le due diverse intonazioni musicali del testo del Prati appartengono quindi a una prassi, quella della parodia, ben conosciuta nei repertori tanto popolari che colti. Il confronto dei due testi verbali ne mette in evidenza la sostanziale identità strutturale oltre che lessicale, pur nelle differenze, a cominciare dall'incipit, alcune delle quali sembrano potersi far risalire a fenomeni linguistici di fonosintassi legati alla trasmissione orale di parole («varcare io so» = «vo' in Calison»), o intere frasi opache o fattesi meno chiare di bocca in bocca e dunque riadattate, con evidenti modifiche, al contesto. È questo il caso della differenza più notevole: ai primi due versi dell'ultima quartina (*La madre e la patria*: «Infamato al patrio lito | Non recar l'incauto piè»; *Siam chiamati al militar*: «Sia di te che il [al] padre unito | Che recarmi accanto ai piè»). Un lessico alquanto letterario, l'inversione e l'*enjambement* del testo del Prati sono elementi che rendono tanto raffinati i versi quanto tortuosa la sintassi e la recitazione. È inoltre evidente la somiglianza tra il penultimo verso della penultima quartina e il primo dell'ultima. Dal momento che il distico è unità sintattica verbale e musicale, anche in questo caso, mantenute le rime e alcune somiglianze testuali («patrio lito» | «padre unito»; «recar l'incauto piè» | «recarmi accanto ai piè») si

⁷⁷ Per un quadro generale sull'argomento si veda D. CARPITELLA, *Musicisti e popolo, in Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Città di Castello (Perugia), 1992, pp. 81-165, in particolare pp. 125-131.

⁷⁸ I. SORDI, *Gli strumenti linguistici della cultura orale lombarda*, in AA.VV., *Paese di Lombardia*, Milano, Garzanti, 1978, pp. 318-319, citato da R. LEYDI-P. VINATI, *Tanti fatti succedono al mondo. Fogli volanti nell'Italia settentrionale dell'Otto e del Novecento*, Brescia, Grafo, 2001, pp. 20-21.

potrebbe ipotizzare che l'opacità e poi la perdita del testo originario abbiano determinato una certa confusione, comune nel patrimonio di canti trasmessi oralmente.

Il manoscritto attribuito a Verdi non esclude l'ipotesi che possa trattarsi dell'appunto di una versione musicale già ottocentesca del canto raccolto dalla voce del 'popolo' e forse già allora attribuito a Verdi, o dell'abbozzo di una realizzazione musicale su testo del Prati forse mai pubblicata. Tra i *Canti per il popolo* del Prati, *La madre e la patria* non è quasi mai citato e non compare nelle selezioni poetiche risorgimentali. Eppure le sue realizzazioni musicali, *Siam chiamati al militar*, e meno plausibilmente *La madre e la patria*, testimoniano la realizzazione delle intenzioni di Giovanni Prati, come di tanti altri poeti dell'epoca risorgimentale che scrissero *per* il popolo, per esortarlo ed educarlo all'ideale della Madre-Patria, raccogliendo *da* e *per* esso i lemmi del "discorso nazionale" italiano.

Appendice 1

Recensioni romane della prima rappresentazione di *Un ballo in maschera**

L'epitacordo, IV/23, 21 febbraio 1859:

TEATRI

TEATRO D'APOLLO. La sera del 17, al cospetto d'un uditorio che aveva occupato il teatro in modo nella sua sala e nelle sue loggie da non lasciare uno spazio sebbene di poco momento, venne rappresentata la nuova opera del celebre maestro cav. *Giuseppe Verdi*, intitolata: *Un ballo in Maschera*. L'aspettazione del pubblico era quella che doveva aversi per un lavoro d'un genio, e dell'autore del *Nabucco*, de' *Foscari*, dell'*Ernani*, del *Trovatore*, della *Violetta*, ed è però che alla prima arcata del violino del bravo direttore d'orchestra Cav. *Emilio Angelini* tutto fu silenzio, e silenzio profondo.

Il libretto è facile nella condotta, ha versi qua e là lodevolissimi, presenta delle situazioni puramente drammatiche, e caratteri certi e spiegati.

Riccardo (Gaetano Fraschini) è il Governatore di Boston, allegro, senza que' pregiudizi che fan dubitar sempre e di sé e d'altrui, era rispettato come giusto, come amico del povero, come padre di coloro che abbisognavano di protezione e d'appoggio. Aveva amata nella sua giovinezza la nobile *Amelia* (Julien de Jean) divenuta poi sposa di *Renato* (Leone Giraldoni) suo intimo segretario ed amico, e non mancava di nemici in *Samuel* (Cesare Bossi) ed in *Tom* (Giovanni Bernardoni), i quali presi da onta pe' tratti di giustizia che avean colpiti de' membri della loro illustri famiglie, cercavano il momento come vendicarsi di lui, che volevano spento. All'atto primo, *Riccardo* è co' suoi amici e dipendenti: fra questi sono *Samuel*, e *Tom* ch'egli suppone tali, ed ha seco un Paggio (Pamela Scotti) d'umore gioviale, di carattere semplice e in un malizioso. Il primo *Giudice* presenta ad esso una sentenza di bando contro la indovina *Ulrica* (*Zelinda Sbriscia*) perché predice il futuro; ma *Riccardo* non la firma; ed invece, volendo ridere su costei, invita tutti a travestirsi da pescatori e da marinari, e dà a tutti il convegno nella dimora di questa *Ulrica*, ove certamente si troveranno.

L'abitazione d'*Ulrica* è ne' ruderi d'un vecchio antico Palazzo. Le storte ed i lambicchi insegnano all'arte che lei professa. Molti villici contadini e marinai son presso di lei per conoscere il proprio avvenire, e fra questi è *Silvano* (Santucci), *Riccardo*, il Paggio, *Samuel* e *Tom*, e gli altri, come si era stabilito, giungono travestiti anch'essi. *Riccardo* offre la mano alla

*Tranne che nei rari casi di errori tali da confondere la lettura, al testo non sono state apportate modifiche e non sono state effettuate normalizzazioni all'uso dell'italiano corrente se non nell'accentuazione.

Indovina. Ulrica gli predice una sollecita morte, e morte per man d'un'amico, e precisamente di quello fra gli amici che pel primo in quel di gli stringerà la destra. *Riccardo* ride perché non crede; gli altri però che lo amano ne sono sgomentati. *Amelia* fa domandare un segreto colloquio alla Indovina. Le vien concesso, stanteche prega gl'intervenuti ad allontanarsi. Tutti escono; tranne *Riccardo* che si aggira fra i ruderi, ed in veggendo *Amelia* si tiene in disparte onde conoscere la ragione del richiesto colloquio.

Amelia domanda ad *Ulrica* un farmaco per svellere dal suo cuore la immagine di *Riccardo*. *Ulrica* le accenna un'erba della quale, sorbitene delle stille, s'avrà appagato il suo desiderio, ma le ingiunge di portarsi essa stessa al bosco abominato nel più oscuro della notte a svellerne la pianta che si trova presso d'un albero. *Amelia*, che vuol esser fedele allo sposo, si risolve ad obbedire ad *Ulrica* e parte, mentre *Riccardo* pensa di trovarsi nel bosco in quella notte perché *Amelia* non sia sola. Partita *Amelia*, ritornano tutti que' che erano in scena, fra i quali è *Silvano* che per un tratto di generosità usatogli allora da *Riccardo* lo riconosce pel Governatore, lo addita ai contadini, a' marinari, e tutti uniti, mentre giunge *Renato* che fido a *Riccardo* ne segue sempre le orme per garantirlo da qualunque agguato, cantano un inno in lode del loro protettore, dell'uomo giusto, del padre de' poveri.

Samuel e *Tom* soltanto non prendono parte alla gioia, perché in loro è sempre un pensiero, un pensiero fisso di vendicarsi cioè di *Riccardo*, e di far seguaci per ciò.

L'atto secondo è il *Bosco abominato*. È mezza notte. Tutto è tenebre. *Amelia* giunge, e, per quanto è coraggiosa, trema all'appressarsi all'albero. *Riccardo* l'ha seguita, si dà a conoscere. Ambedue sono virtuosi, ma s'amano. *Renato* che, come si disse, segue sempre i passi di *Riccardo*, perché sa esservi chi congiura contro ai giorni suoi, precede di poco *Samuel* e *Tom* co' loro fidi, che, avendo saputo essersi portato *Riccardo* in quel bosco lo cercano per ucciderlo, ne avverte l'amico, il signor suo, e lo sprona a fuggire per una via segreta. *Amelia* al giunger di *Renato* si coprì il volto d'un velo. *Riccardo* vorrebbe condurla con sé; ma *Renato* glie lo impedisce, dicendogli che con una donna mal si sarebbe potuto salvare dai colpi de' nemici, che ne avrebbero raggiunte le traccie. *Riccardo* si persuade. Consegna la donna a *Renato* sul giuramento di questo che la condurrebbe alle porte della città sempre coperta, e senza mai muovere ad essa parola alcuna, e parte.

Non è partito che giungono *Samuel*, e *Tom* co' i loro seguaci. Credo no *Riccardo* l'uomo che è con la donna velata. Vanno verso di lui. Riconosciuto *Renato* voglion con lui venire alle mani. Nel momento del contrasto, *Amelia* si trova frammezzo. Le cade il velo, *Renato* riconosce la propria sposa. Resta annientato. Crede il suo onore conculcato e tradito. Vede in *Riccardo* un traditore. Pensa di vendicarsi. Sa che *Samuel* e *Tom* voglion la morte di *Riccardo*, si fa promettere ch'eglino lo saranno a ritrovare in sua casa, e parte con la donna mentre gli altri ridono dell'avventura nell'aver rinvenuto marito e moglie dopo la mezza notte in un luogo ove non si reca mai alcuno per divertimento.

Segue l'atto terzo. La prima scena è una stanza nell'abitazione di *Renato*. *Renato* vuole inveire contro *Amelia*, ma prima dà a lei i necessari momenti per rivedere ed abbracciare il figlio. A seconda della promessa

giungono *Tom* e *Samuel*. *Renato* giura d'esser con loro, perché com'essi ha pur lui sete del sangue di *Riccardo*. Dubitano alle prime i due, ma poi credono; e si uniscono in nodo di sangue. Ognuno de' tre vorrebbe essere il primo a ferire. Si lascia alla sorte la decisione. Si scrivono i tre nomi, si pongono in un vaso, e ad *Amelia*, che si trova a caso in quella stanza, dal marito si comanda d'estrarre dall'urna una delle tre carte. La carta è raccolta. Il nome è conosciuto. È Renato che deve ferire ed uccidere. V'è la combinazione del Ballo in Maschera che dà il Governatore nelle sue sale. Si giura di compir ivi il delitto. E si danno ivi il convegno, e stabiliscono il vestiario per riconoscersi.

È il Gabinetto di *Riccardo*. Desso ha fissato in mente di mandar *Renato* a rappresentarlo alla corte d'Inghilterra, e così, lontana *Amelia*, tacerà in lui l'amore, e rispetterà l'amico. Il pensiero lo porta ad atto, e scrive e firma la lettera che presso quella corte accrediterà *Renato*. Dopo quest'azione virtuosa si conduce nelle altre sale al ballo, sebbene già una lettera lo abbia avvertito di non presentarsi andando in quel divertimento della sua vita. Egli sicuro di sé stesso non dà ascolto all'avviso, e per la mano di *Renato* nella confusione delle danze è ferito. Molti degli astanti s'impadroniscono del feritore. Gli si toglie la maschera; ed è in tutti sorpresa nel riconoscere in esso *Renato*. *Riccardo* dalla ferita muore, ma avanti di morire perdona ai suoi nemici, al suo uccisore, a cui giura esser la sposa virtuosissima e degna di lui, tanto che li riunisce. È compiaciuto da tutti, e *Samuel*, *Tom* e *Renato* ne sentono il più pungente rimorso.

Questa è la tela del libro su cui scrisse il *Verdi*. Ed il *Verdi* scrisse da quel grande compositore, da quel genio ch'egli è. Tutto nell'opera dell'ingegno suo è filosofico. Lo stile è maestoso, e sa ricercare le vie del cuore. Non solo col canto ma con lo strumentale descrive le passioni de' suoi personaggi, le varie drammatiche situazioni nelle quali essi si trovano. Il canto è bello, spianato, italiano. Il tutto è imponente.

Incominciando dal *preludio*, eseguito dalla sola orchestra, sino agli ultimi aneliti di *Riccardo* alla *fiesta da ballo*, l'attenzione dello spettatore è chiamata a seguir l'andamento della musica. L'opera è degna di chi a ragione emerse su quanti sono i presenti compositori.

Sebbene in una prima sera la esecuzione non può esser mai perfetta, pur ciò non ostante si gustò talmente l'*opera*, che il *Verdi* fu fatto segno ai più intesi veraci generali plausi, ed a ben quindici chiamate al proscenio.

Evviva quel filosofo che con la disposizione delle note sa dipingere la gioia, il dolore, lo sdegno, l'amore, la paura, la sete della vendetta, e per anco l'interno rimorso che parla agli animi anche i più feroci. Tutto è vero in questa musica, ed è però dessa un altro ramo aggiunto alla corona d'alloro che si deve al suo merito.

Nel primo atto è la bella introduzione in *una Cavatina*, cantata dal *Fraschini* come meglio non si può da un artista di fama europea, da uno amico del *Verdi*, e però fu applaudita, nella sortita di *Giraldoni* che è una breve romanza cantata magnificamente e che s'ebbe plausi, nella Romanza della *Scotti* che, presa da panico timore, non poté eseguirla come scritta, e nell'assieme delle parti enunciate col pieno de' cori e col *Bazzoli*, che è d'un grande effetto.

Segue il canto della *Indovina*, tutto caratteristico, che però non fu potuto gustare nella sua verità, perché la brava *Sbriscia* era molto indisposta di voce. Il *Coro* de' contadini e marinai, che bene esprime l'ansia di chi

desidera conosere l'avvenire, e che nello stesso tempo teme d'apprenderlo. La *sortita* della *Julien Dejan* detta bene. La *barcarola* con accompagnamento del Coro cantata dal *Fraschini*, che è un tipo di bello e di nuovo, e che destò entusiasmo. E quindi il finale col suo largo imponente, e con la sua stretta che ha l'impronta del grande, i cui esecutori furono il *Fraschini*, il *Giraldoni*, il *Bossi*, il *Bernardoni*, la *Sbriscia*, la *Scotti*, il *Santucci* e *Coro*, che piacque, e fu applauditissimo. Si volle il *Verdi* al proscenio e solo co' principali artisti, come si era voluto dopo la barcarola del *Fraschini*.

Nell'atto secondo è il bosco in tempo di notte. L'orchestra esprime il terrore che desta, e per fino lo stormir delle foglie. La cavatina d'*Amelia* eseguita bene dalla *Dejan* piacque, s'ebbe plausi, ed il *Verdi* dovè presentarsi alla scena. Il duetto fra *d'essa* e *Fraschini* è di sì bella fattura, e fu tanto fedelmente interpretato che dispiacque quando finì. Non è a dirsi che vi furono plausi e chiamate agli artisti ed al *Verdi*, come non mancarono al terzettino fra i *due* e *Giraldoni*, al Coro capitanato da *Bossi* e *Bernardoni*, in cui è espresso l'odio contro Riccardo e la sete della vendetta che li guida; non che al finale di questo atto, il quale è un quartetto a due bassi, baritono e soprano con coro ove è il contrasto di passioni, perché nella donna a cui cade il velo, *Renato* ha riconosciuta *Amelia* la propria consorte, e ne freme per l'onta che crede d'aver ricevuta, *Amelia* n'è sgomentata ed umiliata, e *Samuel* e *Tom* co' loro seguaci ridono dell'avventura d'aver ritrovato due sposi nel bosco ed a quell'ora.

Qual difficile situazione! Ma il *Verdi* trasse dalla medesima tale un partito da far meravigliare.

Segni non equivoci di generale soddisfazione vi furono pel *Verdi*, e per gli esecutori. E chiamate quindi al proscenio.

Nell'atto terzo fu trovato di bella fattura il duettino fra la *Julien*, e *Giraldoni*. Magnifica oltremodo, e vero tipo di bello la romanza del *Giraldoni* che meglio non poteva cantarsi, tanto che, i plausi furono fragorosissimi, e varie le chiamate al bravissimo *artista* ed al *Verdi*. Se n'era domandata la replica: ma per l'ora tarda non fu consentita.

La scena, e terzetto, fra *Giraldoni*, *Bossi*, e *Bernardoni*, quando promettono d'uccider *Renato* e confidano al bussolo la sorte per chi deve attuare la promessa, non può esser meglio compreso ed espresso: come con più filosofia non poteva immaginarsi e spiegarsi nella posizione d'*Amelia*, obbligata ad estrarre dall'urna una carta che contiene il nome di chi dovrà essere l'uccisore, e con che si costituisce il quartetto, dopo del quale molti applausi ed una chiamata al maestro ed agli esecutori.

È bello pure il canto del Paggio nel sollecitare che fa *Renato* ad *Amelia* per parte del Duca al ballo che già è incominciato; ma la *Scotti* non erasi riavuta ancora dalle conseguenze di quel timor panico dimostrato già alla introduzione dell'atto primo, e non poté gustarsi nella sua verità.

Bella e ben cantata la *Romanza* di *Fraschini* con molteplici plausi. E grande, e bene intesa la scena e finale dell'opera nelle svariate combinazioni di chi canta, chi balla, chi scherza, e chi ride. Fu lodata la disposizione dell'altra orchestra che suona nell'interno del palco scenico a figurar le danze che hanno luogo nelle altre sale dell'appartamento; e bello è il canto del coro nella preghiera, che innalza al cielo per la vita di *Riccardo* dopo ferito, come vero è quello di Riccardo allorché esala l'ultimo respiro.

Il pubblico irruppe ne' più marcati segni d'aggradimento e di approvazione. Volle il *Verdi*, volle gli *artisti* al proscenio, e, prima tutti, o quin-

di il solo *Verdi*, salutò di reiterati plausi, plausi non venduti, plausi non d'incoraggiamento, ma plausi veri, concordi adatti a salutare il compositore filosofo de' nostri giorni, il genio dell'arte dell'armonia, l'onore della Italia che può dimostrar così lo esser sempre la regina delle arti.

L'istrumentale è bello, e esprime ciò che si rappresenta. Il canto non è sopraffatto dagli istromenti. Tutto si trova nella perfetta relazione d'armonia. È la orchestra fu fedele. I professori impegnati al buon andamento dell'opera, presi da rispetto per l'autore, non lasciarono cosa alcuna a desiderare. Lode a tutti, e precipuamente al direttore d'orchestra cav. Emilio Angelini, ed al concertino *Tullio Ramacciotti*, non che all'arpista *Marianina De-Rocchis*. E lode al *Fraschini*, al *Giraldoni*, alla *Jullien*, i quali alla perizia del canto aggiunsero l'impegno in far ben gustare il bello dell'opera, improntatovi dal maestro; non che al *Bossi*, al *Bernardoni*, al *Coro*, ed agli altri tutti che furono guidati dall'amore dell'arte, e da buon volere.

Delle scene, piacque la prima dipinta dal *Bazzani* che rappresenta la sala del Governatore, nella quale però avremmo desiderato rinvenirvi più vita, mentre è d'alquanto fredda nelle tinte, e precipuamente nella parte sinistra dello spettatore: piacque la *dimora* della *Indovina*, bene immaginata ed eseguita dal *Ceccato*, piacque il *Bosco* dipinto dal *Solmi*; e fu rinvenuta bene spartita quella che figura il *Gabinetto di Renato* operata dal *Bisèo*, se non che si sarebbe desiderato collocato il quadro in altra situazione, mentre nel posto ove sta impedisce la veduta di porzione della libreria. Noi ci congratuliamo con tutti quattro, giacché in ognuno scorgiamo la volontà di far sempre meglio, e la forza della emulazione artistica, che consiste nel far giudice il pubblico fra le opere proprie, e quelle di altri, e rifugge da basse male arti, con le quali si cerca deprimere l'altrui abilità per esser soli in far opere e senza dubbio o timore di rivalità.

Il Vestiario fu quale doveva essere. E nel rimanente tutto contribuì al buono andamento dell'Opera.

La sera di Sabato 19 corrente, seconda rappresentazione dell'Opera, con esito sempre crescente, e però con maggiori plausi e chiamate al Compositore ed agli Artisti – La *Sbriscia* era meglio in voce, e la parte della *Indovina* s'ebbe esecuzione migliore – La *Scotti*, meno presa da panico timore, fu più sicura del fatto suo, disse con maggiore coraggio la parte fidatale, e fé conoscere d'essere artista volenterosa e bene impegnata ad eseguire quanto ad essa si affidi.

Da *Il filodrammatico*, I/34, 23 febbraio 1859:

CRONACA TEATRALE

Roma – Teatro di Apollo. La sera dello scorso giovedì la platea di questo teatro e tutti i palchi che vi girano intorno niuno eccettuato, si videro talmente affollati di spettatori da offerire allo sguardo de' riguardanti il più imponente e piacevole spettacolo che mai si possa immaginare. Vi si rappresentava per la prima volta la nuova opera del cav. maestro Verdi – *Un ballo in maschera* – tanto desiderata, e per la quale tante favorevoli voci erano già corse intorno durante le prove. L'aspettativa era grande, immen-

so il desiderio di tutti di voler essere de' primi ad ascoltare questo novello capolavoro: ma il teatro non poteva rispondere con la sua limitata capacità a tante richieste. Noi non staremo a ridire ciò che si spese da taluno per soddisfare a questo sfrenato desiderio che quasi diremmo puerile, una volta che tornava lo stesso per poter udire quell'opera nelle sere seguenti, perché questi son fatti abbastanza noti e non v'ha un solo che non ne sia stato testimone oculare. Di tutto ciò adunque passandovi di leggieri, verremo a descriver l'esito di questa prima rappresentazione con la massima imparzialità, siccome siamo usi di fare. L'opera in genere non ebbe quell'esito che da tutti si prevedeva dovesse avere, da molti si desiderava, e che per noi si crede fermamente dovesse meritare, perché essa è lavoro stupendo. Ma sia la difficoltà di cogliere d'un tratto alcune riposte bellezze, sia la grande prevenzione, sia l'abitudine di taluni a voler giudicare dietro alcune idee preconcepite, sia che certe nobiltà per belle che siano non giungono mai alla prima a fermare ed a colpire il pubblico, sia che difficilmente si comprende in una volta la squisitezza di certi peregrini artifici, sia la debolezza di alcune parti nell'esecuzione, sia per qualunque altra cagione si voglia, siccome per noi è indubitata quella di non poterci trasfondere in un subito nella mente del compositore, ed arrivare così a comprendere a tutta prima il pensiero dominante che lo scorgeva durante l'atto della sua creazione; certo è che il pubblico molte volte rimase freddo, e se vogliamo, non dette in applausi spontanei che al termine di due soli pezzi, dopo la *barcarola* del tenore e dopo un canto bellissimo del baritono nell'atto secondo. Le chiamate che Verdi si ebbe durante la rappresentazione furono molte; ma esse più che all'autore d'*Un ballo in maschera*, erano dirette a chi avea saputo dar vita ad un *Nabucco*, ad un *Ernani*, ad un *Foscari* ec. ec. Però noi riteniamo fermamente che anche quest'opera sia degna di chi già ne diede quei sublimi concepimenti, ed essa non è che per crescere di sera in sera presso il favore del pubblico. Di fatti alla seconda rappresentazione gli applausi crebbero di molto, e vennero fuori tante bellezze che la prima volta furono o non comprese o poco avvertite. Noi ne faremo una minuta analisi nei prossimi numeri, contentandoci per ora, dopo due sole rappresentazioni, di far da storici, ed appena di accennare qualche nostra considerazione. Ma prima diremo qualche cosa sul *libretto*.

Il soggetto è il seguente: Un tal conte Riccardo, governatore di Boston, insidiato nella vita da Samuele e Tom, ad uno de' quali aveva spento il fratello ed all'altro tolto i beni paterni, era però sinceramente e fedelmente amato da Renato suo segretario. Egli per altro malamente corrispose a tanto affetto col sedurgli la sua consorte. Avvenne un giorno che trovandosi il conte in una campagna con Amelia (la moglie di Renato) e sendo in procinto di cadere nelle mani de' suoi nemici, fu salvato per opera di Renato, il quale venuto a giorno delle mene di costor, corse ad avvertire il suo signore in quello che questo così slealmente lo tradiva. Amelia così colta all'improvviso da chi meno che qualunque altro avrebbe dovuto trovarla in quel luogo, si sottrasse agli occhi del marito avvviluppandosi in un ampio manto. Renato consiglia il conte a sottrarsi con la fuga all'imminente pericolo, e questi non sapendo trovar modo come provvedere al decoro dell'amata donna, l'affida a Renato, facendosi prima giurare di condurla in città senza guardarla e senza volerle alcuna dimanda. Renato giura, e il conte fugge: ma quando si appresta a partire con l'incognita, sopraggiungono i congiurati, i quali sono per azzuffarsi con Renato, allorché Amelia

per salvare la vita del marito si pone tra i branditi ferri e si svela. Nel ravvisare la moglie Renato si sente volgere in odio tutto l'amore che prima sentiva per il conte, e chiedendo vendetta di un sì atroce tradimento, si unisce ai nemici del conte e pongono di spegnerlo in una festa da ballo che darà nel suo palazzo. Traggono a sorte a cui spetti il ferire, e il nome che viene fuori dall'urna è quello dell'infelice sposo, il quale poi nel ballo compie l'atto della vendetta e con una pugnalata si stende ai piedi il traditore. Lasciamo stare le inverosimiglianze, le contraddizioni e la falsità dei caratteri che si scorgono in questa sconcia opera; lasciamo stare di una zingara, di cui tacemmo nel narrare il fatto, e che vediamo qui messa a pigione, non so con quanta verità e naturalezza, ma certo con assai mal garbo e senza gusto di sorta: lasciamo stare di ogni allusione storica, la quale non potrebbe giovare in modo alcuno alla maggiore o minore bontà di un lavoro che è già tanto cattivo, e che tale pur rimarrebbe cangiandovi luogo, tempo e personaggi: lasciamo stare che esso sia una pessima copia di altro libretto già musicato dal Mercadante – *il Reggente* – il quale ha tutte le medesime posizioni, meno il barbarismo de' versi che in questo si scorge: ma quello che noi non possiamo perdonare a Verdi sono due cose: la prima di torre a soggetto delle sue musiche fatti tanto immorali e la seconda di accettare *libretti* con versi tali dove il meno che manchi è il senso comune. Si è tanto gridato contro il povero Piave per il suo pessimo modo di verseggiare, e che non dovrà ora dirsi all'autore di questo *ballo in maschera*, che è giunto a mascherare la poesia italiana d'una sì strana foggia da non farla più ravvisare? Se volessi citare le cose più brutte dovrei trascrivere tutto il libro: né ho voluto di scegliere le bruttissime, perché la noia non avrebbe alcun compenso, e forse l'avreste a schifo voi stessi che leggete, ai quali dovrà parere che io abbia già fatto troppo onore ad un lavoro sì insulso ferdandomi sopra tanto tempo. Ma per tornare alla musica di Verdi ne basterà l'accennare per ora siccome essa sia di una tessitura affatto nuova, il che se meglio risponde in alcuni casi alle situazioni del dramma vedremo in seguito. Le melodie sono nuove; nuovissime quelle che si svolgono nel *finale* dell'atto primo, nella *barcarola* del tenore, nel *duetto*, fra soprano e tenore, nelle *romanze* del contralto, nella *romanza* del baritono, nella quale notammo il bell'artificio adoperato dal maestro nell'aver fatto preluviar quel canto dal flauto e dall'arpa, i quali strumenti ridestano nell'animo di Renato le gioie che ha smarrito, e ci fan conoscere lo stato del suo spirito prima che si faccia a cantare: *O dolcezze perdute* ec. Bellissimo è il *finale* dell'atto secondo, in cui il coro de' congiurati deride la misera condizione nella quale si trova il povero Renato nello scorgere l'infedeltà della moglie. Nulla di più vero e di più naturale. E per toccare così di volo anche di un'altra bellezza che si riferisce alla somma intelligenza con la quale Verdi conduce i suoi lavori, diremo che naturalissimo è il modo col quale si termina il suono delle danze nell'ultimo atto dopo l'uccisione del conte: non tutto d'un tratto, siccome taluno si sarebbe avvisato di fare, ma a grado a grado, ed in maniera di esprimere quell'incertezza, nella quale doveva trovarsi tanta gente non ancora conscia dell'avvenuta in una gran sala da ballo e tutta dedita al tripudio. Né vogliamo tacere in questi brevi cenni di un *quartetto* e di un mirabile *terzetto*, sui quali se dobbiamo tornare in seguito, ne giovava qui di volo accennare per far conoscere quanta sia la dovizia di cose veramente stupende che si rinvergono in quest'opera. La strumentatura è sublime, e vi sono bellezze tali da non potersi ridi-

re dopo di averla ascoltata per una o due volte. V'ha un preludio squisito e sovraneamente elaborato, di cui, per ora, è tutto che potevamo dire: vi torneremo sopra quando ci sarà dato poterla nuovamente ascoltare.

Domenica scorsa il manifesto de' teatri ce ne annunciava la terza replica, e noi fummo dei primi ad accorrervi ma sventuratamente dopo l'introduzione e la romanza di Fraschini, venne fuori Giraltoni il quale non poté aprir bocca per mancanza di voce. Fraschini che avrebbe dovuto trovarsi solo con lui in questa scena che è la terza dell'atto primo, vedendolo rientrare nelle quinte, non seppe far meglio da parte sua che salutare il pubblico e andarsene alla sua volta. La scena rimase vuota e si finì con la *Norma*.

Prima di terminare ne corre l'obbligo di dire che il più che siasi distinto in questa nuova opera del Verdi è Fraschini, il quale meglio che tutti gli altri ci ha fatto scorgere le bellezze della sua parte. Bene anche il Giraltoni in tutti i suoi pezzi. Non tanto male come da taluni si crede la Julienne Dejean. Male la Sbriscia e la Scotti. Bene ancora, e ce ne congratuliamo seco loro, le altre parti secondarie. Le scene furono dipinte dai sigg. Bazzani, Ceccato, Solmi e Biaseo, e non ve n'ha una sola che meriti elogio: oltreché fingendosi l'azione in America ci trasportano veramente questi signori in quei siti? Ma ciò sarebbe in quest'opera una strana esigenza, e lasciamola pure da parte. Come ancora tralascieremo di far parola del vestiario il quale è bello, ma non sapremmo a qual'epoca riferirlo.

Da *Il filodrammatico*, I/35, 2 marzo 1859:

UN ATTO DI VERA GIUSTIZIA

Caro Direttore

Io non so davvero, come ve la passiate colla coscienza; ma un certo rimordimento credo che vi bruci in cuore per aver menato un po' troppo arrabbiatamente la sferza addosso a quel povero poeta del "Ballo in maschera". Che diavolo...!!! Me lo trattate da *sconcio*, da *falsatore*, da *inverosimigliante*; quindi mi tessete la tela del dramma tagliando via quella cara Indovinatrice, che s'appella

«Ulrica – dell'abbietto

«Sangue dei negri;

finalmente mi gridate nelle orecchie che in quel *barbarismo* di libretto il meno che vi *manca è il senso comune*. Gran bel coraggio v'avete in petto, Direttore mio; ma sia detto con vostra pace correte rischio che palchi e platea vi concino peggio d'un cane da macellaio. Come? V'anfanate [*sic*] tanto a parlare d'un dramma nato e sputato nel 57 e nel 58? Eh! via. Forse che vi pensate sicuro sotto lo scudo di quelle parolacce latine che reca in fronte il giornale? No, cari; quel «*Lex omnium artium ipsa veritas*» non può difendervi. Il latino oramai ha più di due dita di muffo sulla grammatica e come cosa morta e sepolta non ha dimistichezza con chi frequenta i teatri.

Eppoi, lasciando stare le anticaglie, avete il più gran torto del mondo. Innanzi tutto ditemi di grazia che siano *inverosimiglianze, contraddizioni, e falsità di carattere*. Io non so davvero comprendervi, e mi avete a scusare come quello, che uscito alla luce di questo secolo mi attacco alle gentilezze del giorno. A noi avventurosi, se non lo sapete, è toccata la bella sorte, in fatto di lettere e d'arti, di spastoiarci da quella classica pedanteria, che inceppava i genii a raggomitolarsi fra i confini della natura e del vero, e di foggiarci un mondo nuovo senza conio e senza stampa. Noi possiamo volare colla fantasia dove ci par e piace senza tanto riguardare alla estetica e alla buona logica, purché ci sia dato di creare effetti abbaglianti, improvvisi, fantasmagorici; e se non sono naturali o veri importa poco. Il cuore ha da tremare per rimbombo, agghiacciare l'anima per ululato, trascorrere la mente per lo spazio dell'impossibile per giungere alla novità. So bene, che *temporibus illis*, avevamo noi un certo regno di squisitezze casalinghe e domestiche; ma da quando abbiamo messo il palato in tormento nelle droghe e nel pepe romantico piovutoci in casa di là dalle Alpi, ci siamo avveduti che ci contentavamo a cose troppo poverelle e leggiere. E chi ora si proverebbe a rifare le bocche al gusto di Metastasio, di Goldoni e di Felice Romani? Que' dabbenuomini, *requiescant*, sono una merce che sa di stantio mille miglia da lungi, e non se ne vuole più né puzzo né odore. Giorgio Sand, Victor Hugo, Dumas e compagni sono i veri e felici scopritori del bello: ad essi sta l'ammaestrare i popoli, e come bene!, col ferro e col fuoco. Io per esempio scommetto che a voi non piacciono le agonie, gli stramenti mortali, le pugnalate, le teste tronche, le idrofobie, le febbri perniciose, le apoplessie, le tisi polmonari. Eppure uomini e donne che vivono e vogliono vivere alla moda d'oggi vanno pazzi di codeste sanguinose catastrofi, e fiutano nelle cliniche e ne' mattatoi qualche cosa di *miglior genere*. Ecco perché quella stoccata (e questa può dirsi colpa vera nel nostro dramma) regalata da Renato a Riccardo in mezzo alle danze raffredda l'affare; se ne sono vedute tante delle stoccate!!! Oh com'era più aconcia una scannatura all'affricana per toccar meglio nel vivo i nervi federati della odierna sensibilità! Ma di questo non voglio parlarvi; e poiché un morto ce lo abbiamo bene o male, desidero che non mi chiamiate con nomi incompresi e nuovi ai buongustai teatrali i vezzi della moderna drammatica sotto pena di farvi credere un codino o uno schifoso pedante. Se dunque di codeste gioie, ignote a voi, si è sforzato il poeta nostro d'ingemmare il libretto perché non dovrò io farla da paladino e romper una lancia con voi che lo anatematizzate, e v'ardite perficendo ch'è posta lì nel dramma come *a pigione*? Niente affatto. La negra ci sta dipinta tanto bene ch'è una meraviglia e non c'entra per nulla la *pigione*. Dal Macbeth in qua zingare, indovinatrici, streghe e che so io, hanno preso domicilio fisso sul palcoscenico, e non possono essere trabalzate di quelle tavole in che le hanno poste i poeti rigeneratori della età nostra. Anche il primo giudice di Boston non poteva vedere quella Ulrica

«... che nell'antro immondo
 Chiama i peggiori, d'ogni reo consiglio
 Sospetta già».

Ma grazie a Dio fece un buco nell'acque; e voi la fate da Riccardo con molto poco grazia e la ponete a confine per dispettol'nostro e senza permesso. Dunque

«Zitto!... l'incanto non dessi turbare»

piacendoci moltissimo

«... che Satana guizzi al focolare».

Credete a me; se ci sbarazziamo d'Ulrica diamo un calcio all'effetto e noi vogliamo l'effetto a costo di rifarci del *senso comune*. Già s'intende il *senso comune* a voi altri della vecchia scuola, perché: il *senso nostro* è un certo *senso*, che non potete essere degni a capire. Che se in quell'antro dove si corre ad *afferrare* la *fatidica gonna* (e dentro le crinoline c'entra un buon dato davvero di vaticinii e di profezie!!!) ci si ponessero cinquanta incudini da battere; venti campanoni da suonare a martello; ci s'incastresse un buon vento da schiantare il *negro tetto* e soffiare via la *caldaia* e il *treppie'* e per soprapìù un temporale con tuoni e fulmini da parere un finimondo, quella Negra piacerebbe a voi pure, e la lascereste tranquilla ad evocare il suo Re dell'abisso che

«*Precipita per l'etra*»

e per non gravarsi lo stomaco

«Senza *libar* la folgore
Il tetto suo penetra»

E poiché il vero buono sta nell'*Upupe* che *sospirano*, nelle *Salamandre Ignivore* che *sibilano*, nel *gemito* delle *tombe* che *parla*, voglio che voi rinneghiate al buon tempo passato e smettiate l'idea di tornare il mondo a balia. Mio Dio! Come sono dappoco i classici! L'idea di rinnovare il cuore per incanto saltò in quella testaccia pazza del Verdi, e m'andò a trovare una tal acqua, che costò una fatica dolcissima al Duca di Montalbano innamorato alla follia di Angelica del Catai. E dove chiudevasi mai codest'acqua misteriosa? In un

«... bel boschetto,
Che attorno ha un fiumicel che d'ambre pare»

e per entro

«... A una fontana
Che non par fatta già con arte umana».

Figuratevi ch'

«Ell'era tutta d'oro lavorata
«E d'alabastro candido e polito,
«E così bel che chi dentro vi guata
«Vi vede il prato è fior tutto scolpito».

Cosa scempia e senza un guizzo d'effetto; ideuccia meschina da non muovere un pelo ad anima viva! Eccovi per contrario l'anonimo nostro a ten-

tare il sublime con un maschio ritrovamento botanico d'una *magic'erba* da farne un decotto miracoloso. Né ve la pone fra i piedi. Sì, proprio fra i piedi!

«Della città *all'ocaso*
 «Là dove al tetro lato
 «Batte la Luna pallida
 «Sul campo abominato
 «Abbarbica *gli stami*
 «Fra quelle pietre infami
 «Ove la colpa scontasi
 «Coll'ultimo sospir».

Questo si chiama scrivere al cuore! Certo è che alle prime quel *fitto delle notti*, quel *loco funereo*, quell'«... orrido campo - Dove s'accoppia al delitto la morte» mette un chiodo nelle ossa; ma poi piace e s'addolcisce quel primo amaro. Così «*Amelia dalle eminenze*» quando vede le colonne (del patibolo) e verdeggiare a piè di quelle la pianta, sente *aggelarsi* il cuore; ma poi tira via a carpire il farmaco desiderato, col quale «... dentro la mente convulsa - Quella eterea sembianza morrà».

Dopo ciò io credo che voi sarete vinto e confuso dalle mie buone ragioni, e spero che mi vorrete far grazia di ammodernarvi. Intanto per darvi un ultimo colpo sappiate che la lingua del trecento del cinquecento non è più di lega. Infatti è una vera seccagine quello starsi circoscritti fra i limiti che hanno posto i barbassori della Crusca. Un popolo civile non ha bisogno di tanta crusca...; creperebbe d'indigestione. Noi vogliamo lingua accattata, cosmopolitica, rovente tanto che basti a dipingere le nostre idee senza quella servitù ai buoni secoli, nei quali si vedeva con occhi diversi dai nostri, si amava con altro cuore, e, vi sia detto in un orecchio, si faceva tutto stupidamente. Il Petrarca che ha sognato Laura sua in tutte le fogge non ha saputo vederla mai

«...nell'estasi
 Raggiante di pallore»

e perché? perché l'*itterizie* non entravano nel patrimonio del bello ideale. Prima dell'invenzione del chinino si sarebbe scritto

«Quale soave brivido
 L'acceso petto *irrorà?*»

Nemmeno per idea. Così in grazia degli omiopatici che hanno smesso i *cristieri* e la *cassia* può bene esclamare la moglie di Renato, che vuole abbracciare la figlia,

«Morrò...; ma *le mie viscere*
 «*Consolino* i suoi baci».

E le *ire digiune*, il *genio palpitante*, le *agili prore che s'agitano in grembo* (!!??), l'*anima che abbrivisce nel pensare*, il *destino ipocrita*, il *corcarsi sulle rugiade al raggio lunar del miele*, il *colpevole che sanguina*, il *ferma-*

re il volo sull'onda del piacere ed altre belle frasi descrittive e metaforiche, che si possono spigolare da quelle 45 pagine del melodramma, non vi dicono come si corra a gran passi a rinnovare con voci di controbando la vecchia, logora e storpia lingua di quel cantafavole dell'Alighieri? Ma sì: Direttore mio, ogni cosa vuole il suo tempo; e per le lettere corre oggi questa stagione. Domani, chi sa? Ne correrà un'altra. Io non voglio né temere né sperare. V'ho scritto così più di due righe per amore di vedere andare l'acqua per la sua china e togliervi dall'impaccio di ficcare un chiodo alla ruota letteraria, che gira per questo verso. Ve ne domando scusa di cuore. Mi sarei sbrigato con due parole; ma la penna mi è corsa via non volendo ed avrà affastellato un monte di cose senza senso. Addio; ma intanto Amico, riformatevi... Siete antidiluviano.

D.

Appendice 2

La seguente trascrizione è stata realizzata sulle immagini del manoscritto fornite da George Martin nel suo *Aspects of Verdi* (New York, 1985), p. 144.

Gli interventi più consistenti hanno riguardato: l'introduzione della punteggiatura e normalizzazione delle maiuscole; lo scioglimento dei ritornelli (batt. 17-20/21/24; 30-33/34-37) e dei segni di ripetizione delle parole appena segnate (batt. 3, 7, 11, 12, 15, 19/23, 24, 28, 32, 36); la distribuzione del testo, non sempre accurata; la divisione dei raggruppamenti secondo la disposizione del testo.

A batt. 11 si è lasciata la distribuzione del testo così come nel manoscritto, con la sillaba «-dre» riferita alla linea superiore; è probabile tuttavia che si intendesse assegnarla alle ultime note di entrambe le linee melodiche. Si noti che la batt. 25 nel manoscritto eccede del valore di un ottavo; è stato aggiustato il ritmo della figurazione finale, lasciando all'indicazione "Largo" e al punto coronato sulla penultima nota la funzione di suggerire l'andamento d'esecuzione della battuta.

La Madre e la Patria

trascrizione di
Daniela Macchione

Allegro marziale

Te - co vis - si, or tra le squa - dre son chia -

3
- ma - to son chia ma - to a mi - li - tar. Tu mi

5
guar - di o dol - ce ma - dre e non

7
fa - i e non fai che la - gri - mar. Mon - ti e

9

 val - - - li e pia - ni a - per - ti, Ma - dre

11

 mi - a, Ma - dre mia, var-car io so, var car io so. Se tu

13

 bra - - - mi ch'io di - ser - ti, Ma - dre

15

 mi - a, ma - dre mia di-ser - te - rò. Che mai

17

 di - - - ci, fi - gliuol mi - o, non mi

19

 dare, non mi dar que-sto do - lor. Sia di

21

 me quel che vuol Di - o, ma non

23

 farti, ma non far - ti di - ser - tor, ma non far - ti di - ser -

25
 [Tempo primo]

 -tor. In - fa - ma - to al pa - trio li - to non re-

28

-ca - re, non re-car l'in fau - sto piè. Fi - glio

30

mio, t'ho par - to - ri - to per la Pa-tria, per la Pa-tria, non per

33

me. Fi - glio mio, t'ho par - to - ri - to per la

36

Pa - tria, per la Pa - tria, non per me.

37

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. It consists of four staves of music. The first staff (measures 28-29) features a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment of chords. The second staff (measures 30-31) continues the vocal line with a long note and piano accompaniment. The third staff (measures 32-33) shows the vocal line with a rest and piano accompaniment. The fourth staff (measures 34-37) concludes the piece with the vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 28, 30, 33, 36, and 37 are indicated at the beginning of their respective staves.

Siam chiamati al militar

Elaborazione di Antonio Zanon su una registrazione effettuata ad Asolo nel 1982. La musica è di proprietà delle Edizioni Musicali Valsella e mi è stata gentilmente concessa da Antonello Zotta, componente del coro che desidero ancora ringraziare per il suo gentile aiuto. Si noti che il testo qui differisce da quello stampato nel libretto del CD.

SIAM CHIAMATI AL MILITAR

elaborazione Antonio Zanon

Andante mosso



Siam chiamati - ti tra le Squadre siam chiamati al mili-
 Siam chiamati tra le Squadre siam chiamati al mili-
 tra tu mi guar-diò dolce ma-dre e non far che la pri-
 tra tu mi guar-diò dol-ce ma-dre e non far che la pri-
 (Piu presto)
 mar tu mi el Monte vol-li piam per-ti man-
 mar tu mi Monte vol-li piam a pesti.
 mie vo'in Cabi-son se tu bra-mi chio di-
 mamma mie vo'in Cabi-son se tu bra-mi

Ser - ti , mar - mo mio di - ser - te - nò Set tu
chi'o di - ler - ti mar - mo mio di ser - te - nò

ser - te - nò No no No no No no

ser - te - nò O no no mio Caro fi - glio mai ne

No no no no

car - mi to da lor Si di - te qual che ve

no no no no no no

Di - o mal ma tran - ti no no no no no no Si di

no no no no no no no no no

2

No

Sin-di te che pro-crea-mi-to cae-les-

tor

Sin-di te che il pa-ter pro-crea-mi-to cae-les-

tes

no no no



car-mi-ge - cun-cto ei pi-è fi-li-ù mi-o-ti ho par-ti-

con-mu-accun - to a' pi-è fi - gli-ù mi - o - ti ho par-ti -

ri - to per la pa-tria e non per me fi-li-ù mi-o-ti ho par-ti-

ri - to per la pa-trie e non per me fi-li-ù mi - o - ti ho par-ti -

f

ri - to per la pa - tria e non per me

ri - to per la pa - tria e non per me

VERDIS „STIFFELIO“ EINE LEKTION IN THEOLOGIE?

Max Ulrich Balsiger

Die Opernfachwelt ist einhellig der Meinung, der Misserfolg von Verdis *Stiffelio* sei auf einen abseitigen, banalen Stoff und auf ein entsprechend schwaches Libretto zurückzuführen. Nach geistigen Hintergründen der erzählten Geschichte fragt kaum jemand. Die Verdi-Forschung war und ist einseitig fixiert auf die Zensur-Eingriffe und auf die Umarbeitungen zu *Guglielmo Tell* und *Aroldo*. Giorgio Spini steht ziemlich allein da mit seiner Feststellung in der Waldenser-Zeitschrift *Protestantesimo*: „Sembra proprio che Verdi abbia messo in musica una lezione di teologia“.¹

Es ist höchste Zeit, diese Spur aufzunehmen und sich mit den geistigen Hintergründen dieses ungewöhnlichen Librettos zu beschäftigen. Es wird nachzuweisen sein, dass das Opernfinale in seiner unvergleichlichen Knappheit nicht mehr und nicht weniger zum Ausdruck bringt als die reformatorische Botschaft von der Rechtfertigung allein aus Gnade. Das vielstimmige »Perdonata« am Schluss ist eine überaus bemerkenswerte künstlerische Darstellung der von Augustin geprägten und von den Reformatoren zu einer zentralen Glaubensaussage erhobenen Lehre von der bedingungslos „zuvorkommenden“ Gnade (*gratia praeveniens*).

¹ G. SPINI, *A proposito di „Stiffelio“*, in *Protestantesimo*, 53 (1998), pp. 165-174.

Eine der Quellen dieser Gnadenlehre ist das neutestamentliche Gleichnis vom verlorenen Sohn (Lukas-Evangelium, 15), das richtigerweise „Gleichnis vom barmherzigen Vater“ heissen müsste. Denn im Wortlaut des Evangeliums weiss der Vater gar nicht, weshalb der Sohn zurückkehrt, er sieht nur, dass er armselig daherkommt, aber weil es sein Kind ist, eilt er ihm aus Erbarmen entgegen und schliesst ihn in die Arme, bevor dieser seine Beichte ablegen kann. Da offenbart sich jene „vorauseilende“ Gnade, die im *Stiffelio*-Schluss ergreifend zum Ausdruck kommt.

DAS OPERN-FINALE ALS THEOLOGISCHE LEKTION

Wenn im Folgenden die letzte Szene in der Kirche als Schlüsselszene für das bessere Verständnis des geistigen Gehalts dieser Oper interpretiert wird, so muss vorausgeschickt werden, dass nach dem neuesten Forschungsstand der Komponist an der Ausarbeitung des Libretto-Textes massgeblich beteiligt war. In der kritischen Werkausgabe² weist die Herausgeberin Kathleen Kuzmich Hansell nach, dass Piave von Juni bis August 1850 in St. Agata auf Besuch war für die gemeinsame Redaktion des Textbuchs. Damit ist unbestritten, dass der Komponist den Wortlaut des Librettos mitgestaltet hat. Dabei ist zu beachten, dass die den beiden vorliegende Übersetzung von Gaetano Vestri in diesem Finale wortwörtlich übernommen worden ist, mit einer einzigen, höchst aufschlussreichen Ausnahme bei den allerletzten Worten.

Die Inhaltszusammenfassungen in Opernführern und Programmheften³ schildern die Schluss-Szene in der Kirche meist ungefähr so: auf Weisung Jorgs schlägt Stiffelio aufs Geratewohl die Bibel auf, stösst dort auf die Geschichte von Jesus und der Ehebrecherin, liest den Text bis zur Aussage Jesu: „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein“. Darauf verzeiht er Lina die Untreue, und die Gemeinde besingt das glückliche Ende. Eine genauere Analyse des Finales ergibt, dass es durchaus nicht Stiffelio ist, der die Lösung herbeiführt, indem er sich zur Vergebung „durchringt“. Vielmehr geht es um ein unerwartetes Wunder, das sich in diesem Augenblick ereignet. Stiffelio ist keineswegs bereit zur Vergebung, aber beim Lesen des Bibeltextes wird er überwältigt von der Einsicht: Gott hat vergeben! So darf Stiffelio verkündigen:

² G. VERDI, *Stiffelio*, [...] edited by/a cura di K. KUZMICK HANSELL, Chicago, University of Chicago Press-Milano, G. Ricordi, 2003 (*The works of/Le opere di Giuseppe Verdi*, vol. 16).

³ PH. GOSSETT, *Notes on „Stiffelio“*, in *Stiffelio*, Programmhefte Metropolitan Opera, April 1998; U. WEISSTEIN, »Sacerdote/Stiffelio io sono«, Programmhefte Bühnen Graz 1993/1994; J. BUDDEN, *Neue, kühne Stoffe – kühn bis zum äussersten*; I.H., *Stiffelios Brüder*, Programmhefte Berner Stadttheater 1973.

Perdonata! Iddio lo pronunziò.

In diesem Augenblick hat Gott sein Gnadenwort gesprochen, und dieses gilt für alle. Auf dieser Bühne gibt es nicht Sieger und Besiegte, sondern „nur“ Begnadigte.

Dem Komponisten und seinem Librettisten diene als Vorlage die italienische Übersetzung des Theaterstücks von Souvestre/Bourgeois durch Gaetano Vestri, die anscheinend vor der Pariser Uraufführung bereits in italienischer Übersetzung erschienen war und auf italienischen Bühnen mehr Beachtung fand als in Frankreich. Hier die drei Fassungen des Finales im Überblick:

SOUVESTRE/BOURGEOIS (THEATERSTÜCK)

- STIFELLIUS: „E la femme... la femme... se leva
pardonnée...“.
- LINA: (*qui a gravé l'escalier, tombe à genoux sur la dernière marche*):
Ah!
- JORG: Stiffelius, que fais-tu?
- STIFELLIUS (*lui montrant l'Évangile*): „Pardonnée... c'est Dieu qui l'a écrit“. (*Il tend la main à Lina. Stankar tombe à genoux aux pieds de l'escalier, la foule l'imité. Tableau*).

VESTRI (ÜBERSETZUNG DES THEATERSTÜCKS)⁴

- STIFFELIO: „E la donna.. la donna...
si alzò perdonata“
- LINA (*che s'è arrampicata sulla scala, cade ginocchio sull'ultimo scalino*): Ah!
- JORG: Stiffelius, che fai?
- STIFFELIO (*mostrandogli il Vangelo*): Perdonata... è Dio che l'ha scritto.

PIAVE/VERDI (OPERNLIBRETTO)

- STIFFELIO (*guardando Lina*): E la donna... la donna
Perdonata s'alzò. (*Lina sale coi ginocchi la scala*)
- JORG: Che fai, Stiffelio?

⁴ *STIFFELIUS!* / DRAMMA IN CINQUE ATTI E SEI QUADRI / DEI SIGNORI / SOUVESTRE E BOURGEOIS / TRADOTTO DALL'ARTISTA COMICO / GAETANO VESTRI, in *Florilegio drammatico, ovvero Scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e stranieri*, pubblicato per cura di P. Manzoni, anno terzo, vol. VI, Milano, coi tipi Borroni e Scotti, 1848, pp. 67-68.

- STIFFELIO: Perdonata, perdonata (*ponendo la mano sul libro*)
Iddio lo pronunziò.
- TUTTI: Perdonata! Perdonata!
Iddio lo pronunziò!
- LINA (*colle mani alzate*): Gran Dio!

Der Vergleich zeigt hohe Übereinstimmung. Bei näherem Hinschauen entdeckt man ganz am Schluss eine bisher kaum je beachtete Änderung: im Original von Souvestre heisst es: „c'est Dieu qui l'a écrit“, bei Vestri wörtlich übersetzt: »è Dio che l'ha scritto«, im Libretto aber: »Iddio lo pronunziò«. Diese Änderung hat eine tiefe theologische Bedeutung und ist eindeutig Piave und Verdi zuzuschreiben. Der Wortlaut bei Souvestre »c'est Dieu qui l'a écrit« entspricht einem bewährten pietistischen „Es steht geschrieben“—Standpunkt. Im Pietismus gilt die Heilige Schrift als offenbartes Wort Gottes: weil es so geschrieben steht, darf Stiffelio als Prediger das Wort Jesu so auslegen. Piave und Verdi gehen einen Schritt weiter. Sie lassen gewissermassen Gott selbst „zu Wort“ kommen. Er spricht sein Gnadenwort über Lina und über die ganze Gemeinde aus. Es steht nicht nur etwas geschrieben, vielmehr hat sich in diesem Augenblick etwas ereignet: ein Wunder.

Hier geht es um ein unerwartetes, geheimnisvolles Geschehen »von oben«. Was sich da ereignet, erinnert an den Schluss von Goethes *Faust I*, wenn im Kerker eine »Stimme von oben« über dem schuldigen Gretchen die Gnadenbotschaft verkündet: »ist gerettet« und damit das Urteil Mephistopheles' »ist gerichtet!« widerlegt. Das ist *gratia praeveniens*, wie sie nur ganz selten auf der Theaterbühne verkündet wird. Hier könnte man sich als Finale einen Chor vorstellen auf die Verse, die Goethe für die Weimarer Erstaufführung von *Faust I* für einen Engelschor nachgedichtet hat:

Im Wolkenschoss gebettet
Heran! Heran!
In Engelsarmen
Entsüht zu erwarmen,
Find Erbarmen,
Erbarmen, Erbarmen.⁵

Als wirkungsvoller Operschluss wäre auch ein allgemeiner Dankgesang der gottesdienstlichen Gemeinde denkbar, was erst noch reformierter Liturgie entsprochen hätte.

⁵ Sammlung Dieterich, hrsg. E. BEUTLER, 1953, p. 184.

Piave und Verdi haben anders entschieden. Das Finale nach der späten Peripetie wirkt abrupt. Vom Aufschlagen der Bibel bis zum Fallen des Vorhangs vergehen kaum drei Minuten, und Verdi führt das Ende in knapp dreissig Takten herbei. Dies kann Absicht sein: wenn Gott sein Gnadenwort gesprochen hat, bleibt den Menschen nur noch staunendes Schweigen.

Ein solcher Opernschluss darf sehr wohl als „theologische Lektion“ interpretiert werden, wobei zu beachten ist, dass Piave studierter Theologe war. Er ist es denn auch, der über die französische Vorlage hinaus eine theologische Dimension ins Spiel bringt, indem er schon in der allerersten Szene gleich zweimal Stiffelio ausrufen lässt: »Dio lo disse, Dio l'ha scritto: al fratel s'indulgerà!«. ⁶ Das ist eine Art Klammer, die gleich zu Beginn geöffnet und im Finale mit dem »Iddio lo pronunziò« geschlossen wird: ein überzeugendes Stück „Wort-Gottes- Theologie“.

Das geheimnisvolle Eingreifen Gottes im Finale erscheint als überaus subtil gestaltete Intervention des *Deus ex machina*. Auf jeden Fall darf Julian Budden zugestimmt werden, wenn er feststellt, dieses Finale sei „a unique solution in all Verdi“.⁷

Einzigartig ist auch die musikalische Kargheit dieser Schlusstakte. Ist dies vielleicht Ausdruck einer gewissen Ratlosigkeit angesichts des unerwarteten Geschehens? Oder Ausdruck der tiefen Ehrfurcht vor dem göttlichen Gnadenakt? Auf jeden Fall weist das ungewöhnliche Ende dieser Oper auf die Schwierigkeiten musikalischer Gestaltung der Gnade Gottes hin.

Wie reich ist doch die abendländische Musik an unmittelbar ergreifenden Bittgesängen um göttliche Gnadenzeichen! Wie bewegend wissen Komponisten in Oper und Oratorium menschliche Bitten um Gnade und Erlösung zu gestalten (»Kyrie eleison, Miserere, Dona nobis pacem...«) - und wie verlegen und „sprachlos“ sind sie angesichts unergründlicher göttlicher Geheimnisse!

EMILE SOUVESTRE (1806-1854) UND ALEXANDRE VINET (1797- 1847) – EINE GEISTLICHE FREUNDSCHAFT

Die Verdi-Forscher zeigen wenig Interesse für die Persönlichkeit des eigentlichen „Erfinders“ der ungewöhnlichen Ehe-Geschichte eines Pastors. Sie sind sich einig in ihrem Urteil, Souvestre sei ein mittelmässiger Schriftsteller

⁶ „STIFFELIO“ / LIBRETTO / DI FRANCESCO MARIA PIAVE / MUSICA DEL MAESTRO/ GIUSEPPE VERDI / ESPRESSAMENTE SCRITTA / PEL GRANDE TEATRO CIVICO DI TRIESTE / NELLA STAGIONE D'AUTUNNO 1850 / Milano [...] G. Ricordi / 1850.

⁷ BUDDEN, I, pp. 449-474.

aus der Bretagne von höchstens regionaler Bedeutung. Dabei beachten sie nicht, dass gerade seine Pastorengeschichte ursprünglich gar nicht in seiner Heimat spielt, sondern (im Roman von 1838) in einem protestantischen Gebiet Deutschlands. Der Bretone Emile Souvestre hatte im 19. Jahrhundert einen gewissen Ruf über die Grenzen seiner Heimat hinaus.⁸ Im 20. Jahrhundert war er bald vergessen.⁹

Im Herbst 2005 fand zum 200. Todestag von Souvestre in dessen Heimatstadt Morlaix ein Colloque statt, an welchem die Vielseitigkeit seines Wirkens gebührend gewürdigt wurde. Eine in Arbeit befindliche Biographie von Bärbel Plötner wird zeigen, dass dieser Schriftsteller nicht nur von seiten der Verdi-Forschung bis heute stark unterschätzt wird.¹⁰

Emile Souvestre arbeitete als Advokat, Professor für Rhetorik und Schriftsteller. 1831 erlitt er das gleiche Schicksal wie Verdi, als er nach einjähriger Ehe Gattin und Kind verlor. Nach einigen unstillen Jahren wagte er den Schritt in das freie Schriftstellerleben in Paris. Die modernen literarischen Strömungen mit ihren libertinistischen Tendenzen einer „neuen Moral“ behagten ihm nicht. Mit einer „prédication morale“ wollte er gewissermassen seelsorgerlich wirken. Seine Geschichten spielen fast ausschliesslich in der Bretagne, als deren Heimatdichter er noch heute gilt.¹¹ Zu den Ausnahmen zählt der in deutsch-protestantischer Landschaft spielende Roman *Le Pasteur d'hommes*, der zum Verdi-Libretto wurde. Als ausgeprägter Moralist erhielt er posthum einen Prix Lambert als „L'auteur le plus utile“.

Souvestre war von Haus aus katholisch, aber, ähnlich wie Verdi, stand er in gewisser Distanz zur Institution Kirche und fühlte sich angezogen durch „nonkonformistische“ gesellschaftliche Strömungen. Als überzeugter Republikaner und Sympathisant der St. Simonisten engagierte er sich in sozialreformerischen Bewegungen, war also in verschiedenen Bereichen ein „Dissident“. Vom Protestantismus kannte er aus eigener Erfahrung bestenfalls zwei kleine baptistische Kirchen in seiner engeren Heimat. Aber als eifriger Leser verschaffte er sich Kenntnisse über verschiedene christliche Strömungen seiner Zeit. In der Familie hiess es: „nous pensions, que, né protestant, il eût été pasteur“.¹²

⁸ Vgl. J.-Y. LE LOUARN, *Emile Souvestre. Biographie et textes choisis*, Fréhel, Edition Astoure, 2002 (*Les grands auteurs bretons*).

⁹ M. U. BALSIGER, *Emile Souvestre - à l'origine d'un livret d'opéra*, in *Colloque „Emile Souvestre - Ecrivain breton porté par l'utopie sociale“*, hrsg. B. PLÖTNER u.a., Morlaix, 2006, pp. 192 ff.

¹⁰ Diese Biographie ist noch nicht erschienen, und die Autorin ist leider inzwischen verstorben.

¹¹ Vgl. J.-Y. LE LOUARN, *op. cit.*, pp. 3-13.

¹² *Ibid.*, p. 5.

Eine frühe Neigung zum Protestantismus ist jedenfalls unverkennbar, und allein die Wahl eines Romanstoffes mit einem Pasteur als Hauptperson ist sehr bemerkenswert. Auf welchem Weg der Bretone auf die Spur dieses deutschen Stoffs geraten ist, ist noch unerforscht.

Nachweisbar ist aber seine erstaunliche Kenntnis der pietistischen Bewegung. Als Mitherausgeber eines *Magasin pittoresque* wird er später, möglicherweise sogar als Verfasser, ziemlich begeisterte Artikel über die Schöpfer des „klassischen“ Pietismus, August Hermann Francke (1663-1727) und Philipp Jakob Spener (1635-1705), erscheinen lassen.¹³ Zu Souvestres Zeit hatte die im deutschsprachigen Raum weit verbreitete Bewegung längst ihren Höhepunkt überschritten, erfuhr aber im 19. Jahrhundert eine Renaissance als „Erweckungsbewegung“, die unter dem Namen *Réveil* nun auch Frankreich und die Westschweiz erfasste.

Ein gewichtiger, wenn auch nicht unkritischer Sympathisant des *Réveil* war der Waadtländer Theologe und Homme de lettres Alexandre Vinet. Mit diesem suchte Souvestre persönlichen Kontakt, der schliesslich zu schicksalhafter Freundschaft werden sollte.¹⁴ Der 1797 geborene Waadtländer Vinet wirkte in jungen Jahren als Französischlehrer in Basel und später als Professor für Praktische Theologie an der Universität Lausanne. 1844 wechselte er die Fakultät und wurde Professor für Literatur. Er setzte sich für die Trennung von Kirche und Staat ein und war aktiv beteiligt an der Gründung der *Eglise Libre du Canton de Vaud*. Ein Pfarramt bekleidete er nie, wirkte aber als vielseitiger Publizist. Als solcher „predigte“ er Moral, Demut, Erbauung. Damit stand er der neupietistischen Erweckungsbewegung nahe und zeigte Sympathie für die umstrittenen „mômiers“ („Mucker“), zu denen im weitesten Sinne wohl auch die Gemeinde Stiffelios zu zählen ist. Vinets Ruf reichte weit über seine waadtländische Heimat hinaus, jedenfalls bis in die Bretagne. Der junge Emile Souvestre muss mit Vinets Schrifttum vertraut gewesen sein.¹⁵ Als er 1836 für kurze Zeit im Elsass lebte, schrieb er Vinet einen Brief nach Basel, in dem er um eine persönliche Begegnung bat, denn er trug sich mit dem Gedanken, sich ganz der Schriftstellerei zu widmen und erhoffte sich von dem berühmten Homme de lettres Ratschläge für eine literarische Laufbahn. Aus der persönlichen Begegnung entstand eine tiefere Beziehung, und der als Literat angegangene Vinet wurde zum Seelsorger.

¹³ E. SOUVESTRE, *Auguste Hermann Francke*, in *Le Magasin pittoresque*, (1842, pp. 350-378); (1843, pp. 150, 249, 270, 292, 306).

¹⁴ Vgl. J.-J.-MAISON, *La direction spirituelle d'Alexandre Vinet*, 2 voll., Le Morit sur Lausanne, Édition Ouverture, 1989.

¹⁵ *Ibid.*, vol. I, pp. 124-141.

Der erste Besuch schuf die Grundlage für eine dauernde Freundschaft, die nach der örtlichen Trennung zu einem Briefwechsel führte, der 1969 in einer theologischen Dissertation des Waadtländers J.-J. Maison bearbeitet worden ist unter dem viel sagenden Titel *La direction spirituelle d'Alexandre Vinet au miroir de sa correspondance*. „Direction spirituelle“, das war genau, was Souvestre suchte und nötig hatte. Von Anfang an spürten die beiden eine Seelenverwandtschaft, die zu einer Beziehung führte, die mehr war als ein Lehrer-Schüler-Verhältnis. Es ergab sich eine geistliche Freundschaft, in der es dem directeur spirituel gelang, dem skeptischen Stoiker das Selbstbewusstsein zu stärken, so dass dieser dankbar von „adoption spirituelle“ sprach. Väterlich ermutigte Vinet den Schriftsteller und traute ihm zu, dass er sich eines Tages vertrauensvoll an den Gott wenden werde, „qui pardonne en sanctifiant et sanctifie en pardonnant“. Schliesslich wünschte er ihm, es möge ihm gelingen, „de proclamer un jour ce grand dogme du pardon gratuit et de la réconciliation en Jésus-Christ“. Vinets wiederholte Hinweise auf Gottes Gnade müssen prägend gewirkt haben in ihren deutlichen Anklängen an die von Augustin proklamierte *gratia praeveniens*, eine Gnade, die zuvorkommt, vorausseilt und keiner priesterlichen Vermittlung bedarf. Als Vinet 1847 starb, widmete ihm Souvestre einen warmherzigen Nachruf in der Zeitschrift *Magasin pittoresque*.¹⁶

Damit dürfte eines der Rätsel um das Opernlibretto *Stiffelio* einigermaßen gelöst sein: offenkundig hat der katholische Bretone Souvestre unter dem Einfluss des reformierten Waadtländer Theologen Alexandre Vinet sein Schauspiel *Le Pasteur ou l'Évangile et le foyer* mit dem unvergleichlichen Schluss gestaltet.

VOM THEATERSTÜCK ZUM OPERNLIBRETTO

Das dem *Stiffelio*-Libretto zugrundeliegende Theaterstück trägt den Original-Titel:

„*Le Pasteur – ou l'Évangile et le foyer*“ / *Drame en cinq actes et six parties / par Emile Souvestre et Eugène Bourgeois / Représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de la Porte-St. Martin le dix février 1849.*

Vom Mitautor Eugène Bourgeois ist sehr wenig bekannt. Er gilt als Theaterfachmann, der den Text des dramatisch unerfahrenen Schriftstellers in Richtung auf bessere Bühnenwirksamkeit beraten und korrigiert haben soll. Dagegen spricht die auffallende Tatsache, dass viele Dialoge wörtlich dem Roman entnommen sind und sich bis ins Libretto als dramatische

¹⁶ E. SOUVESTRE, *Alexandre Vinet (1797-1847)*, in *Le Magasin pittoresque*, 1848, pp. 82-87.

Elemente bewähren. Dass das knappe Finale auf sein Konto gehen soll,¹⁷ ist angesichts der theologischen Dimension sehr unwahrscheinlich.

Eine unbestreitbare Schwäche des komponierten Librettos besteht darin, dass es die Handlung erst mit dem dritten Akt aufnimmt, womit die Vorgeschichte entschieden zu kurz kommt. In den beiden ersten Akten des Stücks spielen die Gäste Dorothee Dalchild, Frédéric Wrangel (auch Frenkel) und Dr. Raphaël de Leuthold eine gewichtigere Rolle als in der Oper. Sie dringen von aussen in die fromme Gemeinschaft ein als Vertreter der Welt mit ihren Lastern und Versuchungen. Sogleich wird der Graben sichtbar, der zwischen den drei Personen und dem Gutsherrn Stankar, dem frommen Gastgeber, aufbricht. Dorothee, in finanziellen Schwierigkeiten, schwärmt vom gesellschaftlichen Leben in Wien und langweilt sich im Haus ihres sittenstrengen Onkels Stankar. Raphael brüstet sich mit den gehobenen Kreisen, in denen er verkehrt; dazu gehört sogar Monsieur Goethe, von dem Frédéric in Gegenwart Stankars wenig taktvoll berichtet, er habe sich kritisch zu den „gefährlichen“ Ahasvériens geäussert. Dass der fromme Stankar den drei Gästen mit grösstem Misstrauen begegnet, ist verständlich. Ob er aber die unlauteren Absichten der drei gegenüber seiner Tochter Lina, der Gattin des abwesenden Gemeindeleiters durchschaut, ist fraglich. Das Hauptthema der beiden von Piave nicht verwendeten Akte ist eindeutig ein heimtückischer Plan Raphaëls, die fromme Lina, Tochter des Gastgebers, nach allen Regeln der Kunst zu verführen. Mit der Entdeckung des Ehebruchs nach Stiffelios Heimkehr beginnt die Opernhandlung.

Die Kenntnis der Vorgeschichte eröffnet ein besseres Verständnis für Linas Verhalten auf dem Höhepunkt im dritten Akt der Oper, als sie unmittelbar nach Unterzeichnung der Scheidungsurkunde zu ihrer Entlastung erklärt, sie sei verführt worden und sie liebe ihren Stiffelio immer noch.

Bei der Textbearbeitung nach dramaturgischen Grundsätzen und nach Wünschen des Komponisten folgt Piave streng dem durch Souvestre vorgegebenen Gang der Handlung. Diese spielt sich ausserordentlich geradlinig ab, ohne Nebenmotive und ohne retardierende Momente, in bemerkenswerter Einheit von Ort und Zeit. Dabei ist anzumerken, dass Piave ohne zurückblendende Arien auskommt, wie sie beispielsweise im *Trovatore* als Belastung empfunden werden. Die gestrafften Dialoge setzt Piave geschickt in Verse und „erfindet“ im Blick auf musikalische Formen neue Aussagen der Protagonisten.

¹⁷ E. SALA, „Tra mélodrame e dramma borghese. Dal Pasteur di Souvestre-Bourgeois allo Stiffelio di Verdi-Piave“, in *Tornando a „Stiffelio“, popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre „cure“ nella drammaturgia del Verdi romantico, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia 17-20 dicembre 1985)*, a cura di G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1987, pp. 97-106.

Zwei Meisterstücke von der Hand Piaves seien hier hervorgehoben: das Gebet Linas zu Beginn des zweiten Akts und die zweiteilige Szene Stankars am Anfang des dritten Akts. In der Friedhofszene verzichtet Piave auf eine im Schauspiel recht ausführliche Auseinandersetzung zwischen Lina und Raffaele und ersetzt sie durch ein dem Ort weit eher angemessenes, wundervolles Gebet der Lina am Grab der Mutter. Den dritten Akt eröffnet Stankar mit einer in der Vorlage nicht vorgesehenen Klage, dass Raphael sich der Rache durch Flucht entzogen hat, nachdem das Duell durch Stiffelio unterbunden worden ist. Er fühlt sich entehrt und will aus dem Leben scheiden. In eine bewegenden Cantabile nimmt er Abschied von Lina und von der Welt. Einen abrupten Stimmungswechsel führt Jorg herbei mit der Meldung, Raffaele sei auf dem Weg zurück. Augenblicklich bricht Stankar in Freude aus: »O gioia inesprimibile!«. Und worüber freut er sich? Über die unerwartete Möglichkeit, die vendetta doch noch zu vollziehen. Eine absurde Freude, die bei Verdi in ziemlich anderem Zusammenhang noch einmal vorkommen wird: in *La forza del destino* im vierten Akt, wenn der totgeglaubte Carlo gegenüber Alvaro versichert, die Rache werde die Ehre doch noch wiederherstellen.

Im *Stiffelio* erscheint die Freude an der Rache in einem ausgesprochen sozialkritisch geschilderten Umfeld und darf wohl vom tiefgründigen Opernschluss her als bitterste Ironie interpretiert werden. In diesem Zusammenhang ist auch hinzuweisen auf einen kleinen Prosatext *Le Vieux duelliste* von Emile Souvestre, in welchem er das traurige Schicksal eines Duell- Siegers schildert.¹⁸

Das Teaterstück von Souvestre wurde am 10. Februar 1849 uraufgeführt im renommierten Pariser Boulevard-Théâtre de la Porte-St. Martin, das Verdi kannte. Er residierte in den Jahren 1847-49 meistens in Paris. Es wäre also denkbar, dass der Schriftsteller und der Komponist einander persönlich begegnet wären, wofür es allerdings keine Hinweise gibt. Dass Verdi diese Aufführung besucht hätte, ist unwahrscheinlich, weil es ja schliesslich Piave war, der Verdi einige Zeit nach der Premiere auf den Stoff aufmerksam machte. Wahrscheinlich kannte er das Stück von der gedruckten Übersetzung von Vestri. Der Erfolg der Pariser Produktion scheint mässig gewesen zu sein. In der Rezension der Zeitschrift *Le Constitutionnel* wird vermerkt, an diesem „drame croyant et miséricordieux“ sei einiges ungewohnt für das Théâtre de la Porte St. Martin.¹⁹

¹⁸ J.-Y. LE LOUARN, *op. cit.*: *Le Vieux duelliste*, pp. 161-164.

¹⁹ Vgl. E. SALA, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 165 ff.

Das Stück ist der an Bedeutung verlierenden Gattung des „mélodrame“ zuzurechnen. Sicher wurde es musikalisch begleitet, und im Finale in der Kirche kam die Orgel zum Zug, genau wie bei Piave in der Opernfassung. Die beteiligten Komponisten werden im Programm nicht namentlich genannt, aber als „Hauskomponisten“ sind Auguste Pilati und Adolphe Vaillant bekannt.²⁰

VOM ROMAN ZUM SCHAUSPIEL

Schon in den 30er Jahren hat sich Souvestre mit der für ihn doch eher abseitigen Ehegeschichte eines Pfarrers beschäftigt. 1838 erschien von ihm ein Roman unter dem Titel *Le Pasteur d'hommes*. Er scheint im Original kaum mehr greifbar zu sein, nur noch in veränderten posthumen Fassungen von 1851 und 1861. In Werkverzeichnissen fehlt der Titel oft.

Der „Pasteur“ des Romans heisst noch nicht Stiffelio, sondern Rudolphe Müller oder (geheimnisvoll) Jean le Précurseur. Lina ist nicht die Tochter, sondern die Nichte von Stankar. Dieser ist nicht Graf, sondern Förster, und er wohnt nicht in einem Schloss. Raphaël de Leuthold gilt als ehemaliger Schüler von Rudolphe. Jorg heisst Kofmann oder Kaufmann. Zu den aus dem Stück bekannten Figuren kommen am Rand des Geschehens noch einige zusätzliche Personen. Der Schauplatz ist eindeutig deutsches Territorium im Raum Hannover.

Der Roman beginnt mit bemerkenswerten Aussagen über Deutschland aus französischer Sicht. Da heisst es:

L'Allemagne a pour production spéciale la théologie; elle en vit, elle en met partout... La véritable Allemagne est toujours la patrie de Luther.

Da wird geradezu programmatisch eine theologische Dimension sichtbar, die in allen drei Fassungen durchschimmert und bisher kaum gewürdigt worden ist. Angesichts des beträchtlichen Umfangs des Romans ist erstaunlich vieles bis ins Opern-Libretto erhalten geblieben. Der Hauptstrang der Handlung ist von Anfang an die Vorbereitung der Verführung Linas durch Raphaël. Dazwischen finden sich ausgedehnte Dialoge über Literatur und Philosophie, die für die Theaterfassung entbehrlich waren. Die gewichtigste Änderung nahm Souvestre am Schluss des Schauspiels vor. Im Roman endet die Geschichte... mit dem Suizid Rudolphes. Er nimmt Gift, nicht aus Verzweiflung, sondern weil er glaubt, Lina liebe Raphaël, und er ihr ein glückliches Weiterleben ermöglichen will. Sterbend erfährt er von Lina, dass

²⁰ Vgl. E. SALA, „Tra mélodrame e dramma borghese...“ cit., pp. 97-106.

sie ihn noch liebt, und mit den letzten Atemzügen verzeiht er ihr: »Je te pardonne. Pour m'aimer encore. Je t'aime«.

Dieser tragische Schluss des Romans erfordert für das ganz andere, „versöhnliche“ Ende des Schauspiels tiefgreifende dramaturgische Änderungen. Vor allem lassen Piave und Verdi das Finale in einer Kirche spielen, im vollen Bewusstsein, dass dies die Zensur herausfordern wird. Mit der Regieanweisung, dass in dieser Kirche kein Altar zu sehen ist, aber eine Kanzel, wird unterstrichen, dass es sich um eine protestantische Kirche handelt. Die biblische Szene mit dem Wort Jesu an die Ehebrecherin bekommt als Bestandteil eines Gottesdienstes mehr Gewicht als im Roman, wo Rudolphe das Bibelzitat im Dialog mit Lina mehr nur murmelt.

Es ist zu beachten, dass Souvestre diese gewichtige Änderung des Schlusses ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen des Romans 1838 vorgenommen hat. Genau zur Zeit der Vollendung des Romans hatte er die Verbindung mit dem reformierten Theologen Vinet aufgenommen, der im Verlauf des Briefwechsels dem jungen Schriftsteller für sein Schaffen eben jene „theologische Dimension“ wünschte, die im Opern-Finale in eindrucksvoller Weise zum Ausdruck kommt.

PIETISMUS

Die auf Ph. J. Spener (1635-1705) zurück gehende Bewegung des Pietismus trug von Anfang an in sich ein sozialkritisches Element, das im *Stiffelio*-Libretto da und dort aufleuchtet. Die *Collegia pietatis* sind zu deuten als eine Art Gegengesellschaft zu der hedonistischen Welt der „besseren Kreise“. Dass aber gerade Leute aus dem Adel sich angesprochen fühlten und leitende Funktionen übernahmen, gehört zu den Besonderheiten dieser vielschichtigen Strömung. Der durch Souvestre als Oberst und Graf vorgestellte Stankar trägt jedenfalls deutliche Züge des Grafen Zinzendorf, der 1722 in der Oberlausitz verfolgte „Böhmische Brüder“ bei sich aufgenommen und zusammen mit diesen eine neue evangelische Gemeinschaft, die „Herrnhuter Brüdergemeine“, gegründet hat, die bald als Zufluchtsstätte für dissidente Christen bekannt wurde. Stiffelios Gemeinde erscheint im Roman, im Schauspiel und im Libretto als bedrohte Gemeinde, die bei Stankar Zuflucht gefunden hat.

Im Schauspiel ist die gesellschaftskritische Grundhaltung durchaus pietistisch geprägt. Deutlicher im Stück als im Opernlibretto sind die moralistischen Grundsätze, die im Hause Stankar gelten, erkennbar. Stankar ist besorgt, Stiffelius könnte auf seiner längeren Reise den Verlockungen der Welt erlegen sein, und der libertinistische Lebenswandel seiner Gäste Frédéric, Raphael und Dorothée ist ihm lästig. Auf der andern Seite steht seine demonstrierte Sittenstrenge in krassem Gegensatz zu seinem späteren

Verhalten gegenüber dem entlarvten Verführer. Da gilt auf einmal der traditionelle Ehrenkodex des Adels weit mehr als das Evangelium. Da muss das blutige Duell entscheiden.

Souvestre geht es darum, die auf der Theaterbühne seit eh und je geübte Regelung von Konflikten mit der Waffe *ad absurdum* zu führen und die Selbstverständlichkeit dieser zweifelhaften Rachejustiz in Frage zu stellen. Dass Stankar schliesslich doch noch eigenhändig Raffaele „hinrichtet“ und dies erst noch als „expiation“ („verdiente“ Sühne!) rechtfertigt, ist vom Autor und seinen Moralvorstellungen aus kritisch zu verstehen: er verurteilt solche Selbstjustiz von Menschenhand. Der fromme Stankar erscheint als gesplante Persönlichkeit und hat allen Grund, in der Schluss-Szene als büssender David in das Miserere einzustimmen.

Stiffelio seinerseits bewegt sich auf gut pietistischer Linie, wenn er bei der ersten Begegnung mit Lina nach der Rückkehr die Sittenlosigkeit anprangert, die er „draussen in der Welt“ bei alt und jung beobachtet hat. Auf Linas Hinweis auf seine Erfolge in der Welt antwortet er mit einem eigentlichen Katalog von Sünden, denen er auf seinen Reisen begegnet ist, von der Geldgier bis zum Ehebruch (1.Akt, 5.Szene).

Die von Souvestre als Auftrag verstandene „*prédication morale*“ wird hier deutlich. Er weiss sich angetrieben durch eine „Herzensfrömmigkeit“, die dem Pietismus eigen ist. Dabei spielt natürlich die Bibel als „wirkendes Wort“ eine bedeutende Rolle. Dies ist in eindrücklicher Weise der Fall in der Schluss-Szene der Oper. Es ist der Bibeltext und er allein, der die späte Wendung herbei führt. Höchst bemerkenswert ist allerdings die Abweichung vom biblischen Originaltext (Johannes 8,1-11). Dort heisst es, die Schriftgelehrten seien einer nach dem andern weggegangen und Jesus habe festgestellt, dass keiner die Sünderin verurteilt habe. Jesu Schlusswort lautet: „Auch ich verurteile dich nicht; geh, sündige von jetzt an nicht mehr.“ Souvestre verzichtet auf diese moralistische Aussage Jesu und lässt den Prediger das unmittelbare Eingreifen Gottes verkündigen: »Pardonnée... c'est Dieu qui l'a écrit«.

Im Roman wird die Erzählung häufig mit Hinweisen auf die Bibel durchsetzt, vorwiegend aus dem Neuen Testament. Die Bibelkenntnis des katholisch aufgewachsenen bretonischen Schriftstellers ist erstaunlich. Früh schon wird, wie als eine Art Leitmotiv, die Geschichte von der Ehebrecherin zitiert, die das Ende der Geschichte in allen drei Versionen prägen wird. Das „*santo libro*“ ist auch auf der Bühne sichtbar. Es bleibt allerdings unklar, ob es immer dasselbe Buch ist oder ob zwei Bücher im Spiel sind. Beim einen handelt es sich um das populäre Monumentalwerk *Der Messias* von Friedrich Gotthold Klopstock (1724-1803), das in einer verschliessbaren Prachtausgabe im Verlauf der Handlung als geheimer Briefkasten im Dienste der Verführungspläne dient.

Den Dichter Klopstock verband mit den Pietisten ein gewisser Enthusiasmus und die Betonung persönlicher Heilserfahrung. Im Hinblick auf die Oper dürfte aber vor allem die von ihm vertretene „Allversöhnungslehre“ bedeutsam sein. Diese auf die griechische Antike zurückgehende, stets heftig umstrittene Lehre von der „Apokatastasis panton“ („Wiederbringung Aller“) nimmt Klopstock in seine Vision der Endzeit auf und lässt sie darin gipfeln, dass sogar der Teufel Abandona Erlösung finden wird. Dies passt gut zu der Lehre von der *gratia praeveniens*, wie sie im Openschluss verkündigt wird. Das Aufschlagen der Bibel aufs Geratewohl war bei Pietisten verbreitet als bewährte Methode zur Ermittlung von Gottes Willen zu einer bestimmten Stunde. Ähnlich wie beim Loswerfen zur Erkennung eines Sünders oder (im Gerichtswesen) eines Täters glaubte man, einen Gottesspruch zu vernehmen. Im *Stiffelio*-Finale ist das Resultat nicht ein Richterspruch, sondern ein Gnadenerweis, der allen Erwartungen widerspricht.

Der Begriff „Pietismus“ ist negativ belastet durch Vorurteile, die dazu führen, dass pietistisch geprägte Gemeinden allzu rasch abschätzig als „Sekten“ bezeichnet werden. Natürlich haben radikale separatistische Tendenzen im Lauf der Geschichte von sich reden gemacht. Aber ursprünglich war der „klassische“ Pietismus in seinen deutschen Stammländern eine innerkirchliche Reformbewegung mit starkem Einfluss auf die Theologie, aber auch auf das Geistesleben; man denke nur an Goethe, Herder, Hölderlin, aber auch an Musik und Malerei. In Souvestres Roman findet sich eine bemerkenswerte Anspielung auf die zeitgenössische Unterschätzung der Pietisten in einem philosophisch geprägten Dialog zwischen dem Gemeindeleiter Jorg und dem regierenden Fürsten, den dieser beschliesst mit der Bemerkung: „Je ne croyais pas qu'il eût parmi les Ahasvériens des hommes si instruits“... Die abschätzig Beurteilung der Pietistengemeinden wird auch darin manifest, dass die Zensur im *Stiffelio*-Libretto den Pasteur der Glaubensgemeinschaft zum „settario“ degradieren lässt.

Souvestre gibt der Glaubensgemeinschaft den Namen „Ahasvériens“. Die Verdi-Forscher sind sich einig, dass es sich um einen vom Schriftsteller erfundenen Namen handelt. Er erscheint auch in unterschiedlicher Schreibweise („Assasvériens“). Offensichtlich wird er auf den „ewigen Juden“ bezogen, aber nicht auf den mit Ruhelosigkeit Bestraften, sondern auf „l'aspiration humaine vers un bonheur toujours fuyant et toujours poursuivi“. Nun gibt es aber in der Frühgeschichte des Pietismus einen bedeutenden Mann mit einem seltenen Vornamen: Ahasverus Fritsch (1629-1701), der als Begründer einer „Fruchtbaren Geistlichen Jesus-Gesellschaft“ bekannt ist. Dieser könnte durchaus der Ahnherr der von Souvestre beschriebenen Gemeinschaft sein. Zusätzlich zum Vornamen würde auch passen, dass dieser Jurist im kirchlichen Dienst der Grafschaft Schwarzburg-Rudolstadt viele Glaubenslieder verfasst und vielleicht gar

vertont hat. Im Roman und im Schauspiel ist sogar beiläufig die Rede von einer Ahasverianer-Hymne, deren Noten gedruckt vorliegen und die offenbar im Hause Stankar gesungen wird.

NAMEN UND ORTE

Die Namen der handelnden Personen deuten auf geheimnisvolle kirchengeschichtliche Bezüge, die uns in die Zeit der Reformation führen. *Stiffelius* ist die Latinisierung des Namens Stiefel. Da gab es einen Michael Stiefel/Stifel (1487-1567), der, wie Martin Luther, ursprünglich Augustinermönch war und sich als gelehriger Schüler und Schützling auf die Seite der Reformation schlug. Er deutete die neutestamentliche Apokalypse auf eine bald eintreffende Weltwende und schuf sich damit Gegner innerhalb des Protestantismus. Von ihm ist überliefert, dass er für den 13. Oktober 1533 acht Uhr früh den Weltuntergang prophezeite. Als nichts geschah, wurde er in Wittenberg durch kurfürstliche Reiter in Schutzhaft genommen, und die Studenten sollen das Spottlied gesungen haben: „Stiefel muss sterben, ist noch so jung, jung, jung“. Später wurde er doch noch Gemeindepfarrer und verschaffte sich einen Namen als Mathematiker und Verfasser einer „arithmetica integra“, die als Vorläufer der Logarithmentafel gilt. Im Blick auf das Opernlibretto ist sein Status als zeitweise Verfolgter von Bedeutung, sowie die freundschaftliche Verbindung mit dem ebenfalls verfolgten Luther, der sich 1521 zum Schutz vor Verfolgung auf die Wartburg zurückzog, wo er sich den Decknamen „Junker Jorg“ zulegte. Jorg heisst in Souvestres Schauspiel der geheimnisvolle Pfllegevater und Mentor Stiffelios...

Auch den Namen Stankar kennt die Reformationsgeschichte: Franciscus Stancarus/Stancaro (1501-74) war ein Mönch aus Mantua, der als Protestant, genau wie Stiefel, ein unstetes Leben führte und mit einer ungewöhnlichen Christologie innerhalb des Protestantismus Widerspruch erregte. In Polen trug er zu einer Spaltung im noch jungen Protestantismus bei. Im Blick auf die Opernhandlung ist bemerkenswert, dass Stancarus als Fremdling in Polen den Schutz von Aristokraten genoss. In der Oper ist Stankar selbst ein Graf, der einer dissidenten Gemeinde, deren Mitglied er ist, Heimatrecht gibt. Auf welchem Weg der Bretone Souvestre auf diese exotischen Namen aus ferner Vergangenheit gestossen ist, bleibt freilich rätselhaft. An reinen Zufall zu glauben, fällt schwer.

Dem Theaterpublikum des 19. Jahrhunderts dürften diese Namen völlig unbekannt gewesen sein. Die angedeuteten Beziehungen zum Reformationszeitalter sind für den Gang der Handlung auch ohne Bedeutung. Aber drei Elemente sind doch aufschlussreich für das Klima des ganzen Stücks:

die Gemeinschaft entspricht nicht der Norm, sie ist deshalb verfolgt, und ihr Leiter verschleiert seine Identität durch einen Decknamen.

Die Schauplätze der erzählten Pfarrergeschichte bieten einige Probleme. Im Opernlibretto gibt es nur spärliche geographische Angaben. Im Schauspiel vernimmt man, dass sich das Schloss Stankars im Raum Saltzbourg befindet. Weiter genannt werden Inspruck und ein (schiffbarer) Fluss Salzach, beiläufig auch Neustadt, Naubourg und Hoff, auch Böhmen wird nebenbei erwähnt.

Aber im ursprünglichen Roman spielt sich die Geschichte eindeutig auf deutschem Territorium ab, in der (protestantischen) Region um Hannover (dort soll über die Aufhebung des Verbots der Ahasverianer entschieden werden). Zentrum der Handlung ist Münden, wo eine protestantische „Kirche des Worts“ genannt wird.

Aus welchen Gründen Souvestre zehn Jahre nach Erscheinen des Romans die Handlung für das Bühnenstück (und damit für das Opern-Libretto) ins Österreichische verlegt hat, ist rätselhaft. Vielleicht ist die etwas ungeschickt wirkende Manipulation aus Gründen der Aktualität geschehen in Erinnerung an die 1838 erfolgte Vertreibung einer unter dem Namen „Zillertaler Inklinanten“ bekannten protestantischen Gruppe, oder es wird angespielt auf die endlich erfolgte Anerkennung der im 12. Jahrhundert gegründeten Waldenserkirche, die im Piemont heimisch war.

Auf den Gang der Handlung hat die Verlegung ins österreichische Tirol keine Auswirkung, höchstens bleibt das konfessionelle Umfeld noch diffuser als im Roman.

VERWIRRLICHE TERMINOLOGIE

Neben dem Finale ist eine weitere Schlüsselszene zum besseren Verständnis des ungewöhnlichen Opern-Schlusses in Betracht zu ziehen: das Gespräch zwischen Stiffelio und Lina am Schluss der zweiten Szene im letzten Akt, in welcher Stiffelio in unerwarteter Weise die Scheidung der Ehe fordert. Es wird zu zeigen sein, dass hier terminologische Unsicherheiten eine fatale Rolle gespielt haben. Vorauszuschicken ist, dass der Dialog in den entscheidenden Szenen ziemlich genau aus dem Schauspiel übernommen worden ist und wesentliche Aussagen sogar schon in der Romanvorlage erscheinen.

Hier die beiden Fassungen im Vergleich:

SOUVESTRE/BOURGEOIS (THEATERSTÜCK)

vor Vorlage der Scheidungsurkunde:

[...]

STIFELLIUS: J'ai passé cette nuit comme le Christ, dans une agonie et une sueur du sang; mais enfin, de deux hommes qui luttaien en moi, il ne reste plus que le prêtre, et c'est lui qui vient vous apporter les dernières volontés de l'époux [...].

nach Unterschrift:

LINA: Maintenant, Monsieur; si je n'ai plus le droit de m'adresser à l'époux, eh bien: j'en appelle au Ministre du saint Evangile! (*Mouvement de Stiff.*). Il ne peut me refuser, car il entend le condamné près de monter sur l'échafaud... Ce n'est plus la femme qui prie, monsieur, c'est la coupable.

STIFELLIUS (*voulant sortir*): Laissez-moi!

LINA (*barrant la porte et tombant à genoux*):
Prêtre, je viens me confesser à vous!

STIFELLIUS (*reculant*):
A moi! Et qu'avez vous à me dire?

LINA: J'ai à vous dire ce que Rodolphe a refusé d'entendre, Rodolphe, qui là, tout à l'heure, m'a parlé d'une réparation qui me faisait la femme d'un autre. (*Se relevant*): Comme si, après notre séparation, le monde existait encore pour moi, comme si je voulais même de l'honneur reconquis à ce prix! comme s'il me restait la force de vivre après l'avoir perdu!

STIFELLIUS (*troublé*): Madame!

LINA: La femme d'un autre! Mais il n'a donc pas compris? Mais vous ne savez donc pas? (*Avec explosion*): Mais je vous aime toujours, moi!

STIFELLIUS: Vous!

LINA: Oh! toujours!... Dieu m'en est témoin!

STIFELLIUS: Malheureuse! et lui!.. n'avez-vous donc pas accepté son amour?

LINA: Non, je l'ai subi! car il a employé la ruse, la surprise, la violence!

STIFELLIUS: Dieu!

PIAVE/VERDI (OPERNLIBRETTO)²¹

nach Unterschrift:

LINA: Entrambi siamo or liberi,
Tutto tra noi cessò. (*gli rende la carta*)
Ora il potrete... Uditemi...

STIFFELIO: Non più, signora... (*per partire*)

LINA: Il vo'. (*trattenendolo*)
Non allo sposo volgomi,
Ma all'uomo del Vangelo
Ei fino dal patibolo
A' rei dischiude il cielo...
La donna più non supplica,
Qui la colpevol sta...

STIFFELIO: Lasciatemi... lasciatemi...

LINA: Ministro, confessatemi... (*si getta a' suoi piedi*)

STIFFELIO: Voi!... che udrò?...

LINA: Quanto Müller
Voluto udir non ha.
Egli un patto proponeva
Ch'altrui donna mi rendeva,
Quasi avessi, lui perduto,
Trovar pace ancor potuto...
Quasi a prezzo tal volessi
Racquistarmi ancor l'onore...
Quasi vivere potessi
Discacciata dal suo core...

STIFFELIO: Basti... basti...

LINA: D'altri moglie!
Ah voi dunque non capite
L'amor mio!...

STIFFELIO: Amor!... Che dite!...

LINA: V'amai sempre... sempre v'amo;
Testimonio Iddio ne chiamo...

STIFFELIO: Ma colui!...

LINA: Fu tradimento...

²¹ Vgl. Anm. 6, pp. 30-31.

Diese Szene in der italienischen Fassung von Vestri hat der zuständigen Zensurbehörde viel Mühe bereitet: das »Ministro confessatemi« wurde vom geistlichen Zensor als Bereitschaft zur Beichte und Bitte um Erteilung der Absolution verstanden, und weil ein sakramentaler Akt nicht auf die Bühne gehört, wurde die Änderung verlangt: »Rodolfo, ascoltate mi«.

Damit liess sich die Zensur in verhängnisvoller Weise in die Irre leiten, denn es ist völlig unvorstellbar, dass die Ehefrau eines evangelischen Pfarrers ihren Gatten um „amtliche“ Absolution bittet, da die protestantischen Kirchen das Sakrament der Beichte nicht kennen. Dieses krasse Missverständnis zeugt von peinlicher Unwissenheit. Ironischerweise gibt das von der Zensur verlangte, allgemein als banal apostrophierte »Rodolfo, ascoltate mi« die Absicht Linas in jenem Augenblick treffender wieder als das formelhafte »Confessatemi«.

Schon rein sprachlich ist »Confessatemi« nicht zwingend als Aufforderung zur Abnahme der Beichte und Erteilung der Absolution zu verstehen. Das rückbezügliche »-mi« lenkt die Aussage Linas in die verkehrte Richtung, auf sie selbst, wie wenn sie etwas von Stiffelio zu erwarten hätte. Das ursprüngliche »Je viens me confesser à vous« macht deutlich, dass Lina auf ihn zugeht. Nachdem sie unmittelbar zuvor ihre Schuld bereits gestanden hat (»coupable«), will sie ihm jetzt („*Avec explosion*“) etwas anderes bekennen, nämlich ihre ungebrochene Liebe zu ihm. Das ist ihre „confession“, mit der sie ihn in Bedrängnis bringt. Mit Beichte und Absolution hat Linas Ausruf »Ministro, confessatemi...« gar nichts zu tun!

Das Nichterkennen des konfessionellen Hintergrunds dieser Schlüsselszene hat in verhängnisvoller Weise die Rezeption dieser ungewöhnlichen Oper negativ beeinflusst. Dabei dürfte den Komponisten in diesem Theaterstück gerade das Thema „Ehe“ in besonderer Weise angesprochen haben. Er provozierte ja in dieser Zeit die Kirche und die Gesellschaft mit seinem „sittenwidrigen“ Zusammenleben mit Giuseppina Strepponi ohne Trauschein und mochte dankbar sein für die befreiende Gnadenbotschaft. Die Lösung des dramatischen Konflikts durch das göttliche Wort eines Gnadenerweises ohne jede Vorleistung und ohne priesterliche Vermittlung dürfte der „gläubigen“, aber kirchenkritischen Grundhaltung Verdis entsprochen haben.

Dass Stiffelio in Souvestres Schauspiel sich selbst als „prêtre“ bezeichnet und seine Ehefrau ihn ebenso anredet, ist befremdlich und verwirrt, weil dies im Protestantismus nicht üblich ist, was dem Schriftsteller vielleicht nicht bewusst war. Interessanterweise verwendet die italienische Fassung ausgerechnet dort nicht den mit dem Gedanken an das Buss-Sakrament verbundenen Titel „prete“, sondern, gewissermassen abschwächend: „Ministro“, und Lina spricht in der französischen Fassung kurz darauf vom „Ministre du saint Evangile“; dies wird in der italienischen Fassung merkwürdigerweise noch weiter abgeschwächt zu „uomo di santo zelo“. Lina erwartet von Stiffelio nicht mehr und nicht weniger, als dass er sie anhört, so wie der Seelsorger auf

dem Richtplatz den Verurteilten anhört und ihn begleitet. Im Roman heisst dies: „Il écoute le condamné près de monter sur l'échafaud, il (Stif. [= Stiffelio]) ne peut refuser de m'entendre“.

Genau hier erfolgt in der italienischen Fassung eine Verfälschung des französischen Textes: da wird die Rolle des Geistlichen am Schaffott anders verstanden, indem dieser nicht als begleitender Seelsorger wirkt, sondern als Priester, der kraft seines Amtes selbst dem Schuldigen am Galgen die Türe zum Himmel noch zu öffnen vermag. Davon steht im französischen Text nichts! Der Unterschied markiert aber die Unsicherheiten im Verständnis des pastoralen Amtes. Die ganze terminologische Verwirrung manifestiert sich auch in der Friedhofszene im 2. Akt: da weist Jorg den ausser sich geratenen Stiffelio auf die aus der Kirche zu hörende Hymne und mahnt ihn: „Détourne les yeux de la terre; rappelle-toi ce que tu es!“, worauf dieser sich ans Kreuz klammert und ausruft: „Oui, je suis prêtre“. Merkwürdigerweise heisst das bei Piave (unter Zensurdruck) wenig einleuchtend: »Ah! sì, Stiffelio io sono«.

Im Theaterstück und im Libretto herrscht heillose Verwirrung um Begriffe wie pasteur, prêtre, sacerdote, ministro, uomo di santo zelo, oratore. Auf jeden Fall würde sich ein pietistischer Gemeindeleiter niemals als „prêtre“ oder als „sacerdote“ bezeichnen.

Die treffendste Bezeichnung für den Titelhelden wäre eindeutig „pasteur“. Dass er ausser im Romantitel kaum je so genannt wird, ist schwer erklärlich. Dazu kommt noch das undurchsichtige Spiel mit der doppelten Identität („Müller/Jean le Précurseur“ im Roman, „Müller/Stiffelio“ in den Bühnenfassungen). Hinter der verhängnisvollen Verwirrung um das Amtsverständnis steht immer der für Nicht-Protestanten schwer fassbare reformatorische Grundsatz des „allgemeinen Priestertums der Laien“, d.h. dass die Erfahrung der *gratia praeveniens* nicht auf priesterliche Vermittlung angewiesen ist. In besonderem Masse gilt für den Prediger einer pietistischen Gemeinschaft, dass ihm keinerlei priesterlich-sakramentale Funktion zukommt.

Hier darf darauf hingewiesen werden, dass die deutschsprachige Fassung der Oper aus dem Bärenreiter-Verlag²² die terminologischen Unebenheiten der Vorlage geschickt überspielt und eine konsequente „evangelische“ Linie durchhält. Allerdings hat sich der deutsche Bearbeiter C. Stueber gravierende Eingriffe in den Ablauf der Handlung erlaubt: Raffaele macht sich aus dem Staub und bleibt am Leben! Aber das »Perdonata«-Finale behält in der deutschen Fassung durchaus sein „theologisches“ Gewicht, auch in der wenig musikfreundlichen, formelhaften Diktion: „Gott vergibt uns! Seine Gnade spricht uns alle von Schuld und Sünde frei!“.

²² G. VERDI, *Stiffelio*, Klavierauszug, Deutsche Fassung von Carl Stueber, Kassel-Basel-London [...], Bärenreiter, 1970, Verlagsnummer BA 4178a.

Die terminologische Verwirrung im Original-Libretto ist zu einem guten Teil durch die Unberechenbarkeit der Zensurbehörden bedingt. Immerhin ist jetzt die Verdi-Forschung imstande, die Vorgänge im Vorfeld der ernsthaft gefährdeten *Stiffelio*-Uraufführung in Triest im Detail zu dokumentieren. Dies geschieht ausführlich mit Zitaten aus Original-Akten im Band *Stiffelio* der kritischen Werkausgabe (*The works of Giuseppe Verdi/Le opere di Giuseppe Verdi*, Serie I, vol. 16, 2003) durch die Herausgeberin K. K. Hansell.²³ Dabei wird deutlich, dass die Tage vor der Uraufführung in Triest geprägt waren durch hektische Auseinandersetzungen zwischen der zuständigen Behörde und den verantwortlichen Autoren Piave und Verdi. Diese beiden wurden kurzfristig vor die 12-köpfige Kommission zitiert und unter derart starken Druck gesetzt, dass sie in letzter Stunde nachgaben, um die Aufführung zu retten. Ihnen blieb nichts als pure Resignation. Das Protokoll vermerkt ausdrücklich, das Entgegenkommen der beiden sei einstimmig verdankt worden! Der Text der durch die Zensur dem Theater für die Premiere aufgezwungenen Schluss-Szene lässt mit aller Deutlichkeit erkennen, wie das von Piave und Verdi sorgfältig gestaltete Ende der Oper total verfälscht worden ist:

JORG: Fa core!

STIFFELIO: *Io parlo a voi fratelli,
M'udite or qui raccolti...
Nell'anima vorrei scolpirvi tutti
I detti mei...*

LINA: (O cielo!)

STIFFELIO: *Al suo nemico
Chi pace dà, clemente avrà il Signore...*

JORG: Che parli?

LINA: (E non finisce!...)

STIFFELIO: *Sì clemente, clemente
E perdonato andrà.*

LINA: Gran Dio!

JORG: Che fai Stiffelio?...

STIFFELIO: *Sì, perdonato... In ciel ciò scritto stà.
(Tutti ripetono, Stiffelio si allontana, Lina rimane in ginocchio)*

Fine.

²³ Vgl. Anm. 2, *Critical commentary*, p. 157.

Da bleibt allerdings von einer „lezione in teologia“ kaum mehr übrig als eine banale Mahnung als „Moral von der Geschichte“ nach der abgegriffenen Formel: „Seid lieb miteinander, dann ist auch Gott lieb mit euch!“.

SCHLUSSWORT

Der eklatante Misserfolg von Verdis *Stiffelio* ist mit dem Hinweis auf die Schwäche des Librettos nicht einleuchtend zu begründen. Da wären aus dem gängigen Opern-Repertoire einige erfolgreiche Werke, auch von Verdi, mit weit schlechteren Textbüchern zu nennen. Mitverantwortlich ist auf jeden Fall die peinliche Unkenntnis des Protestantismus in der Theaterwelt. Theologisches Interesse von dieser Seite geht kaum über Lessings *Nathan* und seine Ringparabel hinaus. Umgekehrt zeigt auch die Theologie wenig Interesse für die Welt des Theaters. Man nimmt ziemlich ungerührt zur Kenntnis, dass gelegentlich auf der Bühne Katholiken und Protestanten einander feindlich gegenüberstehen und in ihrer Gegensätzlichkeit lediglich der dramatischen Entwicklung und Spannung dienen. Philip Gossett macht in einem Aufsatz über Protestanten in der Oper in der Waldenser Zeitschrift *Protestantesimo* darauf aufmerksam, dass im *Stiffelio* nur Protestanten auf der Bühne stehen, was aussergewöhnlich ist.²⁴ Andererseits ist in Rechnung zu stellen, dass für weite protestantische Kreise bis heute das Theater eine „weltliche“ Angelegenheit ist, der man mit einem gewissen Misstrauen begegnet. Dies gilt in hohem Masse für den Pietismus. Hier muss fast von grundsätzlicher Theaterfeindschaft die Rede sein. Angesichts dieser Abwehrhaltung ist sogar anzunehmen, dass kaum jemals ein bekennender Pietist das Stück von Souvestre oder die Oper von Verdi auf der Bühne gesehen hat.

²⁴ PH. GOSSETT, *I Protestanti nell'opera lirica*, in *Protestantesimo*, 61 (2006), pp. 3-26.

DOCUMENTI

SEBASTIANO TIMPANARO, VERDI E BALDINI

UN CAPITOLO DI STORIA DELLA CULTURA MUSICALE ITALIANA NEL NOVECENTO

Con una lettera inedita e un ricordo di Paolo Carrara

a cura di

Fabrizio Della Seta

La figura di Sebastiano Timpanaro (Parma 1923 – Firenze 2000) è ormai riconosciuta fra quelle fondamentali della cultura italiana del secondo Novecento. Allievo di Giorgio Pasquali a Firenze, fu in primo luogo filologo e storico della filologia classica. Ma la sua straordinaria tensione intellettuale, alimentata da una passione politico-sociale intransigente — e mai ‘allineata’ —, lo portò a intervenire su temi tanto diversi quali il pensiero di Giacomo Leopardi, la storia della linguistica, il materialismo filologico, la critica della psicanalisi.¹ In particolare, gli studi sulla cultura italiana dell'Ottocento² — della quale ha valorizzato filoni antagonisti al romanticismo o ad esso estranei, da Pietro Giordani a Carlo Cattaneo e a Graziadio Isaia Ascoli — costituiscono contributi dai quali nessuna rico-

¹ Per la bibliografia degli scritti di e su Timpanaro cfr. M. A. FEO, *L'opera di Sebastiano Timpanaro*, supplemento a *Per Sebastiano Timpanaro*, a cura di M. A. FEO, numero speciale de *Il ponte*, 57, n. 10-11 (ottobre-novembre 2001); aggiornato in *L'opera di Sebastiano Timpanaro (1923-2000)*, in *Il filologo materialista. Studi per Sebastiano Timpanaro*, a cura di R. DI DONATO, Pisa, Scuola normale superiore, 2003, pp. 191-293; ulteriormente aggiornato in *Ancora integrazioni alla bibliografia*, in *La morte di Spinoza. Scritti di e su Sebastiano Timpanaro*, a cura di M. A. FEO, numero speciale de *Il ponte*, 60, n. 10-11 (ottobre-novembre 2004), pp. 252-257.

² Raccolti nei seguenti volumi: *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, seconda edizione accresciuta, ivi, 1969; *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, ivi, 1980; *Nuovi studi sul nostro Ottocento*, ivi, 1995.

struzione storica di quel secolo può seriamente prescindere (e questo riguarda anche gli storici del melodramma). L'insieme di questi contributi gli procurò riconoscimenti e ammirazione da parte del mondo accademico, del quale peraltro restò sempre più o meno volontariamente ai margini. Sembra poi che la scomparsa di Timpanaro abbia contribuito a ingigantire la sua fama, come testimoniano le pubblicazioni a lui dedicate apparse poco dopo di essa.³ Di più: la sua consuetudine con personalità eminenti della cultura italiana, europea e mondiale ha lasciato traccia in carteggi che cominciano ora a vedere la luce;⁴ e, dal poco che è stato pubblicato, è facile prevedere che nel loro insieme essi costituiscono una miniera inesauribile di notizie e di idee per la storia italiana del secondo dopoguerra.

In una produzione scientifico-letteraria così vasta e variegata (Timpanaro si occupò anche di arti figurative, avendo ereditato dal padre una importantissima raccolta di disegni e incisioni⁵) la musica non sembra avere posto. Quest'assenza non sarebbe di per sé strana, e la si potrebbe facilmente spiegare con la diffusa riluttanza del mondo letterario italiano a riconoscere l'arte dei suoni come espressione di cultura; d'altronde non si può certo far carico a chi ha già tanti interessi di non averne uno di più. Tuttavia, come documenta il bel ricordo di Paolo Carrara, che si ripubblica qui per gentile concessione dell'autore e della rivista in cui apparve la prima volta, di musica — e soprattutto di opera, con Verdi in posizione centrale — Timpanaro fu non solo appassionato, ma conoscitore fin erudito (né avrebbe saputo esserlo diversamente), cosciente della sua struttura linguistica e dei suoi problemi storico-critici, certamente più di quanto lo siano stati nomi di maggior risonanza pubblica nel panorama letterario italiano. Ciò che, d'altronde, si poteva sospettare leggendo con attenzione i suoi scritti, per esempio un passo in cui, polemizzando con l'uso estensivo e indiscriminato del termine "romanticismo", che ne ha fatto "un sinonimo di 'civiltà liberale-democratica del secolo XIX', o addirittura di tutto ciò che nell'arte e nella cultura ottocentesche non è fredda academia e imitazione inerte del passato", Timpanaro osserva:

Gli storici della musica — cioè di un'arte in cui le posizioni ideologiche si riflettono meno immediatamente e chiaramente che nella letteratura — mostrano tuttavia più chiarezza su questo problema. Essi fanno cominciare giustamente il romanticismo tedesco da Schubert e da Schumann, non da Beethoven; eppure, basandosi solo su certi caratteri psicologico-estetici (titanismo, senso

³ Oltre ai due numeri de *Il ponte* e al volume citati alla nota 1, si vedano: *Per Sebastiano Timpanaro. Il linguaggio, le passioni, la storia*, a cura di F. GALLO, G. IORIO e P. QUINTILI, Milano, Unicopli, 2003; *Sebastiano Timpanaro e la cultura del secondo Novecento*, a cura di E. GHIDETTI e A. PAGNINI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005.

⁴ Cfr. S. TAMPANARO – F. ORLANDO, *Carteggio su Freud (1971-1977)*, Pisa, Scuola normale superiore, 2001; C. CASES – S. TAMPANARO, *Un lapsus di Marx. Carteggio 1956-1990*, a cura di L. BARANELLI, Pisa, Edizioni della Normale, 2004; C. GINZBURG – S. TAMPANARO, *Lettere intorno a Freud (1971-1995) (con una nota di C. G.)*, in *Sebastiano Timpanaro e la cultura del secondo Novecento* cit., pp. 317-345.

⁵ Ora al Museo della grafica di Pisa.

tragico della vita, reazione alla grazia e compostezza settecentesche e via dicendo) sarebbe molto facile fare di Beethoven un romantico.⁶

Questo giudizio presuppone una serie di attente letture storiografiche, che il saggio di Carrara conferma ampiamente; saggio che di per sé contribuisce a ridisegnare significativamente il quadro tradizionale del rapporto tra gli intellettuali italiani e la musica. Ma non è solo per questo motivo, e neppure solo per il fatto che la figura di Verdi appare centrale negli interessi dello studioso, che si è deciso di riproporne la lettura su questa rivista. Esso fornisce la migliore contestualizzazione possibile al documento che qui si presenta a testimonianza dell'interesse di Timpanaro verso gli studi verdiani e della sua non scarsa competenza in proposito.

Sono venuto a sapere di tale documento leggendo un breve carteggio tra Timpanaro e Carlo Ginzburg. Il 5 marzo 1971 il filologo scriveva allo storico:

Caro Carlo

devo ringraziarti due volte per l'affettuosa lettera che mi scrivesti in risposta alla mia sul *Verdi* di Gabriele (ti prego di ringraziare moltissimo anche tua madre) e per l'altra lettera che ora ricevo a proposito del mio libro materialistico.⁷

In una nota il destinatario — nonché curatore del carteggio — avverte che “la lettera di Timpanaro su *Abitare la battaglia* di Gabriele Baldini (Milano, Garzanti, 1970) si trova presso Carlo Ginzburg. La risposta di quest'ultimo non è reperibile”.⁸ Tanto è bastato a suscitare la mia curiosità e a indurmi a chiedere al suo proprietario di poter esaminare il documento e poi di pubblicarlo.

La lettera, datata 25 gennaio 1971, dattiloscritta su tre facciate con correzioni e integrazioni a penna, è pubblicata qui di seguito con minimi interventi editoriali. Presenta diversi motivi d'interesse. Salta agli occhi l'acribia — Timpanaro la chiama amabilmente pedanteria — del filologo, ma anche del redattore professionale, nel rilevare piccoli errori e meno piccole incongruenze nella cura editoriale del volume e, soprattutto, della prefazione di Fedele d'Amico. Importante è in particolare la contestazione della affermata incompetenza tecnico-musicale di Baldini, alla quale egli oppone argomenti inoppugnabili, tutti interni al testo stesso. Mi sia consentito ricordare che in un mio scritto pubblicato qualche anno fa su questa rivista avevo avanzato gli stessi dubbi, appoggiandomi anche alla testimonianza autobiografica dello stesso Baldini, e aggiungevo: “certain passages in the book that contain precise references to markings of tempo and expression show that where necessary Baldini consulted vocal scores, for a more precise understanding of which he could turn for help to his closer friends, such as

⁶ S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo* cit., pp. 36-37 e nota 60.

⁷ C. GINZBURG – S. TIMPANARO, *Lettere intorno a Freud* cit., p. 324. Il “libro materialistico” è S. TIMPANARO, *Sul materialismo*, Pisa, Listri-Nischi, 1970; terza edizione riveduta e ampliata: Milano, Unicopli, 1997.

⁸ *Ibid.*, nota 16. Carlo Ginzburg, la cui madre Natalia aveva sposato in seconde nozze Gabriele Baldini, collaborò alla pubblicazione di *Abitare la battaglia*, come attesta Fedele d'Amico nell'introduzione al libro, p. VIII.

d'Amico himself, Gianandrea Gavazzeni and Nino Rota".⁹

Nello stesso scritto esprimevo l'opinione che *Abitare la battaglia*, sia nella versione originale sia in quella inglese, di assai maggior diffusione internazionale, non abbia goduto di recensioni che rendessero giustizia al suo reale interesse, esclusa quella di Massimo Mila,¹⁰ che tuttavia è molto condizionata dal punto di vista del recensore. Si può ora affermare che la lettera di Timpanaro, di fatto la più antica reazione nota all'uscita del libro, è anche, pur nella sua brevità e nel suo carattere informale, la più acuta delle recensioni ad esso. Timpanaro esprime "vera ammirazione per un libro così geniale e nuovo e per la perfetta coerenza dell'interpretazione di Verdi che esso propone", rilevandone subito l'unicità nel panorama della letteratura verdiana dell'epoca. Egli motiva con precisione il suo giudizio, per esempio laddove osserva che nelle pagine sul *Macbeth* "lo shakespeareista viene in aiuto al verdista, non per stabilire banali analogie, ma anzi per differenziare e caratterizzare il *Macbeth* di Verdi come qualcosa di sostanzialmente diverso da quello di Shakespeare"; e coglie così il problema critico fondamentale della ricezione di quest'opera, un problema che era stato affrontato da Baldini, ma evidentemente in maniera troppo elusiva, dato che la sua intuizione non ebbe effetto immediato nella letteratura critica successiva.

È pure interessante, alla luce di quanto ricorda Carrara sull'orientamento classicistico di Timpanaro e sulla sua predilezione per le forme di teatro musicale che hanno messo al centro l'espressione della parola (da Monteverdi a Gluck a Bellini), che egli sembri apprezzare in Baldini l'"acuta consapevolezza del fatto che il passaggio dal 'canto' alla 'parola scenica' è, sì, da un lato una conquista, ma implica anche una perdita, una rinuncia (cosa, questa, sulla quale finora si era poco o nulla insistito, se non in accenni occasionali)". E che questo fosse allora un punto veramente controverso, lo dimostra abbondantemente la già ricordata recensione di Mila.

Il nodo decisivo è naturalmente quello cui Timpanaro accenna nell'ultima parte della lettera. Date le sue idee, la sua stessa *forma mentis*, era ovvio che egli non potesse non manifestare una "perplexità" — "unica", sì, ma di fondo — nei confronti di una impostazione critica che negherebbe "tutto ciò che c'è di 'contenutistico', di politico-sociale nella musica di Verdi" e che estenderebbe all'intera opera verdiana il "'disimpegno' etico-politico" attribuito a *Un ballo in maschera*. Che questa fosse, come ho cercato di mostrare altrove,¹¹ una lettura unilaterale del pensiero di Baldini non è certo cosa che gli si possa rimproverare, dato che questa è stata la lettura prevalente. Anche il riferimento a un Mozart assunto a pietra di paragone dei "valori di 'musica pura'" (funzione positiva per Baldini, evidentemente negativa per Timpanaro) va letto alla luce di un'immagine diffusa del musicista salisbur-

⁹ F. DELLA SETA, "Abitare la battaglia" thirty years after, in *Studi verdiani*, 15 (2000-2001), pp. 15-28: 18, nota 9 (ora in italiano, col titolo *Una teoria dell'opera*, in ID., «...non senza pazia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 227-238).

¹⁰ M. MILA, *Un Verdi tutto musica*, in *La Stampa*, 1 dicembre 1970, p. 3, ripresa con varianti in *Nuova rivista musicale italiana*, V (1971), pp. 526-529.

¹¹ F. DELLA SETA, *art. cit.*

ghese che neppure gli enormi progressi della ricerca nell'ultimo trentennio hanno del tutto dissipato. Tuttavia, come risulta chiaramente dal ritratto di Carrara, almeno in anni recenti Timpanaro era ben lungi dall'aderire agli "irritanti e scipiti luoghi comuni di un Mozart grazioso e celestiale, ingenua ipostasi di una musica come edonistico godimento", ed era ben consapevole dei sottintesi ideologici e politici della sua arte. Come che sia, pur non convinto fino in fondo della lettura di Baldini, Timpanaro ne vede bene la "forza polemica e 'provocatoria'", formula da sé la controdeduzione che il critico avrebbe opposto alle sue obiezioni e ammette che tale lettura è illuminante per almeno un "momento dell'arte verdiana" (non per tutta, evidentemente).

Ma, in prospettiva di storia della critica, mi sembra interessante l'alternativa che Timpanaro avanza cautamente ("ci sarebbe spazio"). Certo, vista con gli occhi di oggi, la proposta di "un'interpretazione lukacciana di Verdi [...] come un interprete musicale della borghesia risorgimentale, della sua carica di rivolta romantico-progressista, dapprima; e, poi, della crisi della borghesia post-risorgimentale" appare molto legata al clima di quegli anni, e fa temere che Timpanaro voglia proporre un'applicazione generica della teoria del rispecchiamento tra arte e società, che d'altronde difficilmente si sarebbe conciliata coi suoi orientamenti, dato che, come militante e teorico, Timpanaro fu assai lontano da Lukács e, in generale, avversario di tutti gli sviluppi dialettici del marxismo. È però evidente che il termine è qui usato con particolare riferimento al Lukács critico letterario, e in particolare alla sua rivendicazione della funzione progressista della grande letteratura borghese, di cui il proletariato novecentesco sarebbe dovuto essere l'erede. La cosa diviene chiara se rileggiamo una considerazione contenuta in un saggio del 1969, di poco precedente, dunque, la lettura di *Abitare la battaglia* e la lettera a Ginzburg:

Finché non aveva rinunciato a porsi come rappresentante della verità scientifica e come classe capace di elevare e di assorbire in sé il proletariato, la borghesia aveva avuto un'esigenza di saldatura fra la cultura dei dotti e quella del popolo. Questa esigenza (che si può riscontrare ugualmente nella scienza, nella letteratura, nella musica dell'Ottocento) fu adempiuta in forme molto varie, ora grettamente paternalistiche, ora più o meno largamente democratiche. [...] è pur necessario rendersi conto che la grande arte realista, soprattutto francese e russa, e italiana per ciò che riguarda la musica di Verdi, dell'Ottocento (col suo sviluppo verista, che non in tutto è un regresso: in particolar modo Zola) e la grande scienza sua contemporanea, con la sua spinta illuministica e umanitaria, non furono un mero "imbroglio", ma attinsero una forza positiva proprio dal permanere, nella borghesia ottocentesca, di motivi di lotta *verso destra* e, al tempo stesso, dal permanere di un margine di autonomia degli intellettuali democratici, di un Hugo, di un Zola, di un Tolstoj, nei confronti degli immediati interessi di classe della borghesia.¹²

Anche queste valutazioni appaiono sicuramente legate allo spirito dei tempi, cronologicamente non troppo lontani anche se sembra che siano pas-

¹² S. TIMPANARO, *Engels, materialismo, "libero arbitrio"*, in *Quaderni piacentini*, n. 39 (novembre 1969), pp. 86-122, poi in ID., *Sul materialismo* cit., pp. 47-104 della nuova edizione; la citazione alle pp. 97-98.

sati secoli. Ma legate in maniera costruttiva, intelligente: se si ripensa alle ricorrenti generalizzazioni sul melodramma in chiave del gramsciano ‘nazional-popolare’; se si ricorda che all’inizio degli anni Settanta uno slogan abile quale “Verdi e il quarto stato” poteva essere assunto a chiave di volta del primo tentativo di inserire organicamente la storia dell’opera nel quadro della storia d’Italia¹³ tanto più si apprezza il profondo senso storico, nonché la cautela, di Timpanaro, che non cade affatto nei luoghi comuni sul Verdi “popolare”. Collocare Verdi tra le grandi figure del realismo ottocentesco (per inciso, egli era lettore appassionato, oltre che naturalmente di Hugo, di Balzac e di Zola¹⁴), evidenziarne la funzione intrinsecamente progressista, quali che fossero le oscillazioni nel tempo del suo atteggiamento personale nei confronti della politica e dei problemi sociali, erano idee degne di attenzione allora e che forse attendono ancora di essere realmente approfondite¹⁵. Ma non è il caso di caricare di troppe responsabilità appunti inseriti quasi a margine di discorsi diversi, o addirittura considerazioni espresse in una lettera privata. Qui importava soprattutto presentare la rara testimonianza, da parte di un intellettuale italiano, di un interesse né intellettualistico né edonistico bensì autenticamente storico per l’arte di Verdi.

Desidero ringraziare le persone che hanno reso possibile la presentazione di questo documento: Carlo Ginzburg e Maria Augusta Morelli Timpanaro che hanno acconsentito alla pubblicazione della lettera; Paolo Carrara, che ha riveduto il suo saggio per l’occasione; Marcello Rossi, direttore de *Il ponte*, e Michele Arcangelo Feo, curatore del numero speciale su Timpanaro, per averne permesso la ristampa; Francesco Orlando per i preziosi suggerimenti e per aver favorito i contatti che hanno portato a questa pubblicazione.

¹³ Cfr. F. D’AMICO, *Verdi e il quarto stato* (1959), ristampato in ID., *I casi della musica*, Milano, Il saggiatore, 1962, pp. 298-300; R. TEDESCHI, *L’opera italiana*, in *Storia d’Italia*, a cura di R. ROMANO e C. VIVANTI, vol. 5, *I documenti*, II, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1141-1180: 1170. Si vedano in proposito le osservazioni di L. BIANCONI, *Storia dell’opera e storia d’Italia*, in *Rivista italiana di musicologia*, 9 (1974), pp. 3-17.

¹⁴ Si vedano I. PIZZI, *Ricordi verdiani inediti*, Torino, Roux e Viarengo, 1901, p. 27 (ammirazione per lo Zola de *L’Assommoir* e *La Débacle*); L. MAGNANI, *L’“ignoranza musicale” di Verdi e la biblioteca di Sant’Agata*, in *Atti III*, pp. 250-257: 257; (“Particolare interesse egli ebbe [...] per i grandi romanzieri, che rispecchiavano la storia viva del loro tempo, quali Balzac, con tutta l’opera, e Zola”).

¹⁵ Sui rapporti tra Verdi e il realismo è tipica la cautela di C. DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, Bologna, Il mulino, 1987, pp. 89-96 (ed. or. *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper, 1982), che muove, criticandola perché troppo ampia, dalla definizione di D. SCHNEBEL, *Die schwierige Wahrheit des Lebens – Zu Verdis musikalischem Realismus*, in *Giuseppe Verdi*, hrsg. von H.-K. METZGER und R. RIEHN, München, Edition Text + Kritik, 1979 (*Musik-Konzepte*, 10), pp. 51-111: 66. Sul tema “Verdi, politica e società” la discussione si è incentrata soprattutto sul rapporto tra il compositore e il Risorgimento, assai meno sulle sue idee nel periodo post-unitario. Si veda comunque ora la tavola rotonda *Verdi nella storia d’Italia* (con interventi di G. Procacci, L. Bianconi, S. Castelvechi e J. Rosselli) in *Verdi 2001*, vol. 1, pp. 189-226. Interesse più documentario che interpretativo ha il volume *La sensibilità sociale di Giuseppe e Giuseppina Verdi. Dalle società di mutuo soccorso alla tutela dei musicisti d’oggi. Atti del convegno «Ab, la paterna mano» dedicato ai cent’anni di Casa Verdi, Milano, 27 maggio 1999*, a cura di F. CELLA e D. DAOLMI, Milano, Casa di riposo per musicisti – Fondazione Giuseppe Verdi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2002.

Sebastiano Timpanaro a Carlo Ginzburg

[p. 1]

Firenze, 25 gennaio 1971

Caro Carlo,

ho letto Abitare la battaglia, e voglio dirti l'ammirazione e la commozione che questo libro mi ha suscitato. Non si tratta solo del rimpianto per la morte di Gabriele Baldini, che questo libro incompiuto fa sentire più vivo, né del ricordo di alcune conversazioni "verdiane" con lui, che la lettura mi ha ridestato: non solo di questi fatti emotivi, insomma, ma anche di vera ammirazione per un libro così geniale e nuovo e per la perfetta coerenza dell'interpretazione di Verdi che esso propone. Sono anche io (a un livello di preparazione incomparabilmente inferiore a quello di Baldini) un appassionato di Verdi; ho letto o leggiucchiato un po' tutti i saggi principali che su Verdi sono stati scritti, e credo che non esista nessun libro (nemmeno quello di Mila, che finora mi pareva il migliore¹) che penetri così a fondo nell'essenza del dramma musicale verdiano. Specialmente i capitoli sulle opere che Verdi Baldini ama di più (Ernani, Trovatore, Ballo in maschera; ma anche quello sul Rigoletto, verso il quale Baldini è più riservato; e le pagine sul Macbeth, in cui lo shakespearista viene in aiuto al verdista, non per stabilire banali analogie, ma anzi per differenziare e caratterizzare il Macbeth di Verdi come qualcosa di sostanzialmente diverso da quello di Shakespeare) sono esemplari. Direi che perfino l'incompiutezza del libro, pur così dolorosa, non nuoccia gran che al libro stesso, perché non solo nel libro IV, ma già in capitoli precedenti (soprattutto in quello sul Rigoletto) è largamente preannunciato l'atteggiamento critico che Baldini avrebbe tenuto di fronte all'ultimo Verdi: ammirazione incondizionata solo per il Falstaff, ma forti riserve su Aida e Otello, con un'acuta consapevolezza del fatto che il passaggio dal "canto" alla "parola scenica" è, sì, per un da un lato una conquista, ma implica anche una perdita, una rinuncia (cosa, questa, sulla quale finora si era poco o nulla insistito, se non in accenni occasionali).

La prefazione di Fedele D'Amico è molto bella. Un punto, tuttavia, mi lascia dubbioso. D'Amico dice recisamente che Gabriele Baldini non era in grado di leggere partiture e spartiti, e che il suo approccio alla musica era "quello dell'ascoltatore, e soltanto quello". Certo era prevalentemente quello; ma soltanto, direi di no, sia per certe cose che ricordo di aver sentito dire da Baldini stesso, sia per parecchie osservazioni che si trovano sparse nel libro. Vedi per es. p. 219: "Il terz'atto si apre con le stesse prime sette battute dell'opera..."; ibid.: "il modo con cui Verdi fa passare dal parlato al cantato alla sedicesima battuta..."; p. 253 (riferisce indicazioni *della partitura*² come "agi-

¹ Si riferisce senza dubbio a M. MILA, *Verdi*, Bari, Laterza, 1958.

² Le parole "della partitura" sono state aggiunte a mano sul margine inferiore della pagina, con un segno di rimando.

tatissimo”, [“]allargando a piacere”, “marcato”); p. 254 (riporta un’indicazione della partitura “si accentino molto queste due note”); *ibid.*, più in basso (“la partitura dice Scena e Duetto”; e più giù riporta addirittura delle indicazioni metronomiche – alla riga quartult. e terzultima – che non so se risalgano a Verdi, ma certo si trovano segnate su una partitura); p. 301 (“a mezzavoce”, ma è raro che i cantanti obbediscano a questa [p. 2] nota interpretativa”); p. 307: “una mazurka in fa maggiore”; ecc. ecc. Tutto ciò non è desumibile dal semplice ascolto, se uno non ha qualche conoscenza di [...]³ tecnica di musica e qualche possibilità di leggere le partiture. *Se* davvero risultasse con certezza (ma per ora almeno ne dubito) che Baldini non aveva alcuna conoscenza tecnica della musica, bisognerebbe ~~supp[orre]~~ concluderne che egli utilizzò indicazioni tecniche fornitegli da musicisti amici. Ma anche in questo caso andrebbe un po’ modificato ciò che D’Amico dice a p. VIII-IX. Come Baldini si era informato su quell’indicazione “a mezza voce” trascurata dai cantanti nel Ballo in maschera (p. 301), così avrebbe potuto informarsi anche su ciò che Verdi aveva prescritto per il coro “Si ridesti il leon di Castiglia”; e se non lo fece, sarà stato solo perché non ne ebbe il tempo o non ci badò, non per impossibilità legata alla sua condizione di “mero ascoltatore”. Così pure, da ciò che D’Amico scrive a p. IX, 1° capoverso, sembra che Baldini ignorasse il fatto (noto, d’altronde, anche a parecchi non conoscitori tecnici di musica) che l’ouverture “pot-pourri” non è il prius, ma il posterius rispetto all’opera. Ma Baldini non lo ignorava affatto: a p. 325, a proposito dell’ouverture della Forza del destino, dice esplicitamente che “un sagace uso del materiale tematico dell’opera permette di assumerla come introduzione adeguata alla partitura”. Dunque quella sua affermazione circa il tema dei violoncelli nella sinfonia dei Vespri non andrà intesa alla lettera, come un’affermazione di priorità cronologica della sinfonia rispetto al duetto, ma come un paragone di una valutazione estetica comparativa: quel tema è più a posto nell’ouverture che nel duetto, prescindendo dal rapporto cronologico fra l’una e l’altro.

Può darsi benissimo che queste mie osservazioni siano tutte errate: D’Amico conosceva Baldini molto meglio di me ed è un musicologo a differenza di me, e quindi a priori è da ritenere che abbia torto io. Ho voluto soltanto segnalarti dei dubbi. Forse bisognerebbe poi, se non prendo anche qui un abbaglio, correggere quello che è scritto a p. VI, poco prima dell’intervallo bianco di una riga: “la scaletta d’un immaginario libretto che dal soggetto ~~della~~ del Ballo in maschera ((e non della Forza del destino)) ... avrebbe tratto un compositore russo”. Vedi infatti a p. 319: “Sarebbe come se, mettiamo, il Ballo fosse stato strutturato nel modo seguente”. La Forza del destino, per Baldini, già così com’è, ha una struttura “russa”, pre-musorgskiana, senza bisogno di ricorrere all’immaginazione. E’ il libretto del Ballo che Baldini si diverte a ristrutturare “alla russa”.

Visto che sono caduto nella pedanteria, ti segnalo anche (per una prossima ristampa del libro) un piccolissimo lapsus di Baldini (o, forse, errore di

³ Parola cancellata illeggibile.

trascrizione dal manoscritto): a p. 246, riga 13 bisogna leggere non “Tacea la notte” (che sarebbe l’inizio della romanza di Leonora in Atto I sc. II), ma “Tace la notte” (che è l’inizio della scena terza dello stesso atto, a cui qui senza dubbio Baldini vuol riferirsi).

Conoscesse o no Baldini la musica, resta il fatto che, come anche D’Amico osserva, l’eventuale non conoscenza o poca conoscenza tecnica non ha nociuto affatto al suo libro. Anzi, caso mai, il mio dubbio è se egli non abbia troppo insistito su valori di “musica pura”, se non abbia troppo negato tutto ciò che c’è di “contenutistico”, di politico-sociale nella musica di Verdi: fino a fare di Verdi una specie [3] di secondo Mozart. Il paragone con Mozart ritorna continuamente nel libro: capisco la sua forza polemica e “provocatoria” contro chi fa di Verdi un musicista di seconda categoria o, pur ammirandolo, insiste su banali interpretazioni patriottiche e moralistiche dell’opera verdiana; tuttavia ho l’impressione che un’interpretazione ci sarebbe spazio per un’interpretazione lukacciana di Verdi, non già come una specie di Goffredo Mameli della musica, ma piuttosto come un interprete musicale della borghesia risorgimentale, della sua carica di rivolta romantico-progressista, dapprima; e, poi, della crisi della borghesia post-risorgimentale. Baldini, più che il dramma musicale, vagheggia un totale superamento del dramma in pura musica, quale si realizzerebbe perfettamente in Ernani, Trovatore e Ballo in maschera. L’opera che più si presta a questa interpretazione (proprio perché rappresenta una parentesi di “disimpegno” etico-politico nell’opera verdiana) è il Ballo; ma nell’Ernani e nel Trovatore si può del tutto prescindere da quell’esaltazione del “ribelle”, da quel contrasto fra il “reietto” e la società dominante e tirannica, che è al fondo di tante altre opere di Verdi e che costituisce, direi, la matrice schilleriana e victorhughina della sua ispirazione? Sono queste opere, perciò, così diverse dal Rigoletto e dalla Traviata?

Questa è la mia unica perplessità nel leggere questo libro così affascinante. Capisco bene, tuttavia, quello che Baldini avrebbe risposto: che quei presupposti sociologici e politici sono, appunto, dei presupposti, “bruciati” dalla [.....]⁴ musica. E capisco che [...]⁵ non c’è, nemmeno per me, il minimo dubbio che su questo momento dell’arte verdiana (il momento in cui essa trascende il libretto, la trama, le intenzioni etico-politiche) Baldini ha scritto cose definitive. E le ha scritte in una prosa stupenda, sobria (con venature ironiche) e trascinate al tempo stesso. E in definitiva lo scopo di questa lettera senza capo né coda è soltanto questo: di dirti quanto mi ha appassionato la lettura di questo libro, e come, dopo averlo letto, mi sento ancora più affezionato alla memoria di Gabriele Baldini.

Tanti saluti affettuosi

*Sebastiano*⁶

⁴ Parola cancellata illeggibile.

⁵ *Idem*.

⁶ La firma è autografa.

*La musica, passione di un filologo**

Paolo Carrara

Sebastiano Timpanaro ha lasciato una copiosissima eredità letteraria che, come è noto, non comprende soltanto studi di filologia classica, la sua disciplina, ma testimonia una inusitata vastità di interessi, sempre sostanziati da un rigoroso approfondimento delle problematiche che affronta, nei più diversi campi: dalla storia alla filosofia, alla politica, alla letteratura italiana, alla psicanalisi. È stato anche recensore, attento e sagace, e traduttore: basti qui ricordare le versioni da Zola. Di tutto questo lavoro restano a noi i suoi molti libri e articoli e gli storici della cultura del Novecento possono e potranno agevolmente utilizzarli per approfondire sempre più, come merita, una così complessa figura di studioso e di uomo di cultura.

Esiste però un campo della cultura, nel quale Timpanaro non ha lasciato, almeno a quanto io sappia — e me lo conferma anche la moglie, Maria Augusta Morelli Timpanaro —, nulla di scritto: si tratta della musica e della sua storia, della quale Timpanaro era appassionato e competente conoscitore, fermamente convinto come egli era del ruolo primario ed essenziale che la musica ha svolto nel definire la cultura di quei periodi storici alla cui indagine e alla cui comprensione egli si è dedicato con intensa passione e raffinata competenza: l'età dell'illuminismo, l'Ottocento primo e secondo e l'inizio del Novecento.

Timpanaro non amava parlare di musica con tutti. Era ben consapevole, e spesso me lo ha detto, del fatto che, nella cultura italiana, la musica è stata guardata con un certo grado di degnazione quando non addirittura ignorata, anche da parte di uomini di grande cultura. Gli dispiaceva evidentemente trovarsi di fronte a reazioni condiscendenti e talora perfino ironiche di coloro che ritenevano la musica al massimo un passatempo, neppure troppo gradevole e insomma un'arte indegna di essere posta accanto alle altre: non solo alla poesia, ma anche alle arti figurative. Ricordava spesso, con accorato rincrescimento, come uomini di cultura, soprattutto della generazione precedente alla sua, anche uomini da lui stimatissimi e a lui carissimi, fossero rimasti vittime del trito luogo comune antiverdiano, assai diffuso fra Otto e Novecento, che la musica di Verdi in sostanza si compendiasse nel famigerato zum-pa-pa. Preferiva dunque evitare l'argomento per il timore, io credo, di doversi trovare a contrastare tesi trite e puerili — tanto più sgradevoli per lui se erano espresse da persone verso le quali egli nutriva affettuosa stima — e di non potere di conseguenza fare a meno di bollarle come tali. Tutti noi che abbiamo conosciuto abbastanza a fondo Sebastiano sappiamo che dal garbo e dalla moderazione del conver-

* Pubblicato originariamente in *Per Sebastiano Timpanaro*, numero speciale de *Il ponte*, 57, n. 10-11 (ottobre-novembre 2001), pp. 260-282.

satore, che sempre furono un tratto fondamentale della sua personalità e della sua intelligenza, ognuno poteva attendersi pazienza e lealtà nel dibattito, ma nessuno aveva il diritto di pretendere accomodanti silenzi, opinioni travestite, edulcorate e mascherate, e tantomeno contrarie a quello che egli sentiva e credeva, espresse per semplice *bonum pacis*.

Ho il sospetto che proprio questo sia stato il vero motivo di fondo per il quale non molti, anche fra i suoi amici di lunga data, sono stati messi a parte dei suoi pensieri sulla musica. Anch'io ho parlato di musica con Sebastiano quando lo conoscevo ormai da un discreto numero di anni, dopo aver discusso a lungo con lui di filologia classica e di altri argomenti variamente ad essa connessi. Naturalmente io stesso rimasi un poco meravigliato, piacevolmente meravigliato, quando scoprii che l'austero Timpanaro — evidentemente mi riferivo anch'io ad un'idea di austerità secondo lo stereotipo dell'uomo di cultura cui poco sopra mi riferivo — potesse interessarsi di musica con passione e competenza. La rivelazione avvenne naturalmente per caso. Una mattina, mentre stavo studiando al mio posto, nella biblioteca del Dipartimento Pasquali, avevo appoggiato accanto ai libri di studio un piccolo fascio di vecchi libretti d'opera, di quelli popolari, stampati dall'editore Barion negli anni Trenta e Quaranta con la copertina color mattone, che avevo trovato da un rivenditore di libri usati e fra i quali c'erano titoli abbastanza inconsueti: *Saffo* di Pacini, *Ione* di Petrella, *Crispino e la comare* dei fratelli Ricci, nonché le versioni ritmiche italiane di alcune opere di Meyerbeer, Wagner e Musorgskij; testi curiosi e, specialmente allora, di non facilissimo reperimento. Timpanaro si fermò per salutarmi, come faceva sempre e il suo sguardo fu catturato dal mucchietto di vecchi libretti: li guardò, mi guardò, l'occhio corse forse più d'una volta dai libretti a me e ancora ai libretti, come per accertarsi di aver visto bene e l'espressione del volto e soprattutto degli occhi si accese di quel misto di contentezza e di aria interrogativa che era assolutamente una sua peculiarità quando si trovava di fronte ad una gradita e interessante situazione imprevista. Mi chiese se m'interessassi di musica e, come a sgombrare il campo da equivoci e togliermi dal possibile imbarazzo di una risposta inopportuna e circospetta — era evidentemente desideroso di sgombrare immediatamente il campo da possibili malintesi, frutto dello stereotipo di cui sopra! — si affrettò a premettere che la musica era una delle sue grandi passioni. Le prime battute della nostra conversazione furono ancora alquanto caute. Voleva, secondo me, accertarsi che la mia passione per la musica non fosse di quel genere un po' frivolo di certi melomani, adoratori inconsulti dei loro beniamini, che sanno tutto degli acuti di questo tenore e di quella primadonna e che si pascono di pettegolezzo musicale: melomani da foyer. Tanto avversava questo tipo di approccio alla musica, tanto diffidava di tutto ciò che pone in primo piano l'aspetto performativo, come oggi si dice, non solo del teatro in musica, ma della musica in generale, che talora poteva anche rischiare di correre all'estremo opposto, radicalizzando certi suoi giudizi. Caratteristico è il caso di Maria Callas, alla quale Timpanaro riconosceva appieno un ruolo profondamente rivoluzionario nella storia non solo dell'interpretazione, ma ancor di più dell'intelligenza dell'opera italiana del primo Ottocento: come pensare, diceva, alla scena del sonnambulismo del *Macbeth* verdiano o all'imperioso attacco del recitativo «Sediziose voci» nella *Norma* belliniana senza associarli all'esecuzione della Callas e senza cogliere in essa la realizzazione di un programma di 'riscoperta' di nuovi e più profondi significati

di quella musica, una riscoperta che era il presupposto ineliminabile della sua esecuzione e, a sua volta, il risultato riproposto e divulgato presso il pubblico e i cultori. Non poteva, il filologo Timpanaro, non rimanere affascinato da quella sorta di filologica *divinatio* che l'arte della Callas aveva operato, soprattutto sui testi del melodramma italiano di primo Ottocento, in una tensione, certo storicamente datata e non necessariamente sempre condivisibile, verso la lezione originaria, la sonorità e il fraseggio originari del brano musicale e dell'opera nel suo complesso.

Eppure, era chiaro, il personaggio Callas lo condizionava negativamente: era troppo forte e ineludibile l'eco che quel nome evocava per lui di insensati eccessi di ammiratori fanatici e di avviliti cronache mondane. L'artista lo affascinava, la diva lo respingeva. Da questo suo ambivalente confrontarsi con un fenomeno musicale così cospicuo, tuttavia, egli maturò la consapevolezza critica che la rivoluzione Callas non era nata, adulta e armata come Atena dalla testa di Zeus, senza che vi fossero stati dei precedenti e additava, con finissimo discernimento, in Giannina Arangi Lombardi, una raffinata cantante degli anni Trenta e Quaranta, un'antesignana di importanza eccezionale.

Come si vede, sbaglierebbe chi, troppo affrettatamente, affermasse che l'approccio di Timpanaro alla musica era un approccio astratto e intellettualistico, che consisteva nel tentativo, utopico, di stabilire un contatto immediato con il componimento musicale come se esso sussistesse tutto di per sé, non bisognoso della mediazione dell'interprete. Al contrario, era pienamente convinto che la vera epifania del significato profondo di un brano musicale non si esauriva nel pentagramma, ma avveniva alla prova dell'esecuzione. Per questo egli attribuiva un ruolo relevantissimo all'opera dell'esecutore: ascoltare *Il trovatore* nell'interpretazione di Pertile era per Timpanaro ascoltare e penetrare più a fondo e più distintamente ciò che Verdi aveva concepito e scritto, vale a dire i contenuti squisitamente culturali che aveva inteso comunicare. L'esecutore doveva essere un interprete, nel senso pieno del termine, proprio come il filologo che pone tutte le sue forze, tutte le sue doti innate e acquisite, perché l'opera dell'autore si manifesti in tutti i suoi significati; anzi l'esecutore, come il filologo, deve lavorare per portare alla luce quei significati che sempre sono impliciti nell'opera musicale — o letteraria — in un'operazione che in sé non può avere fine, che tende all'infinito. A questo riguardo si manifesta un aspetto assai curioso e peculiare della personalità di Timpanaro, quel suo antimodernismo che in alcune occasioni è stato rilevato e forse talora anche un poco rimproverato: la sua estrema diffidenza, per non dire decisa avversione, verso il cosiddetto *Regietheater* che da molti decenni domina la scena, anche musicale. Il regista dell'opera, mi ha detto più volte, dovrebbe essere il direttore d'orchestra; è il direttore che elabora e detta la concezione esecutiva generale dell'opera, e quindi anche la realizzazione scenica, che peraltro Timpanaro aristotelicamente giudicava l'aspetto meno 'poetico' in quanto più estrinseco dell'impresa,¹ deve essere governata dal suo proget-

¹ Cfr. ARISTOTELE, *Poet.* 6,13, 1450b 18-19: "La messa in scena (*opsis*) è sì un elemento che produce grande impressione sull'animo degli spettatori (*psychagogikón*), ma completamente avulso dall'arte (*atechnótaton*) e per nulla pertinente alla poetica (*hékista oikeion tês poietikês*)".

to interpretativo. Egli non era un frequentatore di teatri, almeno nel periodo nel quale l'ho conosciuto. Il suo stile di vita estremamente sobrio e appartato e quel fastidio per la musica come evento mondano al quale ho poco prima accennato contribuivano a tenerlo lontano da essi. Non piccola parte, tuttavia, in questa sua diffidenza verso gli spettacoli lirici era però causata dal disappunto provato in occasione di visioni operistiche teatrali o televisive: non sapeva rassegnarsi, lui, uomo di ragione, a spettacoli nei quali la musica svolgeva un discorso e ciò che si vedeva un altro, in una sorta di schizofrenia, a suo dire, intollerabile; gli pareva qualche cosa di non serio, un'operazione priva di ogni valore conoscitivo e quindi inutile, e per lui quella dell'inutilità era la categoria estetica peggiore di tutte.

Timpanaro non aveva seguito studi regolari e completi di teoria musicale, ma ci si sbaglierebbe di molto se si pensasse che fosse un appassionato soltanto aurale, che della musica si limitasse a cogliere sensazioni ed emozioni semplicemente sulla base dell'impatto immediato che un brano produce sull'ascoltatore. Conosceva invece la musica e la leggeva correntemente dato che in gioventù aveva studiato il violino, uno strumento difficile che molto chiede a chi lo suona. Naturalmente, con il suo tipico *understatement*, affermava risolutamente di non aver fatto alcun progresso nel dominare la tecnica dell'arco e di essere stato la disperazione dei suoi maestri, i quali, a suo dire, non cessavano di stupirsi di come un giovane così dotato intellettualmente e rapidissimo ad imparare in tutte le discipline, progredisse invece così lentamente e a fatica nella pratica della musica. Conoscendo la sua sensibilità musicale e la grandissima capacità di applicazione e di apprendimento che gli era propria, faccio un po' fatica a dar credito ad un quadro così catastrofico, ma mi manca la prova del contrario, non avendo mai avuto la possibilità di ascoltarlo suonare. Sospendendo dunque il giudizio su Timpanaro virtuoso di violino, resta il fatto, che è poi quello più rilevante al fine di delineare e valutare la sua personalità di cultore della musica, che egli, come cultore di musica, non era un semplice appassionato, impossibilitato però a scrutare il pentagramma e a valutare un passaggio armonico particolare; egli padroneggiava, di teoria musicale, quanto era sufficiente per poter condurre sul testo una lettura ed un'analisi consapevoli. Più volte nelle nostre conversazioni ha accennato, di sfuggita e senza alcuna saccenteria, anzi quasi scusandosene, come se ardisse, ma per un solo istante, sconfinare in un campo che non gli competeva, a qualche osservazione di carattere tecnico tutt'altro che banale. Mi colpì, nel corso di una conversazione, la rapida ma pregnantissima analisi che egli buttò là, come si dice, di un breve passo dell'*Aida*, il recitativo del messaggero che annuncia l'attacco etiopio contro gli egiziani: «Il sacro suolo dell'Egitto è invaso», delineandone con puntuale penetrazione i pregi armonici e di strumentazione.

La sua conoscenza del repertorio musicale era estesissima e, come egli stesso soleva ripetere, in massima parte formata grazie all'ascolto radiofonico, seguendo appassionatamente quel mitico Terzo programma che egli non si stancava mai di lodare mettendone in luce il ruolo di strumento principe di educazione musicale nel nostro paese dal dopoguerra fino ad anni recenti, quando un atteggiamento che guarda con malcelata sufficienza ad ogni aspetto didattico dei mezzi di comunicazione e privilegia su tutto l'intrattenimento, lo ha fortemente depotenziato. Timpanaro ricordava volentieri la vastissima offerta musicale di quel canale radiofonico: le

mattinate a tema e a cicli, le rassegne di interpreti, le stagioni sinfoniche e liriche rese possibili dai diversi complessi sinfonico-corali di Torino, di Milano di Roma e di Napoli. Ricordava anche il *Radiocorriere*, strumento indispensabile per organizzare l'ascolto della settimana, ricco com'era di dettagliate informazioni sui brani che sarebbero stati trasmessi.

Conosceva approfonditamente musica e musicisti dal Cinquecento ad oggi, e poiché, come si è detto, non si poneva di fronte alla musica come fruitore edonisticamente passivo, attratto semplicemente dalla seduzione dei suoni e delle forme, ma con quell'abito mentale che gli era proprio, cioè con l'*animus* del filologo e dello storico, indagatore attento della cultura e delle idee nel loro divenire, egli era in grado di situare opere ed autori all'interno del loro tempo, giustamente incapace di scinderli dal tessuto culturale che li aveva prodotti e alimentati. Per questo era molto attento ai dati biografici e sociali dei compositori, non disdegnando perfino l'aneddotica certo non per futile amore della curiosità a buon mercato, ma perché, lettore di Plutarco e di Svetonio, e in genere degli antichi, sapeva bene quanto l'aneddoto possa talora essere rivelatore, se non di un fatto o di un detto inoppugnabilmente reale, di un'atmosfera culturale e umana particolarmente significativa.

Anche la letteratura critica gli era singolarmente familiare: aveva letto molto della saggistica musicale ottocentesca e anche degli scritti novecenteschi di storia della musica e di estetica musicale, in particolare, ovviamente, la produzione italiana, ma anche diverse opere tedesche come gli scritti di Einstein, perché era vivamente interessato anche alla storia della critica in quanto tale. Nelle sue conversazioni non era difficile scoprire significative consonanze con indirizzi interpretativi della critica degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta; si coglieva però sempre anche una marcata autonomia di giudizio che si radicava soprattutto nel deciso superamento di categorie di matrice idealistica, quali invece erano state dominanti in quella stagione, e nel costante riferimento ad un taglio storicistico-filologico, che era poi la sua impostazione anche nei campi di studio ai quali ha dedicato la sua ricca produzione. Per questo egli guardava con molta attenzione e simpatia all'affermazione della filologia musicale che ha caratterizzato la seconda metà del secolo passato, alla produzione di edizioni critiche scientificamente fondate — non tutte però quelle prodotte, dei cui criteri e risultati poteva essere venuto a conoscenza, gli parevano egualmente fondate —, al rinnovamento della prassi esecutiva. Non nascondeva tuttavia una certa perplessità di fronte a quelli che considerava eccessi ritenendo che fosse del tutto antifilologico, perché antistorico, il costume invalso di recente di contrabbandare come versione originale, e quindi obbligate per l'esecutore, quella che consisteva nella pura e semplice riproduzione del dato scritto, senza tener conto che gli autori ubbidivano a convenzioni, più o meno tacite, e che le partiture, almeno fino alla metà dell'Ottocento erano, in diversa misura secondo i tempi, una sorta di minuta che l'esecutore doveva esplicitare. Timpanaro teneva molto a distinguere una filologia per l'ecdotica dei testi musicali dallo studio e quindi dall'attuazione pratica delle esecuzioni.

Se l'opera in musica costituiva il suo più importante polo di interesse musicale — l'opera in musica è infatti il genere in cui i molteplici legami con le altre arti e con la cultura del tempo sono più numerosi e di portata evidente — Timpanaro si interessava moltissimo anche alla musica stru-

mentale, sinfonica e cameristica: in questo campo le sue preferenze andavano indubbiamente a Beethoven e in genere alla produzione della stagione romantica: credo che egli ponesse le nove sinfonie beethoveniane alla sommità di tutta la produzione strumentale, anche se condivideva le riserve di alcuni, anche musicisti, sul celebre finale della Nona sinfonia, la cui bizzarra e atipica vocalità non riuscì mai a persuaderlo; sottoscriveva in pieno il giudizio, negativo, che Verdi aveva espresso in proposito, turbato dalla violenza cui la linea vocale è sottoposta nel celebre inno alla gioia. Oggi, si sa, questo finale, grandiosamente concepito, divenuto perfino l'inno dell'Europa più o meno unita, è entrato a far parte dei mostri sacri e quindi intoccabili, ed esprimere riserve su di esso è sicuramente poco 'musicologically correct'; Timpanaro, però, non era uomo da farsi condizionare da una *communis opinio* qualunque essa fosse e se riconosceva, me lo ha detto spesso, tutta la innovativa e potente grandiosità di concezione musicale che presiede all'idea di quel finale, continuava ad affermare, pacatamente ma recisamente, che la realizzazione gli pareva riuscita inferiore al progetto. Sospetto poi, ma questo è solo un mio sospetto non suffragato da alcun appiglio, che anche quel tanto di ottimismo trionfalistico, che nel testo schilleriano è contenuto, non lo persuadesse più di tanto; ma questa, ripeto, è una semplice congettura.

Il dramma per musica, dunque, costituiva il culmine dei suoi interessi musicali. Conosceva singolarmente bene le opere di Monteverdi, delle quali apprezzava la suprema pregnanza nel trattare la parola. Era anche molto interessato al fenomeno culturale della riscoperta monteverdiana, avvenuta nella prima metà del secolo XX, e del ruolo che il recupero del recitar cantando aveva giocato come antidoto al dilagare del melodismo turgido e ormai senza freno che aveva caratterizzato la musica lirica italiana, e non solo italiana, fra Otto e Novecento. Un antidoto che, tuttavia, non aveva dato i frutti sperati, finendo per far impantanare il dramma musicale italiano nel rigido e, in fondo, anemico declamato di certa produzione teatrale pizzettiana e non solo. L'osservatore attento e curioso di movimenti culturali, come si vede, non era mai disgiunto in lui dal musicofilo nel senso migliore del termine, che non si contenta di constatare la opportunità e la correttezza teorica di certe operazioni, ma esige un ritorno sul piano artistico, potremmo dire sulla scena e di fronte al pubblico: era questo il vero banco di prova per Timpanaro. Diffidava infatti, molto fortemente, di un'arte che si limitasse ad un soliloquio dell'artista o, al massimo, ad un dialogo di questi con pochi iniziati. Forse proprio per questo egli assegnava alla musica, in particolare alla musica drammatica, un ruolo così primario, essendo la musica l'arte che forse è in grado di coinvolgere più a fondo un più grande numero di persone. Non sarà un caso che, quando qualche volta il discorso è caduto sulla musica contemporanea, egli, pur trincerandosi dietro una pretesa scarsa conoscenza e quindi astenendosi da giudicare, non mancava di rilevare nell'allentarsi della tensione dialettica fra autore e pubblico, inteso naturalmente come vasto pubblico, uno dei motivi, e forse per lui non l'ultimo, di una certa minor efficacia della musica contemporanea, venutasi a trovare troppo racchiusa, o emarginata, a suo dire, per un complesso di vicende culturali ben note, all'interno di cerchie ristrette di conoscitori e cultori specializzati. Si sa quanto Timpanaro diffidasse dei circoli iniziatici e quanto gli fosse estranea ogni visione programmaticamente elitaria di ogni fenomeno e rappor-

to umano e sociale. È questo un aspetto di quella sua alterità, per non dire estraneità ad ogni atteggiamento culturale che potesse ricadere nella categoria da lui denominata, splendidamente, 'civetteria': la vita e l'arte, che della vita è parte integrante e basilare, sono fatti troppo seri per poter essere lasciati in preda a 'civetterie' di vario genere e modalità. Che poi una sua certa ascetica rusticità ed il suo credo filosofico e politico gli facessero talvolta estendere, anche un poco oltre il dovuto, i confini della 'civetteria', questo è un altro problema.

Del melodramma barocco e tardobarocco non avemmo mai l'occasione di parlare direttamente. Apprezzava moltissimo la produzione librettistica di Metastasio, in quanto riformatore e razionalizzatore del libretto d'opera; ricordo che una volta ebbe a definire splendido il testo dell'*Olimpiade*. Tuttavia l'opera dei compositori metastasiani costituiva per lui principalmente l'altro polo rispetto all'opera di Gluck. Certo più di una volta ha rilevato con me come la cosiddetta riforma di Gluck e Calzabigi prima e poi del Gluck francese non abbia percorso un itinerario così rettilineo come alcuni storici della musica avrebbero desiderato e, d'altra parte, come presso maestri italiani precedenti o contemporanei egli avesse trovato molti elementi connotati da una forza di rinnovamento talora anche più deciso di quello gluckiano. Ricordo sempre la grande impressione che disse di aver provato in seguito ad un ascolto radiofonico della *Sofonisba* di Traetta e con che attenzione egli guardasse all'opera degli italiani trapiantati in Francia e rivali di Gluck nella famosa *querelle* — penso all'alta considerazione che egli aveva delle opere di Piccini — e alla loro produzione di matrice italiana, quanto alla melodia, ma calata in strutture diverse da quelle tradizionali metastasiane. Questo suo collocare all'interno del contesto tecnico musicale la riforma gluckiana, però, non lo portava a diminuire la sua grandissima ammirazione per Gluck e per il suo ruolo fondamentale di rinnovatore, non solo del linguaggio teatrale del suo tempo ma, soprattutto, del ruolo del teatro che con lui, anche se non con lui solo, diviene un momento altissimo di cultura, al centro del grande dibattito illuminista.

Rifiutando una logica meccanicamente evoluzionistica, riconoscendo che elementi disparati hanno interferito e pesato talora in maniera decisiva sul percorso evolutivo del teatro gluckiano, Timpanaro individuava senza esitazione nel Gluck italiano, o meglio italo-viennese, dell'*Orfeo* e, soprattutto, dell'*Alceste* il culmine dello slancio rinnovatore, mentre guardava con una certa diffidenza alla produzione parigina, soprattutto all'*Iphigénie en Tauride*, della quale rilevava una certa rigidità declamatoria: gli pareva di intravedere, forse, il sostituirsi di una convenzione, quella della *tragédie lyrique* francese, all'altra della cosiddetta opera-concerto all'italiana. Alla seconda *Iphigénie* egli preferiva decisamente l'*Iphigénie en Aulide* e in essa la viva e umanissima parte di Agamennone. Merito grandissimo di Gluck, anche se in ciò, si è visto, non lo considerava un fenomeno isolato, era l'aver sollevato il teatro musicale a vero dramma per musica e lo strumento principale con il quale ciò era stato reso possibile era duplice: la semplificazione del virtuosismo vocale, da Timpanaro naturalmente non amato, e la limitazione grandissima per non dire il bando del recitativo secco. Sarebbe banale, anzi puerile, obiettare che una tale valutazione avviene alla luce di categorie a priori, vale a dire individuando nel dramma musicale *durchkomponiert*, ideale ottocentesco variamente perseguito da Wagner e

da Verdi, un archetipo astratto di astratta perfezione. Non c'è dubbio che la formazione musicale dell'estetica timpanariana era radicata, e non avrebbe potuto essere diversamente, in un tale presupposto culturale. Ma ritengo, ed il tenore delle conversazioni che con lui ho avuto su questo tema mi confortano in questa interpretazione, che in lui, prima e più che l'ideale storico-musicale del *durchkomponiertes musikalisches Drama*, per tacere del *Wort-Ton-Drama*, valesse soprattutto un'esigenza di rigore e serietà nella concezione del dramma in musica e del ruolo che egli assegnava ad esso come momento culturalmente qualificante nella vita e nella società. Avendo in mente, e non poteva essere che così in un intellettuale della sua formazione, il dramma antico, dramma che vive, almeno per noi, perdutasi irrimediabilmente la musica delle parti cantate, come dramma essenzialmente di parola, nel quale ogni espressione è accortamente dosata e calibrata, egli non poteva rassegnarsi ad una espressione teatrale in cui la parola — il *logos* — fosse usato come mero pretesto di effetti virtuosistici o, viceversa, avvilito in stereotipate formule cadenzali di recitativo secco. Di qui, dunque, la sua totale adesione agli ideali classici o, se si vuole, classicisti di Gluck e della sua riforma e il rincrescimento, più volte espresso, che Mozart, nelle sue grandi opere italiane, soprattutto in *Don Giovanni*, non avesse avuto il coraggio di fare il passo decisivo, trasferendo cioè la riforma gluckiana anche al dramma giocoso, specialmente una volta che egli lo aveva reso capace di contenuti drammatici bene al di là dei tradizionali parametri comici o sentimentali dell'opera buffa. Il problema, da un punto di vista strettamente storico-musicale, è naturalmente assai complesso e si pone in termini più articolati e storicamente, in parte almeno, diversamente connotabili. Resta tuttavia degno di estrema attenzione il senso dell'osservazione timpanariana, singolarmente rivelatrice di una acuta penetrazione degli aspetti più significativamente culturali della questione.

Del teatro musicale mozartiano lo attraeva soprattutto la variegata, esuberante molteplicità dei contenuti, sempre tradotti in originale ricchezza di soluzioni musicali, e fra questi soprattutto gli aspetti libertari che il Mozart teatrale variamente esprime. L'adesione di Mozart alla massoneria — una massoneria, soleva ripetere con quella sua così caratteristica sfumatura di *indignatio*, scandendo maggiormente le parole, quasi una sottolineatura tipografica, e alzando leggermente il tono della voce, che aveva ben poco a che spartire con le varie P 2 odierne! — era da lui ritenuta senz'altro genuino frutto delle aspirazioni filosofico-umanitarie del compositore; ciò contribuiva pertanto ad avvicinarlo, culturalmente, ancora di più a quell'illuminismo di cui Timpanaro era conoscitore e studioso, come si sa, fra i più profondi e dotti, e ad alcune istanze del quale, certo non propriamente a quelle spiritualistico-iniziatiche o, peggio ancora, ritualistiche e cerimoniali!, guardò sempre come a componenti fondanti ed essenziali del suo pensiero filosofico.

Il rapporto di Timpanaro con la figura e l'opera del maestro salisburghese tuttavia è stata sempre assai problematico. Ricordo molto bene il disagio da me provato nel sentire che i miei incondizionati entusiasmi mozartiani, forse espressi talora da me in maniera ingenua e magari anche un po' esagerata, lungi certo dall'essere apertamente contraddetti o magari confutati, non trovavano tuttavia in lui quell'eco che io mi sarei aspettato che suscitassero, cadevano nel vuoto di un silenzio perplesso e pensoso. Naturalmente era troppo fine conoscitore di musica anche per pensare sol-

tanto di negare la grandezza del musicista ed ascoltatore troppo attento e smaliziato per ripetere gli irritanti e scipiti luoghi comuni di un Mozart grazioso e celestiale, ingenua ipostasi di una musica come edonistico godimento. Anzi, in più di un'occasione ebbe modo di esprimere con me la propria ammirazione per questa o quella grande sinfonia o concerto (ma il *Requiem* lo lasciava tutto sommato alquanto freddo). Giudicava, ad esempio, decisamente superiore il coraggio mozartiano nell'affrontare un soggetto 'immoralista' come quello che, nonostante il finale d'obbligo, sostanzia e permea *Don Giovanni*, rispetto al, per lui fastidiosissimo, programma ideologico beethoveniano nel concepire e presentare *Fidelio* come opera 'morale' — un "uggioso moralismo schilleriano" lo definì una volta — forse proprio in antagonismo con lo scandaloso dramma giocoso della coppia Da Ponte-Mozart. Ma se avesse stramentati i recitativi...! Sono sicuro che contribuisse notevolmente a disporlo in uno stato d'animo alquanto guardingo nei confronti del Salisburghese quell'esaltazione adorante e a volte addirittura fanatica della quale fu ed è tuttora fatto oggetto il personaggio Mozart, il suo mito, assai prima e ben più che la sua musica. Ancora quella stessa diffidenza verso il personaggio divizzato che abbiamo visto operare a proposito della Callas! Soleva riferire, con grande perplessità, alla quale non era probabilmente estranea anche una certa insofferenza verso un linguaggio di matrice idealista, una frase di Massimo Mila che una volta aveva definito Mozart non un musicista ma una categoria dello spirito. Non a caso il suo, diciamo così, antimozartismo raggiunse il culmine all'inizio degli anni Novanta, in concomitanza con le celebrazioni del bicentenario della morte del compositore, quando la grancassa mediatica riversava a raffica quotidiana una produzione, che sarebbe assai magniloquente chiamare critica, fatta di articoli, dibattiti, documentari, film e libri tutti zeppi di iperbolici elogi e di ricercate quanto futili analisi, frutto e fonte di grossolani fraintendimenti atti solo ad oscurare il profilo storico-artistico del musicista. Timpanaro non era sordo e ostile verso Mozart, ma era nemico giurato, come una volta ebbe a confessarmi, soprattutto di *Amadeus*!² Tutto questo è vero ed è un elemento importante, eppure non può essere in ciò la spiegazione esauriente dello strano rapporto fra Timpanaro e la musica mozartiana. In effetti un ulteriore motivo di questo atteggiamento sono venute a conoscerlo molto di recente, parlando con la moglie di Sebastiano, Maria Augusta, che mi ha raccontato come anche fra di loro il problema Mozart sia stato spessissimo dibattuto e come in queste loro conversazioni, ben più profonde e confidenziali, come è ovvio, di quelle che avevano luogo con me, era emerso un altro motivo di disagio, che, se vogliamo, poco aveva a che fare con la musica, ma che vorrei ricordare perché immensamente rivelatore di uno dei tratti umani più profondi e più squisiti della personalità di Timpanaro, uno di quei tratti che, assieme alla sua intelligenza e alla sua cultura, facevano di lui un uomo di spessore morale così raro e così forte. Egli dunque, di fronte all'uomo

² Sotto l'etichetta *Amadeus*, titolo di un allora popolarissimo e pluridecorato film di M. Forman del 1984, basato sulla commedia omonima e sulla sceneggiatura di P. Shaffer, Timpanaro radunava e sintetizzava tutta quella produzione, per lo più ostentatamente commerciale, e tutta la banale letteratura pseudocritica che, soprattutto negli anni del bicentenario della morte del compositore, imperversò implacabile ovunque.

Mozart, non poteva fare a meno di percepire, con dolore vivissimo, una vicenda biografica in cui la sofferenza, soprattutto la sofferenza imposta al bambino e al ragazzo nel tormentoso lavorio inteso a forgiare e a rallevarre l'*enfant-prodige*, prima, e a sfruttarlo poi, in modo tanto più brutale quanto subdolamente dorato, come un fenomeno quasi da circo. L'infanzia negata di Wolfgang gli si disegnava di fronte in tutta la parabola di vita e di arte del compositore e l'amarezza che da ciò gli derivava era realmente insostenibile. Certo, ci sarà chi potrà sorridere di ciò, chi la riterrà un'ingenuità se non addirittura un cedimento di fronte al mito Amadeus. Io vi ho ritrovato prima di tutto il riflesso dell'incapacità, così peculiare di Timpanaro, di rassegnarsi di fronte al dolore, soprattutto al dolore altrui, soprattutto al dolore scelleratamente inflitto con gratuito e disinvoltato cinismo. I lettori delle sue opere ritroveranno qui, in questo travagliato, potremmo dire addirittura angosciato confronto con la musica di Mozart, non solo l'uomo Timpanaro, ma anche la forte e chiara eco di molte istanze del pensatore e dello studioso.

Un'attenzione tutta particolare egli dedicava alla produzione buffa italiana del secondo Settecento e del primo Ottocento. Non era certo il comico come tale, tenue peraltro e assai datato, di quell'opera, quanto naturalmente lo stupefacente potenziale innovativo che essa racchiudeva sia in relazione ai testi approntati dai librettisti sia al trattamento più specificamente musicale. L'illuminismo che opera certamente, anche se in modi più mediati e talora difficili da individuare chiaramente, nell'opera seria e che egli seguiva attentamente, e credo correttamente, in un collegamento complesso ma sicuro che unisce Metastasio³ ai riformatori italiani della metà del Settecento e a Gluck, si mostra all'opera nelle diverse tipologie del melodramma buffo in tutta la sua dirompente novità. Carissima gli era la commedia dell'illuminista abate Lorenzi, musicata da Paisiello, *Socrate immaginario*, nella quale apprezzava, ovviamente accanto a tutto il resto, il delizioso dettaglio della parodia gluckiana del triplice «no» pronunciato dalle Erinni nell'*Orfeo* contro la supplica del cantore. Timpanaro conosceva a fondo e apprezzava molti titoli di questa stagione del teatro in musica italiano, da *La buona figliuola* di Piccini su testo di Goldoni a molte opere di Paisiello (*Don Chisciotte*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il re Teodoro in Venezia*, *Nina*, *La molinara*, ed altre, oltre al già citato *Socrate immaginario*), di Jommelli, di Salieri, di Cimarosa e perfino di autori francamente minori quali Valentino Fioravanti delle cui *Cantatrici villane* dava in sostanza un lusinghiero giudizio. È chiaro che per lui questa produzione, e insisto tanto letteraria quanto musicale, anche nel senso più specifico della parola, viveva come parte integrante e insostituibile di un mondo e di una cultura che egli conosceva da par suo e che amava profondamente. Le nuove istanze

³ Dico espressamente Metastasio, senza implicare necessariamente i primi intonatori di opere metastasiane, perché Timpanaro ha sempre considerato Metastasio sostanzialmente come un intellettuale dell'illuminismo, sebbene di un illuminismo ancora iniziale e per tanti versi assai cauto a causa del pesante retaggio di condizionamenti cesarei e controriformisti. Del resto è oggi assai chiaro come il Poeta cesareo abbia apprezzato e incoraggiato proprio quei musicisti riformatori, Jommelli primo fra tutti, che, attorno alla metà del secolo tentarono una riforma dell'opera seria proprio a partire da libretti metastasiani, talora anche fortemente manomessi. In proposito si può consultare ora A. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio*, Firenze, Le lettere, 2002.

sociali e culturali emergevano, a suo parere, riverberandosi non solo nelle trame dei libretti e in espressioni che il poeta poteva porre in bocca ai suoi personaggi, ma anche nelle rinnovate strutture musicali: il progressivo abbandono di astratti, aulici virtuosismi vocali, il passo più semplice e morbido della melodia, l'insaporirsi dello strumentale attraverso l'impiego di un'orchestra più ricca di timbri e meno gerarchica nella condotta delle parti, l'affiancarsi di pezzi concertati al numero chiuso solistico erano tutti elementi che egli amava indicare e porre in complessa ma intima relazione con tante istanze della vita culturale, filosofica e letteraria, del tempo.

Al culmine dell'esperienza dell'opera comica settecentesca situava, naturalmente, la folgorante esperienza rossiniana:⁴ ammiratore incondizionato del genio del Pesarese e del suo *Barbiere di Siviglia*, attribuiva non piccolissimi meriti quanto a perfetta riuscita al libretto, che definiva veramente ottimo, dello Sterbini. Un poco al disotto del *Barbiere* poneva, in questo dissentendo dalla mia valutazione, *Cenerentola*: opera certo splendida e nella quale, diceva, si trovava una delle più belle, intense e nuove arie rossiniane, la canzone «Una volta c'era un re», ma che perdeva qualche cosa in efficacia nel virtuosistico rondò finale. È questo del virtuosismo, in Rossini spinto fino al barocchismo vocale, un aspetto che, come si è visto, non riscuoteva le simpatie di Timpanaro: lo si è visto a proposito dell'opera settecentesca, ritornerà come criterio di valutazione anche nel giudizio del dramma romantico del primo Ottocento. Qui tocchiamo da vicino l'illuminismo e, se si vuole, il classicismo timpanariani che ritengono un valore il fare, anche il fare musica, in modo consono alla natura ed aborriscono quindi dall'artificio di qualsiasi genere. Certo, Timpanaro conosceva assai bene, accanto alla produzione comica, quella seria, anche del periodo napoletano, di Rossini e ne intendeva appieno e ne valutava tutta la portata francamente innovativa; egli non condivideva affatto l'opinione, assai diffusa specialmente in passato, secondo la quale Rossini avrebbe scritto vere opere

⁴ A proposito della musica di Rossini, mi piace ricordare un simpatico episodio di cui Sebastiano fu testimone e che egli stesso mi ha narrato. In occasione di una serata, al Maggio musicale fiorentino del 1937, alla quale egli, ragazzo, era intervenuto con i genitori, il programma prevedeva al primo posto l'esecuzione di un lavoro d'occasione di Casella, *Il deserto tentato*, su testo di Corrado Pavolini, dedicato a Mussolini, il cui tema era l'esaltazione dell'impresa d'Etiopia. L'opera, parto di un musicista che pure Sebastiano stimava, era ovviamente un pesante e infelice componimento eulogico di circostanza, subito passivamente e con fatica dal pubblico. Al secondo posto era programmato *Il signor Brusolino* rossiniano, con la famosa sinfonia con i colpi d'archetto sui leggi: ebbene, all'attacco della sinfonia, un applauso liberatorio si levò dal pubblico, entusiasta fino al parossismo e lieto di trovarsi finalmente di fronte a musica vera. Credo che si debba notare, ad onore della dirittura intellettuale di Timpanaro, il fatto che egli, nel rammentare l'episodio, non pensò minimamente a presentarlo come un improbabile episodio di "antifascismo" del pubblico — sarebbe stato facile a molti cadere in una siffatta insidiosa trappola — ma come il palesarsi di un paradigmatico contrasto fra musica buona e cattiva, fra musica sorretta da ragioni musicali ed un'arte piegata banalmente ad altri scopi. Mi corre infine l'obbligo, cogliendo l'occasione di questa ristampa, di correggere un errore nel quale, probabilmente fraintendendo il racconto di Timpanaro, ero incorso. Io riferivo di un concerto comprendente il "mistero in un atto" di Pavolini-Casella e la sinfonia rossiniana, così mi pareva di ricordare. In realtà si trattò di una serata teatrale (8 o 12 maggio 1937), direttore A. Guarnieri, il cui programma prevedeva la recita de *Il deserto tentato* (regia di L. Wallerstein) e della farsa in un atto *Il signor Brusolino* (regia di A. G. Bragaglia e V. Sorelli), e non della sola sinfonia di quest'opera, cfr. *Teatro Comunale di Firenze - Maggio Musicale Fiorentino, Catalogo delle manifestazioni 1928-1997*, a cura di A. BARDI e M. CONTI, Firenze, Le lettere, 1998, 2 voll.: vol. I, p. 47.

serie solo negli ultimi anni della sua attività teatrale, quando adattò propri spartiti precedenti per la scena francese, *L'assedio di Corinto* e il *Mosè*, e compose ex novo il *Guglielmo Tell*;⁵ anzi, a proposito di quest'ultima opera, che certamente ammirava, egli nutriva tuttavia qualche riserva, convinto com'era della irrimediabile debolezza del libretto. Grandissimo merito di Rossini era, ai suoi occhi, l'aver bandito, nella produzione per Napoli, cioè in quella evidentemente principale, il recitativo secco, in maniera definitiva, fino da *Elisabetta* e *Otello* — opera quest'ultima da lui molto amata. Aveva anche una particolare predilezione per *La donna del lago*, memore forse anche dell'entusiasmo leopardiano verso la vasta partitura del Pesarese, dal disegno classico e dagli inediti coloriti proromantici.⁶ Si rassegnava, però, malvolentieri ad ammettere, anche se seguiva con grande interesse la cosiddetta Rossini-renaissance, che in Rossini il virtuosismo potesse essere, paradossalmente, uno strumento di grande espressione, a patto che se ne accogliesse l'ardita, astratta stilizzazione. Per lui espressione era sinonimo di semplicità e di naturalezza e l'artificio era sempre sospetto di scopi poco nobili. In effetti, sapendo quanto sappiamo di Rossini, musicista geniale, ma anche abile amministratore di sé e delle proprie fortune presso il pubblico, dobbiamo forse riconoscere che questo manifestato disagio timpanariano non fosse del tutto privo di fondamento.

Il suo autore del melodramma primo ottocentesco era, ovviamente, Vincenzo Bellini. Di Bellini non si limitava ad ammirare, in modo generico, la classicità delle forme e la bellezza della melodia. Contestava anche, considerandola limitativa, una celebre lettura che Pizzetti, in un saggio assai noto,⁷ dava del teatro di Bellini, indicando nella liricità il punto di forza della musica del Catanese. Secondo Timpanaro la musica belliniana, ascetica in molti suoi aspetti, non rinunciava affatto a porre in campo, accanto al registro lirico, anche altri importanti livelli espressivi, come avviene nel caso del celebre «Guerra, guerra» nella *Norma*, ricco di un pathos allucinato e tragico nella barbarica violenza della strumentazione; ma non solo questo: il finale di *Norma*, ad esempio, era per lui difficilmente riducibile alla sola categoria del lirismo e del canto puro, ricco com'è di una complessità armonica e scenica di grande impatto. Richiamava l'attenzione in modo particolare sui recitativi belliniani, in linea con quanto studi recenti hanno messo in luce,⁸ rilevandone la continua tensione, sia nella linea vocale che nel trattamento armonico, verso un superamento delle formule tradizionali del recitativo, anche accompagnato, in direzione di un'attenta valorizzazio-

⁵ Cito i titoli deliberatamente in italiano; una civetteria avrebbe considerato Timpanaro l'impiego dei titoli francesi, oggi preferibilmente usati per queste opere, anche per distinguere le versioni originali dalle ritraduzioni italiane che circolarono nell'Ottocento e che a loro volta introducevano qualche ulteriore, minore modifica.

⁶ Cfr. la lettera del 5 febbraio 1823 di Giacomo, da Roma, al fratello Carlo.

⁷ I. PIZZETTI, *La musica di Vincenzo Bellini*, Firenze, La Voce, 1914, rist. in ID., *Intermezzi critici*, Milano, Vallecchi, 1921.

⁸ Timpanaro lesse il saggio pizzettiano in anni giovanili, se non ricordo male nel periodo bellico o addirittura negli anni prebellici; questo fatto mi induce a ritenere che egli abbia elaborato molte di queste sue idee già in anni abbastanza lontani, probabilmente intuendo e, potremmo anche dire, precorrendo certi sviluppi critici di analisi e approfondimento della musica belliniana frutto di studi posteriori agli anni Cinquanta e Sessanta; cfr. M. R. ADAMO – F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981.

ne della parola. Certo, è lo stesso Bellini — nella nota lettera ad Agostino Gallo peraltro di dubbia autenticità — a metterci in qualche modo sull'avviso, raccontando che, prima di musicare un brano, egli era solito leggerlo e rileggerlo, per far risuonare dentro di sé il giusto ritmo e peso delle parole. Simili affermazioni, però, si possono trovare, a livello di enunciazione teorica, anche presso altri musicisti e, in linea di principio, tutti sono sempre stati d'accordo sulla necessità per il recitativo di essere espressivo. Di fatto, notava Timpanaro, proprio nel trattamento del recitativo, anche di quello accompagnato, starebbe un punto di debolezza dell'opera rossiniana, proprio per il ricorrere, molto, troppo spesso, di un formulario vocale e anche strumentale rigido e stereotipato. Dopo Gluck e, integro io, dopo Mozart, non si era sentito più, nell'opera italiana almeno, un recitativo del peso scenico-musicale di «Sediziose voci, voci di guerra» di Norma, e ciò appariva appieno, aggiungeva, nella interpretazione di Maria Callas.

A questo grande apprezzamento nei confronti di Bellini, faceva riscontro una certa freddezza verso la produzione seria donizettiana. Del musicista bergamasco, semmai, Timpanaro apprezzava di più, anzi apprezzava moltissimo, le opere buffe o meglio comico-sentimentali, *Elisir d'amore* e *Don Pasquale*: di quest'ultima non si stancava di lodare il raffinato strumentale e, naturalmente, i recitativi tutti accompagnati; ammirava anche altre partiture minori che sono state rimesse in circolazione più di recente: *Rita*, *Il campanello*, *Betty*, *La figlia del reggimento*. Dei drammi seri non lo convincevano, diceva, il patetismo a suo modo di vedere alquanto di maniera, la costruzione d'insieme non di rado affrettata e senza quei colpi di genialità che illuminano corruschi anche il più raffazzonato dramma verdiano degli 'anni di galera'. A ciò aggiungeva il fastidio per il perdurare di un virtuosismo giudicato alquanto decorativo: la celebre aria della pazzia nella *Lucia di Lammermoor* gli pareva come vacillare sotto il peso dei vocalizzi, anche prescindendo dalla grande cadenza comunemente eseguita e che, come si sa, non risale a Donizetti, ma ad un'epoca più tarda. Probabilmente un giudizio così severo si spiega anche con la cattiva impressione generata dall'uso, durato fino agli anni Cinquanta, di affidare il ruolo di Lucia a soprani leggeri, uso che trionfò proprio negli anni della giovinezza di Timpanaro e che svuotava il personaggio di tutta la dolorosa, lunare drammaticità di cui è sostanziato, in favore di un pigolante e floreale virtuosismo tipicamente 'liberty'. Tutto sommato, dopo Bellini e prima di Donizetti, egli avrebbe forse voluto porre il Mercadante degli anni Trenta, massiccio e vigoroso, se solo la sua invenzione melodica fosse stata più incisiva e originale.

È tuttavia in Giuseppe Verdi che Timpanaro venerava il massimo musicista italiano dell'Ottocento ed uno dei compositori a lui più graditi e congeniali. Conosceva tutte le opere di Verdi e le apprezzava tutte, senza che questo suo entusiasmo gli impedisse di valutare criticamente i differenti livelli degli esiti raggiunti dal maestro bussetano.

Per i drammi dei cosiddetti "anni di galera" Timpanaro dimostrò sempre un grande interesse, in questo in piena sintonia con la rivalutazione del giovane Verdi avvenuta negli ultimi decenni. Certo, non si lasciava sviare dai facili e un po' frivoli entusiasmi di quanti avrebbero dato tutta la trilogia, per non parlare di *Don Carlo* o *Aida* o delle ultime opere, per un *Attila* o una *Giovanna d'Arco*. Era tuttavia convinto che tutti questi lavori, alcuni più di altri naturalmente, contenevano in diversa misura colpi di genia-

lità eccezionale; e questo non tanto in qualche aria o duetto isolati, ma direi quasi che egli li individuasse soprattutto in angoli meno ovvi dell'opera e nell'intuizione complessiva del lavoro, senza escludere neppure gli effetti dello strumentale, spesso ritenuto il punto più problematico di tutti. Perfino di *Un giorno di regno*, opera generalmente considerata come un irrecuperabile fallimento, dava un giudizio non troppo severo, considerando tutto sommato esagerate le condanne che tradizionalmente si pronunciano contro questo *unicum* verdiano; la musica ha, a suo dire, più di un tratto di vivace originalità e l'uso del recitativo secco gli pareva abbastanza contenuto,⁹ anche se riconosceva che il Donizetti di *Don Pasquale* solo pochissimi anni dopo avrebbe avuto più coraggio al riguardo. Lo riempiva, poi, di tristezza e lo indignava il fatto che il pubblico scaligero del tempo, che decretò il fiasco del lavoro, avesse dimostrato una sensibilità così scarsa e carente di umanità, infierendo su un uomo tanto provato, in quei giorni, dal dolore e dal lutto.¹⁰ Soleva anche lodare incondizionatamente, forse con un piccolo spunto paradossale di 'civetteria' — anche Timpanaro aveva le sue 'civetterie' di ben altra grana però, bisogna riconoscere, da quelle che egli designava e biasimava come tali —, la librettistica verdiana di Piave: i versi sono senz'altro povera cosa, diceva, ma il taglio delle scene che sapeva abbozzare Piave non ha l'eguale in tutta la librettistica dell'Ottocento; il libretto di *Rigoletto* rimaneva per lui un modello insuperato di efficacissima sceneggiatura per melodramma.

La sua predilezione, fra le opere giovanili di Verdi, andava indiscutibilmente a *Macbeth*, che giudicava in assoluta fra i più alti traguardi verdiani, anche considerando la sola prima stesura. Contrariamente a quanto afferma in genere la critica verdiana, invece, egli si dichiarava profondamente insoddisfatto di fronte a *Luisa Miller*, che egli definiva come un *Rigoletto* mancato. Ne costatava evidentemente tutta l'intenzione innovativa e valutava certo positivamente l'arditezza e la novità dell'esperimento: il tentativo di aprire la scena seria, 'tragica', a realtà non eroiche, ma quotidiane. Può darsi che non amasse particolarmente il soggetto schilleriano;¹¹ in ogni caso l'esito dell'operazione era per lui interlocutorio e le cose migliori, fra le quali poneva la grande aria di Rodolfo «Quando le sere al placido», guardavano al passato, a Donizetti («la più bella aria di Donizetti» la definì scherzando una volta), non al futuro. Non c'è dubbio, cre-

⁹ Devo tuttavia precisare che l'edizione discografica dalla quale egli aveva conosciuto l'opera, una vecchia e interessante registrazione diretta da Simonetto, con Capecchi, Bruscantini, la Pagliughi e Oncina, aveva i recitativi alquanto sfrondati.

¹⁰ Conservo una sua lettera, scrittami da Firenze a Bonn nel 1990, in cui Sebastiano esprime queste sue considerazioni con vibrante commozione e con accenti assai forti, documento ulteriore della sua profonda sensibilità — *sympátheia* e *philanthropía* l'avrebbero chiamata i Greci — di fronte al dolore e del suo indignarsi ad ogni manifestazione di umana spietatezza.

¹¹ Sarà forse un caso, ma, ogni volta che si affacciava il nome di Schiller, Timpanaro sembra mostrare come un moto di insoddisfazione! Anche di fronte a *I masnadieri* non mostrava soverchi entusiasmi. Sulla *Giovanna d'Arco*, opera la cui intrinseca debolezza musicale si unisce ad un libretto, di Solera, particolarmente infelice, non ricordo che si sia mai soffermato in modo particolare. A sé va ovviamente considerato il caso di *Don Carlo*, opera assai apprezzata da Timpanaro, a proposito della quale, egli faceva notare, si deve riconoscere che la rielaborazione librettistica, forse non eccelsa, ha tuttavia mutato i rapporti di forza fra le tematiche, dando nuovo e particolare rilievo, ancor prima che a ciò provvedesse la musica, a quelle più consone alla sensibilità verdiana.

do, che un tale giudizio cogliesse un aspetto innegabile di quest'opera, peraltro storicamente capitale.

Della grande trilogia popolare, indicava in *Rigoletto* sicuramente il lavoro più interessante e perfetto e allo stesso tempo di sconcertante novità, pur ammirando moltissimo *Il trovatore* e *La traviata*. *Rigoletto*, diceva, ha all'incirca la stessa durata del prologo del *Crepuscolo degli dei*, eppure quanta ricchezza e varietà di musica e di situazioni drammatiche di fronte a quella interminabile e verbosa discussione.¹² Incidentalmente, si sarà subito capito che Timpanaro non era un wagneriano! Ma su questo tornerò tra poco.

Timpanaro, del tutto disponibile ad apprezzare la dirompente carica innovativa del giovane Verdi e il grandioso coronamento costituito dalla trilogia degli anni Cinquanta, non soffriva naturalmente alcun condizionamento da parte di quella moda, entrata in voga con la *Verdi-renaissance*, che spingeva molti a identificare il Verdi più genuino con quello della giovinezza e della maturità anni Cinquanta, e che attuava così un rovesciamento totale di un'altra, precedente prospettiva critica che, in ossequio ad un meccanico criterio evolucionistico e a mutati ideali di dramma musicale, riteneva veramente significativa l'ultima, se non addirittura l'ultimissima stagione del musicista di Busseto. Secondo Timpanaro *Un ballo in maschera*, *La forza del destino* e, soprattutto due opere da lui particolarmente amate, *Don Carlo* e *Aida*, rappresentavano sicuramente una profonda evoluzione del linguaggio musicale e drammatico di Verdi e costituivano capolavori indiscussi, senza tuttavia che ciò comportasse una svalutazione di quanto di buono, anzi di ottimo il musicista aveva composto in precedenza: ho del resto accennato al fatto che egli stimava *Macbeth*, anche nella versione fiorentina del 1847, uno dei massimi esiti del teatro di Verdi. Tanto era lontano da una siffatta visione evolucionistica, che proprio all'opera verdiana più applaudita e osannata dagli estimatori del secondo Verdi, vale a dire *Otello*, Timpanaro non si stancava di muovere rilievi. Innanzi tutto il libretto di Boito gli pareva eccessivamente verboso e affetto da un incipiente dannunzianesimo; e questo nonostante che verso Boito letterato e poeta — altrettanto non direi per il musicista — dimostrasse una stima molto elevata, considerando il *Re Orso* una raccolta poetica importantissima e il libretto di *Falstaff* un vero capolavoro. È vero, il quarto atto dell'*Otello*, con la sua tinta scura nello strumentale, la desolata canzone del salice e le mezze tinte della morte del protagonista erano da lui ammirati senza riserve. Per il resto, le riserve c'erano: la musica poteva forse suonare al suo orecchio qua e là come viziata da certe atmosfere estetizzanti, quando non addirittura troppo cedevole di fronte ai furbeschi lenocini del poeta. Senza che lo abbia mai apertamente affermato, temo, da tutta una serie di indizi, che sospettasse una sorta di plagio boitiano nei confronti del vecchio maestro. Una volta definì l'*Otello* un'opera un po' umbertina: potrebbe sem-

¹² Senza dubbio si riferiva proprio al Prologo della terza giornata, in quanto faceva esplicito riferimento alla "verbosa discussione delle Norne". È vero che la lunghezza di *Rigoletto* è piuttosto paragonabile a quella del *L'oro del Reno* — il prologo dell'intero ciclo — che Timpanaro amava assai più del *Crepuscolo*; può darsi che, per iperbole polemica, egli sovrapponesse più o meno volontariamente i due momenti.

brare una banale tautologia, vista la data di composizione, ma il giudizio, anche per chi ammira quel dramma verdiano incondizionatamente, e fra questi mi pongo, ha una valenza diagnostica di portata assai rilevante.¹³

Del tutto diverso il caso di *Falstaff*, sicuramente una delle opere che Timpanaro preferiva. Gli artifici linguistici boitiani, riverberati qui dalla luce sorniona dell'ironia, l'abile montaggio scenico — un bellissimo esempio di *contaminatio*, commentava — e lo sfoltoimento operato sulle fonti originali shakespeariane concorrono a dar vita ad una commedia lirica di alto valore letterario e, a suo dire, in certo modo perfino superiore alla fonte. Quanto alla musica di Verdi, soleva ripetere che con *Falstaff* e la sua complessa trama vocale e strumentale, intessuta di inediti colori armonici e timbrici e sorretta da una struttura formale rigorosa quanto nuova e assolutamente lontana dalle vecchie forme tradizionali, aveva dato al teatro italiano, e forse europeo, la prima grande opera del Novecento, superando da par suo in un sol balzo parecchi ben più deboli tentativi di modernizzazione, quali ad esempio quelli che, negli stessi anni, i maestri della cosiddetta Giovane scuola andavano mettendo in atto. Lo stesso Puccini di *Gianni Schicchi* gli pareva riuscito, circa due decenni più tardi, tutto sommato alquanto più arretrato e soprattutto meno convincente del "vecchio leone".

Non solo il teatro verdiano lo attraeva; amava sempre sottolineare l'ammirazione per quel curioso, dimostrativo quartetto per archi, composto a riprova della capacità di saper scrivere anche come un 'musicista vero'. Era però soprattutto il *Requiem* la composizione verdiana non drammatica che lo affascinava: il più bel *Requiem* mai scritto, lo definiva, ma non mi ha mai spiegato, nelle nostre conversazioni, i motivi di questa sua passione grande. Posso forse azzardare qualche congettura, e rintracciare, oltre che nella indiscutibile e ovvia qualità della musica, forse in una sorta di consonanza con Verdi riguardo al sentimento, all'atteggiamento di fronte all'evento non tanto terrorizzante o paventato, quanto piuttosto scandaloso e sconvolgente della morte, quella morte che pone, oltre che un punto fermo, anche un punto interrogativo, almeno sul senso del prima se non necessariamente su quello del dopo.¹⁴

L'ammirazione, sconfinata, per Verdi musicista e drammaturgo non gli impediva, però, di mostrare tutto il proprio disagio e il proprio dissenso verso certi lati caratteriali del compositore: un agrario padano tirchio e avido, lo qualificava; queste riserve di ordine umano non giungevano, tuttavia, minimamente ad intaccare la considerazione nei confronti dell'artista e a sminuirne ai suoi occhi il ruolo, basilare, nella storia culturale dell'Ottocento italiano.

La franca antipatia verso il personaggio Wagner, invece, si riverberava, eccome, sul giudizio che dava del musicista. Bisogna ammettere che quei

¹³ È possibile che, nell'esprimere tali riserve, Timpanaro si rifacesse a quelle di F. DEGRADA, "Otello": da Boito a Verdi, del 1976, poi nel suo *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole, Discanto edizioni, 1979, vol. 2, pp. 155-166, si veda in particolare p. 158. Il libro gli era ben noto, come pure gli era nota la replica di M. MILA in *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 233-235.

¹⁴ Vedi il giudizio che sul *Requiem* esprime in una postilla in margine a *Vere presenze* di Steiner (Milano, Garzanti, 1998, p. 205): "La Messa da Requiem di Verdi è la più atea e disperata possibile"; cfr. M. FEO, *Dialogo con George Steiner*, in *Per Sebastiano Timpanaro* cit., p. 295.

tratti negativi che egli riscontrava, e biasimava, in Verdi, tratti di carattere appunto, erano di ben minore rilevanza rispetto a ciò che in Wagner gli dispiaceva profondamente. Del musicista tedesco non apprezzava l'intrinseca amoralità e il cinismo; oltre a ciò, e questo credo sia ciò che più ha pesato, Timpanaro nutriva una totale avversione per l'insieme dell'ideologia wagneriana, soprattutto del Wagner maturo — una maggior simpatia provava per i trascorsi giovanili, quarantotteschi, del musicista, che vedeva ancora riverberarsi nell'*Oro del Reno*. Chi conosca anche solo superficialmente il pensiero e le predilezioni culturali di Timpanaro non potrà aspettarsi, ovviamente, un atteggiamento diverso. Certo, egli si rendeva perfettamente conto di trovarsi di fronte ad un musicista enormemente dotato, ad un riformatore del teatro d'opera ottocentesco verso una direzione, il dramma musicale, che era per lui in buona misura condivisibile. Lo spessore musicale delle sue composizioni teatrali era certo notevolissimo, anche se la tecnica del *Leitmotiv*, applicata con quella implacabile coerenza con la quale Wagner l'applicò nell'*Anello del Nibelungo*, gli pareva un indebito e intellettualistico trasferimento di procedimenti strumentali all'opera e quindi, alla fine, più un impaccio che una risorsa. Timpanaro, insomma, non ha mai detto, ovviamente, che Wagner avrebbe composto musica brutta o insignificante, ci mancherebbe! Certo, il mondo e quindi l'opera wagneriana nascevano da un terreno che era agli antipodi del suo. Oltre l'ideologia wagneriana — in particolare gli spiacevano i tardi *Crepuscolo degli dei* e *Parsifal* (“un delirio mistico scritto sui divani di una casa di tolleranza”, amava definire quest'ultimo, citando credo una celebre frase di cui tuttavia ignoro l'autore) — serie riserve egli rivolgeva anche al Wagner poeta, che, da ottimo conoscitore della lingua tedesca, non aveva difficoltà a leggere e valutare correntemente nel testo originale, ritenendolo verseggiatore artificioso, prolisso e troppo sfacciatamente eclettico. La lunghezza dei drammi wagneriani, la diffusa propensione dei personaggi a discutere, a lungo, mentre in orchestra il ribollire di temi e segmenti tematici, variamente rivoltati e strumentati, non poteva evitare, alla lunga, l'impressione di meccanicità e quindi indurre sazieta, la mancanza, da lui rilevata, di veri conflitti drammatici, erano questi aspetti, strettamente musicali, che non entusiasmavano Timpanaro, costantemente amico della concretezza e diffidente verso i fumi metafisici, specialmente quando sospettava dietro di essi una qualche astuta strategia assai meno ‘metafisica’ delle tematiche imbandite.

Nell'ambito della musica tedesca dell'Ottocento Timpanaro apprezzava la grande tradizione strumentale sinfonica e cameristica, mentre non grandi entusiasmi destava in lui Richard Strauss, un compositore che egli giudicava eccessivamente eclettico e, in fondo, poco sincero. Indicava sovente *La donna senz'ombra*, secondo me con eccessiva severità, come esempio di opera pretenziosa e indigesta; in effetti, anche chi non condivida fino alla fine una siffatta stroncatura e riconosca in quel lavoro aspetti pregevoli, non potrà fare a meno di ammettere che, in maniera forse un po' unilaterale e volutamente paradossale, essa individua e isola dei tratti che realmente in quel lavoro ci sono o almeno ci possono essere. Questi ed altri difetti egli rilevava in Strauss, anche nel meno sgradito *Cavaliere della rosa*. Nel corso delle conversazioni avute con lui, tuttavia, non ho mai sentito introdurre a carico di Strauss l'accusa che forse ci si sarebbe aspettati più di altre, quella di connivenza col nazismo; il poco apprezzamento era motivato su basi esclusivamente musicali.

Accanto alla grande tradizione italiana e tedesca, vi era almeno un'altra 'scuola', anzi direi meglio un altro autore che lo riempivano di ammirazione e di entusiasmo: Musorgskij e la tradizione russa dell'Ottocento. Il teatro di Musorgskij, quel suo scabro, arcaico declamato, mai arido, sempre ricco di canto, le armonie aspre e la strumentazione ferrosa — pur ammirando il genio di strumentatore di Rimskij Korsakov, amava il *Boris* nella sua veste originale — parlavano in maniera tutta particolare a lui con un linguaggio certo straniero, ma che lo coinvolgeva a fondo: *Boris e Kovantschina* rientravano indiscutibilmente fra le sue opere preferite in assoluto.

Che cosa pensasse della musica francese dell'Ottocento non saprei dire. Un paio di volte il discorso è caduto su Meyerbeer, di cui aveva un'opinione sostanzialmente positiva, soprattutto in rapporto ai virulenti, e strumentali, attacchi di Wagner.

Quanto al Novecento le conoscenze di Timpanaro continuavano ad essere molto vaste, almeno per tutto il cosiddetto Novecento storico, ma i suoi apprezzamenti divenivano più cauti e più raramente gli capitava di esprimersi sui compositori di questo periodo. Ciò non vale ancora per il passaggio fra i due secoli. Egli guardava alla Giovane scuola, al cosiddetto Verismo, ben conscio di tutti i limiti dei compositori che in essa s'impegnarono, ma senza eccessiva severità o quel sussiego divenuto a un certo punto doveroso per ogni intellettuale di gusto. Altro discorso ovviamente vale nei confronti di Puccini, del quale apprezzava moltissimo le doti di musicista, meno quelle umane. La sua musica, diceva, per invenzione e originalità armonica e di strumentazione era più avanti del suo teatro, della sua drammaturgia, e forse la zavorra maggiore che lo ha danneggiato era costituita proprio dai librettisti, i vari Illica, Giacosa, ecc. allora salutati come rinnovatori della librettistica e veri letterati, ma che in realtà incarnavano proprio quel poco o tanto o troppo di Italicità che c'è nel teatro pucciniano. Gli dispiaceva la visione, e il trattamento psicologico, che la donna subisce nell'opera pucciniana: Puccini, affermava spesso, non è contento finché la donna non l'ha stritolata; per lui la donna deve soffrire e basta. Un motivo di disagio di fronte al teatro del musicista lucchese credo che fosse costituito anche dal sospetto di non completa sincerità, di adesione solo parziale e strumentale del compositore rispetto ai soggetti posti in musica e in scena. Ricordo una volta, in occasione della trasmissione televisiva di *Bohème* dal Teatro Regio di Torino nel centenario della prima rappresentazione, Timpanaro commentava lo spettacolo; a un certo punto, con l'aria di chi sa di dire una cosa un po' contro corrente, osservò che in fondo un personaggio non riuscito dell'opera è, diversamente dalla *communis opinio*, quello di Musetta: "Quella Musetta che, alla fine si effonde «Madonna benedetta, fate la grazia a questa poveretta» ecc., in realtà non si pente per niente". Sarebbe del tutto ingenuo, anzi completamente difforme dal carattere e dall'intelligenza di Timpanaro, volere attribuire a quell'annotazione, un assurdo intento di sondare la psicologia di Musetta; Timpanaro, oltretutto studioso profondo di tematiche psicanalitiche, si rideva e si indignava di fronte a insulsi tentativi ermeneutici del genere, che pure, ahimè, venivano e vengono di tanto in tanto propinati. L'osservazione mirava invece a rilevare, ed in perfetto stile timpanariano, l'intima insincerità che, a suo avviso, il musicista dimostrava nel costruire e condurre il proprio personaggio drammatico e musicale, facendo risuonare, a freddo però, per puro calcolo di effetti, la corda patetica. Ancora una volta si potrà condividere o meno,

per tanti aspetti, una tale esegesi. Resta, a mio avviso, il senso di una intuizione “diagnostica”, che sarebbe leggerezza non tenere nel dovuto conto.

Fra i compositori successivi egli aveva in genere una buona opinione dei musicisti riferibili in qualche modo alla cosiddetta Generazione degli Ottanta. Di Respighi apprezzava la grande abilità di orchestratore, conseguita alla scuola russa di Rimskij Korsakov. I poemi sinfonici romani, in particolare i *Pini di Roma* — ma non il finale “una trombonata fascista!” — erano fra i brani sinfonici da lui giudicati assai piacevoli e suggestivi; meno, mi pare, mostrava di apprezzare il teatro respighiano. Anche di Pizzetti, Casella, Malipiero, Ghedini ha sempre parlato con fondamentale apprezzamento. Forse si trattava di un apprezzamento tributato principalmente alla cultura musicale e letteraria di questi maestri, ai propositi riformatori e rinnovatori che essi rappresentarono in varia maniera nel panorama italiano della prima metà del secolo, riportando in auge la musica strumentale e dedicandosi allo studio e alla valorizzazione del patrimonio musicale italiano dei secoli passati; quanto alle composizioni di questi maestri, pur non disprezzandole, anzi citandone di volta in volta alcune con apprezzamento, non credo che ne fosse in fondo un entusiasta ammiratore.

In ambito tedesco invece si dichiarava un sincero estimatore della scuola di Vienna, dell’opera di Schönberg e soprattutto di Berg, il cui *Wozzek* egli poneva fra le migliori composizioni teatrali del Novecento. Mi sembra di avere inteso, da numerosi suoi fuggevoli accenni, che di questi compositori egli amasse soprattutto la produzione più marcatamente espressionista, mentre credo che nutrisse qualche perplessità su gli esiti di una dodecafonia rigorosamente teorizzata ed applicata. Di Bartók e dei russi, Prokofiev e Sostakovič, aveva una buona opinione, mentre dal silenzio che, almeno per la mia esperienza, egli ha sempre mantenuto a proposito di Stravinskij non so se si possa dedurre una certa tiepidezza nei confronti della sua parabola musicale.

Ho cercato di radunare, in poche pagine, spunti, riflessioni, giudizi che sono il frutto di conversazioni frequenti ma occasionali. In questi casi, si sa, non è difficile lasciarsi andare anche a calcare la mano, esprimendo rapidi giudizi, anche oltre il proprio più meditato convincimento. Si tratta inoltre di impressioni e osservazioni sporadiche, consegnate alla memoria, che sarebbero apparse in ben più salda e affidabile elaborazione teorica, se Timpanaro avesse deciso di dedicare alla musica qualche suo scritto. Purtroppo per noi ciò non è stato ed è per questo che mi sono risolto a raccogliere qui quanto ricordavo, nella speranza di aver trascritto, senza troppo fraintendere o dimenticare, una serie di annotazioni che risulteranno, di ciò sono convinto, utili per meglio definire il profilo intellettuale di un grande del Novecento. Del ruolo che Timpanaro attribuiva alla musica nella storia delle idee e nella storia in genere ho detto all’inizio di queste pagine e spero che emerga da ciò che sono stato in grado di conservare. Il posto fondamentale che essa occupava nella sua vita appare, quasi simbolicamente, dall’episodio che mi è stato raccontato dalla signora Maria Augusta. L’ultimo giorno trascorso da Sebastiano nella sua casa, prima di fare l’ingresso nell’ospedale da dove non è tornato più a noi, egli, pur affaticato per il male che lo stava vincendo, avrebbe voluto studiare, ma non ne aveva più la forza: “Se non posso studiare, disse, posso almeno ascoltare la musica”, e in quell’ultimo pomeriggio casalingo fu la musica, ultima fra le discipline che lo avevano sempre affascinato e coinvolto, a fargli compagnia.

DISCOVIDEOGRAFIA VERDIANA

Aggiornamenti 2006

Carlo Marinelli
Anna Grazia Petaccia

La ripresa di interesse per le pubblicazioni in videodischi DVD (Digital Variable Disc) notata nei precedenti aggiornamenti 2004-2005 si è rivelata un fuoco di paglia. Nel 2006 siamo tornati alle 14 pubblicazioni del biennio 2002-2003. È stata altresì confermata l'estinzione della registrazione in studio, sia audio, sia video: nel 2006 si conta un solo caso, dovuto alla sopravvivenza di un mecenatismo illuminato che ha dato vita alla collana "Opera in English" tuttora in corso di realizzazione.

Mantiene una sua qualche vitalità il settore audio del CD che annovera 119 accessioni (che divengono 122 con la *Messa da requiem*). Le novità vere e proprie (cioè quelle che riguardano le registrazioni dell'ultimo decennio) sono però notevolmente diminuite: soltanto 26 (e nessuna per la *Messa da requiem*).

A comporre l'apparentemente soddisfacente risultato per il 2006 concorrono sempre più in maniera dominante i riversamenti dal "bacino" di nastri registrati di Ed Rosen ("Premiere Opera" negli Stati Uniti e "Lyric Distribution" in Europa), che si rivela in sempre più "prepotente" espansione con l'acquisizione di moltissime registrazioni da rappresentazioni teatrali o da concerti effettuati nei primi anni del secolo XXI, che sarebbero altrimenti destinati all'oblio. Purtroppo le riserve sulla qualità tecnica e sulla completezza informativa di queste edizioni rimangono quelle ampiamente esposte negli "aggiornamenti 2002-2003". Benché non sia in grado per quantità di compe-

tere con “Premiere Opera”, mi sembra tuttavia doveroso segnalare il contributo che recano a questa documentazione dell’attività teatrale verdiana dell’inizio del secolo XXI le pubblicazioni che provengono dall’Australia sotto etichetta “Celestial Audio”, anche per una migliore qualità e una maggiore informazione.

Il fatto che su 119 CD comparsi nel 2006 (122 con la *Messa da requiem*) ben 90 sono di registrazioni anteriori al 1996 (92 con la *Messa da requiem*) evidenzia una attività di rastrellamento dal bacino di registrazioni disponibili da “vecchie” rappresentazioni od esecuzioni. È soprattutto a questo che è dovuta la preminenza assoluta di alcune opere verdiane di repertorio rispetto ad altre. In questo caso sono *Aida* con 26 edizioni (22 audio e 4 video) e *Un ballo in maschera* con 19 edizioni (18 audio e 1 video) a occupare il primo e il secondo posto. Seguono, ma a distanza, *La traviata* con 11 edizioni (9 audio e 2 video), *Macbeth* con 9 edizioni (audio), *Nabucco* e *Otello* con 7 edizioni (6 audio e 1 video), *Attila* e *Rigoletto* con 6 edizioni (5 audio e 1 video), *Les vêpres siciliennes* sempre con 6 edizioni (ma 4 audio e 2 video), *Falstaff* con 5 edizioni (4 audio e 1 video). Tutte le altre opere verdiane nonché la *Messa da requiem* hanno meno di 5 edizioni e tutte audio senza video. Si mantiene comunque alto il numero delle opere di Verdi rappresentate nella discografia del 2006: 22 sono presenti almeno con un esemplare, il che conferma – trattandosi quasi esclusivamente di riprese dal vivo – che sono state rappresentate in teatro o comunque eseguite in pubblico.

NOTE ESPLICATIVE PER LA LETTURA DELLE SCHEDE DISCOGRAFICHE E VIDEOGRAFICHE

I criteri di redazione della discovideografia sono gli stessi seguiti nelle precedenti annate di “Studi verdiani”; in particolare è sempre adottata per i nomi non italiani la trascrizione della grafia originale secondo le convenzioni internazionali. La dizione “non indicato” (“non indicati”) significa che il personaggio (i personaggi) è (sono) presente (presenti), ma non ne è fornito il nominativo dell’interprete. La dizione “manca” (“mancano”) significa che il personaggio (i personaggi) è (sono) assente (assenti) e vale sia nel caso assoluto di due versioni differenti dell’opera, sia nel caso relativo di omissioni proprie dell’esecuzione. Se la dizione “manca” è messa fra parentesi (“manca”) significa che si tratta di un personaggio che non canta e non parla (un mimo o un danzatore) e come tale non può comparire in una registrazione puramente auditiva. La dizione “non identificato” è impiegata nei casi in cui il dubbio ingenerato da una diversità di attribuzioni di interpreti a uno stesso personaggio non ha potuto essere sciolto. La datazione indicata è quella della registrazione e non quella della pubblicazione; per le riprese dal vivo e, per lo più, anche per le registrazioni in studio, sono forniti, ogni volta che è stato possibile, non soltanto l’anno, ma anche il mese, il giorno e il luogo, per consentire l’esatta identificazione della rappresentazione teatrale o televisiva oppure dell’esecuzione concertistica o radiofonica riprodotta. Per distinguere le ristampe delle vecchie edizioni, un asterisco (*) precede l’indicazione dell’anno di registrazione; il tipo di procedimento impiegato è indicato volta per volta (ad es. “ricostruzione tecnica digitale” per gli audio, “ricostruzione digitale” per i video; e così via). Un doppio asterisco (***) è impiegato nel caso di vecchie pubblicazioni elencate nei precedenti numeri di “Studi verdiani” con dati errati o incompleti, oppure dimenticate o trascurate; di queste non si tiene conto nella tabella riassuntiva. La preposizione “in”, qualora preceda il numero di dischi che contengono l’edizione elencata, sta ad indicare che in essi sono inserite, in genere in appendice, una o più registrazioni aggiunte dall’editore, nella maggior parte dei casi in forma di estratti da altre opere teatrali o di recitals.

	ristampe	live vecchi fino al 1995	live nuovi 1996-2006	studio nuovi	Totale audio	DVD ristampe	DVD fino al 1995	DVD 1996-2006	Totale video
AIDA	1	19	2	-	22	2	-	2	4
ATTILA	-	4	1	-	5	1	-	-	1
BALLO IN MASCHERA	-	16	2	-	18	-	-	1	1
CORSARO	-	1	1	-	2	-	-	-	-
DON CARLO	-	4	-	-	4	-	-	-	-
ERNANI	-	2	1	-	3	-	-	-	-
FALSTAFF	-	4	-	-	4	1	-	-	1
FORZA DEL DESTINO	-	2	2	-	4	-	-	-	-
GIORNO DI REGNO	1	-	-	-	1	-	-	-	-
GIOVANNA D'ARCO	-	1	2	-	3	-	-	-	-
JÉRUSALEM	-	1	1	-	2	-	-	-	-
LUISA MILLER	-	1	1	-	2	-	-	-	-
MACBETH	-	7	2	-	9	-	-	-	-
MASNADIERI	-	2	-	-	2	-	-	-	-
NABUCCO	-	4	1	1	6	-	-	1	1
OTELLO	-	6	-	-	6	-	-	1	1
RIGOLETTO	-	4	1	-	5	1	-	-	1
SIMON BOCCANEGRA	-	1	1	-	2	-	-	-	-
STIFFELJO	-	-	2	-	2	-	-	-	-
TRAVIATA	-	5	4	-	9	-	-	2	2
TROVATORE	-	4	-	-	4	-	-	-	-
VÈPRES	-	2	2	-	4	1	-	1	2
	2	90	26	1	119	6	-	8	14
MESSA DA REQUIEM	1	2	-	-	3	-	-	-	-
TOTALE	3	92	26	1	122	6	-	8	14

AIDA

Personaggi: Il re, Amneris, Aida, Radamès, Ramfis, Amonasro, Un messaggero, Una sacerdotessa.

*1950 (11 marzo; New York, Metropolitan Opera House).

Lorenzo Alvary, Margaret Harshaw, Ljuba Welitsch, Ramón Vinay, Jerome Hines, Robert Merrill, Paul Franke, Thelma Votipka.

Coro e Orchestra del Teatro d'opera "Metropolitan" di New York, dir. Emil Cooper.

Walhall WLCD 0142 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; Germania; 2 dischi).

1954 (20 febbraio).

Lubomir Vichogonov, Fedora Barbieri, Zinka Milanov, Kurt Baum, Jerome Hines, Leonard Warren, Paul Franke, Margaret Roggero.

Coro e Orchestra del Teatro d'opera "Metropolitan" di New York, dir. Fausto Cleva.

Lyric Distribution NO 9066 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1960 (4 aprile; Stockholm, Kungliga Teatern).

Arne Tyrén, Barbro Ericson, Anita Vålkki, Set Svanholm, Erik Saedén, Sigurd Björling, Georg Svedenbrandt, non indicato.

Coro e Orchestra della Reale Opera svedese di Stoccolma, dir. Sixten Ehrling (cantata in svedese e finlandese).

Premiere Opera 1636.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1961 (29 settembre; Berlin).

Tomislav Neralić, Christa Ludwig, Gloria Davy, Jess Thomas, Josef Greindl, Walter Berry, Donald Grobe, Sieglinde Wagner.

Coro della Scuola superiore di Berlino, Coro da camera del "Rundfunk Im Amerikanischen Sektor" (RIAS), Coro della Cattedrale di S. Edvige, Coro e Orchestra della "Deutsche Oper" di Berlino, dir. Karl Böhm (cantata in tedesco).

Premiere Opera 2336.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

**1965 (ottobre; Montréal, Palace des Arts, Grande Salle).

Yoland Guérard, Lili Chookasian, Virginia Zeani, Jon Vickers, Thomas Paul, Victor Braun, Georges Forget, Claire Grenon-Masella.

Coro e Orchestra Sinfonica di Montréal, dir. Zubin Mehta.

Premiere Opera 1312.2 aut 2047.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1966 (4 maggio; Roma, Opera).

Luigi Roni, Mirella Parutto, Leontyne Price, Giorgio Casellato-Lamberti, Franco Pugliese, Mario Zanasi, Gabriele De Julis, Mirella Fiorentini.

Coro e Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, dir. Oliviero De Fabritiis.

Myto Records MCD 062.327 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1969 (1 novembre; Dallas, The Majestic Theater).

Luigi Roni, Shirley Verrett, Elena Souliotis, Amedeo Zambon, Nicola Zaccaria, Gian Giacomo Guelfi, Rod MacWherter, Ruth Falcon.

Coro e Orchestra dell'Opera di Dallas, dir. Nicola Rescigno.

Premiere Opera 1834.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1971 (18 giugno; Buenos Aires, Colón).

Victor De Narké, Fiorenza Cossotto, Martina Arroyo, James King, Ivo Vinco, Giampiero Mastromei, Eduardo Sarramida, María Altamura.

Coro e Orchestra del Teatro "Colón" di Buenos Aires, dir. Gianandrea Gavazzeni.

Premiere Opera 2556.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1971 (22 ottobre; Philadelphia, Academy of Music).

Irwin Densen, Mignon Dunn, Elinor Ross, Richard Tucker, Franco Rossi, Carlo Meliciani, Walter Knetlar, Margaret Wheeler.

Coro e Orchestra della "Grand Opera Company" di Filadelfia, dir. Carlo Moresco.

Premiere Opera 2328.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1972 (19 agosto; Verona, Arena).

Giovanni Foiani, Luisa Bordin-Nave, Luisa Maragliano, Franco Corelli, Agostino Ferrin, Giampiero Mastromei, Ottorino Begali, Silvana Tomicelli. Coro e Orchestra dell'Ente lirico "Arena" di Verona, dir. Oliviero De Fabritiis. Myto Records MCD 064.333 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1972 (24 novembre; San Francisco, War Memorial Opera House).

Philip Booth, Irina Arhipova, Marina Krilovici, Richard Cassilly, Simon Estes, Norman Mittelmann, Erik Townsend, Evelyn Petros.

Coro e Orchestra dell'Opera di San Francisco, dir. Jesús López-Cobos.

Premiere Opera 1916.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1974 (18 marzo; Las Palmas, Teatro Pérez Galdós).

Giovanni Foiani, Khristina Angelakova, Gena Dimitrova, Carlo Bergonzi, Paolo Washington, Giampiero Mastromei, José Manzaneda, Dolores Cava.

Corale "Regina Coeli" e Orchestra del "Gran Teatro del Liceo" di Barcellona, dir. Michelangelo Veltri.

Premiere Opera 2036.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1979 (26 luglio; Salzburg, Grosses Festspielhaus).

Ruggero Raimondi, Marilyn Horne, Mirella Freni, José Carreras, Nikolaj Gjaurov, Piero Cappuccilli, Thomas Moser, Marjon Lambriks.

Coro dell'Opera di Stato e Orchestra Filarmonica di Vienna, dir. Herbert Von Karajan.

Premiere Opera, 2105.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1983 (23 settembre; Chicago, Civic Opera House).

Dimitri Kavrakos, Fiorenza Cossotto, Anna Tomova, Luciano Pavarotti, Bonaldo Giaiotti, Ingvar Wixell, Gualtiero Negrini, Robynne Redmon.

Coro e Orchestra del "Lyric Opera" di Chicago, dir. Bruno Bartoletti.

Premiere Opera 1895.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Canada; 2 dischi).

1984 (6 ottobre; Sydney, Opera Theatre).

Robert Eddie, Margreta Elkins, Marilyn Zschau, Ermanno Mauro, Donald Shanks, John Shaw, Robin Donald, Bernadette Cullen.

Coro e Orchestra di "Opera Australia" di Sydney, dir. Stuart Challender.

Celestial Audio CA 047 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

1985 (15 novembre; Cincinnati, Opera).

Michael Van Engen, Marisa Galvany, Ellen Shade, Ruben Dominguez, Malcolm Smith, Cornelis Opthof, Richard Blocher, Susan Whitenack.

Coro e Orchestra dell'Opera di Cincinnati, dir. Gabriele Bellini.

Premiere Opera 1850.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1986 (31 luglio; Verona, Arena).

Franco Federici, Fiorenza Cossotto, Natal'ja Trojckaja, Franco Bonisolli, Bonaldo Giaiotti, Cornell MacNeil, Gianfranco Manganotti, Maria Romano.

Coro e Orchestra dell'Ente autonomo lirico "Arena" di Verona, dir. Daniel Oren.

Premiere Opera 1232.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1986 (8 agosto; Verona, Arena).

Franco Federici, Fiorenza Cossotto, Gwyneth Jones, Franco Bonisolli, Bonaldo Giaiotti, Cornell MacNeil, Gianfranco Manganotti, Maria Romano.

Coro e Orchestra dell'Ente lirico "Arena" di Verona, dir. Daniel Oren.

Premiere Opera 2294.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1988 (17 dicembre; Chicago, Civic Opera House).

Ján Galla, Dolora Zajick, Susan Dunn, Giuseppe Giacomini, Bonaldo Giaiotti, Siegmund Nimsgern, Donn Cook, Rosa Vento.

Coro e Orchestra della "Lyric Opera" di Chicago, dir. Richard Buckley.

Premiere Opera 2497.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1990 (settembre; Buenos Aires, Colón).

Giannantonio Verlatto, Fiorenza Cossotto, Adelaida Negri, Liborio Simonella, Nino Meneghetti, Ricardo Yost, Fernando Chalabe, Araceli Quijano. Coro stabile e Orchestra del Teatro "Colón" di Buenos Aires, dir. Reinaldo E. Censabella.

New Ornaments Classical Series NOM 412 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Argentina; 2 dischi).

1991 (5 giugno; Marseille, Opéra).

Georgios Pappas, Grace Bumbry, Leona Mitchell, Lando Bartolini, Mario Luperi, Ingvar Wixell, non indicati.

Coro e Orchestra dell'"Opéra" di Marsiglia, dir. Henry Lewis.

Premiere Opera 2364.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

**1991 (24 novembre; Miramas, Théâtre de la Colonne).

Emil Ponorski, Stefka Mineva, Ofelija Hristova, Manuel Contreras, Mark Gargiulo, non indicato, Konstantin Lekov, Stiljana Hindelova.

Compagnia e Coro del Teatro lirico d'Europa e Orchestra Sinfonica di Sofia, dir. Georgi Notev.

Harmony Music OPERA 1 (compact; registrazione digitale; 2 dischi).

1997 (1 marzo; New York, Metropolitan).

Hao-Jiang Tian, Stefania Toczyska, Sharon Sweet, Michael Sylvester, Eric Halfvarson, Juan Pons, Deng, Sondra Radvanovsky.

Coro e Orchestra del Teatro d'opera "Metropolitan" di New York, dir. Ádám Fischer.

Celestial Audio CA 353 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

2005 (29 gennaio; København, Operen).

Stephen Milling, Anette Bod, Gitta-Maria Sjöberg, Roberto Alagna, Anders Jakobsson, Kjeld Christoffersen, Niels Jörgen Rils, Inger Dam-Jensen.

Coro e Orchestra dell'Opera reale danese di Copenhagen, dir. Manfred Honeck.

Premiere Opera 1794.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

Video

*1966 (3 agosto, Verona, Arena).

Franco Pugliese, Fiorenza Cossotto, Leylā Gencer, Carlo Bergonzi, Bonaldo Giaiotti, Anselmo Colzani, Ottorino Begali, Adalina Grigolato.

Coro e Orchestra dell'Ente lirico "Arena" di Verona, dir. Franco Capuana.

Hardy Classic Video HCD 4010 (DVD; 12 cm.; compact; bianco e nero; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; 4/3; NTSC; codice 0; videodisco).

*1992 (18 agosto; Verona, Arena).

Carlo Striuli, Dolora Zajick, Maria Chiara, Kristján Jóhannsson, Nikola Gjuzeev, Juan Pons, Angelo Casertano, Lorella Antonini.

Corpo di ballo, Coro e Orchestra dell'Ente autonomo lirico "Arena" di Verona, dir. Nello Santi (regia Gianfranco De Bosio; direzione ripresa visiva Gianni Casalino).

TDK Mediactive DVWW OPAIDV (DVD; 12 cm. videodisco).

2004 (15 ottobre; Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie).

Guido Jentjens, Ildikó Komlósi, Norma Fantini, Marco Berti, Orlin Anastasov, Mark S. Doss, André Grégoire, Michela Remor.

Coro e Orchestra Sinfonica del Teatro reale "La Monnaie/De Munt" di Bruxelles, dir. Kazushi Ono (regia Robert Wilson; direzione ripresa visiva Benoît Vlietinck).

Opus Arte OA 0954 D (DVD; 12 cm.; compact; colore; PMC stereo; DTS 5.1; NTSC; 16/9; codice 0; videodisco).

2006 (maggio; Zürich, Opernhaus).

Günther Groissböck, Luciana D'Intino, Nina Stemme, Salvatore Licitra, Matti Salminen, Juan Pons, Miroslav Christoff, Christiane Kohl.

Coro e Orchestra del Teatro dell'Opera di Zurigo, dir. Adám Fischer (regia Nicolas Joël; direzione ripresa visiva Andy Summer).

Bel Air Classiques BAC 022 (DVD; 12 cm.; colore; PMC stereo; DTS 5.1; NTSC 16/9; codice 0; 2 videodischi).

ATTILA

Personaggi: Attila, Ezio, Odabella, Foresto, Uldino, Leone.

1976 (3 dicembre).

Justino Díaz, Antonio Salvadori, Marisa Galvany, non indicato, non indicato, Harry Dworchak.

Coro e Orchestra non indicati, dir. Anton Guadagno.

Premiere Opera 1847.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1980 (4 novembre; Chicago, Civic Opera House).

Nikolaj Gjaurov, Silvano Carroli, Gilda Cruz-Romo, Veriano Luchetti, Gregory Kunde, Dimitri Kavrakos.

Coro di voci bianche, Coro e Orchestra del "Lyric Opera" di Chicago, dir. Bruno Bartoletti.

Premiere Opera 1679.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1987 (23 gennaio; Venezia, Teatro La Fenice).

Samuel Ramey, William Stone, Linda Roark-Strummer, Veriano Luchetti; Aldo Bottion, Giovanni Antonini.

Coro di voci bianche "Piccoli cantori veneziani", Coro e Orchestra dell'Ente autonomo Teatro "La Fenice" di Venezia, dir. Gabriele Ferro.

Gala GL 100.779 (compact; registrazione stereo, ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1990 (15 aut 18 ottobre; London, Covent Garden).

Ruggero Raimondi, Giorgio Zancanaro, Josephine Barstow, Dennis O'Neill, Ramon Remedios, John Tranter.

Coro e Orchestra del Teatro reale d'opera "Covent Garden" di Londra, dir. Edward Downes.

Premiere Opera 2273.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

2002 (10 gennaio; Fidenza, Teatro Magnani).

Michele Pertusi, Andrea Zese, Giuseppina Piunti, Antonino Interisano, Giovanni Maini, Giovanni Chiapponi.

Coro Filarmonico di Piacenza e Orchestra Filarmonica del Conservatorio di Parma, dir. Carla Delfrate.

Fimvelstar FR 026 (compact; registrazione digitale; 2 dischi).

Video

*1985 (14 agosto).

Evgenij Nesterenko, Silvano Carroli, Maria Chiara, Veriano Luchetti, Mario Ferrara, Gianni Brunelli.

Coro e Orchestra dell'Ente autonomo "Arena" di Verona, dir. Nello Santi (regia Giuliano Montaldo).

Warner Music Vision 505046 79 932-2 (DVD; 12 cm.; compact; colore; registrazione stereo; ricostruzione digitale Dolby 2.0; NTSC; 4/3; codici da 2 a 5; videodisco).

UN BALLO IN MASCHERA

Personaggi: Riccardo, Renato, Amelia, Ulrica, Oscar, Silvano, Samuel, Tom, Un giudice, Un servo d'Amelia.

1938 (14 novembre; Berlin, Reichssender).

Helge Rosvaenge, Hans Reinmar, Hildegard Ranczak, Margarete Arndt-Ober, Gertrud Callam, manca, Augusto Garavello, Hans Müller, Josef Burgwinkel, non indicato.

Coro e Orchestra della Radio di Berlino, dir. Heinrich Steiner (*incompleto*).

Preiser 90 694 (compact; incisione elettrica; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1955, ottobre (München, Bayerischer Rundfunk).

Sebastian Feiersinger, Josef Metternich, Birgit Nilsson, Jean Madeira, Erika Köth, Josef Borelli, Max Proebstl, Hans Hermann Nissen, Paul Kuën, Albert Gassner.

Coro e Orchestra Sinfonica della Radio bavarese, dir. Alberto Erede (cantato in tedesco).

Gebhardt Walhall WLCD 0165 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1966 (14 maggio; London, Covent Garden).

Jon Vickers, Peter Glossop, Amy Shuard, Sherley Verrett, Lucia Popp, non indicati.

Coro e Orchestra del Teatro reale d'opera "Covent Garden", dir. István Kertész.

Premiere Opera 2296.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A., 2 dischi).

1966 (8 giugno; Madrid, Zarzuela).

Flaviano Labò, Kostas Paskalis, Elena Souliotis, Dora Minarchi, Monique De La Torre, Domenico Trimarchi, Bruno Marangoni, Franco Calabrese, Enrique Suárez, Rafael Gil.

Coro e Orchestra del Teatro della "Zarzuela" di Madrid, dir. Oliviero De Fabritiis.

Premiere Opera 1766.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1971 (24 settembre; Perth, West Australia, Opera Company).

Reginald Byers, Robert Allman, Norma Breese, Gwendolene Allen, Ruth Atkinson, Claudio Versaico, Clifford Arndt, Joseph Grundfelder, Martin Clare, Pierre Stanislas.

Coro e Orchestra della Compagnia d'opera dell'Australia occidentale, dir. Georg Tintner.

Celestial Audio CA 178 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; Australia, 2 dischi).

1971.

Carlo Bergonzi, Sherrill Milnes, Angeles Gulin, Rita Gorr, Joan Carlyle, non indicato, Gorbos Robinson, Dennis Wicks, non indicati.

Coro e Orchestra non indicati, dir. Anton Guadagno.

A Voice from the Old House VFOH 55/56 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale, Gran Bretagna, 2 dischi).

1975 (19 gennaio; Hamburg).

Plácido Domingo, Roberto Bañuelas, Gwyneth Jones, non indicato, Jeanette Scovotti, non indicati.

Coro e Orchestra non indicati, dir. Nello Santi.

Premiere Opera 1939.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1975 (14 ottobre; Sydney).

Donald Smith, John Shaw, Ailene Fischer, Rosina Raisbeck, Eileen Hannan, non indicati.

Coro e Orchestra dell'Opera australiana di Sydney, dir. William Reid.

Celestial Audio CA 004 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

1977 (5 febbraio; London).

Nicolai Gedda, Jurij Mazurok, Lilijana Molnar-Talajić, Elizabeth Bainbridge, Norma Burrowes, non indicato, Glynne Howell; non indicati.

Coro e Orchestra non indicati, dir. Edward Downes.

Premiere Opera 2315.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1977 (25 novembre; San Francisco, War Memoria Opera House).

José Carreras, Jurij Mazurok, Katia Ricciarelli, Patricia Payne, Kathleen Battle, Lawrence Cooper, Aldo Bramante, James Courtney, Michael Talley, John Davies.

Coro e Orchestra dell'Opera di San Francisco, dir. Kurt Herbert Adler.

Premiere Opera 1974.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1981 (14 gennaio; Köln, Opernhaus).

Plácido Domingo, Leo Nucci, Anna Tomova, Eva Randová, Krisztina Laki, non indicato, Matthias Hölle, Thomas Thomaschke, non indicati.

Coro e Orchestra del Teatro dell'opera di Colonia, dir. John Pritchard.

Premiere Opera 1743.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1981 (Houston).

José Carreras Brent Ellis, Katia Ricciarelli, non indicato, Erie Mills, non indicati.

Coro e Orchestra non indicati, dir. Carl Stewart Kellog.

Premiere Opera 1978.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1983 (18 luglio; Pretoria).

Vasile Moldoveanu, Lawrence Folley, Gilda Cruz Romo, non indicato, Aviva Pelham, non indicati.

Coro e Orchestra non indicati, dir. Leo Quayle.

Premiere Opera 2344.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1983 (16 settembre; Hamburg, Staatsoper).

Franco Bonisoli, Giorgio Zancanaro, Montserrat Caballé, Eva Randová, Julia Kaufmann, Hans-Otto Klose, Vladimir De Kanel, Karl Schultz; non indicati.

Coro e Orchestra dell'Opera di Stato di Amburgo, dir. Julius Rudel.

Premiere Opera 1942.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1985 (novembre; Washington).

Franco Bonisoli, Juan Pons, Adelaida Negri, Geraldine Decker, Cyndia Sieden, Gordon Hawkins, Greg Ryerson, Stephen Saxon, Christopher King, Stephen Stokes.

Coro dell'Opera e Orchestra del Teatro d'opera del "Kennedy Center" di Washington, dir. Carl Stewart Kellogg.

New Ornaments Classical Series NOC 112 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1986 (27 gennaio; Sydney).

Lamberto Furlan, Robert Allman, Marilyn Richardson, Lauris Elms, Rosamund Illing, John Antoniou, Arend Baumann, Clifford Grant, Christopher Dawes, Sergei Baigildin.

Coro e Orchestra dell'"Opera australiana" di Sydney, dir. Vlado Kamirski.

Celestial Audio CA 427 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

2005 (22 aprile; New York, Metropolitan).

Marcello Giordani, Carlo Álvarez, Deborah Voigt, Marianne Cornetti,

Ljubov Petrova, Brian Davis, Hao-Jiang Tian, Paul Plishka, Bernard Fitch, Tony Stevenson.

Coro e Orchestra del Teatro d'opera "Metropolitan" di New York, dir. James Conlon.

Celestial Audio CA 552 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

2005 (25 aprile; London, Covent Garden).

Marcelo Álvarez, Thomas Hampson, Karita Mattila, Elisabetta Fiorillo, Camilla Tilling, Jared Holt, Giovanni Battista Parodi, Matthew Rose; non indicati.

Coro e Orchestra del Teatro reale d'opera "Covent Garden" di Londra, dir. Antonio Pappano.

Celestial Audio CA 523 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

Video

2005.

Massimiliano Pisapia, Franco Vassallo, Chiara Taigi, Anna Maria Chiuri, Eun Yee You, Herman Wallén, Tuomas Pursio, Metodije Bujer, Seung-Hyun Kim, Seung-Hyun Kim.

Coro del Teatro d'opera di Lipsia e Orchestra del "Gewandhaus" di Lipsia, dir. Riccardo Chailly (regia Ermanno Olmi; direzione ripresa visiva Dun Kent).

Euro Arts 20 55 108 (DVD; 12 cm.; videodisco).

IL CORSARO

Personaggi: Corrado, Giovanni, Medora, Gulnara, Seid, Selimo, L'eunuco nero, Lo schiavo.

1971 (London, BBC).

Keith Erwin, Roger Heath, Patricia McCarry, Pauline Tinsley, Terence Sharpe, Emlyn Jones, Leslie Fry, Emlyn Jones.

Coro e Orchestra da concerto della "British Broadcasting Corporation", dir. Marcus Dodds.

Mitridate Ponto, PO 1051 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

2005 (2 maggio; Genova, Teatro "Carlo Felice").

Giuseppe Gipali, Antonio De Gobbi, Serena Farnocchia, Doina Dimitriu, Roberto Servile, Gianluca Floris, Stefano Consolini, Giuliano Petouchoff.

Coro e Orchestra del Teatro "Carlo Felice" di Genova, dir. Bruno Bartoletti.

Premiere Opera 1791.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

DON CARLO

Personaggi: Filippo II, Don Carlo, Rodrigo di Posa, Il grande inquisitore, Un frate, Elisabetta di Valois, La principessa Eboli, Tebaldo, Il conte di Lerma, Un araldo reale, Una voce dal cielo.

1953 (aprile; Hamburg, NWDR).

Josef Greindl, Libero De Luca, Hugo Hasslo, Hans Herbert Fiedler, Sigmund Roth, Aase Nordmo-Lövberg, Dagmar Herrmann, Dorothea Georgi, Helmut Kretschmar, manca, Rita Streich.

Coro e Orchestra Sinfonica del "Nordwestdeutscher Rundfunk" (NWDR), di Amburgo, dir. Wilhelm Schüchter (cantato in tedesco; versione in 4 atti).

Relief CR 1922-2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; Svizzera; 2 dischi).

1975 (11 agosto; Salzburg, Grosses Festspielhaus).

Nikolaj Gjaurov, Plácido Domingo, Piero Cappuccilli, Gheorghe Crăsnaru, José Van Dam, Mirella Freni, Christa Ludwig, Gabriele Fuchs, Giorgio Stendoro, Robert Kerns, Anna Tomova.

Unione corale della "Società degli Amici della musica", Coro dell'Opera di Stato e Orchestra Filarmonica di Vienna, dir. Herbert Von Karajan (cantato in italiano, versione in 4 atti).

Celestial Audio CA 446 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 3 dischi).

1975 (16 novembre; La Plata, Teatro Argentino).

Nino Meneghetti, Dante Ranieri, Ricardo Yost, Juan Carlos Gebelin, Marcos Pagnussat, Adelaida Negri, Noemí Souza, Marisa Albano, Oscar Ruiz, Tulio Luce, Otelma Salvi.

Coro misto stabile e Orchestra Sinfonica stabile del Teatro "Argentino" di La Plata, dir. Manuel Cellario (cantato in italiano, versione in 4 atti).

New Ornamenti Classical Series NOC 162 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; Argentina; 3 dischi).

1976 (9 settembre; Wien, Staatsoper).

Nikolaj Gjaurov, Giacomo Aragall, Piero Cappuccilli, Hans Sotin, Walter Fink, Mirella Freni, Fiorenza Cossotto, Olga Warla, Ewald Aichberger, non indicato, Liselotte Maikl.

Coro e Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna, dir. Nello Santi (cantato in italiano; versione in 4 atti).

Myto Records MCD 055.320 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 3 dischi).

ERNANI

Personaggi: Ernani, Don Carlo, Don Ruy Gomez de Silva, Elvira, Giovanna, Don Riccardo, Jago.

1967 (London).

Donald Smith, Robert Bickerstaff, Clifford Grant, Pauline Tinsley, Marie Robinson, David Morton Gray, Peter Tracy.

Coro e Orchestra del Teatro "Sadler's Wells" di Londra, dir. Bryan Balkwill (cantato in inglese).

Gala GL 100.773 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1978 (Dublin, Grand Opera Society).

Angelo Marenzi, Antonio Salvadori, Aurio Tomicich, Nadia Savona, Dymph McCarney, Brendan Cavanagh, Peter McBrien.

Coro della "Grand Opera Society" e Orchestra Sinfonica del "Radio Telefis Eireann" (RTE) di Dublino, dir. Napoleone Annovazzi.

Celestial Audio CA 485 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

2005 (maggio; Parma, Teatro Regio).

Marco Berti, Carlo Guelfi, Giacomo Prestia, Susan Neves, Nicoletta Zanini, Alessandro Svab.

Coro e Orchestra del Teatro "Regio" di Parma, dir. Antonello Allemandi.

Dynamic CDS 496 (compact; registrazione digitale; 2 dischi).

FALSTAFF

Personaggi: Sir John Falstaff, Ford, Fenton, Dottor Cajus, Bardolfo, Pistola, Mrs Alice Ford, Nannetta, Mrs Quickly, Mrs Meg Page.

1950 (16 aprile; Köln, West Deutscher Rundfunk).

Hans Reinmar, Albrecht Peter, Richard Holm, Peter Offermanns, Walter Kassek, Willy Schöneweiss, Maud Cunitz, Wilma Lipp, Res Fischer, Ingeborg Lasser.

Coro e Orchestra Sinfonica del "West Deutscher Rundfunk" di Colonia, dir. György Solti (cantato in tedesco).

Gebhardt Walhall WLCD 0171 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1953 (9 settembre; Roma, RAI).

Giuseppe Taddei, Aldo Protti, Nicola Monti, Vittorio Pandano, Mario Carlin, Franco Calabrese, Anna Maria Rovere, Rosanna Carteri, Oralia Dominguez, Anna Maria Canali.

Coro e Orchestra Sinfonica di Roma della Radiotelevisione italiana, dir. Mario Rossi.

Great Opera Performances GOP 66.328 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1966 (8 luglio; Torino, RAI).

Tito Gobbi, Walter Alberti, Agostino Lazzari, Mario Carlin, Florindo Andreoli, Leonardo Monreale, Ilva Ligabue, Lydia Marimpietri, Giovanni Fioroni, Anna Maria Canali.

Coro e Orchestra Sinfonica di Torino della Radiotelevisione italiana, dir. Mario Rossi.

Myto Records MCD 062.323 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1970 (7 ottobre; San Francisco, War Memorial Opera House).

Geraint Evans, Dan Richardson, Stuart Burrows, John Lanigan, Raymond Manton, Clifford Grant, Mary Costa, Margaret Price, Lili Chookasian, Sylvia Anderson.

Coro e Orchestra dell'Opera di San Francisco, dir. Bruno Bartoletti.

Premiere Opera 2159.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

Video

*1976 (14 agosto; Glyndebourne).

Donald Gramm, Benjamin Luxon, Max-René Cosotti, John Fryatt, Bernard Dickerson, Ugo Trama, Kay Griffel, Elizabeth Gale, Nucci Condò, Reni Penkova, Graeme Matheson-Bruce (*Oste*), Paul Jackson (*Robin*), Richard Robson (*Mr. Page*).

Coro del Festival di Glyndebourne e Orchestra Filarmonica di Londra, dir. John Pritchard (regia Jean-Pierre Ponnelle; direzione ripresa visiva Dave Heather).

ArtHaus Musik 101 083 (DVD; 12 cm.; compact; colore; registrazione stereo PCM; ricostruzione digitale; 4/3; NTSC; codice 0; videodisco).

LA FORZA DEL DESTINO

Personaggi: Il marchese di Calatrava, Donna Leonora, Don Carlo di Vargas, Don Alvaro, Preziosilla, Padre Guardiano, Fra Melitone, Curra, Un alcade, Mastro Trabuco, Un chirurgo militare spagnolo.

1979 (9 novembre; San Francisco, War Memorial Opera House).

David Cumberland, Leontyne Price, Renato Bruson, Veriano Luchetti, Judith Forst, Martti Talvela, Giuseppe Taddei, Gwendolyn Jones, John Del Carlo, Francis Egerton, David Koch.

Coro di voci bianche, Coro femminile, Coro e Orchestra dell'Opera di San Francisco, dir. Kurt Herbert Adler.

Premiere Opera 2260.3 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 3 dischi).

1988 (16 gennaio; Chicago, Civic Opera House).

James Patterson, Susan Dunn, Leo Nucci, Giuseppe Giacomini, Sharon Graham, Dimitri Kavrakos, Enrico Fissore, Clara O'Brien, Henry Runey, Florindo Andreolli, John Horton Murray.

Coro e Orchestra dell'Opera lirica di Chicago, dir. James Conlon.

Premiere Opera 2141.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

2004 (6 novembre; London, Covent Garden).

Brindley Sherratt, Violeta Urmana, Ambrogio Maestri, Salvatore Licitra, Marie-Ange Todorovitch, Ferruccio Furlanetto, Roberto De Candia, Lior Grodnikaite, non indicato, Peter Bronder, non indicato.

Coro e Orchestra del Teatro reale d'opera "Covent Garden" di Londra, dir. Antonio Pappano.

Premiere Opera 1762.4 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 4 dischi).

2006 (gennaio; Modena, Teatro Comunale).

Giuseppe Nicodemo, Susanna Branchini, Marco Di Felice, Renzo Zulian, Tiziana Carraro, Paolo Battaglia, Paolo Rumetz, Silvia Balistreri, Luca Dall'Amico, Romano Franci, non indicato.

Coro del Teatro "Sociale" di Rovigo e Orchestra Filarmonia Veneta "Gian Francesco Malipiero", dir. Lukas Karitynos.

Dynamic CDS 512 (compact; registrazione digitale; 3 dischi).

UN GIORNO DI REGNO

Personaggi: Il cavaliere di Belfiore, Il barone di Kelbar, La marchesa del Poggio, Giulietta di Kelbar, Edoardo di Sanval, Il signor La Rocca, Il conte Ivrea, Delmonte, Un servitore.

*1974 (luglio aut agosto; Bregenz, Festival).

Domenico Trimarchi, Giuseppe Taddei, Margherita Rinaldi, Elena Zilio, Vittorio Terranova, Enrico Fissore, Toma Popescu, Alfred Scherhauser, non indicato.

Coro dell'Opera di Stato e Orchestra Sinfonica di Vienna, dir. Piero Bellugi.

Gala GL 100.793 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

GIOVANNA D'ARCO

Personaggi: Carlo VII, Giovanna, Giacomo, Delil, Talbot.

1996 (8 maggio; New York, Carnegie Hall, concerto).

Gegam Grigorjan, June Anderson, Carlo Guelfi, Wright Moore, Eric J. Owens. Coro "Pro Musica" di Princeton e "Opera Orchestra" di New York, dir. Eve Queler.

Celestial Audio CA 480 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

2001 (12 maggio; Genova, Teatro Carlo Felice).

Ivan Momirov, Mariella Devia, Franco Vassallo, Paolo Zizich, Graziano Polidori.

Coro e Orchestra del Teatro “Carlo Felice” di Genova, dir. Nello Santi.

Premiere Opera 2610.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

2005 (8 aprile; Gent, “De Bijloke”).

Stefano Secco, Marina Mešerjakova, Bruno Caproni, Kurt Gysen, Eric Gaes.

Coro e Orchestra della “Vlaamse Opera” di Anversa, dir. Silvio Varviso.

Premiere Opera 1901.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

JÉRUSALEM

Personaggi: Gaston, Le Comte de Tolouse, Roger, Adhemar de Montheil, Raymond, Un soldat, Un hérault, L'Émir de Ramla, Un officier de l'Émir, Hélène, Isaure.

1965 (14 maggio; München, Bayerische Staatsoper).

Giacomo Aragall, Renato Bruson, Ruggero Raimondi, Massimiliano Malaspina, Veriano Luchetti, manca, manca, Alessandro Maddalena, manca, Leylā Gencer, Aida Meneghelli.

Coro e Orchestra del Gran Teatro “La Fenice” di Venezia, dir. Ettore Gracis (cantata in italiano).

Golden Melodram GM 5.0056 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

2005 (22 gennaio; Amsterdam, Concertgebouw).

Julian Gavin, Mark Rucker, Julian Konstantinov, Andrew Greenan, Paul Austin Kelly, Henk Neven, Henk Neven, Henk Neven, Mark Omvlee, Nelly Miricioiu, Anna Chierichetti.

Coro e Orchestra della Radio olandese, dir. Paolo Olmi.

Premiere Opera 1764.3 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 3 dischi).

LUISA MILLER

Personaggi: Il conte di Walter, Rodolfo, Federica, Wurm, Miller, Luisa, Laura, Un contadino.

1978 (4, 9 dicembre; New York, Metropolitan).

Paul Plishka, José Carreras, Mignon Dunn, John Cheek, Mario Sereni, Kattia Ricciarelli, Shirley Love, Lou Marcella.

Coro e Orchestra del Teatro d'opera "Metropolitan" di New York, dir. James Levine.

Celestial Audio CA 624 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

2006 (maggio; Venezia, La Fenice).

Aleksandr Vinogradov, Giuseppe Sabbatini, Ursula Ferri, Arutjun Kočinjan, Damiano Salerno, Darina Takova, Elisabetta Martorana, Luca Favaron.

Dynamic CDS 523 (compact; registrazione digitale; 2 dischi).

MACBETH

Personaggi: Duncano, Macbeth, Banco, Lady Macbeth, Dama di Lady Macbeth, Macduff, Malcolm, Fleanzio, Medico, Domestico di Macbeth, Sicario, Araldo.

1963 (Berlino, Deutsche Oper).

(manca), William Dooley, Peter Lager, Gladys Kuchta, non indicata, James King, Loren Driscoll, non indicati.

Coro e Orchestra dell'Opera tedesca di Berlino, dir. Mario Rossi (cantato in tedesco).

Premiere Opera 2618.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1967 (2 novembre; New Orleans, Opera).

(manca), Cornell MacNeil, Boris Carmeli, Inge Borkh, Lydia Neumann, Bonnie Ray, non indicato, (manca), George Mayer, David Morelock, non indicati.

Orchestra dell'Opera di New Orleans, dir. Anton Guadagno.

Premiere Opera 2602.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1975 (18 maggio; Firenze, Comunale).

(manca), Kostas Paskalis, Aage Haugland, Leylā Gencer, Maria Borgato, Franco Tagliavini, Giuliano Bernardi, (manca), Carlo Del Bosco, Augusto Frati, Guerrando Rigiri, Mario Frosini.

Coro e Orchestra del “Maggio Musicale Fiorentino”, dir. Riccardo Muti.

Celestial Audio CA 434 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

1976 (23 agosto; Edinburgh, King’s Theatre).

(manca), Norman Bailey, David Ward, Galina Višnevskaja, Lola Biagioni, David Hillman, Graham Clark, (manca), Arthur Jackson, non indicati.

Coro dell’Opera scozzese e Orchestra “Philharmonia” scozzese, dir. Alexander Gibson.

Premiere Opera 2600.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1981 (28 febbraio; Lisboa, Teatro São Carlos).

(manca), Renato Bruson, Pedro Liendo, Adelaida Negri, Manuela Castani, Vasco Gil, Carlos Guilherme, (manca), Antonio Saraiva, J. Costa, Manuel Costa Coutinho, José Fardilha.

Coro e Orchestra del Teatro “São Carlos” di Lisbona, dir. Luis Antonio García Navarro.

New Ornaments Classical Series NOC 169 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; Argentina; 2 dischi).

1985 (30 marzo; München, National Theater).

(manca), Renato Bruson, Jan-Hendrik Rootering, Elizabeth Connell, Diane Jennings, Veriano Luchetti, Ulrich Röss, non indicati.

Coro e Orchestra dell’Opera di Stato bavarese, dir. Riccardo Muti.

Celestial Audio CA 478 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

1998 (12 maggio; Buenos Aires; Colón).

(manca), Leo Nucci, Giacomo Prestia, Adelaida Negri, María Luján Mirabelli, Carlo Cossutta, Carlos Bengolea, (manca), Juan Barrile, Giannantonio Verlatto, Edoardo Zecca, Juan Rodó.

Coro e Orchestra del Teatro “Colón” di Buenos Aires, dir. György Györi-vanyi Ráth.

New Ornaments Classical Series NOC 129 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Argentina; 2 dischi).

2003 (14 marzo; Philadelphia, Academy of Music).

(manca), Gregg Baker, Eric Owens, Lauren Flanigan, Joslin Romphf, Thomas Studebaker, Jason Collins, (manca), Matthew Rose, Francis Courtenay, Francis Courtenay, manca.

Coro e Orchestra della “Opera Company” di Filadelfia, dir. Jacques Lacombe.

Premiere Opera 1018.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

2005 (7 giugno; Bologna, Comunale).

(manca), Carlos Álvarez, Giovanni Furlanetto, Tat’jana Serjan, Francesca Pedaci, Giuseppe Gipali, Alessandro Liberatore, (manca), Carlo Di Cristoforo, Sandro Pucci, Raffaele Costantini, Raffaele Costantini.

Coro e Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, dir. Daniele Gatti.

Premiere Opera 1787.3 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 3 dischi).

I MASNADIERI

Personaggi: Massimiliano, Carlo, Francesco, Amalia, Arminio, Moser, Rolla.

1980 (30 giugno e 2 luglio; Sydney, Opera House).

Clifford Grant, Donald Smith, Robert Altman, Joan Sutherland, non indicato, Bruce Martin, non indicato.

Premiere Opera 1899.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1982 (21 ottobre; Zürich, Grosse Tonhalle, concerto).

Richard Curtin, Vasile Moldoveanu, Giorgio Zancanaro, Cristina Deutekom, non indicati.

Coro e Orchestra del Teatro d’opera di Zurigo, dir. Nello Santi.

Premiere Opera 1953.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

NABUCCO

Personaggi: Nabucodonosor, Ismaele, Zaccaria, Abigaille, Fenena, Il gran sacerdote di Belo, Abdallo, Anna.

1968 (28 maggio; Sofija, Opera nazionale).

Stojan Popov, Jordan Znamenov, Nikolaj Gjaurov, Gena Dimitrova, Adrijana Stamenova, Stefan Elenkov, Milen Paunov, Margarita Kojčeva.

Coro e Orchestra della Radio nazionale bulgara, dir. Ruslan Rajèev (cantato in bulgaro e in italiano).

Gala GL 100.776 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1981 (17 settembre; New York, State Theater).

John Bröcheler, Riccardo Calleo, Justino Díaz, Grace Bumbry, Joanna Simon, Ralph Basset, James Clark, Karen Poston.

Coro e Orchestra della "City Opera" di New York, dir. Imre Pallò.

Premiere Opera 1575.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1984 (Pretoria; State Theatre).

Matteo Manuguerra, John Treleaven, Rouel Beukers, Adelaida Negri, Susan Braatvedt, David Cumberland, Robert Leonard, Elzabé Boonzaier.

Coro e Orchestra Sinfonica del "Performing Arts Council" del Transvaal, dir. Victor Yampolski.

New Ornaments Classical Series NOC 139/140 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1990 (23 maggio; München, Bayerische Staatsoper).

Eduard Tumagian, Vicente Ombuena, Paata Burčuladze, Júlia Varády, Shirley Close, Guido Gótzan, Jan Vacik, Georgine Von Benza.

Coro dell'Opera di Stato bavarese e Orchestra di Stato bavarese, dir. Pinchas Steinberg.

Celestial Audio CA 573 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

2003 (5 aprile; New York, Metropolitan).

Lado Ataneli, Francisco Casanova, Samuel Ramey, Susan Neves, Wendy White, Vitalij Kovalëv, Eduardo Valdes, Claudia Waite.

Coro e Orchestra del Teatro d'opera "Metropolitan" di New York, dir. James Levine.

Celestial Audio CA 317 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

2005 (19-22 settembre), 2006 (13-16 luglio) (Leeds; Town Hall).

Alan Opie, Leonardo Capalbo, Alastair Miles, Susan Patterson, Jane Irwin, Dean Robinson, Paul Wade, Camilla Roberts.

Coro e Orchestra di "Opera North", dir. David Parry (cantato in inglese, traduzione Norman Tucker & Tom Hammond).

Chandos CHAN 3136 (compact; registrazione digitale, Gran Bretagna; 2 dischi).

Video

2001 (31 maggio; Wien Staatsoper).

Leo Nucci; Miroslav Dvorský, Giacomo Prestia, Marija Gulegina, Marina Domašenko, Goran Simić, Walter Pauritsch, Renate Pitscheider.

Coro e Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna, dir. Fabio Luisi (regia Günter Krämer; direzione ripresa visiva Anton Reitzenstein).

TDK Mediactive DVWW-OPNAB (DVD; 12 cm.; compact; colore; videodisco).

OTELLO

Personaggi: Otello, Jago, Cassio, Roderigo, Lodovico, Montano, Un araldo, Desdemona, Emilia.

1955 (19 ottobre; London, Covent Garden).

Ramón Vinay, Otokar Kraus, John Lanigan, Raymond Nilsson, Marian Nowakowski, Michael Langdon, Forbes Robinson, Gré Brouwenstijn, Noreen Berry.

Coro e Orchestra del Teatro reale d'opera "Covent Garden" di Londra, dir. Rafael Kubelík.

Royal Opera House ROHS 001 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1955 (15-21 dicembre; München, Bayerischer Rundfunk).

Hans Hopf, Ferdinand Frantz, Waldemar Kmentt, Karl Ostertag, Max Proebstl, Kieth Engen, Peter Schraner, Anneliese Kupper, Hetty Plümacher.

Coro e Orchestra Sinfonica della Radio bavarese, dir. Eugen Jochum (cantato in tedesco).

Gebhardt Walhall WLCD 0159 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1970 (29 ottobre; San Francisco, War Memorial Opera House).

James McCracken, Kostas Paskalis, Ryland Davies, non indicato, Clifford Grant, non indicato, non indicato, Rajna Kabaivanska, Sheila Nadler.

Coro e Orchestra dell'Opera di San Francisco, dir. Bohumil Gregor.

Premiere Opera 1468.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1972 (9 novembre; Bruxelles, Monnaie, Grande Salle).

Mario Del Monaco, Aldo Protti, Giorgio Casellato Lamberti, Jean-Jacques Schreurs, Loris Gambelli, Luigi Medda, Gino Calò, Katia Ricciarelli, Anna Di Stasio.

Coro di voci bianche "Chorale St. Pierre" di Uccle, Coro e Orchestra del Teatro reale della "Monnaie" di Bruxelles, dir. Franco Ferraris.

Premiere Opera 2355.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1982 (2 giugno; Wien).

Plácido Domingo, Cornell MacNeil, Thomas Moser, Horst Nitsche, Kurt Rydl, Reid Bunger, Rudolf Kostas, Mirella Freni, Margarita Lilova.

Coro e Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna, dir. James Levine.

Premiere Opera 1395.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1987 (10 maggio; Wien, Staatsoper).

Plácido Domingo, Renato Bruson, Kaludi Kaludov, Wilfried Gahmlich, Kurt Rydl, Goran Simić, Peter Köves, Anna Tomova, Margarita Lilova.

Coro e Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna, dir. Zubin Mehta.

Orfeo C698 072I (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

Video

2006 (febbraio; Barcelona, Liceu).

José Cura, Lado Ataneli, Vittorio Grigolo, Vicenç Esteve, Giorgio Giuseppini, Francesco Santiago, Roberto Accurso, Krasimira Stojanova, Ketevan Kemoklidze.

Coro e Orchestra Sinfonica del “Gran Teatre del Liceu” di Barcellona, dir. Antoni Ros Marbá (regia Willy Decker; direzione ripresa visiva Angel Luis Ramirez).

Opus Arte OA 0963D (DVD; 12 cm.; colore; stereo; digitale; 16/9; NTSC; codice 0; 2 videodischi).

RIGOLETTO

Personaggi: Il duca di Mantova, Rigoletto, Gilda, Sparafucile, Maddalena, Giovanna, Il conte di Monterone, Cavaliere Marullo, Matteo Borsa, Il conte di Ceprano, La contessa di Ceprano, Usciére di Corte, Paggio della duchessa.

1956 (30 giugno – 6 luglio; Köln, WDR).

Libero De Luca, Josef Metternich, Mimi Coertse, Gottlob Frick, Ira Malaniuk, Hildegunt Walther, Willibald Vohla, Walter Koller, Jürgen Förster, Heiner Horn, Kristina Sert, Hermann Steigers, Ursula Heyer.

Coro e Orchestra Sinfonica del “West Deutscher Rundfunk” di Colonia, dir. Mario Rossi (cantato in tedesco).

Gebhardt Walhall WLCD 193 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; Germania; 2 dischi).

1956 (novembre; Caracas, Teatro Municipal).

Mario Filippeschi, Aldo Protti, Gianna D’Angelo, Alfredo Colella, Anna Maria Tassi, non indicati.

Coro e Orchestra del Teatro Municipale di Caracas, dir. Rios Reyna.

Great Opera Performances GOP 66.380 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1972 (14 giugno; New York, Metropolitan).

Luciano Pavarotti, Sherrill Milnes, Joan Sutherland, Ivo Vinco, Batyah Godfrey, Carlotta Ordassy, Edmond Karlsrud, Russell Christopher, Lea Goeke, Richard Bast, Carol Wilcox, Paul De Paola, Ivanka Myhal.

Coro e Orchestra del Teatro d’opera “Metropolitan di New York, dir. Richard Bonyngé.

Celestial Audio CA 528 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

1975 (15 dicembre; London, Covent Garden).

Peter Lindroos, Peter Glossop, Fiorella Pediconi, Gwynne Howell, Anne Wilkens, non indicata, Forbes Robinson, Thomas Allen, John Dobson, Eric Garrett, Anna Cooper, non indicati.

Coro e Orchestra del Teatro reale d'opera "Covent Garden" di Londra, dir. Lamberto Gardelli.

Celestial Audio CA 441 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

1999 (27 marzo; New York, Metropolitan).

Ramón Vargas, Franz Grundheber, Andrea Rost, Eric Halfvarson, Graciela Araya, Diane Elias, John Fanning, Mariusz Kwiecien, Bernard Fitch, Yanni Yannissis, Andrea Trebnik, Joseph Pariso, Alexandra Newland.

Coro e Orchestra del Teatro d'opera "Metropolitan" di New York, dir. Maurizio Benini.

Celestial Audio CA 223 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

Video

*1982 (22 settembre; London, Coliseum).

Arthur Davies, John Rawnsley, Marie McLaughlin, John Tomlinson, Jean Rigby, Myrna Moreno, Sean Rea, Malcolm Rivers, Terry Jenkins, Mark Richardson, Susan Underwood, Maurice Bowen, Linda Rands.

Coro e Orchestra della "English National Opera", dir. Mark Elder (canto in inglese; traduzione James Fenton; regia Jonathan Miller; direzione ripresa visiva John Michael Phillips).

Kultur D 4172 (DVD; 12 cm.; U.S.A.; videodisco).

SIMON BOCCANEGRA

Personaggi: Simon Boccanegra, Maria Boccanegra (Amelia Grimaldi), Jacopo Fiesco (Andrea), Gabriele Adorno, Paolo Albiani, Pietro, Un capitano dei balestrieri, Un'ancella di Amelia.

1976 (marzo; London, Covent Garden).

Piero Cappuccilli, Mirella Freni, Ruggero Raimondi, Veriano Luchetti, Felice Schiavi, Giovanni Foiani, Gianfranco Manganotti, Milena Pauli.

Coro e Orchestra del Teatro “alla Scala” di Milano, dir. Claudio Abbado.
 Premiere Opera 1609.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

2003 (3 agosto; Santander, Palacio de Festivales de Cantabria).

Roberto Frontali, Cristina Gallardo-Domâs, Roberto Scandiuzzi, Roberto Aronica, Marzio Giossi, Alberto Arrabal, Julio Morales, Luminita Gheorghie Milea.

Coro lirico di Cantabria, Coro Filarmonico e Orchestra Filarmonica di Cluj, dir. Antonello Allemandi.

Radiotelevisión Española (RTVE Música) RTVE 65 206 (compact; registrazione digitale; 2 dischi).

STIFFELIO

Personaggi: Stiffelio, Lina, Stankar, Raffaele, Jorg, Federica, Dorotea.

1998 (4 aprile; New York, Metropolitan).

Plácido Domingo, Verónica Villarroel, Haijing Fu, Martin Thompson, Paul Plishka, Charles Anthony, Sondra Radvanovsky.

Coro e Orchestra non indicati, dir. James Levine.

Celestial Audio CA 230 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

2003 (Washington, Opera).

Luis Lima, Verónica Villarroel, William Stone, Robert Baker, Daniel Somegy, Ronald Woods, Barbara Quintiliani.

Coro e Orchestra dell'Opera di Washington, dir. Andrew Walker.

Premiere Opera 1329.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

LA TRAVIATA

Personaggi: Violetta Valéry, Flora Bervoix, Annina, Alfredo Germont, Giorgio Germont, Gastone, Barone Douphol, Marchese D'Obigny, Dottor Grenvil, Giuseppe, Domestico di Flora, Commissionario.

1961 (29 agosto; Ciudad de Mexico, Palacio de Bellas Artes).

Anna Moffo, Alicia Torres Garza, Guadalupe Solorzano, Giuseppe Di Stefano, Manuel Ausensi, Plácido Domingo, Raúl Vázquez, Salvador Palafox, Humberto Pazos, non indicati.

Coro e Orchestra del “Palacio de Bellas Artes” di Città del Messico, dir. Nicola Rescigno.

Golden Melodram GM 6.0018 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1973 (2 novembre; San Francisco, War Memorial Opera House).

Beverly Sills, Ariel Bybee, Donna Petersen, Wiesław Ochman, Giampiero Mastromei, James Atherton, Daniel Sullivan, Steven Kimbrough, Philip Steele, Gary Burgess, Robert Klang, John Miller.

Coro e Orchestra dell’Opera di San Francisco, dir. Kurt Herbert Adler.

Premiere Opera 1340.2 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1973 (6 dicembre; Barcelona, Liceu).

Montserrat Caballé, Dolores Cava, Cecília Fondevila, José Carreras, Vicente Sardinero, José Manzaneda, William MacFarland, Jesús Castellón, Juan Pons, Francesc Paulet, Fèlix Vargas, Josep Torruella.

Coro e Orchestra del “Gran Teatro del Liceo” di Barcellona, dir. Gianfranco Masini.

Celestial Audio CA 484 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

1984 (30 aprile; Berlin, Deutsche Oper).

Júlia Varády, Ruthild Engert, Maria José Brill, Franco Tagliavini, Leo Nucci, non indicato, Tomislav Neralić, Klaus Lang, Ivan Sardi, Loren Driscoll, non indicati.

Coro e Orchestra della “Deutsche Oper” di Berlino, dir. Jesús López Cobos.

Mitridate Ponto PO 1042 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1994 (14 maggio; La Plata, Teatro Argentino).

Adelaida Negri, Alicia Delgado, Matilde Isnardi, Eduardo Ayas, Luís Gaeta, Luís Robles, Mario Basso, Mario Zangoni, Gian Antonio Verlato, Renato Redigonda, Carlos Siniscalco, Renato Redigonda.

Coro e Orchestra del Teatro “Argentino” di La Plata, dir. Reinaldo Censabella.

New Ornamenti Classical Series NOC 136/137 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

2004 (6 marzo; New York, Metropolitan).

Renée Fleming, Eduta Kulczak, Diane Elias, Ramón Vargas, Dmitri Hvorostovsky, Eduardo Valdes, Michael Devlin, Thomas Hammons, Vaclavas Daunoras, Marty Singleton, non indicato, Joseph Pariso.

Coro e Orchestra del Teatro d'opera "Metropolitan" di New York, dir. Valerij Gergiev.

Celestial Audio CA 396 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

2004 (14 luglio; Aix-en-Provence, Théâtre de l'Archevêché).

Mireille Delunsch, Daniela Sindram, Geneviève Kaemmerlen, Rolando Villazón, Zeljko Lucić, Olivier Hernandez, Enrico Marabelli, Jozsef Dene, Janne Sundqvist, non indicati.

Accademia corale europea e Orchestra da camera "Mahler", dir. Daniel Harding.

Premiere Opera 1481.2 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

2005 (agosto; Salzburg, Grosses Festpielhaus).

Anna Netrebko, Helene Schneiderman, Diane Pilcher, Rolando Villazón, Thomas Hampson, Salvatore Cordella, Paul Gay, Herman Wallén, Luigi Roni, Dritan Luca, Wolfram Igor Derntl, Friedrich Springer.

Gruppo da concerto del Coro dell'Opera di Stato di Vienna, Orchestra del "Mozarteum" di Salisburgo e Orchestra Filarmonica di Vienna, dir. Carlo Rizzi.

Universal DG 00289 477 593-6 (compact; registrazione digitale; 2 dischi).

2006 (6 e 9 marzo; München, Nationaltheater).

Anja Harteros, Heike Grötzinger, Helena Jungwirth, Piotr Beczala, Paolo Gavanelli, Kevin Connors, Steven Humes, Rüdiger Trebes, Gerhard Auer, Maximilian Schmitt, Dieter Miserre, Pawel Czekala.

Coro dell'Opera di Stato bavarese di Monaco e Orchestra di Stato bavarese, dir. Zubin Mehta.

Farao S 108 070 (SACD digitale; Germania; 2 dischi).

Video

2005 (Madrid, Teatro Real).

Norah Amsellem, Itxaro Mentxaka, María Espada, José Bros, Renato Bru-

son, Emilio Sánchez, David Rubiera, Marco Moncloa, Lorenzo Muzzi, non indicati.

Coro e Orchestra del Teatro Reale di Madrid, dir. Jesús López Cobos (regia Pier Luigi Pizzi; direzione ripresa visiva Angel Luiz Ramírez).

Opus Arte OA 0934 D (DVD; 12 cm.; PCM stereo & DTS 5.1; NTSC; 16/9; codice 0; videodisco).

2005 (Zürich, Opernhaus).

Eva Mei, Katharina Petz, Irène Friedli, Piotr Beczala, Thomas Hampson, Miroslav Christoff, Valerij Murga, Reinhard Mayr, Giuseppe Scorsin, Noel Vasquez, Heikki Yrttiaho, Uwe Kossler.

Coro e Orchestra del Teatro d'opera di Zurigo, dir. Franz Welser Möst (regia Jürgen Flimm; direzione ripresa visiva Felix Breisach).

Art Haus Musik 101 247 (DVD; 12 cm.; videodisco).

IL TROVATORE

Personaggi: Il conte di Luna, Leonora, Azucena, Manrico, Ferrando, Ines, Ruiz, Un vecchio zingaro, Un messo.

1947 (27 dicembre; New York, Metropolitan).

Leonard Warren, Stella Roman, Margaret Harshaw, Jussi Björling, Giacomo Vaghi, Inge Manski, Lodovico Oliviero, John Baker, non indicato.

Coro e Orchestra del Teatro d'opera "Metropolitan" di New York, dir. Emil Cooper.

West Hill Radio Archives WHRA CD 6010 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; U.S.A.; 2 dischi).

1963 (16 ottobre; Tokyo).

Ettore Bastianini, Antonietta Stella, Giulietta Simionato, Gastone Limarilli, Bruno Marangoni, Anna Di Stasio, Mario Guggia, Giorgio Onesti, non indicato.

Coro e Orchestra della Lirica italiana di Tokyo, dir. Oliviero De Fabritiis.

Golden Melodram GM 5.0057 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1973 (17 marzo; New York, Metropolitan).

Robert Merrill, Montserrat Caballé, Fiorenza Cossotto, Plácido Domingo, Ivo Vinco, Jean Kraft, Nico Castel, Edward Ghazal, Fawayne Murphy.

Coro e Orchestra del Teatro d'opera "Metropolitan" di New York, dir. Carlo Felice Cillario.

Celestial Audio CA 440 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

1973 (11 aprile; New York, Metropolitan).

Robert Merrill, Montserrat Caballé, Viorica Cortez, Plácido Domingo, Paul Plishka, Carlotta Ordassy, Nico Castel, Edward Ghazal, Fawayne Murphy.

Coro e Orchestra del Teatro d'opera "Metropolitan" di New York, dir. Carlo Felice Cillario.

Celestial Audio CA 564 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

LES VÊPRES SICILIENNES

Personaggi: Guy de Montfort, le Sire de Béthune, le Comte de Vaudemont, Henri, Jean Procida, la Duchesse Hélène, Ninetta, Daniéli, Thibaut, Robert, Mainfroid.

1955 (gennaio; Köln, WDR).

Dietrich Fischer-Dieskau, Heinz Borst, Hermann Firchow, Hans Hopf, Gottlob Frick, Hilde Zadek, Gisela Litz, Eugene Tobin, Martin Vantin, Heiner Horn, Peter Witsch.

Coro e Orchestra Sinfonica della Radio "West Deutscher Rundfunk" (WDR) di Colonia, dir. Mario Rossi (cantate in tedesco).

Gebhardt Walhall WLCD 0140 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; Germania; 2 dischi).

1985 (giugno; Genève, Grand Théâtre).

Lorenzo Saccomani, Giovanni Gusmeroli, Giovanni Foiani, Giuliano Gianella, Robert Lloyd, Olivia Stapp, Nicole Buloze, Gianfranco Manganotti, Maurizio Comencini, Francesco Ellero d'Artegna, Antonio Carangelo.

Coro del "Grand Théâtre" di Ginevra e Orchestra della "Suisse Romande", dir. Donato Renzetti (cantate in italiano).

Celestial Audio CA 185 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

2003 (giugno; Paris).

Anthony Michaels-Moore, Josep Miguel Ribot, Nicolas Courjal, Marcello

Giordani, Ferruccio Furlanetto, Nelly Miricioiu, Louise Callinan, Luca Lombardo, Mihajlo Arsenki, Christophe Fel, Jean-Luc Maurette.

Coro e Orchestra del Teatro nazionale dell'“Opéra” di Parigi, dir. James Conlon (cantate in francese).

Celestial Audio CA 452 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 3 dischi).

2004 (29 novembre; New York, Metropolitan).

Leo Nucci, Peter Volpe, Andrew Gangestad, Francisco Casanova, Samuel Ramey, Nelly Miricioiu, Jane Bunnell, Ronald Naldi, Eduardo Valdes, Sebastian Catana, Tony Stevenson.

Coro e Orchestra del Teatro d'opera “Metropolitan” dir. Frédéric Chaslin (cantate in italiano).

Celestial Audio CA 463 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 3 dischi).

Video

*1986 (febbraio).

Leo Nucci, Gianfranco Casarini, Sergio Fontana, Bruno Lazzaretti, Giuseppe Morresi, Susan Dunn, Anna Caterina Antonacci, Bonaldo Giaiotti, Veriano Luchetti, Sergio Bertocchi, Walter Brighi.

Coro e Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, dir. Riccardo Chailly (cantate in italiano; regia Luca Ronconi).

Kultur D 2845 (DVD; 12 cm.; 4/3; videodisco).

2003 (febbraio; Busseto, Teatro Verdi).

Vladimir Stojanov, Cesare Lanza, Lorenzo Muzzi, Renzo Zulian, Orlin Anastasov, Amarilli Nizza, Tiziana Carraro, Giorgio Trucco, Cristiano Olivieri, Antonio Koroneos, Luca Casalin.

Coro e Orchestra della Fondazione “Arturo Toscanini”, dir. Stefano Ranzani (regia Pier Luigi Pizzi; direzione ripresa visiva Fausto Dall'Olio).

Dynamic 33 551 (DVD; 12 cm.; stereo; 2.0; digitale; NTSC; 16/9; codice 0; videodisco).

MESSA DA REQUIEM

*1955 (2-10 maggio; Roma).

Gré Brouwenstijn, Maria Von Ilosvay, Petre Munteanu, Oskar Czerwenka.

Coro e Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, dir. Paul Van Kempen.

Preiser PR 20 047 (compact; registrazione mono; ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi).

1976 (14 aprile; Salzburg).

Montserrat Caballé, Fiorenza Cossotto, José Carreras, José Van Dam.

Coro del "Musikverein" di Vienna e Orchestra Filarmonica di Berlino, dir. Herbert Von Karajan.

Celestial Audio CA 464 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

1987 (30 agosto; Tanglewood).

Susan Dunn, Shirley Verrett, Vinson Cole, Paul Plishka.

Coro del Festival di Tanglewood e Orchestra Sinfonica di Boston, dir. Seiji Ozawa.

Celestial Audio CA 505 (compact; registrazione stereo; ricostruzione tecnica digitale; Australia; 2 dischi).

QUATTRO PEZZI SACRI

Video

1968.

Coro e Orchestra "New Philharmonia" di Londra, dir. Carlo Maria Giulini (con *Messa da requiem* 1964).

Emi 31 020.5-9 (DVD; 12 cm.; LPCM mono; 2.0; ricostruzione tecnica digitale; 4/3; NTSC; codice 0; videodisco).

RECENSIONI

GIORGIO MELCHIORI, *Shakespeare all'opera – I drammi nella librettistica italiana*, Roma, Bulzoni editore, 2006 (“Piccola biblioteca shakespeariana diretta da Nadia Fusini” 39), pp. 166.

Questo agile volumetto contiene le riflessioni di uno dei maggiori studiosi italiani di Shakespeare sulle metamorfosi che i testi del dramma-turgo inglese subirono nel momento in cui divennero teatro in musica; ma Melchiori rivolge la sua attenzione anche ai problemi che questo passaggio inevitabilmente provoca. Limiteremo il commento alle riflessioni riguardanti i testi shakespeariani prescelti da Verdi lungo tutto l'arco della sua lunga carriera artistica. In modo particolare le considerazioni dello studioso sono rivolte alla complessa, direi quasi estenuante vicenda del mai musicato *Re Lear*, riflessioni ampiamente basate sulle recenti pubblicazioni del nostro Istituto riguardanti questo argomento.¹ Ovviamente-

te il punto di vista dal quale Melchiori si colloca è strettamente connesso con le sue esperienze di studioso di letteratura e di teatro. Ma le sue considerazioni nascono anche da altre esperienze culturali, e stabiliscono paralleli insospettati e talvolta sorprendenti, come quando lo studioso rileva analogie, in quest'opera di trasferimento, con altre forme d'arte, ad esempio con il cinema, sottolineando le somiglianze di atteggiamento e di attività tra il librettista e lo sceneggiatore, entrambi fortemente legati alle ragioni del mercato per il quale agiscono; come osserva Melchiori, queste ragioni inevitabilmente influiscono sulla realizzazione della loro opera: “Il librettista ottocentesco adempie alle stesse funzioni del soggetto-tista e dello sceneggiatore nell'industria cinematografica: deve adeguare il testo di partenza alle esigenze di un nuovo medium. Al librettista si offre la stessa alternativa cui si trova di fronte il soggetto-tista cinematografico, che a volte prende l'iniziativa di preparare un soggetto da proporre poi a un produttore mentre altre volte è il produttore a commissionargli un soggetto” (p. 106).

Altra e ancora più interessante analogia Melchiori stabilisce con la pratica teatrale del tempo di Shake-

¹ Per il “*Re Lear*”, a cura di G. CARRARA VERDI, Parma, 2002; *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di C. M. MOSSA, Parma, 2001; *Carteggio Verdi – Somma*, a cura di S. RICCIARDI, Parma, 2004.

speare. La pluridecennale familiarità con quei testi, come pure l'approfondita conoscenza della pratica teatrale elisabettiana gli consentono di formulare rivoluzionarie conclusioni. Lo studioso ha l'autorità per sostenere, con convincenti argomentazioni, che questi testi, così come ci sono stati tramandati nelle due edizioni a stampa del 1603 e del 1620 – le uniche fonti a nostra disposizione che siano contemporanee, o quasi, all'autore – non hanno in alcun modo l'autorevolezza del “testo definitivo”, e rispecchiano invece soltanto un momento nella storia delle loro rappresentazioni sulla scena. Il testo di un dramma shakespeariano, così come ci è stato tramandato dalle sue fonti più antiche, è quello – e soltanto quello – di una delle sue esecuzioni sulla scena al tempo dell'autore. È facile vedere quindi le impressionanti analogie di queste conclusioni con i testi del teatro in musica – e questo ben oltre il periodo ottocentesco – quali ci sono stati tramandati dalla documentazione scritta a noi pervenuta. È il concetto stesso di “testo” che viene messo in discussione; e questo in una duplice accezione: anzitutto perché le fonti a nostra disposizione (a partire dall'autografo dell'autore) rispecchiano un momento – e soltanto un momento – nella storia della sua esecuzione; in secondo luogo perché l'incredibile duttilità di questi stessi testi viene continuamente determinata dalle circostanze esterne che presiedono all'esecuzione: dalla presenza o meno di determinati cantanti, dalle disponibilità finanziarie del teatro in cui l'opera si rappresenta, e da quelle dell'impresario che gestisce lo spettacolo; dall'incombenza della Censura. Il testo

scritto, quello della tragedia shakespeariana come quello della partitura verdiana, è soltanto il punto di partenza – o addirittura rispecchia soltanto un momento – della lunga traiettoria che lo porta nello scorrere del tempo alla viva realtà del palcoscenico, di fronte al pubblico. Queste osservazioni sono basate anche sul confronto operato da Melchiori consultando i diversi libretti per le rappresentazioni ottocentesche di una stessa opera; nel caso di *Macbeth* lo colpisce in modo particolare quanto avviene per le rappresentazioni alla Scala di Milano nella stagione 1873-74, quando venne presentata per la prima volta al pubblico italiano la versione dell'opera con la profonda revisione operata per le rappresentazioni parigine del 1865. “Si dovrebbe trattare dunque della versione definitiva riveduta dall'autore. Eppure l'intervento di Macduff nella scena prima del quarto atto è limitata al recitativo «O figli, o figli miei» mentre manca quell'aria «Oh, la paterna mano» che è diventata una sorta di piattaforma di lancio per giovani tenori” (p. 25).

Come ho già osservato, l'attenzione di Melchiori si è concentrata sulla travagliata e complessa vicenda del *Re Lear*, e di questa vicenda ripercorre le tappe in un intero capitolo (“Gestazioni di un fantasma. *Re Lear*: Rusconi, Cammarano, Somma, Verdi”, pp. 108-144), sottolineando come il testo shakespeariano sia costantemente sullo sfondo lungo tutta la traiettoria della collaborazione tra il compositore e il librettista Cammarano; Melchiori non esita a riportare l'affermazione (senza tuttavia indicarne l'autore) “che la scena finale di *Luisa Miller*, nella quale un pa-

dre rimane in ginocchio accanto alla figlia morta di veleno, è “una scena da *Re Lear*” (p. 111). Delle diverse collaborazioni di Verdi con i librettisti, da Cammarano a Somma, Melchiori ricostruisce tutte le tappe, citando ampiamente dai documenti a disposizione e compiendo utilissime ed inedite aggiunte, come il particolareggiato raffronto fra il testo originale – sempre nell’edizione-traduzione di Rusconi – e la “selva” che Verdi propone a Cammarano nel 1850 (p. 120). La conclusione cui lo studioso giunge, concordando in questo con le affermazioni di Gabriele Baldini esposte nel suo *Abitare la battaglia*, è che la vicenda del *Re Lear* aleggia sempre nel mondo della fantasia verdiana, anche durante la gestazione di altre opere e ben oltre, sino alla conclusione della carriera creativa del compositore.

Altro testo shakespeariano su cui Melchiori si sofferma con attenzione ed interesse è quello di *Macbeth*, individuando anche in questo caso sorprendenti analogie di genesi con l’opera verdiana, soprattutto per quanto riguarda le circostanze esteriori che ne determinarono il divenire. Anche qui il problema della committenza gioca in entrambi i casi una parte importante: per Shakespeare l’ascesa al trono nel 1603 di Giacomo I, per Verdi la commissione da parte dell’impresario Alessandro Lanari che aveva fatto del genere fantastico collegato al grand opéra una caratteristica individuante degli spettacoli da lui messi in scena a Firenze. Ma il costante rapporto del compositore con il testo del drammaturgo inglese si mantiene vivo anche dopo la prima dell’opera, e Melchiori dimostra con finezza come anche il testo della

grande aria di Lady Macbeth per il secondo atto, approntata per la versione del 1865, non sia altro che una elaborazione del monologo del protagonista della tragedia dopo il banchetto del terzo atto (“Come, seeling night”), a conferma delle intenzioni del compositore.² Sono osservazioni come queste che rendono il testo di Melchiori un importante strumento di conoscenza anche per gli studi verdiani. E non si possono non condividere le conclusioni alle quali egli giunge: “Verdi aveva compreso che la qualità suprema del linguaggio shakespeariano, quel che lo distingueva da ogni altro drammaturgo, era la pregnanza verbale, la ricchezza semantica della parola” (p. 101). E difatti nessuna partitura verdiana contiene tante diverse indicazioni di emissione verbale come *Macbeth*, che è opera proprio per questa ragione tanto prediletta dal compositore quanto incompresa dai suoi contemporanei.

Dalla meditata lettura di queste pagine, dalle pregnanti osservazioni che sono frutto della familiarità di una vita non solo con l’opera del drammaturgo inglese ma anche con le partiture delle opere di Verdi, lo studioso del teatro in musica può ricavare costanti, fruttuosi stimoli intellettuali.

PIERLUIGI PETROBELLI

² Cfr. la lettera a Piave della fine del 1864, cit. in A. PORTER-D. ROSEN eds., *Verdi's "Macbeth". A sourcebook*, New York, W. W. Norton & C., 1984, pp. 77 sgg.

