

# Michele Girardi

## Appunti su *Alzira*

### Da *Alzire* ad *Alzira*

Molti critici hanno potuto affermare che *Alzira* sia senza appello l'opera meno riuscita di Verdi, confortati dall'opinione più volte citata dello stesso autore che avrebbe detto a Giuseppina Negroni Prati Morosini: «L'*Alzira*, quella è proprio brutta».<sup>1</sup> Dopo aver completato l'orchestrazione Verdi manifestò la sua apparente indifferenza per l'esito della prima al letterato Andrea Maffei il 30 luglio 1845:

Ho finito l'opera anche nell'istromentale e si ritarderà l'andata in scena di questa mia opera, perchè l'ho fatta, quasi senza accorgermene, e senza nissuna fatica perchè se anche anche cadesse, me ne dorrebbe poco ... Ma stà tranquillo che *fiasco* non farà. I cantanti la cantano volentieri, e qualcosa di tollerabile ci deve essere.<sup>2</sup>

Pochi mesi dopo, in occasione della ripresa romana al Teatro Argentina, avvenuta il 28 ottobre con scarso successo, Verdi ringraziò il librettista Jacopo Ferretti per i suggerimenti atti a migliorare «quella sventurata *Alzira*», aggiungendo peraltro che

Il male è nelle viscere e, ritoccando, non si farebbe che peggio. Poi ... come potrei? Speravo che la *sinfonia* e l'ultimo *finale* rivendicassero in gran parte i difetti del resto dell'opera, e vedo che a Roma mi sono mancati ...; eppure non dovevano!<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita 1913, p. 432. L'affermazione viene a sua volta dedotta da A. M. Cornelio, *Per la Storia*, Pistoia 1904, p. 29.

<sup>2</sup> Verdi a Andrea Maffei, 30 luglio 1845, riportata da M. Conati, *L'«Alzira» di Verdi attraverso le lettere e le cronache, in Teatro Regio di Parma. Città di Parma. Stagione lirica 1980-81*, Parma, Step 1980, pp. 33-114, e in particolare nella prima appendice, *Le lettere sull'«Alzira»*, pp. 57-93: 81. La scelta di citare da questa raccolta è resa obbligata dal preciso controllo delle date e delle trascrizioni delle lettere effettuato dallo studioso, che ha corretto numerosi errori presenti negli epistolari, specialmente ne *I copialettere di Giuseppe Verdi* cit. pp. 3-14 e 428-432, e nelle biografie, e fra quest'ultime cfr. F. Abbiati, *Verdi*, Milano, Ricordi 1958, vol. I, p. 507, 549-574 *passim*.

<sup>3</sup> Verdi a Jacopo Ferretti, 5 novembre 1845, in M. Conati, *op. cit.*, p. 90.

Queste parole confermano la sfiducia nei confronti della propria opera, che come *Il corsaro*, e a differenza di altri casi simili, si pensi allo *Stiffelio* e al *Simone*, fu abbandonata all'oblio. L'ipotesi più ricorrente nelle esegesi critiche attribuisce la causa di questo fallimento all'*Alzire* di Voltaire, ritenuta poco congeniale alle possibilità di Verdi e alla sua concezione del dramma in musica. Peraltro il Maestro approvò il soggetto senza riserve ed ebbe più volte l'occasione di dichiarare al librettista la sua soddisfazione per i versi e l'impianto drammatico, con particolari elogi per il finale definito senza mezzi termini «stupendo».<sup>4</sup> Quanto alle potenzialità melodrammatiche dell'argomento, Verdi fu chiarissimo fin da quando Cammarano gli inviò un canovaccio della trama.<sup>5</sup> Così gli scrisse il 23 febbraio 1845:

Ho ricevuto il programma dell'*Alzira*. Ne sono contentissimo sotto ogni aspetto. Ho letto la tragedia di Vokaire, che nelle mani di un Cammarano diverrà un eccellente melodramma.<sup>6</sup>

È molto importante mettere l'accento sul fatto che Verdi lesse la tragedia, e siccome all'epoca non aveva familiarità con la lingua francese ipotizzare quale traduzione avesse avuto a disposizione, per capire come ne recepì il messaggio e intendere con chiarezza le motivazioni della sua scelta. Delle due versioni più a portata di mano, per luogo e anno d'edizione, la prima (1797) è molto distante dagli intenti drammatici di Voltaire, espungendo alcuni tra i versi che più scopertamente, in nome della *raison* illuminista, attaccavano l'imperialismo spagnolo e il suo stretto legame con la fede, facendo così di *Alzire* un'apologia del trionfo della *pietas* cattolica.<sup>7</sup> Molto più probabilmente Verdi la lesse in una

<sup>4</sup> Verdi a Salvatore Cammarano, 18 aprile 1845, in M. Conati, op. cit., p. 64. Nelle lettere il musicista si rivolge al celebrato autore della *Lucia di Lammermoor* col dovuto rispetto, mantenendo sempre un tono tanto distante dal linguaggio familiare impiegato negli stessi anni con Francesco Maria Piave. Cfr. a questo proposito le *Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave 1843-1865. Documenti della F.R. Koch Foundation Collection e della Mary Flagler Cary Collection presso la Pierpont Morgan Library di New York*, a cura di E. Baker, «Studi verdiani» 4 (1986-1987), Parma, Istituto di studi verdiani 1988, pp. 136-166.

<sup>5</sup> Cammarano aveva invano proposto l'anno precedente *Alzira* a Pacini ottenendone un secco rifiuto. Cfr. J. Black, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1984, p. 90 e segg.

<sup>6</sup> Verdi a Cammarano, 23 febbraio 1845, in M. Conati, op. cit., p. 60. La data erronea comunemente riportata negli epistolari è il 23 maggio 1844 (cfr. *I copialettere di Giuseppe Verdi* cit., p. 429), ed è causa di non lievi sviste critiche.

<sup>7</sup> *L'Alzira ovvero Gli Americani*, tragedia del Voltaire tradotta in versi italiani da Giuseppe Maria Pagnini Carmelitano, per li fratelli Gozzi, Parma 1797. Nella prefazione (l'intera fatica è dedicata «A sua Eccellenza Donna Vittoria Marchesa Pallavicino nata Principessa Doria Pamphili») Pagnini dichiara che «tra tutte le Tragedie del rinomato Voltaire l'*Alzira* è quella in cui più spicca la cognizione profonda del cuore umano, e in cui la nostra Religione santissima fa la più degna e la più decorosa comparsa [...]». Ma poco oltre afferma, in un avviso preliminare al

traduzione pubblicata nel 1800, dove l'aderenza al testo è maggiore, e le omissioni precedenti ripristinate.<sup>8</sup>

Occorrerà innanzitutto precisare che l'*Alzire* di Voltaire, rappresentata a Parigi il 27 gennaio 1736, si presta a diversi piani di lettura, secondo un preciso schema retorico adottato dagli illuministi che consentiva loro di evitare i rigori della censura e di far giungere al lettore un messaggio che ora chiameremmo subliminale, nascosto da una dichiarazione d'intenti inoffensiva per la morale comune. Voltaire la proclama nel *Discours préliminaire*:

On a taché dans cette tragédie toute d'invention et d'une espèce assez neuve, de faire voir combien le véritable esprit de religion l'emporte sur les vertus de la nature.<sup>9</sup>

Il filo dell'azione che riflette l'enunciato porta all'atto conclusivo del dramma, il ravvedimento dello spietato D. Gusman, conquistatore e governatore del Perù che perdona cristianamente in punto di morte il suo ucciso re, il 'selvaggio' Zamore. Altri elementi che corroborano questa visione edificante sono la pratica sincera dei precetti evangelici da parte di D. Alvarès, padre di Gusman e precedente governatore del Perù, e la conversione al cristianesimo di Montèze, sovrano del Potoze e padre di Alzire.<sup>10</sup> La vera fede può dunque riscattare, secondo questa allegoria di copertura, ogni malvagità, ma dietro questa cornice si celano i veri contenuti dell'opera. Innanzitutto emerge chiaramente il ben noto mito del buon selvaggio rappresentato da Zamore, eroe e dunque elemento perturbatore della vicenda. A lui è stata fidanzata Alzire, che continua ad amarlo pur credendolo morto per mano del tiranno con cui è forzata al matrimonio per ragioni di stato. Zamore non è un selvaggio ma, come prescrive la distribuzione dei ruoli, un «Souverain d'un'autre partie [du Potoze]», e attua legittimamente la

---

testo, che «Alcuni sensi dell'Autore nell'atto V, che potevano dar luogo a sinistre interpretazioni, in questa Traduzione si sono recisi o tagliati».

<sup>8</sup> Il dramma è contenuto nella raccolta *Il teatro moderno applaudito*, tomo XLIV, Venezia 1800, ed è tradotto dal Conte Matteo Franzoja. Probabilmente Verdi lesse una ristampa della singola *pièce* apparsa a distanza di un trentennio (*Alzira*, tragedia del Signor di Voltaire, tradotta dal Conte Matteo Franzoja, Milano, per Nicolò Bertoni 1829): da quest'ultima fonte sono tratte le versioni italiane dei versi francesi citati nel presente articolo.

<sup>9</sup> *Alzire*, in *Le théâtre de Voltaire*, Toulouse, imprimé par J.B. Broulhiet 1790, tome I, p. 232. «Si è tentato in questa tragedia tutta di fantasia e di genere abbastanza nuovo, di dimostrare come l'autentico spirito della religione prevalga sulle virtù naturali.»

<sup>10</sup> Il modello storico del personaggio di Gusman fu probabilmente Francisco Pizarro, feroce conquistatore e primo governatore del Perù per conto di Carlo V, che fu assassinato da un luogotenente ribelle dopo aver fondato, nel 1538, la città di Los Rejes, l'attuale Lima, dove la vicenda del dramma ha luogo. Budden avvisa comunque che alla base dell'intreccio ci sia un fatto storico realmente accaduto. Cfr. J. Budden, *The Operas of Verdi*, 3 voll., London, Cassell 1973; trad. it.: *Le opere di Verdi*, Torino, Edt/Musica 1985, vol. I *Da Oberto a Rigoletto*, p. 244. Il Potoze, terra di Alzire, Montèze e Zamore corrisponderebbe all'attuale Bolivia sudoccidentale, divenuta celebre per le ricche miniere d'argento scoperte fin dal 1545.

propria vendetta quando vede oltraggiati i suoi diritti. Inoltre egli si era reso protagonista a sua volta di un atto di clemenza (*vertu de nature*) risparmiando la vita del vecchio governatore caduto nelle mani degli incas: ciò crea un precedente al perdono cristiano di Gusman, che da gesto gratuito diventa quasi un doveroso contraccambio. Zamore ha quindi tutto il diritto di amare i propri dèi e rifiutare sdegnosamente la proposta di Alvarès di convertirsi per aver salva la vita, come fa dire Voltaire ad Alzire al quinto atto (sc. 5):

Mais renoncer aux Dieux que l'on croit dans son cœur,  
c'est le crime d'un lâche, et non pas un erreur:  
c'est trahir à la foi, sous un masque hypocrite,  
et le Dieu qu'on préfère, et le Dieu que l'on quitte.<sup>11</sup>

Con queste parole Voltaire metteva dunque in evidenza la falsità del presupposto stesso che esista una religione più autentica di altre. La sua tragedia costituisce perciò sia una confutazione di questo principio, sia dei suoi corollari, come il diritto di uccidere in nome della fede chi pratica altre confessioni o professa altre convinzioni filosofiche e politiche.<sup>12</sup>

Questo impianto illuministico venne alterato quando il dramma di Voltaire venne utilizzato prima come soggetto di spettacoli di danza<sup>13</sup>, poi di opere liriche, analogamente alla vicenda di Hernán Cortés e di Montezuma, personaggi di una miriade di lavori drammatici e del teatro musicale, di cui *Alzire* è in certo qual modo una variante trasportata in Perù.<sup>14</sup> Il dramma di Voltaire ottenne un favore particolare da parte dei compositori, e probabilmente Cammarano conosceva il libretto attribuito a Gaetano Rossi che ebbe molta fortuna nella fase di

---

<sup>11</sup> *Alzire*, ed. cit., p. 307. «Ma rinunciare a un Dio, cui nel suo cuore / Si crede ancor, è questa una viltade, / Non un error. Questo è tradire insieme / E il Dio che preferisci, e il Dio che lasci.» (*Alzira* cit., p. 71).

<sup>12</sup> Appare piuttosto chiaro il riferimento di Voltaire alle persecuzioni religiose e ideologiche, riprese proprio in quegli anni in Francia con particolare crudeltà.

<sup>13</sup> *Alzire* era stata il soggetto impiegato da Hilverding per il ballo pantomimico rappresentato a Vienna nel 1742, e in seguito fu utilizzata anche da G. Angiolini per *Alzira* o *Gli Americani*, ballo tragico pantomimico in 5 atti rappresentato al Teatro alla Scala di Milano nel 1782.

<sup>14</sup> Se differenti risultano ambiente e dinastie, il Messico degli aztechi e il Perù degli incas, analoghi sono i presupposti, sotto il minimo denominatore comune della conquista coloniale del 'Nuovo mondo' da parte degli spagnoli. Del resto il nome Montèze è palesemente legato a quello di Montezuma. Il lavoro drammatico capostipite sul re messicano fu *The indian Emperour, or the Conquest of Mexico* di John Dryden e Robert Howard, rappresentato a Londra nel 1665, e ben noto a Voltaire. Esso fu seguito agli inizi del Settecento da due tragedie, *Montézume* di Ferrier de la Martinière (1702) e *Montezuma imperatore del Messico* di Cavazzi (1709). Di lì a poco apparvero anche i primi drammi per musica, fra cui il *Montezuma* di Vivaldi (1733) e il *Montezuma* di Graun (1755). L'attenzione si divise poi equamente tra questi e il conquistatore spagnolo a partire dal *Fernand Cortès*, tragédie di Aléxis Piron (1744), per giungere in era napoleonica alla famosa *tragédie lyrique* omonima musicata da Spontini, creata nel 1809 e più volte rielaborata.

transizione dell'opera seria a cavallo tra Sette e Ottocento e fu musicato più volte: da Zingarelli (1794), dallo stesso in collaborazione con Nasolini (1797), a Nicolini (1797), Bianchi (1798), Mayr (1805) fino a Manfroce (1810) e a Portugal (1816).<sup>15</sup> In queste opere, fraintendendo il messaggio di Voltaire, viene pienamente propugnata la prospettiva edificante a cui si accennava in precedenza, celebrata financo nel significativo nuovo titolo de *Il trionfo di Gusmano* impiegato da Portugal. Mentre compare fra i protagonisti la buona sorella di Gusmano, Idalba, la figura di Alvarès manca nei libretti settecenteschi, sostituito da uno o più confidenti, e riappare nell'opera di Mayr. Per Gusmano il matrimonio con Alzira è un vincolo lieto, ma anche un mezzo per garantire l'unità politica fra spagnoli e incas. Ma soprattutto Zamoro, nel finale, non ferisce mortalmente Gusmano, rendendo così meno nobile il suo pentimento e la clemenza finale: in linea con le convenzioni dell'opera seria il perdono rappresenta l'unica soluzione lieta possibile. In tal modo il governatore spagnolo assume involontariamente il ruolo del vecchio innamorato e gabbato delle opere buffe, che dopo aver tentato invano d'impalmare la protagonista è costretto ad accettare la felicità dei due amorosi.

---

<sup>15</sup> Poca chiarezza e numerose contraddizioni animano i correnti repertori, da cui è piuttosto difficile desumere date esatte e librettisti. Il nome di Gaetano Rossi come autore di *Alzira* compare soltanto nei libretti delle versioni di Mayr, intitolata *Gli americani* e rappresentata alla Fenice di Venezia il 26 dicembre 1805 (qui *Alzira* viene ribattezzata *Idalide* dallo stesso Rossi, probabilmente per dissimulare il riclaggio del libretto, pur richiamando la protagonista de *La vergine del sole*, altro soggetto più volte musicato in quegli anni), di Manfroce (Roma, Teatro Valle, 1810), e Portugal (*Il trionfo di Gusmano*, Lisbona, Teatro San Carlos, 10 giugno 1816, poi ripresa col titolo di *Alzira* al Teatro de la Cruz di Madrid il 10 giugno 1821), con l'avvertenza che versi e scene sono stati adattati alle mutate esigenze drammatiche. L'Enciclopedia dello spettacolo e Manferrari (*Dizionario universale delle opere melodrammatiche*, Firenze, Sansoni 1955, 3 voll.) attribuiscono a Rossi i libretti per l'*Alzira* di Zingarelli rappresentata alla Pergola di Firenze il 7 settembre 1794 (ma la specifica voce «Zingarelli» nell'Enciclopedia lo assegna a Cavaerta), del pasticcio di Zingarelli e Nasolini (Bologna, Teatro Pubblico, primavera 1797), del dramma serio per musica di Nicolini (Genova, S. Agostino 1796 o carnevale 1797) e dell'*Alzira* di Francesco Bianchi rappresentata al Teatro Haymarket di Londra nel 1798. Stieger (*Opernlexicon*) segnala per quest'ultima un'altra data e un diverso librettista (rispettivamente 28 febbraio 1801 e Bonajuti). Piuttosto simili, a parte lo spostamento di scene e di brani da un personaggio all'altro, sono gli ultimi tre libretti, più lontani, ma comunque invisibile relazione tra di loro, i libretti per Mayr, Manfroce e Portugal. Un'altra *Alzire* (Rheinsberg, 1794), l'unica in lingua francese, viene attribuita al cornista tedesco Franz Horizky. Va infine riportata una nota dello Stieger, che segnala un'derivazione, per Portugal, dal suo *Fernando nel Messico*, Venezia 1798, ulteriore conferma dello stretto rapporto fra Cortés e Pizarro, rafforzato anche dalla presenza del personaggio di Telasco quale amico e confidente di Zamoro, nome che compare anche nel *Cortez* di Spontini. Una curiosità: il ruolo di Zamoro, nell'opera di Manfroce, è sostenuto da un contralto *en travesti* (lo interpretò nel 1811 a Monza nientemeno che Adelaide Malanotte Montrésor, futura protagonista di un'altra celebre opera tratta da un dramma di Voltaire, il *Tancredi* di Rossini).

Ben altrimenti si comportò Cammarano, che stese uno schema dell'azione più aderente al dramma di Voltaire. La figura di Alvaro vi riveste un ruolo importante fin dal prologo, intitolato «Il prigioniero», dove viene rappresentato l'episodio solo narrato in un colloquio fra Alvarès e Gusman all'inizio del dramma: Zamoro, fuggito dalle catene iberiche, salva la vita di Alvaro, ancora governatore in carica del Perù. Questa scena, oltre a rendere più evidente e teatrale la successiva agnizione nel primo atto (sc. 7) tra Alvaro e Zamoro caduto di nuovo nelle mani dei nemici, pone come cifra dell'intera opera la magnanimità dell'inca, che bilancia la clemenza di Gusmano morente: in tal modo viene accentuato l'aspetto umano del perdono, non la sua concessione per fede. Ma tutta la riduzione di Cammarano mira a trasformare il dramma d'idee in dramma d'azione, e il narrato in rappresentazione scenica con stringente articolazione temporale. Il primo atto, sotto titolato «Vita per vita», si apre con un'altra scena solo raccontata con tono intimo nell'*Alzire* e che qui diviene occasione per un quadro di massa, il passaggio delle consegne tra Alvaro e Gusmano nella carica di governatore del Perù, e la sottomissione del Re Inca Ataliba (il Montèze di Voltaire).<sup>16</sup> L'atteggiamento imperialista di Gusmano è ben sintetizzato nelle prime parole pronunziate:

Atto primier del mio novello grado  
 la pace sia fra l'Inca  
 e noi formata. Ei del monarca Ibero  
 al venerato impero  
 si china.

In pochi periodi di buona forza drammatica come questi Cammarano riuscì a condensare i lunghi monologhi filosofici pronunziati dai personaggi volteriani, che servivano a far passare i contenuti 'ideologici' della *pièce*. Dopo la scena trionfale, l'immediato contrasto viene procurato dall'episodio dedicato alla protagonista femminile, che nella cavatina d'esordio manifesta i suoi sentimenti per Zamoro. L'*Alzira* di Cammarano, da autentica eroina melodrammatica, rifiuta sdegnosamente la proposta fattale dal padre di sposare Gusmano, ed è tempestivamente premiata dal ritorno dell'amato. Ma sopraggiunge Gusmano che non perde occasione per mostrare di nuovo la sua crudeltà, condannando a morte il fiero avversario. Il successivo ingresso di Alvaro (sc. 7) e la dolorosa agnizione col suo antico salvatore conferiscono un rilievo ancora maggiore alla precedente magnanimità di Zamoro. Infine l'arrivo degli incas in armi risolve

---

<sup>16</sup> Molto probabilmente il nuovo nome derivò dalla versione italiana del nome dell'ultimo sovrano degli Inca Atahuallpa, fatto prigioniero con l'inganno e giustiziato da Pizarro. Come Ataliba lo si incontra più volte, ad esempio nell'opera *La vergine del sole* di Farinelli (Venezia, La Fenice, 26 dicembre 1804) e nel ballo *L'eroe peruviano* del coreografo Galzerani (id., 26 dicembre 1825) con musiche di Viviani, qui insieme anche a Pizarro stesso.

*l'impasse*, e Gusmano libera il prigioniero certo di batterlo sul campo. È questo gesto che secondo lo schema di Cammarano dovrebbe saldare il suo debito di riconoscenza, consentendo quindi di sottotitolare l'atto successivo «La vendetta di un selvaggio», dove viene realizzata un'altra importante variante rispetto alla fonte: Zamoro è stato catturato, e Alzira acconsente a sposare Gusmano per salvarlo. Ricordiamo che in Voltaire il matrimonio si svolge nel primo atto, in una cerimonia da cui Zamoro, che conosciamo mentre è ancora prigioniero, viene tenuto lontano da Montèze. L'accettazione forzata del matrimonio era un tema molto caro a Cammarano, si pensi alla dolorosa firma apposta da Lucia sul contratto nuziale, che lo avrebbe riproposto con esito ben più tragico nel finale de *Il trovatore*. Ma in *Alzira* non c'è un finale tragico, perché Zamoro, a differenza di Edgardo in *Lucia*, irrompe tempestivamente nel luogo dove si celebra il matrimonio e ferisce mortalmente Gusmano impedendo che i vincoli vengano stretti. Giunge invece inaspettatamente il perdono e insieme ad esso il rispetto dei 'selvaggi' Alzira e Zamoro verso il dio che ispira Gusmano, proclamato nel concertato conclusivo:

Nel tuo linguaggio, nel tuo perdono  
adoro il nume che l'inspirò.

Probabilmente Verdi incoraggiò Cammarano a ridurre al minimo indispensabile proprio la tematica della virtù cristiana e del perdono, che invece era stata ritenuta preminente dagli operisti che lo avevano preceduto, forse avendo intuito qual era l'autentico insegnamento morale di Voltaire. Dal sommario esame che abbiamo condotto emergono con sufficiente chiarezza gli elementi 'verdiani' del soggetto illuminista: l'attacco alla religione come elemento di supporto all'oppressione imperialistica, la ragion di stato che forza Alzira ad accettare le nozze con Gusmano, rappresentata da ben due padri, quello istituzionale, Ataliba, e quello aggiunto, Alvaro. Probabilmente Verdi fu attratto anche dalla nobile figura di Zamoro, che per molti versi può essere ricondotta a quella di un romantico proscritto europeo, sulla falsariga di Ernani. Il perdono cristiano, infine, è più un gesto premonitore della grazia finale de *Un ballo in maschera* e, *tout-court*, un modo di concludere positivamente l'opera che un atto di esaltazione della fede. Tutti elementi, questi, che in graduale e continua evoluzione continueranno poi a far parte del vocabolario compositivo e teatrale di Verdi.

«Vivete insieme giorni d'amore ... / E benedite chi perdonò»

Se vanno quantomeno ridimensionate le accuse di scarsa congenialità rispetto al mondo teatrale di Verdi rivolte al soggetto, occorrerà dunque trovare altre cause dell'insoddisfacente riuscita di *Alzira*. In primo luogo si deve menzionare il

precario stato di salute del Maestro, che soffriva di dolori allo stomaco («*anoressia e dispnea*» secondo i medici),<sup>17</sup> divenuti particolarmente acuti proprio in concomitanza col periodo di composizione dell'opera. L'impresario Vincenzio Flauto non comprese la serietà del male e invitò Verdi, sia pure con tono celioso, a recarsi per tempo a Napoli onde onorare l'impegno preso di allestire l'opera entro i primi di luglio del 1845, vantando le miracolose virtù dell'aria del Vesuvio. Ma il compositore inviò dei certificati medici per testimoniare la gravità del suo stato di salute, seguiti da una lettera traboccante di sdegno nei confronti di Flauto.<sup>18</sup> Il musicista aveva comunque una buonissima ragione in più per ritardare l'andata in scena di *Alzira*, oltre a facilitare il suo recupero fisico con un maggior periodo di riposo. Fin dalla stipula del contratto, in cui inserì una specifica clausola al riguardo, voleva impiegare a tutti i costi come protagonista Eugenia Tadolini, che il parto aveva reso indisponibile fino a tutto luglio ed evitare così la sgradita presenza della Bishop:<sup>19</sup> grazie al rinvio la Tadolini sarebbe stata in grado di cantare.

Da ragioni di carattere pratico sarà meglio passare ora a motivazioni più sostanziali. Lo scarso entusiasmo di Verdi per la commissione ricevuta dal San Carlo, salvo l'allettante prospettiva di lavorare con Cammarano, emerge chiaramente dalle lettere intorno alla trattativa, iniziata nel 1843. In particolare il compositore giudicava, e a ragione, l'ambiente napoletano, che all'epoca era su

---

<sup>17</sup> La diagnosi è riportata nella lettera di Emanuele Muzio a Antonio Barezzi del 25 aprile 1845, in M. Conati, *op. cit.*, p. 67. La corrispondenza tra Muzio e Barezzi, protettore e mecenate di Verdi, fonte inesauribile di notizie di prima mano e, in assoluto, la testimonianza più veritiera intorno al carattere e le attitudini del Maestro, sono state pubblicate in L. A. Garibaldi, *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, Milano, Treves 1931.

<sup>18</sup> La lettera di Flauto a Verdi data ai primi di maggio del 1845 (in M. Conati, *op. cit.*, pp. 68-69), mentre il certificato medico fu spedito il 26 aprile, come risulta ne *I copialettere di Giuseppe Verdi cit.*, p. 10. Nella lettera di Verdi a Cammarano del 14 maggio 1845 il musicista afferma, riferendosi al sollecito inviatogli da Flauto che «[...] questa lettera è scritta in certo tono che non mi garba tanto» (M. Conati, *op. cit.*, pp. 70-71). Le sofferenze di stomaco colsero di nuovo il musicista pochi mesi dopo, in occasione della preparazione di *Attila* per la Fenice di Venezia.

<sup>19</sup> Per un gustoso profilo della Bishop e del suo amante Bochsà, in relazione alla loro posizione nell'ambiente teatrale napoletano del tempo, si veda la fondamentale biografia di F. Walker, *The Man Verdi*, London 1962; trad. it.: *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia 1962, pp. 168-170. Fin dal 21 aprile, comunque, Verdi era certo che «L'opera di Napoli non andrà in scena che in luglio o forse più sicuramente in agosto; e così allora vi canterà la Tadolini, e non la Bisoph [sic]», come riferisce Muzio a Barezzi in una lettera del 21 aprile 1845 (in M. Conati, *op. cit.*, p. 65), così proseguendo: «Cammarano, ignorando che il signor Maestro era ammalato, gli ha scritto che cerchi una qualche scusa affine di ritardare l'andata in scena fino all'epoca che le dissi; ora il signor Maestro ha fatto rispondere da me, che non ha bisogno di scuse e pretesti; perché è veramente ammalato (allora, adesso no)».



posizioni piuttosto conservatrici,<sup>20</sup> ostile alla sua musica, tanto da dover assicurare il librettista:

Mi accusano di amare molto il fracasso e di trattar male il canto: non ci badi; metta pure della passione, e vedrà che scriverò passabilmente. [...] la pregherò di mandarmi sollecitamente dell'altra poesia. È inutile che le dica di tenersi breve. Ella conosce più di me il teatro.<sup>21</sup>

La concisione drammatica era in quel tempo un chiodo piantato fissamente nella mente di Verdi, che l'aveva raccomandata anche a Piave durante la stesura di *Ernani*: «In quanto alla durata dei pezzi la brevità non è mai un difetto».<sup>22</sup>

È comunque certo che ancora il 14 maggio 1845 «Il signor Maestro non fa ancora niente», come scriveva Muzio a Barezzi, pur essendo dal 21 aprile «quasi del tutto rimesso in salute». Sempre in quest'ultima data l'allievo e amico di Verdi affermava che «L'opera non sarà composta che di tredici o quattordici pezzi».<sup>23</sup> Un'ultima occhiata ai tempi di composizione dell'opera ci conferma che il precetto della brevità fu rispettato dall'autore in tutte le fasi del lavoro. All'epoca della partenza per Napoli, avvenuta il 20 giugno 1845, Verdi aveva scritto gran parte della musica salvo il finale di cui non possedeva ancora i versi, avendo molto probabilmente iniziato a lavorare dopo il 26 maggio. Poco più di un mese fu quindi dedicato alla composizione, terminata il 10 luglio 1845 a Napoli, più qualche giorno per le prime prove, che subirono anche un'interruzione per una temporanea indisposizione del baritono Coletti, e la strumentazione, definitivamente ultimata il 30 successivo.<sup>24</sup> Tempi dunque più stretti che mai, anche se rapportati a quelli della maggior parte delle opere composte nei cosiddetti 'anni di galera'.

L'esame della struttura dell'opera,<sup>25</sup> fa subito balzare agli occhi la sua scarna costituzione:

<sup>20</sup> Si vedano in proposito le puntuali osservazioni di Budden (*op. cit.*, pp. 243-244) e le critiche del tempo curate da Conati (*op. cit.*, seconda appendice *Antologia delle critiche del tempo sull'«Alzira»*, pp. 94-114) qui ripubblicate alla fine del presente saggio.

<sup>21</sup> Verdi a Cammarano, 23 febbraio 1845 cit., in M. Conati, *op. cit.*, p. 60.

<sup>22</sup> Verdi a Francesco Maria Piave, 8 agosto 1843, in F. Abbiati, *op. cit.*, vol. I, pp. 471

<sup>23</sup> Lettere di Muzio a Barezzi, rispettivamente del 14 maggio e del 21 aprile 1845, in M. Conati, *op. cit.*, p. 72 e p. 65. Se ne veda l'interessante commento di F. Walker (*op. cit.*, pp. 164-166).

<sup>24</sup> Le date indicate risultano da tre lettere, rispettivamente di Muzio a Barezzi del 26 maggio («Quando avrò sentito qualche motivo dell'*Alzira* lo informerò subito») e del 24 luglio 1845, e di Verdi a Maffei del 30 luglio 1845 (cit. alla nota 2), in M. Conati, *op. cit.*, p. 72, 80, 81.

<sup>25</sup> La struttura è desunta dalla riduzione per canto e pianoforte (G. Verdi, *Alzira*, canto e pianoforte, Milano, G. Ricordi s.d., n. ed. 53706 [sinfonia: 53706-07]). L'esame dei passi orchestrali è stato condotto su *Alzira / tragedia lirica divisa in un prologo, e due atti. Poesia del Sig.r Salvatore Cammarano / Musica del / M.o Verdi / rappresentata nel Real Teatro San Carlo*

## 1 - Sinfonia

PROLOGO. *Il prigioniero*

## 2 - Introduzione

## 3 - Scena, Cavatina e Stretta del Prologo - Zamoro

ATTO PRIMO. *Vita per vita*

## 4 - Coro d'Introduzione

## 5 - Scena e Cavatina - Gusmano

## 6 - Scena e Cavatina - Alzira

## 7 - Scena e duetto - Alzira e Zamoro

## 8 - Finale dell'Atto primo

ATTO SECONDO. *La vendetta d'un selvaggio*

## 9 - Introduzione-Brindisi

## 10 - Scena e duetto - Alzira e Gusmano

## 11 - Scena ed Aria - Zamoro

## 12 - Coro d'Ancelle

## 13 - Scena ed Aria finale - Gusmano

Si tratta sostanzialmente di uno schema non molto vario, anche se ben costruito, soprattutto perché imbastito su ripetizioni degli stessi numeri affidati a personaggi differenti, che producono omogeneità e limitano lo sviluppo drammatico-musicale. Verdi stesso ebbe a lamentarsene, ma con inconsueta timidezza, in una lettera a Cammarano del 25 marzo 1845:

Perdonatemi un osservazione: non vi sembrano troppe tre cavatine di seguito? ...  
Perdonatemi, vi prego.<sup>26</sup>

Ma ciò non valse, al punto in cui il lavoro era giunto, a produrre cambiamenti, e del resto lo sperimentato metodo di lavoro del librettista, che presentava i protagonisti mediante le rispettive arie di sortita, ben si prestava a cogliere i punti salienti dell'azione nella *tragédie* di Voltaire.

Ciononostante la musica dell'opera è prevalentemente di buona qualità, ricca di spunti felici e di momenti che fanno presagire l'ulteriore evoluzione stilistica di Verdi, a cominciare dalla sinfonia d'apertura, un brano tripartito in re maggiore di vaste proporzioni, brillantemente strumentato, e non convenzionalmente inteso come *pot-pourri* di melodie dell'opera.<sup>27</sup> La prima sezione, in Re minore-

---

*l'anno 1845*, copia manoscritta [2 metà XIX sec.], conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

<sup>26</sup> Verdi a Cammarano, in M. Conati, *op. cit.*, p. 62. Anche qui la data comunemente indicata del 27 maggio è stata rettificata.

<sup>27</sup> Essa fu aggiunta, come risulta dalle cronache, pochi giorni prima dell'andata in scena, probabilmente perché Verdi si accorse che altrimenti l'opera sarebbe risultata troppo corta.

maggiore, aperta con gravità da un rullo di timpani, si sviluppa in modo estremamente brillante, grazie soprattutto all'impiego dell'ottavino, mentre la seconda alla dominante minore, *Prestissimo*, è introdotta da tre la all'unisono di corni e trombe, subito ribaditi col rinforzo dei tromboni.<sup>28</sup> L'*Allegro brillante* conclusivo, che inizia in Sol maggiore e torna infine alla tonalità d'impianto, Re maggiore, è basato sulla melodia del coro di spagnoli con cui si apre il primo atto, e stabilisce l'unica relazione tematica col resto dell'opera: in questa sezione certi passaggi dei fiati anticipano il clima della festa iniziale della *Traviata*.

L'opera comincia, secondo la convenzione del tempo,<sup>29</sup> con un coro, impegnato in un'azione vera e propria. Verdi impresse alla musica un efficace impulso dinamico che ben caratterizza la situazione: il gruppo di 'selvaggi americani' stringe intorno al palo il malcapitato governatore Alvaro, e quando la tonalità passa dal sol minore della prima sezione al maggiore, il brano acquista un'estrema frivolezza, quasi fosse una sorta di valzerino in 6/8, determinata da una cordiale melodia cantata dal coro all'unisono.<sup>30</sup>

Il secondo e ultimo numero del prologo, affidato a Zamoro, si salda al primo determinando un'agile e compatta struttura che vola verso la conclusione dell'antefatto. Esso è la presentazione dell'eroe, che mostra subito la sua nobile magnanimità nella 'scena'<sup>31</sup> iniziale, giungendo appena in tempo per salvare la vita di Alvaro. Il brano prosegue poi secondo l'articolazione abitualmente in uso

---

<sup>28</sup> L'idea verrà riutilizzata come sigla della sinfonia de *La forza del destino*, dove i tre mi sono affidati a fagotti, corni, trombe, tromboni e cimbasso.

<sup>29</sup> Tale convenzione era fissata nei trattati dell'epoca, primo fra tutti quello di C. Ritorni, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola 1841. Si vedano le considerazioni in proposito formulate da D. Rosen, *How Verdi Operas begin*, in *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifaimenti, sperimentalismo, 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 (*Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, 14), Firenze, Olschki 1987, pp. 203-218. Dalle tavole sinottiche redatte dallo studioso (pp. 217-218) si può vedere la schiacciante prevalenza nelle otto opere fino ad *Alzira* compresa delle introduzioni corali seguite da un'aria in due movimenti del solista: ben sette prevedono questa sequenza, e cinque di queste arie sono affidate al tenore.

<sup>30</sup> Spesso i 'cattivi' di Verdi intonano musiche a carattere frivolo e leggero, e si pensi ai dèmoni di *Giovanna d'Arco*, ai *Masnadieri*, ai sicari del *Macbeth*, ai cortigiani di *Rigoletto*, fino ai congiurati del *Ballo in maschera*, per limitarci agli esempi più noti.

<sup>31</sup> Il termine è impiegato non solamente in senso drammatico, ma anche come specifico elemento della struttura del numero chiuso, secondo le osservazioni di Basevi diffusamente contenute nel suo *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, tip. Tofani 1859. Per la formulazione di una terminologia relativa alla struttura formale dei numeri chiusi nel melodramma verdiano si rimanda al saggio di H. Powers, "*La solita forma*" and "*the uses of convention*", in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Atti del convegno internazionale in occasione della prima del *Rigoletto* in edizione critica (Vienna, 12-13 marzo 1983), Istituto di studi verdiani/Ricordi, Parma/Milano 1987 pp. 74-109, e particolarmente alla tabella a p. 106, adottata nel presente saggio come griglia di riferimento.

nel melodramma del tempo per l'aria solista (o cavatina) in due movimenti,<sup>32</sup> con l'*Andante sostenuto* in Mi bemolle maggiore «Un Inca... eccesso orribile!», in cui Zamoro racconta con sdegno ai compagni le traversie passate per volere di Gusmano. La bella melodia, per certi versi ancora d'impronta donizettiana ma inconfondibilmente verdiana nel raddoppio del canto da parte degli strumenti<sup>33</sup> e nello slancio dalla voce ottenuto contrapponendo ampi intervalli a salite per gradi, presenta il cosiddetto 'selvaggio' in tutta la sua fierezza:

The image shows a musical score for a vocal soloist (ZAM.) and a clarinet (Z.). The tempo is marked 'ANDANTE SOSTENUTO' and the style is 'declamato'. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 2/4. The lyrics are: 'Un Inca... ec.ces.so or.ri.bi.le! fu da.to, a' cen.ni suo.i, in man.di rei car.ne fi.cil E i'.'

Nello spazio di tre battute, una sorta di ridottissimo 'tempo di mezzo', Verdi passa alla tonalità di Mi maggiore dell'*Allegro* «Risorto fra le tenebre», accompagnato con bell'effetto dal clarinetto solo.<sup>34</sup> La breve ma fremente narrazione comporta anche l'impulso verso la riscossa degli incas propugnata da Zamoro, che trova sfogo nella stretta in La maggiore «Dio della guerra». Come suggerisce il termine impiegato nello spartito, il brano era stato destinato in origine da Cammarano al solo coro, e fu Verdi ad aggiungervi il solista quale «corifeo», trasformandolo in un pezzo trascinate che mette vieppiù in risalto il lato eroico del protagonista.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Il termine è impiegato da Muzio in una lettera: «le cavatine avevano il suo adagio, e poi il suo tempo di mezzo, ed infine la cabaletta [...]» (Muzio a Barezzi, 23 luglio 1847, in L.A. Garibaldi, *op. cit.*, p. 346). Per comodità del lettore riportiamo l'articolazione generale dell'aria in due movimenti: 1. Scena 2. Adagio (aria) [I movimento] 3. Tempo di mezzo 4. Allegro (cabaletta) [II movimento]. Questo invece lo schema del duetto: 1. Scena 2. Tempo d'attacco 3. Adagio 4. Tempo di mezzo 5. Allegro (cabaletta). Infine la struttura del finale: 1. Coro, o Balletto, o Scena, o Aria, o Duetto, etc. 2. Tempo d'attacco 3. Pezzo concertato 4. Tempo di mezzo 5. Stretta.

<sup>33</sup> Qui da parte dei violini primi, col rinforzo di oboe, clarinetto e fagotto.

<sup>34</sup> Nota giustamente Budden (*op. cit.*, p. 249) che questo brano ha le qualità di una cabaletta. Il rapidissimo passaggio da una tonalità all'altra, di forte impatto drammatico, è compiuto da Verdi con l'utilizzo dell'enanarmonia (Mi<sub>1</sub> = Re<sub>2</sub>).

<sup>35</sup> Si vedano le osservazioni di P. Petrobelli, formulate nel saggio *Pensieri per "Alzira"*, in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, cit., pp. 110-124, che prendendo in esame un abbozzo dell'opera conservato a Vienna relativo a questo coro lo confronta col libretto originale e nota come Verdi abbia aggiunto proprio nell'abbozzo la parte del solista. Si potrebbe aggiungere che il

Lo stringato prologo assolve quindi degnamente al suo ruolo di premessa all'azione, mentre piuttosto convenzionale si rivela l'avvio del primo atto «Al lieto suono di bellici strumenti» – come recita il libretto. La banda fuori scena introduce sfarzosamente un breve coro in fa maggiore, affidato agli spagnoli in giubilo sulla piazza di Lima. Ma il ritratto dei conquistadores è appena sbizzato, né Verdi riesce a differenziarli dagli incas, scrivendo una musica di simile futilità anche per gli europei.

La successiva presentazione del personaggio di Gusmano segue schemi analoghi a quella di Zamoro. Dopo la 'scena' iniziale, in cui ha luogo la sua investitura quale governatore del Perù, segue una cavatina in due movimenti. Nell'*Andante sostenuto* in Re bemolle maggiore lo spagnolo esprime il suo rammarico per non poter conquistare l'amore di Alzira, dispiegando un bel cantabile in tessitura acuta, ma di poca intensità musicale. Un breve tempo di mezzo in Mi maggiore, in cui Gusmano impone a Ataliba di perorare la sua causa presso Alzira, è seguito dall'*Allegro con brio* conclusivo in La maggiore, una volitiva cabaletta di ottima fattura in cui si possono cogliere echi del Carlo dell'*Ernani*:<sup>36</sup>

The image shows a musical score for a vocal part, likely a cabaletta, in La maggiore. The tempo is marked "ALL. CON BRIO". The lyrics are: "Quanto un mortal può chie - dere be - ni - gno li ciel m'of.fer - se... di glo - ria mi co - ver - se, mi pose un mondo al piè, un mondo al piè." The score consists of three staves of music with lyrics written below.

Quando si giunge alla terza cavatina di seguito, quella di Alzira, col medesimo impianto delle precedenti, si può ben comprendere la pacata osservazione di Verdi a Cammarano sull'opportunità di adottare questo schema. Ciononostante siamo forse al momento più riuscito della partitura. Nell'*Andante con moto* in Do maggiore, una barcarola in  $\frac{6}{8}$ , la protagonista racconta a Zuma e alle altre ancelle il sogno da cui s'è bruscamente ridestata: fuggita da Gusmano e quasi sopraffatta dal mare in tempesta, come in una visione Zamoro è apparso a

---

precedente *Allegro* del solista non viene ripetuto, come si fa usualmente per le cabalette vere e proprie, il che accentua la spinta dinamica verso il «Dio della guerra», rafforzata inoltre dall'attrazione tra le tonalità in rapporto cadenzale (mi-la).

<sup>36</sup> Curiosamente in questa cavatina Verdi adotta un piano tonale analogo al brano di Zamoro fino al coro che conclude il prologo: se differente è la tonalità del movimento lento (mi bemolle maggiore e re bemolle), uguale è il percorso che dal tempo di mezzo (mi maggiore) porta alla cabaletta (la maggiore), corrispondenti all'*Allegro* e alla *Stretta* precedenti.

salvarla.<sup>37</sup> Il brano rivela una scrittura curata nel dettaglio, dall'inizio quasi recitato in *pianissimo*, «Da Gusman, su fragil barca», con la prescrizione *parlante*, alla parte più lirica «Quando in sen», una melodia su scala ascendente con l'indicazione *cantabile* che in graduale crescendo emotivo porta la voce al La<sub>b4</sub>:



Il canto di coloratura, con frequenti puntature al Do acuto, è appropriatamente impiegato per mimare l'agitarsi degli elementi, e al tempo stesso rivelare l'affanno della protagonista:



Vario e ricco risulta anche l'accompagnamento vibrato degli archi, metafora sonora del sogno sulla falsariga di Giovanna d'Arco, l'eroina dell'opera precedente, il che conferma ancora l'organicità del mondo drammatico-musicale di Verdi. Pochi versi consolatori delle ancelle portano alla cabaletta conclusiva, Allegro in sol maggiore, un brano vitale ancora di movenze donizettiane scritto in uno stile di grazia che anticipa la cabaletta sostitutiva di Jacopo ne *I due Foscari*.<sup>38</sup> Essa comunque ben riflette l'amore visionario di Alzira per Zamoro, e il suo impegno a ricongiungersi per sempre a lui.

<sup>37</sup> Nei versi e nella situazione, la sua angosciosa descrizione ricorda la visione premonitrice evocata da *Lucia di Lammermoor* nella sua cavatina, mentre la figura dell'accompagnamento al canto di Alzira nell'Andante viene ancora dalla cavatina di Carlo «O de' verd'anni miei» dall'*Ernani*. Anche lo stile vocale adottato da Verdi, ricco di espressive colorature, rinvia al capolavoro di Donizetti, delle cui opere la Tadolini era interprete di prima grandezza. Nel 1844 la cantante si era accostata con successo alla musica di Verdi interpretando Elvira nell'*Ernani* a Vienna.

<sup>38</sup> «Sì lo sento Iddio mi chiama» fu scritta per la ripresa parigina dei *Due Foscari* nel 1846 per il tenore Mario. L'analogia stilistica prova l'attenzione con cui Verdi mediava tra le sue esigenze e quelle di interpreti che, come Mario e la stessa Tadolini, si erano affermati nelle opere di Donizetti. Forse il compito era reso più facile grazie ai numerosi punti di contatto fra lo stile vocale del bergamasco e quello di Verdi.

Il successivo colloquio fra Alzira e il padre che la forza ad accettare il matrimonio con Gusmano è forse un momento a cui Verdi nella maturità, a contatto con la tematica del potere che opprime le aspirazioni umane, avrebbe dato ben più spazio.<sup>39</sup> Ma l'interesse del compositore di arrivare col maggior impulso dinamico possibile all'incontro tra Alzira e Zamoro lo spinge a sbrigare questo colloquio in poche battute di recitativo, utilizzandolo dal punto di vista formale come la scena del duetto successivo, che attacca in *medias res* con una sezione concitata in mi maggiore dove i violini disegnano la melodia sotto al fitto dialogo dei due innamorati. Verdi compresse ulteriormente la struttura del brano, evitando il consueto adagio e saltando direttamente all'*a due* «Risorge ne' tuoi lumi» in Sol maggiore, al tempo di *Allegro brillante*.<sup>40</sup> L'idea di descrivere la trepidante agitazione che coglie i due innamorati nell'improvviso riaccendersi della loro passione non poteva essere resa in modo più pertinente che evitando pause liriche. Ancora una volta Verdi mostra di saper piegare la forma alle sue esigenze drammatiche, e solo l'andamento per terze piuttosto convenzionale della scrittura vocale limita un po' l'effetto di questo duetto, anche se l'impeto di Alzira è ben delineato dai molti passaggi che spingono la sua voce fino al sì naturale acuto.

In questo contesto di ristrettezza di tempo l'entrata improvvisa di Gusmano che sorprende i due amanti è un bel *coup de théâtre*. Il finale d'atto, fondato su un'ampio schema pentapartito, s'avvia con un fiero assolo di Zamoro in La minore che precede il tempo d'attacco, dove si verifica l'agnizione con Alvaro. Se questo momento pare forse sbrigato un po' alla svelta, efficace risulta la progressione da cui prende avvio il successivo concertato in Re bemolle maggiore «Nella polve genuflesso», un sestetto con coro.<sup>41</sup> La progressione accompagna l'invocazione di pietà per Zamoro da parte di Alvaro, in ginocchio supplicante davanti al figlio, ed è coronata da una bella frase di Alzira che afferma la tonalità d'impianto, ed esprime tutta la sua disillusione:<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Del resto è possibile che Verdi abbia deliberatamente ritenuto di non insistere su momenti che avrebbero potuto creare un senso contrastante con la prospettiva finale, in cui proprio il rappresentante del potere, Gusmano, comprende le legittime aspirazioni alla felicità degli innamorati. Ed è del pari significativo che abbia concesso più spazio alla scena dei prigionieri incas nell'ultimo atto, dove il dolore per l'oppressione è invece un sentimento collettivo.

<sup>40</sup> Nota Budden che questo brano «assolve insieme la funzione e di andante centrale e stretta» (*op. cit.*, p. 253). Crediamo piuttosto che la mancanza dell'andante sia dovuta a un preciso calcolo drammatico di Verdi, che intendeva evitare un momento di riflessione non pertinente all'idea che intendeva attuare.

<sup>41</sup> E anche qui Budden nota giustamente che Verdi, spinto anche dall'articolazione di Cammarano, ebbe certamente in mente il sestetto della *Lucia di Lammermoor* (*op. cit.*, p. 254).

<sup>42</sup> Se un po' meccanica risulta la progressione poggiata sul circolo ascendente delle quinte nelle tonalità dei modi minori a ogni frase (re bemolle, la bemolle, mi bemolle, si bemolle, fa), splendido è il contrasto prodotto dall'affermazione della tonalità maggiore, re bemolle, proprio con la frase desolata di Alzira.

A *to - re! sul mat.tin de' glor - ni tuo - i sce - se il nem - bo strug - gi -*  
 A *to - re! ma quel cru - do non - può tan - to, che mi strap - pia te d'ac -*  
 A *can - to: il tuo fa - to è il fa - to mi - o... vita o mor - te in siem con* A *te.*

Subito le voci dei quattro protagonisti, cui si aggiungeranno Zuma, Ataliba e il coro, si contrappongono per terze divise a coppie (Gusmano e Alvaro contro Alzira e Zamoro), toccando il classico nodo inestricabile. Per scioglierlo Verdi ricorre a un espediente molto comune e forse un po' abusato, cioè la banda da fuori scena nel tempo di mezzo: il complesso di fiati emette i 'bellici suoni' che accompagnano l'avanzare degli uomini di Zamoro. Gusmano è perciò costretto a rilasciare il nemico sicuro di sconfiggerlo sul campo di battaglia, guadagnandosi a buon mercato i galloni del pietoso. Egli dà quindi avvio all'*Allegro* finale in mi maggiore col da capo, a cui si aggiungono progressivamente gli altri solisti e il coro, dominati dalla voce di Alzira che tocca più volte il si naturale acuto.

L'inizio del secondo e ultimo atto dell'opera è una pagina che appartiene di diritto alla produzione del Verdi maggiore, intento a descrivere una delle sue situazioni drammatiche favorite: la contrapposizione fra la felicità dei dominatori e la mortale tristezza degli oppressi. Gli spagnoli reduci dalla vittoria nella battaglia che si prospettava alla fine dell'atto precedente, intonano un coro in La maggiore, in cui s'insinua una melodia in Re minore cantata da oboe, clarinetto, fagotto e violoncello, costruita su intervalli di seconda minore che rappresentano musicalmente il lamento.<sup>43</sup> Al brano che accompagna il passaggio degli incas in catene, fra cui marcia Zamoro, si contrappuntano le interiezioni degli avvinnazzati:

(Scorgonsi alcuni prigionieri Americani, fra' quali è Zamoro, attraversare la scena, carichi di ceppi, ed in mezzo a soldati che li custodiscono.)

*P leggerissimo*

<sup>43</sup> Sulla rappresentazione musicale del lamento e su altri 'emblemi' della drammaturgia musicale verdiana si veda il saggio di M. Beghelli, *Per un nuovo approccio al teatro musicale: l'atto performativo come luogo dell'imitazione gestuale nella drammaturgia verdiana*, in «Italice», LXIV (1987), pp. 632-653: 634-637.



The image displays a musical score for the opera *Alzira*. It consists of six systems of music. Each system includes a piano accompaniment (piano) and vocal parts for a Tenor (Ten.) and Basses (Bassi). The piano parts are written in treble and bass clefs, with various musical notations including notes, rests, and dynamics. The vocal parts are written in treble clef, with lyrics 'Be - vi.' appearing below the notes. The score is set in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

È già stato osservato più volte come questa scena anticipi l'analogo episodio nell'atto secondo di *Aida*: se nell'opera egiziana ben altro rilievo verrà dato alla mesta sfilata dei prigionieri etiopi, già in *Alzira* la musica realizza compiutamente l'uguale funzione drammatica di focalizzare l'attenzione sui prigionieri e la loro oppressione, ingigantendone il dramma collettivo.

Anche il duetto successivo è l'anticipazione di un'altra nota situazione drammatica: Alzira si trova più o meno nelle condizioni di Leonora nella parte quarta del *Trovatore*. Gusmano ha in pugno la vita del suo amante, e le propone il matrimonio per salvarlo. Questo duetto, a differenza del precedente, è trattato senza alcune omissioni delle cinque parti abitualmente previste. Un tempo d'attacco dove Gusmano propone il perfido patto, è seguito da un *Andante agitato* diviso in due strofe: nella prima, in re minore, sia la linea vocale di Alzira sia il controcanto di flauto e oboe esprimono il dolore e la tensione del momento con l'emblema del lamento che poco prima aveva caratterizzato la sofferenza

degli incas,<sup>44</sup> mentre nella seconda strofa l'esuberante melodia di Gusmano in re maggiore ben rivela la sua gioia nel pregustare la vittoria sul cuore della donna. Di fronte alle reiterate minacce del governatore, Alzira è costretta a cedere e Gusmano può annunciare il prossimo matrimonio. Nella cabaletta conclusiva, *Allegro con brio* in mi bemolle maggiore, Gusmano dà quindi sfogo a tutta la sua contentezza, mentre la tensione porta più volte la voce di Alzira a salire fino al Do<sub>5</sub>.

Il penultimo quadro dell'opera, ambientato in un'«orrida caverna» come recita il libretto, sposta di nuovo l'attenzione – e il montaggio delle scene in contrapposizione mostra ancora una volta la sapienza drammaturgica del Cammarano – sulle sorti degli incas. Un breve preludio strumentale, *Largo* in Fa minore,<sup>45</sup> preannuncia il cupo stato d'animo di Zamoro, liberato dai suoi che hanno corrotto una guardia. D'immediata efficacia teatrale è la disposizione dei timbri: la melodia è inizialmente affidata a un originale impasto fra strumenti più gravi dell'orchestra (cimbasso e contrabbassi), poi viene ripresa da clarinetto, fagotti e viole, e infine perorata dall'intera orchestra. Dopo il breve coro guidato da Otumbo, essa viene nuovamente intonata all'ingresso in scena di Zamoro dal clarinetto accompagnato dagli archi. L'aria in Re bemolle maggiore del tenore si apre nella parte centrale alla tristezza del disinganno con una melodia che anticipa le espansioni liriche di Macduff in «Patria oppressa» del *Macbeth*:

(la commozione gli tronca le parole)

z vi vo? lo guar.dai la mor - te in

z vi so, la guar - da - i con un sor -

z ri so!... ma spez - zar - mi sen - to il

z co - rel..... ma non reg - go, no, non reggo a tal pen.

Durante il tempo di mezzo i compagni informano Zamoro delle prossime nozze tra Gusmano e Alzira. La fremente cabaletta che conclude la scena, *Allegro* in Fa maggiore, è dunque ben motivata nella sue fulminee accensioni, ed è un brano di sicuro effetto teatrale: Zamoro esprime il suo proposito di recarsi alle nozze per vendicarsi.

<sup>44</sup> La melodia di Alzira prefigura quella affidata a Leonora nel finale secondo de *Il trovatore*: «E deggio ... e posso crederlo? / Ti veggio a me d'accanto».

<sup>45</sup> Anche in questo brano si possono cogliere anticipi del *Trovatore*, e in particolar modo del preludio alla grande scena di Leonora nella quarta parte.

Ed è quanto farà nella scena conclusiva, travestito da soldato spagnolo. Il compito di caratterizzare un clima di festa, in cui «echeggiano lieti concetti» è affidato alla banda da fuori scena, che introduce un breve coro di ancelle in sol maggiore a ritmo di bolero inneggianti alla pace ritrovata nelle americhe. E si giunge così alla mèta drammatica dell'opera, l'aria conclusiva di Gusmano. Il suo breve recitativo è seguito da un marziale *Andante mosso* in Re maggiore, «È dolce la tromba», cui la voce di Alzira fa da flebile e rassegnata eco. Ma rapidissima è l'azione che porta al dramma finale: Zamoro sbuca dalle fila dei soldati e trafigge mortalmente il suo nemico, offrendo con fierezza il capo alle lame vendicatrici. Come Manrico, anche Zamoro si sente tradito dalla sua donna, ritenendola complice del tiranno, ma intonando una toccante e semplice melodia in Mi minore, che trapassa dolcemente al relativo maggiore, Sol, è lo stesso Gusmano che scagiona Alzira, prima di concedere il perdono, accolto con stupore e ammirazione dai presenti in un breve concertato in mi maggiore. Una triade finale di Mi minore suggella il compiersi la tragedia, ed è nel vero Julian Budden quando afferma che «il finale dell'*Alzira* è degno di essere posto accanto a quelli de *Il trovatore* e de *La traviata*».<sup>46</sup>

Dopo aver ascoltato ed esaminato l'opera più accuratamente si scopre che, a parte alcuni momenti in cui l'eccessiva fretta ha condizionato l'esito di alcuni brani, *Alzira* rivela una vitalità che supera le critiche dei suoi detrattori, ivi compreso lo stesso autore. La qualità della musica rimane alta per gran parte dell'opera, anche se a volte le manca quella capacità di caratterizzare il dramma, creando così quell'unità indissolubile tra parola, musica e gesto che è la qualità distintiva del teatro di Verdi. Se tutto l'impianto generale della drammaturgia soffre di un'eccessiva stringatezza, che Verdi aveva cercato, come abbiamo visto, ma dei cui effetti probabilmente non si era reso conto fino in fondo, tale condizione rivela in molti punti anche notevoli pregi, ed è elemento decisivo per sciogliere il nodo ermeneutico posto dal finale, dove il rapidissimo dispiegarsi delle azioni sembra indicare ancora una volta il prevalere del laicismo di Verdi nel suggerire gli insegnamenti morali della propria opera. La sua prospettiva non è quella di rivestire di note un dramma dai contenuti edificanti, ma di trattare una vicenda soprattutto dal punto di vista umano, ponendo in evidenza il problema di un'ingiusta oppressione in nome della fede. Particolarmente nell'Italia di quegli anni che precedono i moti del '48, e quasi presagendo l'imminente elezione al soglio pontificio di Pio IX (1846), il messaggio di *Alzira* poteva essere inteso come un avvertimento sui rischi della combinazione tra fede cattolica e potere politico, senza intaccare comunque l'autenticità di un qualsiasi sentimento religioso vissuto nella propria intimità come ideale di vita. A questo aspetto è rivolto il messaggio critico dell'opera, più che a una precisa

---

<sup>46</sup> J. Budden, *op. cit.*, p. 260.

individuazione geografica dell'oppressione, e quindi a una condanna circostanziata dell'imperialismo colonialista.

Forse la cattiva riuscita, più che nei contenuti dell'opera, è da cercare nella consolidate abitudini dei critici, sui quali influì negativamente lo scarso rilievo dato da Verdi alla tematica del perdono cristiano. Si scorra la rassegna della stampa che segue il presente articolo e si valutino fra le altre le obiezioni espresse dal critico dell'«Omnibus», e più chiaramente da quello del «Salvator Rosa». Esse rivelano che esisteva una ricezione tradizionale nei confronti del soggetto di *Alzira*, che era quella formatasi sui drammi seri di cui abbiamo riferito all'inizio. Il critico del «Salvator Rosa» avverte testualmente che

Gusmano, ispirato dal sublime ed incantevole sentimento della nostra religione, perdona chi l'uccide; egli è un eroe in grado eccelso; e questo eroe non sente per nulla la grandezza della sua dignità che è prodigio celeste, e ci abbassa agli augurj epitalamici ed erotici, ed a voler guiderdone di pietà.

«Vivete insieme giorni d'amore ... / e benedite chi perdonò» sono le ultime parole del 'redento' Gusmano: non si può certo rimproverare a Verdi di aver voluto trasmettere un messaggio di civile pietà.