

«Ci favella del tempo che fu!»

Il primo appuntamento del 2004 per «La Fenice prima dell'opera» è con *Nabucco*, uno dei titoli più popolari e fra i più densi di implicazioni: l'opera con cui Verdi afferrò a volo il successo che rischiava di sfuggirgli, dopo il tonfo di *Un giorno di regno*, ma anche quella in cui mise subito in mostra il suo cuore di patriota con un coro, il «Va, pensiero», che entrò immediatamente nei petti infiammati di chi si proponeva di fare l'Italia, o altrimenti di morire.

Se il successo è dato incontestabile, solo dopo l'Unità d'Italia il famoso coro, come spiega Claudio Toscani in questo volume, «diviene il simbolo dell'epoca risorgimentale: spento il fragore delle battaglie, il coro entra nella memoria collettiva come l'allegoria di quegli anni ormai lontani e idealizzati». Verdi stesso contribuì ad alimentare il mito di questo brano come pagina centrale di *Nabucco*, in una cronaca resa all'editore Giulio Ricordi nel 1879, che Marco Capra, autore dell'ampio saggio introduttivo, definisce, e a ragione, «imprescindibile, non foss'altro per la formidabile efficacia di una sceneggiatura che calibra e governa la successione degli eventi, con mano sicura e consapevolezza degli effetti, e che molto rivela di Verdi e del suo talento di narratore».

In quel racconto Verdi volle fissare, a beneficio dei posteri, un episodio esemplare dei suoi «anni di galera», al di là di quel che veramente accadde. Ma rimane il dato di fatto, incontrovertibile, che basterebbero le pagine affidate agli ebrei sulle rive dell'Eufrate per illuminare la vita di un artista: udite milioni di volte nel mondo, e tanto rappresentative di un sentimento di nostalgia di patria che da varie parti si è reclamato di recente, non senza contraddizioni palesi proprio in quelle forze politiche più tonitruanti, che il brano fosse adottato come nuovo inno d'Italia. Forse, come scrive il nostro Caronte informatico, Roberto Campanella, fu «un Verdi, per così dire, 'ideale' che infiammò gli animi dei contemporanei, divenendo con lo stesso suo nome un potente mezzo di propaganda politica».

Il Verdi democratico e 'risorgimentale' emerge piuttosto in uno scorcio dell'opera che poteva essere recepito dagli italiani di allora in relazione diretta con la vita di tutti i giorni, visto che dall'inizio dell'Ottocento gli italiani, e i 'padani' in par-

ticolare, vedevano entrare nei loro paesi e città gli eserciti d'occupazione preceduti da una banda militare. È quindi l'ingresso trionfale nel tempio di Nabucco, preceduto proprio da una banda che entra in scena, ad evocare una situazione reale a cui gli italiani, nel 1842, dovevano essere abituati, tanto da poterlo identificare come quel «montaggio d'un frammento di realtà sonora» che Carl Dahlhaus individua trattando di musica di scena (e con risvolti di propaganda antiaustriaca più marcati rispetto ad altri snodi drammaturgici più celebrati).

Ma il Verdi del 1842 è già il maestro che esplora i contrasti dell'animo umano, e che ci consegna due ritratti memorabili di personaggi devastati dall'ambizione, come Nabucco e la figliastra Abigaille. Comincia qui la lunga avventura artistica di un compositore che svilupperà costantemente le sue riflessioni sul potere, fino a dipingere ritratti indimenticabili di tiranni (da Guy de Montfort a Filippo II), puniti nel mondo degli affetti e condannati alla solitudine. E la sua mano è già scaltra anche nell'inventare nuove modalità narrative, come accade all'inizio della quarta parte, quando impiega la banda in scena come segno sonoro per consentire lo svolgimento di due eventi in simultanea: la marcia al patibolo di Fenena, la figlia del protagonista convertita all'ebraismo, che si proietta nelle stanze dove Nabucco è preda della pazzia, e ne stimola il rinsavire. «L'aspetto più sorprendente», scrive Marco Marica nella guida all'ascolto, «è che tutto ciò è trattato in forma di recitativo, con una musica 'pittorica' che cerca di illustrare non tanto i sentimenti del protagonista, quanto ciò che sta avvenendo intorno a lui (l'esecuzione di Fenena, i tuoni e i fulmini, la 'voce' di Dio), rendendo in maniera quasi 'cinematografica' due eventi che avvengono parallelamente sulla scena e dietro le quinte, cioè il rinsavimento del re e l'uccisione di Fenena». Tuttavia, come nota Guido Paduano, «quello che torna nelle mani del re risanato è un potere che corrisponde al ruolo di vassallo o ministro del vero Dio, e che si costituisce proprio attraverso la rinuncia alla volontà illimitata: "servendo a Jeovha / Sarai de' regi il re"».

Chiude la sezione saggistica di questo volume uno scritto dello storico Giuliano Procacci, che illustra con acume la posizione di Verdi nella storia d'Italia, rilevando che «ciò cui egli aspira è una politica, per così dire, allo stato puro, ridotta alla sua essenza più vera e depurata dalle scorie del compromesso e del raggirio. Una politica che non esiste». Difficile dar torto a Procacci, naturalmente, ma in quegli anni Quaranta era ancora tempo di sperare, e nel mondo fittizio del melodramma la morte di Abigaille, circondata dalla *pietas* dell'autore (come spesso fece Verdi con i suoi 'cattivi'), permette a tutti di rialzare il capo e guardare al futuro: quello del popolo italiano, nella realtà quotidiana, era di conquistare nuove regole democratiche, quello dei sovrani di trovare la coscienza per accordare riforme oramai necessarie. Sappiamo com'è andata a finire.

Michele Girardi

È sogno? o realtà ...

E [nel *Midsummer*] ci sono i vecchi strambi – gli artigiani – che sono ormai al di là della sperimentazione erotica e sono passati con naturalezza al teatro come strumento per capire chi si è, fingendo di essere ciò che non si è. DAVID POUNTNEY

La Fenice vanta una lunga consuetudine con il teatro di Benjamin Britten, che inizia nel lontano settembre 1946, quando i veneziani udirono i Quattro preludi marinari dal *Peter Grimes* nell'ambito del IX festival di musica contemporanea, per toccare l'apice meno di dieci anni dopo, con la prima assoluta del suo capolavoro *The Turn of the Screw*, il 14 settembre 1954, e giungere fino alla prima europea di un'opera 'lagunare' come *Death in Venice* nel 1973. La si trova documentata nella breve rassegna *Britten in Venice* che chiude con straordinaria vivezza questo volume di «La Fenice prima dell'opera», allestita da Marco Riccucci con le immagini fornite da Luigi Ferrara, e siglata da una commovente istantanea di Britten nel 1976, l'anno della morte. Mi piace particolarmente quando l'occhio del fotografo si posa su una pausa dalle prove per ritrarre uno spuntino molto britannico sui gradini del ponte dietro al teatro, dove il tenore Peter Pears, smessi i panni dell'implacabile Quint, offre da bere alla piccola Olive Dyer (Flora) mentre l'altro bimbo, Miles sulla scena, se ne sta un po' in disparte, ed è poi David Hemmings, futuro protagonista di *Blow-up* di Michelangelo Antonioni.

Il corredo iconografico si presenta particolarmente ricco e, quel che più conta, in piena sintonia con i saggi e le rubriche di questo volume, che offrono al lettore una panoramica tanto vasta quanto pluralistica sul compositore che ha riportato l'opera inglese ai fasti dei tempi di Purcell. Non era un innovatore del linguaggio, Britten, anzi era proprio alieno al flusso delle avanguardie del secondo dopoguerra, limitandosi a coltivare una dichiarata passione per la musica di Alban Berg, in particolare. Per dirla con Davide Daolmi, autore di un saggio a tutto campo sull'intonazione del *Midsummer* shakespeariano, «negli anni di trincea dell'avanguardia musicale, fra il totalitarismo di Darmstadt e l'epigonismo populista del dopo Puccini, Britten sembra non prendere posizione e non inserirsi nemmeno nel dialogo. Sembra forse voler mediare, ma in fondo, il suo, è un isolarsi in un'idea di musica che orecchia la nascente Neue Musik giusto per recuperarne gli effetti più esteriori, ma rimane ancorata alla consolidata tradizione di sempre».

Britten possedeva peraltro un talento naturale per il teatro, che gli ha consentito di varare alcuni tra i titoli operistici di maggior successo del secolo passato, a maggior gloria del regno di Sua Maestà la Regina d'Inghilterra: *Great Britten*, appunto, come scrive Roberto Campanella, «che, tuttavia, dovette sopportare tutto il peso del perbenismo e di certi preconcetti, che vedevano nell'omosessualità una sorta di vergognosa malattia». Davide Daolmi affronta con finezza ermeneutica anche questa tematica, provando a quantificarne l'incidenza sulla creazione artistica. Occhieggia sulle sue pagine una Titania lasciva, ritratta da Füssli mentre abbraccia Bottom (Nico Chiappa, nella vivace traduzione di Carlo Vitali che pubblichiamo a fronte del libretto originale), a cui il folletto Puck ha imposto una testa d'asino. Lasciamo al lettore il piacere di scoprire quali sfumature di significato si nascondano dietro a tali situazioni drammatiche: Britten valorizza il mondo di ambiguità ereditato da Shakespeare coi mezzi della musica, e un esempio tangibile lo offre Riccardo Pecci, autore di una guida all'opera di insolita ricchezza, quando nota, ad esempio, «l'inatteso carattere marziale» dei soli della fate nel finale primo. Gli risponde il compositore stesso, nell'intervista rilasciata in occasione della prima di *Midsummer* (che pubblichiamo qui, per la prima volta in italiano): «le fate, dopotutto, costituiscono la guardia di Titania, e quindi, in certi punti, sono accompagnate da una musica marziale. Come nel mondo reale (sia detto per inciso) anche nel mondo degli spiriti c'è il male e c'è il bene». O piuttosto, come nota David Pountney spiegando la sua regia, «ci sono i bambini – le fate – e i loro genitori/maestri Oberon e Titania (Benjamin Britten e Peter Pears, ovviamente) spaventati e inefficienti che impartiscono un'educazione inquietante sul mondo delle emozioni e del matrimonio con il loro cattivo esempio».

Aprire la sezione saggistica Julian Budden, che si concede una pausa dagli studi verdiani e pucciniani per affrontare, da compatriota, la posizione eccezionale di Britten, che ha provocato la rinascita del teatro musicale inglese in una «nazione di scrittori», dove la grande poesia «possiede una musicalità intrinseca che resiste all'intonazione, a causa della ricchezza di vocali brevi che si distorcono se prolungate». «Toccò a *Peter Grimes*» scrive Budden «il compito di mostrare come una “grande opera inglese” non fosse una contraddizione in termini».

Guido Paduano, autore dell'importante ultimo saggio, affronta direttamente *A Midsummer Night's Dream* di Shakespeare, orientando il lettore in un gioco di specchi, tra realtà e fantasia, dove trova una collocazione centrale la posizione delle coppie di amanti nel contesto dei diversi piani narrativi del *play*, «per concludere che quell'inseparabile amalgama di gioia e precarietà che brilla alla fine nelle parole di Elena (“And I have found Demetrius like a jewel, / mine own and not my own”, 4.1.190-191) è in realtà una situazione universale, una cifra dell'esistenza. Giustamente Britten l'ha trasformato nel suo canone ascendente che coinvolge tutti e quattro i soggetti e tutti e quattro gli oggetti del desiderio».

Michele Girardi

«Qual risorta fenice novella» ...

Siamo nel 452, e gli esuli di Aquileia approdano in Rio-Alto, accolti dagli eremiti riuniti intorno al primo insediamento di quella che sarà poi Venezia: subito la loro guida profetizza la resurrezione della città, distrutta da Attila. «Qual risorta fenice novella», appunto: «ovvio il riferimento al teatro ove l'opera fu rappresentata per la prima volta, [...] che in questi versi viene in un certo senso elevato a simbolo dell'intera città», nota Emanuele Senici in questo volume, nel momento stesso in cui ci avverte, tuttavia, di come nessun intento celebrativo fosse alla base di scelte come questa, visto che l'opera era destinata anzitutto all'impresario Lanari e al *cast* di cui poteva disporre, a Firenze così come a Venezia dove poi l'opera finì poi per andare in scena.

Il condottiero, che chiama in causa in un colpo solo la perla della laguna e il suo teatro – ben al di là da venire ma già risorto una volta all'epoca della prima di *Attila* (1846) – ha nome Foresto che, per un veneziano in particolare, è sinonimo di forestiero. Non sappiamo delimitare con precisione il ruolo che il muranese Francesco Maria Piave abbia avuto nella genesi di *Attila*, tuttavia mi piace pensare che sia stato lui, a cui il libretto era inizialmente destinato, a pennellare questo ed altri particolari quando subentrò a Solera: essi rendono la seconda opera di Verdi per La Fenice 'veneziana' al di là della commissione.

Attila divide con altri titoli dei primi anni della carriera di Verdi, l'etichetta di opera risorgimentale, ma anche in questo caso, come già nel volume che abbiamo dedicato a *Nabucco* («La Fenice prima dell'Opera», 2004/1), i nostri collaboratori non concordano con le opinioni correnti. Guido Paduano, ad esempio, scrive che «si è ricorsi a un dramma ispirato dal nazionalismo germanico per esaltare un patriottismo italiano capace di accendersi pretestuosamente alla proposta di Ezio (“avrai tu l'universo, / Resti l'Italia a me”), che è invece un bell'esempio della politica mercantile e spartitoria “da basso impero”».

A sua volta John Rosselli, che ipotizza un pensiero neoguelfo da parte di Solera, interpreta al meglio il ruolo dello storico nel dibattito interdiscipli-

nare su Verdi, notando che «la famosa battuta “avrai tu l’universo, / resti l’Italia a me”, più specifica in Solera di quanto non lo fosse nella tragedia originale di Werner, non ha senso se considerata – come lo è stata dai fautori del Verdi ‘bardo’ del Risorgimento – un incitamento a un regno d’Italia totalmente indipendente». Essa «significa che la penisola avrà una larghissima autonomia sotto un imperatore molto distante, come – Gioberti lo faceva intuire nel *Primato* senza mai dirlo – sarebbe stato l’imperatore d’Austria se l’Italia avesse formato una federazione patrocinata dal Papa». Questo intervento, come quelli di Lorenzo Bianconi e Stefano Castelveccchi, sono le degne risposte alla stimolante relazione di base di Giuliano Procacci, che abbiamo ripubblicato nel volume dedicato a *Nabucco*, e completano il quadro della tavola rotonda dedicata a *Verdi nella storia d’Italia* nel convegno *Verdi 2001*, i cui esiti valeva la pena di riproporre sulle nostre pagine, allargando la cerchia dei fruitori, vista la qualità dei contributi e l’importanza del tema trattato.

Marco Marica focalizza la nostra attenzione su altre possibili letture della trama di *Attila*, quando, dopo averla ripercorsa osservandone la singolare adesione a *topoi* dell’opera settecentesca, formula un interrogativo retorico: «Dove abbiamo già sentito questa storia?». Lasciamo al lettore il piacere di leggere la sua risposta, naturalmente, avvertendolo che, se Bianconi invita a non enfatizzare «il peso, l’incidenza del fattore politico» come «nocciolo del teatro di Verdi», Walter Le Moli, regista di questa produzione veneziana (frutto di una collaborazione sperimentale fra il Teatro La Fenice e l’Istituto Universitario di Architettura), sottolinea, invece, proprio «l’innegabile forza della denuncia politica dell’*Attila*. La fine dell’Impero comporta non solo un’effettiva decadenza politica, ma anche la necessità di rimpiazzare i miti con ideali finti, ma utili alle strategie di potere. Non molto lontano da quanto accade oggi...», e anche questo è un dato di cui tener conto.

Il dibattito è aperto, dunque. Per quel che mi riguarda sono attratto da *Attila*, specie quando alza incredulo gli occhi verso la donna che lo trafigge con la sua stessa spada, e riprende scopertamente l’apostrofe di Cesare morente a Bruto, «E tu pure, Odabella?», citazione che attesta un’etica superiore rispetto al manipolo di traditori che lo circonda. «Eppure, per secoli», scrive il nostro Caronte informatico, Roberto Campanella, «il nome di *Attila* è stato associato all’idea della barbarie più crudele, della violenza più cieca e disumana, e additato a pubblico ludibrio come se azioni altrettanto orribili non fossero comunemente perpetrate anche dagli eserciti di nazioni civilissime e cristianissime, magari in nome di Dio o della civiltà!».

Michele Girardi

«Quel feu nouveau me consume – Ta main repousse ma main»

Sono due versi che pongono qualche problema anche al più ingenuo dei lettori: due prodi cacciatori di tigri, avvezzi alla dura vita delle foreste indiane, si ritrovano in una spiaggia dell'isola di Ceylon dove l'uno, Zurga, è divenuto capo di un villaggio di pescatori di perle, mentre l'altro, Nadir, è lì per fuggire i fantasmi di una passione amorosa che lo aveva portato, anni prima, a rompere il sacro vincolo dell'amicizia (si veda in questo volume, per una più chiara spiegazione dell'antefatto, il dialogo parlato tra i due, secondo le regole dell'*opéra-comique*, genere a cui *Les pêcheurs de perles* erano inizialmente destinati).

Il *topos* dell'amicizia virile è diffuso nel teatro musicale dell'Ottocento (basta pensare a Don Carlo e Posa, nel *Don Carlos* di Verdi), ma nell'opera di Bizet l'affettività che lega Nadir a Zurga è decisamente più marcata del solito, tanto da costituire un nodo drammatico più importante del legame amoroso tra Léila e Nadir. Quando il capo dei pescatori può vederne il volto, riconosce la sacerdotessa di Brahma che entrambi hanno amato, e viene spinto dalla gelosia a emettere una sentenza di morte ma, all'alzarsi del sipario nel terz'atto, la principale preoccupazione che esprime nel suo intenso monologo va alla sorte del compagno d'un tempo («La fièvre me dévore / Et mon âme opprimée / N'a plus qu'une pensée ... / Nadir, Nadir, / Ah! Nadir doit expirer / Au lever du soleil!»). E subito dopo, quando apprende dalla donna che l'amico è innocente, egli gioisce perché ha rispettato il loro patto («Ainsi donc, ses serments et notre amitié sainte / ... Ô bonheur, Nadir, tu n'avais rien trahi»).

L'affetto profondo che unisce Zurga a Nadir trova riscontro nel cosiddetto *motif de la déesse*, su cui si sofferma Anselm Gerhard nel suo saggio: «Oui, c'est elle», una melodia «soave» che s'ode nel duetto fra i due uomini e che accompagna tutto lo sviluppo drammatico fino alle pagine conclusive. Ma proprio qui «l'inebriante melodia della *déesse*», scrive Gerhard, «introdotta in una situazione drammatica in cui deve esprimere un'amicizia maschile votata all'eternità [...] risuona per l'ultima volta in una situazione in cui uno dei

due rivali rinuncia di propria volontà all'oggetto del suo desiderio erotico», tanto che «in quest'unica 'soave' melodia è implicita un'ironia fondamentalemente tragica che la conclusione apparentemente lieta di quest'opera non riesce a smentire».

Nonostante la giovane età dell'autore, e un libretto non di prima qualità, *Les pêcheurs de perles* è un'opera dove il genio di Georges Bizet – come nota, nella guida all'opera, Enrico Maria Ferrando – emerge nella «cura dei particolari» e nella «messa a punto della 'tinta' esotica che attraversa l'intero lavoro». Gli esempi sarebbero molteplici, ma vorrei solo ricordare la romanza n. 4 B di Nadir «Je crois entendre encore», una raffinatissima barcarola in 6/8 condotta nel segno della più estenuante malinconia e del desiderio erotico, che è il soggetto del brano e trova in questo passaggio un esito drammaturgico-musicale indimenticabile:



Il Si₃ in *pianissimo* del tenore arriva come culmine dell'ebbrezza, poi la voce discende all'ottava inferiore verso la tonica, gesto che palesa il carattere illusorio di una soddisfazione tanto agognata quanto elusa.

Forse gli appassionati ricordano meglio la romanza come «Mi par d'udire ancora» e, in particolare (come succede a me), nell'interpretazione affascinante che ne ha dato la voce d'oro di Beniamino Gigli, tra i vertici di un'arte somma del legato. Non è un caso che Riccardo Pecci si occupi, in questo volume, della ricezione italiana dei *Pêcheurs*, visto che proprio nel nostro paese, dai tardi anni Ottanta, hanno trovato il cielo e il mare che li ha meglio accolti, a loro volta restituendo il favore, per aver «agito in profondità nelle scelte linguistiche della cosiddetta 'giovane scuola' italiana». Anche per questo motivo abbiamo scelto di utilizzare la traduzione italiana di Alfredo Zanardini, che ha accompagnato il lungo cammino del lavoro di Bizet nel nostro paese (e si vedano le dettagliate tabelle che Pecci pubblica come appendice al suo saggio). Essa non corrisponde alla versione originale (1863), che viene ora presentata alla Fenice, tanto che è stato necessario tradurre *ex novo* alcuni brani, ma riflette bene lo spirito di quell'epoca, anche nell'assetto grafico dei versi – a volte condensati o espansi, rispetto all'originale, oppure diversamente disposti – e contribuisce a comprenderla meglio. Naturalmente udire «Une femme apparaît!» implica sfumature ben diverse rispetto a «Una vergine appar...», ma il sacrificio è, tutto sommato, sopportabile ...

Michele Girardi

«Umsonst ist der Tod» ...

Non appena scorge con terrore l'immagine dell'amata, Max si precipita dall'alto della rupe sino al fondo della Gola del lupo, dove l'attende Kaspar per forgiare le pallottole magiche. Lì, «in braccio al demonio, dove il nero della più cupa foresta di Germania si mostra, il canto, la voce del cuore, tace e non ha più suono», scrive Davide Daolmi nella guida musicale all'opera. E prosegue: «Cantano i cori di demoni, gli alberi, le nubi e gli animali notturni, ma gli uomini no. Nella Gola del lupo gli uomini parlano».

Il procedimento attuato da Weber in questa scena che, almeno sul terreno diacronico della grandezza e dell'affinità di genere, segue quella cena di Don Giovanni con un convitato di pietra, è straordinario, l'effetto, perciò, ne risulta garantito. L'atmosfera iniziale è segnata dal canto straziato degli spiriti, che gemono («Huiii!») sulla nota La, mentre è l'orchestra a dipingere il terrore: i legni (disposti su tre ottave!) fanno un balzo dal La al Fa#, cioè dalla base alla cima dell'accordo di settima diminuita tenuto dall'orchestra. È uno tra i più magistrali esempi di 'pittura sonora' nella storia del teatro musicale (un argomento che viene qui sviscerato, nel contesto della storia dell'orchestrazione, da Jürgen Maehder), ma non è che una componente di una drammaturgia davvero geniale. Subito dopo Kaspar, infatti, ingaggia un 'duetto' col demone Samiel, la cui figura si proietta enorme in scena, così come nella coscienza: in quel frangente il cacciatore pravo riesce ancora a cantare ma, ottenuta la temporanea salvezza in cambio dell'anima innocente del compagno Max, la sua voce non riesce più a articolare una melodia. Chi riesce ancora a cantare è il tenore, quando si presenta all'appuntamento sulla cima della rupe, mentre scocca la mezzanotte. Se il bianco fantasma della madre lo esorta a fermarsi, la successiva immagine di Agathe che precipita nel fiume, tra i gorghi disegnati dagli archi, lo trascina nell'abisso.

Tanto può l'amore, che tutto travolge, e di tutto è più forte. Ma quando il giovane ingenuo sarà sceso (avrà, cioè, cominciato a vivere, rischiando in nome dell'amore passionale, e contro la devozione filiale) anche lui, come il com-

pagno, non potrà che esprimersi a parole, o gridare di terrore. Come Samiel, appunto, mentre l'orchestra dà voce ai più profondi recessi dell'inconscio.

Der Freischütz abbonda di significati reconditi, che molti studiosi hanno provato a rendere manifesti. Davide Daolmi, analizzando il finale ultimo, nota che «nella scena precedente, un interno, c'era un coro femminile, ora il coro festante è, prevedibilmente, tutto maschile. Ancora una volta si confermano le sessualità degli spazi, legate alla distribuzione degli incarichi, ai doveri sociali, ed anche ai piaceri». Dal canto suo Michela Garda scrive: «La duplicità di idillio e minaccia è il contrassegno di una soggettività maschile incrinata che ha perso la confidenza con il mondo. Nell'aria di Max del primo atto, la dinamica drammatica ruota intorno ad una confessione di impotenza e di inadeguatezza, per la quale non v'è altra spiegazione che quella di un destino avverso, né conclusione diversa dalla disperazione. Risultano infranti tutti i simboli maschili (foresta, osteria, cacciatori, corni) che all'inizio avevano la funzione di incarnare un mondo di sicurezze nella mira, nell'amore, nella natura».

La sezione dei documenti è arricchita, in questo numero, da un'antologia di testi curata da Davide Daolmi, dove due fra i genii più irregolari dell'Ottocento, Berlioz e Boito, dicono la loro sul *Freischütz*, un'opera decisiva per entrambi, e strettamente intrecciata alle loro sorti personali. Se il francese produsse una versione per l'Opéra rispettando, per quanto possibile, l'essenza del capolavoro di Weber, Boito, dal canto suo, tradusse il libretto in italiano, in occasione della prima scaligera del 1872. Non è casuale che due simili eccentrici abbiano amato intensamente un'opera dove i personaggi si cimentano con l'interpretazione delle visioni (a un passo dai sogni), come fanno Ännchen e Agathe all'inizio del second'atto, quando spalancano per la prima volta allo spettatore, dopo i clamori delle dispute maschili nel prim'atto, l'interiorità del loro animo femminile. E neppure è casuale che entrambi, sfidando ogni convenzione nel rapporto tra musica e letteratura, abbiano messo in musica il *Faust* di Goethe. *Il conto torna*, si direbbe: innamorato del demonio, e non poco attratto da scorci nichilisti (come il «Credo» di Jago ben dimostra), forse Boito avrebbe sottoscritto la frase che Kaspar declama, rauco, nella Gola del lupo: «Umsonst ist der Tod» ... «Gratuita è solo la morte!».

Michele Girardi

«Saper bramate, bella il mio nome?»

Farà un certo effetto nel pubblico veneziano, che ha già visto in questa stagione *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, assistere alla prima in laguna del *Barbiere di Siviglia*, che Paisiello trasse direttamente dalla commedia di Beaumarchais: sarà il miglior modo per confrontarli, e capire perché il capolavoro del pesarese, a ragione o a torto, si è imposto tanto profondamente da eclissare il suo illustre precedente.

Correggiamo, anzitutto, un errore di fondo tramandato dalla tradizione, come ci invita a fare Andrea Chegai nell'ampio saggio d'apertura di questo volume: il libretto, a torto attribuito a Giuseppe Petrosellini, è invece opera di un traduttore anonimo, e con ogni probabilità neppure italofono (data la forte presenza di gallicismi potrebbe darsi, come prospetta Massimiliano Locanto, autore della guida all'opera, che fosse francofono).

Quel che conta, però, è che sia stato Paisiello stesso, con ogni probabilità, a scegliere le scene della *pièce* da adattare («Spero che gli piacerà la distribuzione delli pezzi di musica da me fatta», scrive all'abate Galiani), e che dunque la responsabilità della drammaturgia sia ancor più affidata alle sue mani. Le sue scelte risultarono ottime e durevoli, se è vero, come rivelò in tarda età Rossini, che lo stesso Duca Cesarini Sforza, impresario dell'Argentina, impose il libretto utilizzato da Paisiello, consentendo che si cambiasse la natura di qualcuno fra i brani – «un terzetto [ridotto] a un duetto, un quartetto ad un'aria e così via». Un confronto anche superficiale tra la struttura dei due lavori conferma che Cesare Sterbini si basò davvero su questo testo: in molti brani – dalla serenata di Lindoro-Almaviva, all'aria della calunnia di Basilio e il duetto tra Don Alonso-Almaviva e Bartolo («Pace e gioia») – il poeta non si prese quasi la briga di differenziare adeguatamente i propri versi rispetto a quelli dell'anonimo traduttore.

Certo, l'untuoso «Pace e gioia», con cui l'Almaviva rossiniano tortura il povero Bartolo, raggiunge la comicità per vie ossessive, mentre quello del Conte di Paisiello (III.2) si rivela meno caricaturale, ma il germe dell'itera-

zione si trova già nella figura ostinata degli archi che accompagna il tenore nell'opera 'russa'. È facile cogliere i segni della modernità rossiniana, e nel confronto con Paisiello – più interessante laddove Sterbini segue il modello sin troppo scopertamente – verificare la distanza tra i due *Barbieri* più celebri, espressione di due epoche differentissime. Se entrambe le serenate, ad esempio, hanno lo stesso oggetto, all'Almaviva di Paisiello («Saper bramate, bella il mio nome?») sono sufficienti sei versi, mentre a quello di Rossini («Se il mio nome saper voi bramate») ne occorrono il doppio. Languido il La minore di Rossini, realistica la chitarra che accompagna da sola, ricchissima di melismi la linea vocale, e in continua, anelante e romantica progressione, affermativo l'andamento della musica settecentesca, un solare Si bemolle maggiore arricchito dal controcanto del mandolino, dal ricamo del cembalo nel basso continuo e dall'ostinato accompagnamento degli archi. Di questo brano si ricordò, a ragione, il grande regista Stanley Kubrick, che lo utilizzò in *Barry Lindon*, un po' per esigenze di colore storico (nonostante il lieve anacronismo), un po' per alludere alla doppia identità del protagonista, impegnato nel gioco d'azzardo insieme allo straordinario Chevalier de Balibari.

Cambia molto, invece, il ruolo del barbiere, che Rossini elevò a protagonista della partitura, non solo *factotum* ma autentico *deus ex machina*: delle infinite incarnazioni di Figaro si occupano, in questo volume, Marco Beggelli e Saverio Lamacchia, autori di un saggio brioso a quattro mani che sfaterà molti luoghi comuni. Certo il capolavoro di Paisiello dimostra la piena sintonia dell'autore con lo spirito della sua epoca, ed è ricco tanto di pagine brillanti quanto di espansioni sentimentali tra le più riuscite. Il compositore tarantino fu, del resto, uomo di mondo dalle mille risorse, come mostra la sua biografia, pronto a servire fedelmente tanto i Borboni, quanto la nobiltà russa, ma anche a lavorare per Napoleone Bonaparte – ciò non può stupire, tuttavia, chi segua le cronache politiche attuali. Uomo di ogni tempo, dunque, la cui reale statura artistica va salvaguardata, come scrive il nostro Caronte informatico, Roberto Campanella, dagli ammiratori di comodo che vedrebbero celarsi un complotto dietro l'oblio in cui sarebbero ingiustificatamente caduti il compositore e il suo Figaro. Ma se tutto ciò è vero, lo si scoprirà chiaramente sulle scene del Malibran.

Michele Girardi

«Son più strambo di un cavallo. / Vado tutti
a maltrattar»

Ecco un uomo veramente generoso: il Conte Robinson, eroe della rinuncia all'amore in un'opera, come *Il matrimonio segreto*, dove tutti cercano di soddisfare le proprie aspirazioni. Gli è destinata per contratto Elisetta, la maggiore delle figlie del borghese Geronimo, in affannosa ricerca di un quarto di nobiltà, ma, non appena vede Carolina, la minore, subito se ne innamora e comprende di aver preso un impegno matrimoniale insostenibile, a cui cerca disperatamente di sottrarsi. Raggiunge l'apice quando, a tu per tu con la stizzosa promessa sposa (II.7), le snocciola invano, per demotivarla, una serie di deliziose debolezze proprie, che meritano una citazione:

Son vizioso giocatore,
Crapulone, bevitore:
Mi ubriaco spesso spesso,
Che vo fuori di me stesso,
Casco in terra, oppur traballo,
Son più strambo di un cavallo.
Vado tutti a maltrattar.

Ma, di fronte alla scelta se appagare il suo (legittimo) desio, o soccorrere la ragazza che lo ha incantato, sceglie di sacrificarsi e sposare una donna pronta a ogni mortificazione (in fondo è stata rifiutata), pur di accasarsi. (La sua generosità troverà riscontro nel comportamento leale di un altro conte 'libertino', Rodolfo, nella *Sonnambula* di Bellini.)

Anna Laura Bellina mette a fuoco con spirito, nel saggio iniziale di questo volume, il ruolo che gioca «la sfera semantica dell'udito» (e, in particolare, la 'sordità' di Geronimo) all'interno della trama vaporosa d'una commedia d'equivoci, fino a che, «dopo l'allegria rumorosa e canora del finale secondo, *Il matrimonio segreto* si chiude in un silenzio perbenista, spesso desiderato dalle due prime donne e rotto dalla terza».

Già, le donne, bel capitolo: non è difficile immaginare che fra le tre riluca di maggior fulgore la figlia minore di Geronimo, Carolina. Non solo perché

la sua onestà la rende immune alle lusinghe di un corteggiatore affatto disarmato, qual è Robinson, ma anche per la modestia con cui si sottrae alle proferte del nobile: «Non ho lingue, non so niente; / Farei torto veramente / Alla vostra nobiltà.» (I.11); del resto l'ignoranza delle lingue («Non so dire che *Monsiù*. / [...] Non intendo che *addidù*.», *ibid.*) non la rende diversa dalla maggioranza degli italiani, dei quali cattura facilmente la simpatia.

Merita un cenno a sé la stramba zia Fidalma, che vive una situazione 'sentimentale' di solito riservata ai vecchi tutori in fregola e gabbati dell'opera buffa e delle farse: va a caccia di un marito giovane e s'incapriccia di Paolino, che ha tutt'altro per la testa. Per lui è disposta a rinunciare all'agio di una vita da vedova ricca e libera, «che con un marito / via meglio si sta.» (I.5).

La vitalità strabordante de *Il matrimonio segreto*, che fu tra le pochissime opere buffe del Settecento a entrare in repertorio nel secolo successivo, risiede in un libretto ingegnoso, quasi una *summa* di quanto sin lì prodotto in termini di intreccio buffo, e, soprattutto, in una musica leggera e riuscita, qui analizzata con finezza da Alessandro Di Profio nella guida all'ascolto. Una musica attraente al punto da coinvolgere, come scrive Giovanni Guanti nel suo saggio, personaggi illustri quali Stendhal, Goethe e persino Nietzsche (si vedrà come). Un fascino che Cimarosa seguì a esercitare nel tempo, come testimonia la nostra sezione dei documenti, dedicata allo sfarzoso Album che la città di Aversa produsse nel primo centenario della morte del compositore (1901).

È ulteriore interesse di questo volume, che chiude la serie 2004 di «La Fenice prima dell'Opera», l'edizione del testo poetico, condotta sulla base del raro e poco conosciuto libretto della prima assoluta.

Michele Girardi