

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

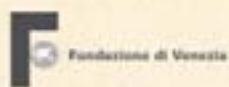
Stagione 2005-2006
Lirica e Balletto

Giuseppe Verdi
LUISA
MILLER

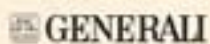


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

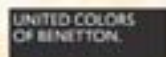
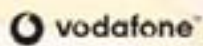
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Provincia di Venezia



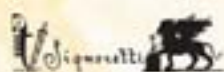
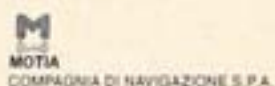
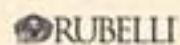
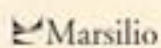
CASINÒ DI VENEZIA



ALBO DEI SOCI FONDATORI



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ALBO DEI SOCI FONDATORI

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



LUISA MILLER

melodramma tragico in tre atti
libretto di Salvatore Cammarano

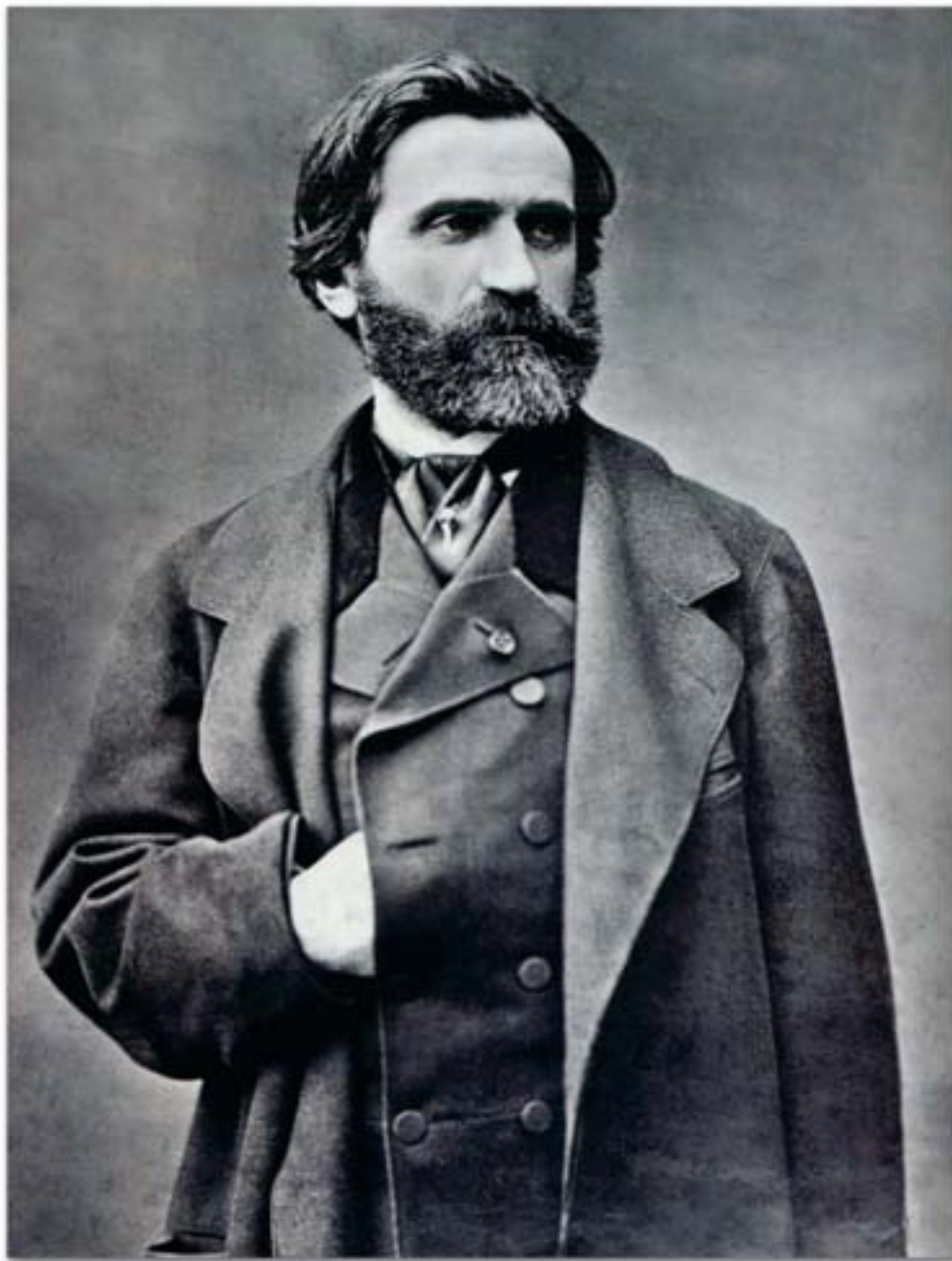
musica di **Giuseppe Verdi**

Teatro La Fenice

venerdì 19 maggio 2006 ore 19.00 turno A
domenica 21 maggio 2006 ore 15.30 turno B
martedì 23 maggio 2006 ore 19.00 turno D +3
giovedì 25 maggio 2006 ore 19.00 turno E
domenica 28 maggio 2006 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 5





Giuseppe Verdi in una delle fotografie scattate a Parigi (prima metà anni Cinquanta) da André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889).

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Ah! Vieni meco...»
di Michele Girardi
- 13 Michele Girardi
Luisa e Violetta, eroine borghesi
- 33 Emanuele d'Angelo
Luisa Miller e gli specchiamenti di una drammaturgia pasquale
- 55 *Luisa Miller*: libretto e guida all'opera
a cura di Marco Marica
- 113 *Luisa Miller*: in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 115 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 121 Marco Marica
Bibliografia
- 129 *Online*: Sete di vendetta e ... siti verdiani
a cura di Roberto Campanella
- 135 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Giovanni Battista Lasina: un impresario 'verdiano'
a cura di Franco Rossi

LUISA MILLER.

Melodramma Tragico,

IN TRE ATTI.

ATTO I. AMORE.
ATTO II. INTRIGO.
ATTO III. VELENO.

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO S. CARLO.



NAPOLI

Dalla Tipografia Plautina.

1849.

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta (Napoli, Teatro San Carlo, 8 dicembre 1849). Cantavano Marietta Gazzaniga (Luisa), Maddalena Salandri (Federica), Settimio Malvezzi (Rodolfo), Achille De Bassini (Miller), Antonio Selva (Conte di Walter), Marco Arati (Wurm). Scene di Pietro Venier, costumi di Filippo Del Buono.

LUISA MILLER

melodramma tragico in tre atti

libretto di Salvatore Cammarano

musica di Giuseppe Verdi

Edizione critica a cura di Jeffrey Kallberg
The University of Chicago Press, Chicago – Casa Ricordi, Milano

personaggi ed interpreti

<i>Il conte di Walter</i>	Alexander Vinogradov
<i>Rodolfo, suo figlio</i>	Giuseppe Sabbatini (19, 21, 25, 28) Danilo Formaggia (23)
<i>Federica, duchessa d'Ostheim, nipote di Walter</i>	Ursula Ferri
<i>Wurm, castellano di Walter</i>	Arutjun Kotchinian
<i>Miller, vecchio soldato in ritiro</i>	Damiano Salerno
<i>Luisa, sua figlia</i>	Darina Takova
<i>Laura, contadina</i>	Elisabetta Martorana
<i>Un contadino</i>	Luca Favarone (19, 21, 23) Alessandro Giacon (25, 28)

maestro concertatore e direttore

Maurizio Benini

regia

Arnaud Bernard

scene

Alessandro Camera

costumi

Carla Ricotti

light designer Vinicio Cheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

con sopratitoli

allestimento Nazionale Reisopera

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttori di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi, Lorenzo Zandoni
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>maestro aggiunto di sala</i>	Ilaria Maccacaro
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Elena Barbalich
<i>assistente ai costumi e responsabile vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Roberta Ferrari
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>sopratitoli</i>	Realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

«Ah! vieni meco...»

Sono profondamente convinto che *Luisa Miller* si debba contare tra le opere maggiori di Verdi, e ho cercato di darne alcune motivazioni nel saggio che apre questo volume. La 'tinta' dell'opera, che il Maestro cercava d'immaginare prima di intonare i versi del libretto, vale a dire l'atmosfera musicale del dramma, si può cogliere nella sinfonia iniziale, vero e proprio parametro unificante l'intero lavoro. Ho cercato di mettere in luce come il tema che s'affaccia cupo nelle prime battute del n. 1, visto anche nelle sue caratteristiche armoniche e metriche, fornisca alla vicenda un tono tragico potente, in attesa di una caratterizzazione semantica che giunge quando il nodo s'intreccia fittamente, prima dello scioglimento. La singolarità di questa sinfonia sta anche nel 'prestare' allo sviluppo del dramma parametri formali e linguistici che appartengono alla musica strumentale, come il trattamento contrappuntistico e il cromatismo, quasi nello stesso rapporto che un'elaborazione, all'interno di un Allegro di sonata, stabilisce con la riesposizione. Attestano questa strategia numerosi richiami in forma di varianti, sovente poco più di dettagli, che saldano tra loro diversi scorci della vicenda, determinando con forza un itinerario sonoro di morte. *Luisa Miller* è dominata dallo spirito del romanticismo, e forse ciò ha indotto Verdi a scrivere una sinfonia che, per il dominio tecnico ed estetico della forma, sembra quasi fare a gara con le sinfonie prodotte in area austriaca e tedesca nella prima metà dell'Ottocento. La mia lettura analitica è ovviamente finalizzata a formulare ipotesi critiche sulla drammaturgia musicale di questo pessimistico capolavoro, che tengono in considerazione anche una serie più che evidente di rimandi intertestuali a *La traviata*. Pur nel rispetto delle differenti concezioni poetiche che presiedono alle due opere, tali similitudini permettono di cogliere un *pattern* comune, che colloca entrambe le opere nell'ambito del dramma borghese, filone nuovo e fecondo per il teatro del secondo Ottocento.

In questo contesto assume un ruolo fondamentale il librettista Salvatore Cammarano, su cui si sofferma Emanuele d'Angelo nel secondo saggio qui pubblicato. Anche il giovane italianista, come altri studiosi che l'hanno preceduto, sostiene che «poco del dramma schilleriano *Kabale und Liebe* resta nella *Luisa Miller* confezionata da Salvatore Cammarano per Verdi», ma lo scrittore riesce ad aggirare «gli ostacoli convenzionali concretando tutte le soluzioni previste: anticipa la censura, adegua ragionevolmente l'azione alla naturale tensione aulica del genere melodrammatico, diminuisce i caratteri. E poco importa che il succo sociale e morale del dramma di Schiller sia anda-

to perduto: il librettista ha in mente un proprio canovaccio, più asciutto e meno tagliente, coscientemente alternativo, e intende lavorare su quello».

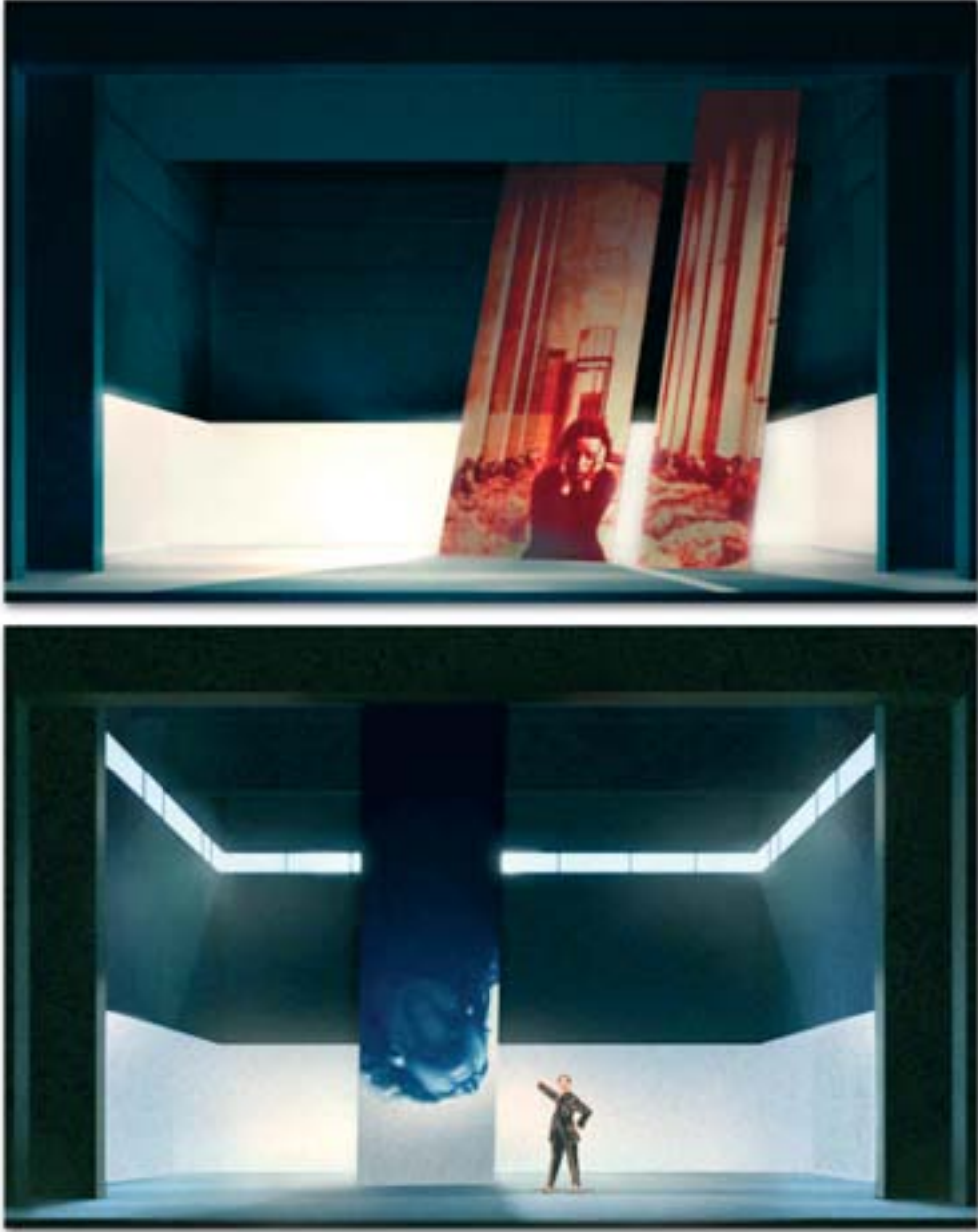
E che il lavoro ‘borbonico’ dei censori sia stato particolarmente intenso, lo si evince esaminando la lista delle varianti in partitura pubblicata in appendice alla prima edizione napoletana del libretto (1849) curata da Marco Marica, autore di una guida all’ascolto come al solito ricca di osservazioni critiche pertinenti. Ogni possibile fonte d’imbarazzo per i valori dominanti nella Napoli di metà Ottocento viene corretta, con lampi di fantasia tutta partenopea unita a una pazienza degna d’un certosino, tanto che «l’affetto» da «ardente» diviene «cocente», «seduttore» e «seduttrice» perdono la sfumatura sessuale snaturandosi in «traditor» e «ingannatrice», e finanche il cuore non può essere «squarciato», ma più blandamente «spezzato». Quando poi si entra nella sfera semantica del Divino le ‘inconvenienze’ teatrali deflagrano nel ridicolo: la «Chiesa» si trasforma in «Tempio», per non parlare di quel che accade a «Dio», che ‘evolve’, di volta in volta, in «nume», «cielo», «fato» (persino... «io»), e davanti a lui non si possono dire bugie («mentir dinanzi a Dio» si trasforma, virtuosisticamente, in «mentir con te», II.7). Naturalmente, il censore non può lasciare intatte affermazioni drastiche come «Pel suicida non v’ha perdono!» di Miller (III.2), un’espressione essenziale perché chiarisce, senza infingimenti, le intenzioni di Luisa, ma che perde tutta la sua forza se la frase suona come «Del reo proposito chiedi perdono...». Tuttavia un letterato e drammaturgo di prim’ordine come Cammarano, specie se lavora per Verdi, vale a dire uno tra i pochi spiriti profondamente laici che l’Italia abbia avuto, non perde l’occasione di comunicare qualche messaggio sotterraneo, che valichi le muraglie oscurantiste e raggiunga gli spiriti liberi. Per d’Angelo, spesso a caccia di segreti onde soddisfare la propria curiosità intellettuale, è stato quasi un invito a nozze: dietro alla struttura del dramma si celerebbe «una drammaturgia pasquale », dunque, ma lasciamo al lettore il piacere di scoprirlo.

Una cosa non ho scritto nel saggio, e ne approfitto per esporla ora: ho sempre pensato che il finale di *Luisa Miller*, dal momento in cui la protagonista ode il suono dell’organo che la invita al raccoglimento, sia uno tra i più ispirati tra tutti quelli che Verdi ha scritto. Già scorre un torrente di melodie sublimi nel duetto degli amanti sfortunati, ma nel terzetto che precede la ‘coda’ concisa (dove Rodolfo trafigge Wurm prima di cadere morto ai piedi del padre-carnefice), quando Luisa avverte il veleno degli arpeggi di settima diminuita serpeggiare nel suo seno, Verdi, da giocatore invincibile, estrae un as-so dalla manica:



Accade frequentemente – per non dire ch’è quasi la norma – agli eroi e alle eroine verdiane d’innamorarsi, ma di scoccombere quand’è il momento di coronare il loro sogno d’amore. Ma qui Luisa va oltre, tale è la forza di questa melodia che sale e vola altissima, come il suo animo e quello dell’amante, ricongiunti solo grazie al suicidio: è messaggio coraggioso, specie se rivolto al pubblico napoletano di metà Ottocento, ma anche oggi potrebbe urtare più d’una sensibilità...

Michele Girardi



Alessandro Camera, bozzetti scenici (I.8 e II.7) per la ripresa di *Luisa Miller* al Teatro La Fenice di Venezia, 2006; regia di Arnaud Bernard.



Carla Ricotti, figurini (a, b: Luisa; c: Miller; d, e: Rodolfo; f: Conte di Walter; g, h: Federica; i: Wurm) per la ripresa di *Luisa Miller* al Teatro La Fenice di Venezia, 2006; regia di Arnaud Bernard.



Carla Ricotti, figurini (a: Contadine; b: Contadini; c: Fotografi; d: Giornalista; e: Fascisti; f: Donne eleganti; g: Uomini eleganti; h: Camerieri) per la ripresa di *Luisa Miller* al Teatro La Fenice di Venezia, 2006; regia di Arnaud Bernard.



Ludovike Simanowitz (1759-1827), *Ritratto di Friedrich Schiller*. Marbach am Neckar, Schiller Nationalmuseum. Traggono origine da suoi drammi i libretti di quattro opere verdiane: *I masnadieri* (da *Die Räuber*), *Giovanna d'Arco* (da *Die Jungfrau von Orleans*), *Luisa Miller* (da *Kabale und Liebe*), *Don Carlos*; inoltre, una scena della *Forza del destino* (III.3) è tratta da *Wallensteins Lager*. Da *Maria Stuart* furono tratti numerosi libretti, tra i quali quello della *Maria Stuarda* di Donizetti; da *Wilhelm Tell* il *Guillaume Tell* di Rossini.

Michele Girardi

Luisa e Violetta, eroine borghesi

Per Anara

Il debutto di *Luisa Miller* al Teatro San Carlo di Napoli (8 dicembre 1849) segna la prima tappa di un percorso della drammaturgia musicale verdiana che avrebbe dato frutti rigogliosi nell'immediato prosieguo, da *Stiffelio* (1850), passando per *Rigoletto* (1851) per culminare con *La traviata* (1853).¹ Il Maestro affrontava per la prima volta un soggetto 'borghese',² che nell'adattamento destinato alla scena lirica conservò le sue caratteristiche di fondo, nonostante Cammarano avesse cambiato il luogo e retrodatato l'azione di *Kabale und Liebe* del prediletto Schiller, in casa Verdi, dalla Germania della metà del Settecento al «Tirolo, nella prima metà del secolo XVII», e innalzato al rango nobiliare il perfido Walter, da *Präsident* (ministro plenipotenziario, qual era nella fonte), a conte, soluzione più consona al codice dell'opera lirica.³

La novità sollecitò a Verdi una serie di soluzioni drammatiche e musicali inedite, tra le quali vi è in primo luogo la sinfonia, strutturata sulla falsariga di un primo tempo in forma di Allegro di sonata monotematico – provvisto cioè di un'ampia esposizione basata su un solo tema e un paio di idee secondarie, seguito da sviluppo, ripresa, e sigil-

¹ Né vada perduta la prolessi del finale di *Otello*, dramma dell'interiorità, in quello di *Luisa Miller*, insieme ai meccanismi che l'hanno generato: tutto lo scioglimento della vicenda ha luogo sulla base del nodo intrecciato dalla gelosia cieca di Rodolfo e dall'inganno tesogli da Wurm, in cui molti commentatori hanno voluto cogliere, non a caso, il più palese anticipo del personaggio di Jago. Come il moro uccide Desdemona e si uccide, così Rodolfo beve il tossico, avvelena Luisa e la segue nella morte.

² FABRIZIO DELLA SETA (*Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993; «*Storia della musica*, a cura della Società italiana di musicologia, 9») formula un modello che definisce del «dramma romantico», tipologia che nasce già nel 'Donizetti maturo' (p. 206) e raggruppa *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Rigoletto*, *La traviata* e *Aroldo* (1857), titoli verdiani che rappresentano «un tipo che tende ad avvicinarsi alla tecnica drammaturgica del teatro parlato» (p. 218). Naturalmente lo studioso chiarisce che «le due categorie [...]» (l'altra è il modello *grand-opéra*) «non rappresentano in alcun modo dei "generi", ma piuttosto gli estremi di una polarità tra i quali le varie opere si collocano a distanza variabile, non senza sovrapposizioni per cui ciascuna di esse può partecipare di caratteri dell'uno e dell'altro tipo (i casi più vistosi sono stati evidenziati nella colonna centrale della tabella): *Ernani*, 1844; *Macbeth*, 1847; *Un ballo in maschera*, 1859]]» (p. 219).

³ Non sono gli unici cambiamenti che il soggetto dovette subire nel mutar di pelle, tanto che GUIDO PADUANO (*Tuttoverdi. Programma di sala*, Pisa, PLUS, 2001) nota che «Splendida com'è, *Luisa Miller* rappresenta nel teatro verdiano il punto di maggior distacco e impoverimento della tematica schilleriana» (p. 63). Sulla questione si legga il successivo saggio di EMANUELE D'ANGELO in questo volume (pp. 33-54).

lato da una trascinante coda dove il tema che percorre l'intero brano viene enfatizzato con estro virtuoso (particolarmente nel controcanto di trombe, tromboni e contrabbassi). Eccone un breve schema:

ESPOSIZIONE 1-155 ⁴			
A	1-41	do	<i>Allegro</i> , ϕ . Esposizione del tema principale; figure d'accompagnamento ostinate su piede anapestico ($\times \times -$)
B	42-53		Entra la prima idea secondaria, di carattere agitato
A'	54-81	mod.	Il tema viene variato in progressione sui gradi discendenti di una triade di Sol $\flat$: Re $\flat$, Si $\flat$, Sol $\flat$, la figura anapestica entra nell'elaborazione 'melodica'
A''	82-120	Mi $\flat$	Il tema viene esposto alla relativa maggiore
B'	121-155		Entra una nuova idea secondaria
ELABORAZIONE 156-253 (98)			
	156-193	mi $\flat$	Il tema, ora più cromatico e modulante, viene trattato anche in canone stretto alla terza e all'ottava, tra legni acuti e fagotto, salendo per gradi congiunti (do $\sharp$, poi re $\sharp$, mi, fa $\sharp$)
	194-225	la	Ripresa variata della prima idea secondaria (di b. 42)
	226-253	mod.	Primo tema nuovamente esposto in progressione e canone stretto (Fa $\sharp$ $\frac{6}{4}$, La, Do)
RIPRESA 254-325 (72)			
A'''	254-291	Do	Tema all'omologa maggiore
B''	292-325		Ripresa della seconda idea (di b. 121)
CODA (20)			
	326-356	Do	<i>Poco più mosso</i> . Conferma virtuosistica del tema (scalette ascendenti degli ottoni)

Uno tra i tanti segni dell'impegno con cui Verdi concepì questa sinfonia, oltre alla scelta di una forma inusuale per un brano strumentale destinato al teatro, è la sua ampiezza (ben 356 bb., un numero maggiore di quelle riservate ad altre sinfonie ben più famose: quelle delle *Vêpres siciliennes* e della *Forza del destino* misurano, rispettiva-

⁴ Nella prima colonna dello schema le lettere richiamano il ritorno di sezioni basate sullo stesso materiale, nella seconda viene dato il numero di battute, nella terza la tonalità (con iniziale maiuscola se in modo maggiore, minuscola se in minore), nella quarta l'agogica e le principali caratteristiche. I termini relativi alla forma sinfonica hanno valore indicativo e non assoluto (ad esempio la ripresa non è trattata in modo ortodosso, ma la parte possiede le qualità di una ripresa, visto che la tonalità di Do assorbe, oltre al tema in do, anche l'idea secondaria, comparsa in Mi $\flat$). L'analisi è condotta sull'edizione critica (da cui sono tratti anche gli esempi musicali che seguiranno) di «Luisa Miller». «Melodramma tragico» in *Three Acts / Libretto by / Melodramma tragico in tre atti / Libretto di Salvatore Cammarano*, a cura di Jeffrey Kallberg, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1991 («The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi, Series I: Operas / Serie I: opere teatrali», 15), tenendo conto del relativo *Commento critico*, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1991 e 1992 (ed. italiana).



R. D'Ambra, *Il Teatro San Carlo di Napoli*. Acquerello. Roma, Biblioteca di archeologia e storia dell'arte. Ospitò le prime verdiane di *Alzira* e *Luisa Miller*.

mente, 306 e 262 bb.). Ma il tratto più distintivo è senza dubbio l'impegno tecnico in essa profuso e il gran numero di arditezze linguistiche, che la rendono stilisticamente e tecnicamente comparabile a un primo tempo sinfonico di ascendenze viennesi, in particolare per l'impiego costante del cromatismo e della modulazione a toni lontani, oltre al fitto trattamento contrappuntistico che ne permea tutte le sezioni.

Ma non basta. Nella tradizione italiana il brano d'apertura (fosse sinfonia, preludio oppure *ouverture* e quant'altro, termini spesso usati senza particolare aderenza a un significato specifico) veniva scritto dopo che il libretto era stato intonato, ed era di regola intessuto di prolessi melodico-tematiche del lavoro (i rimandi con valenza semantica, derivata dai versi del libretto, cioè, venivano a determinarne la forma e il significato a posteriori), ma in questo caso la forza dell'architettura, che rende questa sinfonia perfettamente autonoma rispetto all'opera, fa sì che nel corso dell'azione le successive manifestazioni del tema che tutta la percorre, e vedremo come e quando, sembrano sue emanazioni, accogliendone le istanze melodiche metriche armoniche e quant'altro.

L'impressione che questa sinfonia suscita nell'analista e nell'ascoltatore è che sia stata composta per prima, e che, in ogni caso, abbia il ruolo di tracciare un percorso drammatico (per il tramite della forma) con evidenza icastica, che si può scorgere nella partitura sin dalle prime battute:

ESEMPIO 1, n. 1. Sinfonia, bb. 1-9

Allegro

Da quest'inizio folgorante e cupo si sviluppa un vortice d'emozioni, cui imprime una pressione costante la figura ritmica ostinata nella melodia (♩ ♩), che atteggia un senso di minaccia indistinta, attizzato dal colore scuro dei violini primi impegnati sulla corda più grave. Gli altri archi, invece, s'incaricano di incrementare la tensione di questo avvio, rispondendo alla progressione dei violini primi con scariche regolari di triadi e bicordi su piedi anapestici (× × –) che, fin dalla metrica classica, sprigionano energia ed evocano conflitti.⁵

È prioritario, dunque, comprendere la funzione di questa sinfonia, perché non riepiloga momenti chiave della vicenda, ma proietta la propria potenzialità drammatica sull'intera opera e, oltre a esercitare un ruolo primario di coesione narrativa, si rivela soprattutto come la vera chiave per penetrare nella tragica vicenda di *Luisa Miller* e coglierne il senso più profondo.⁶

Da Luisa a Violetta: qualche richiamo intertestuale

Non sono sfuggite ai principali esegeti dell'opera verdiana nel suo complesso le analogie, a livello di snodi drammatici e di rapporti tra i personaggi, che legano *Luisa Miller* a *La traviata*, anche se si è prevalentemente riconosciuto all'opera schilleriana un valore riflesso, vale a dire di anticipare tematiche destinate a ben altra soluzione nella cosiddetta 'trilogia popolare'. È invece opportuno sottolineare come Verdi, scrivendo per il San Carlo di Napoli, abbia messo in atto soluzioni peculiari, che concorrono a

⁵ L'appassionato ricordi la sezione conclusiva della sinfonia del *Guillaume Tell* di Rossini (*Allegro vivace* – Mi maggiore, 2/4), una vera anticipazione della battaglia vittoriosa che gli svizzeri condurranno contro l'invasore austriaco, tutta freneticamente basata sull'impiego di piedi anapestici.

⁶ Secondo JULIAN BUDDEN: «L'ouverture è sorprendente, un *tour de force* di scienza musicale, come se Verdi, avendo finalmente legittimato con *La battaglia di Legnano* il proprio tipo di ouverture, fosse ora deciso a dimostrare di poter superare o almeno uguagliare i compositori tedeschi sul loro terreno» (*The Operas of Verdi*, 3 voll., London, Cassell, 1973-1978; trad. it.: *Le opere di Verdi*, Torino, EDT/Musica, 1985-1988, I, Da «Oberto» a «Rigoletto», p. 460). GILLES DE VAN si spinge suggestivamente oltre, trovandoci d'accordo: «L'ouverture della *Luisa Miller* è un buon esempio della padronanza con la quale il musicista utilizza una di quelle cellule vigorosamente sintetiche che non s'infiacchiscono con la ripetizione. [...] Questa formula ritmica molto avvincente ha la forza di quei temi del destino [...]. Fin dall'inizio acquista un'importanza sufficiente perché in seguito numerosi passaggi che presentano lo stesso profilo ritmico e commentano lo stesso ineluttabile percorso del destino di Luisa e di Rodolfo siano percepiti come connessi al primo tema. In questo caso una medesima formula carica di senso irradia tutta l'opera» (*Verdi. Un théâtre in musique*, Paris, Fayard, 1992; trad. it.: *Verdi, un teatro in musica*, Scandicci, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 348).

determinare la ‘tinta’ specifica del melodramma tragico di Cammarano costruendo un impianto coerente che offre, semmai, il proprio risultato compiuto a sviluppi futuri.

A considerare i nodi simili che le due opere rivelano nell’articolazione drammatica è molto plausibile e ben comprensibile che, pensando a Violetta, Verdi abbia ripensato a Luisa. Si rammenti, anzitutto, lo sfondo ‘borghese’ di cui si accennava, determinato anche dalla presa di distanza rispetto a tematiche ‘eroiche’, più o meno fondate su base storica e quant’altro, che avevano caratterizzato molte tra le opere precedenti, da *Oberto al Corsaro*. I due ambienti contrapposti nei quali matura il conflitto e il successivo esito tragico in *Luisa Miller* sono quello contadino che circonda la protagonista, pienamente solidale con lei, e quello del castello (il potere), che trova il suo alfiere nel conte di Walter. Figura tra le più repellenti nella vasta galleria di ritratti paterni dell’opera verdiana, il conte s’è guadagnato la successione dinastica commissionando l’omicidio del cugino e signore legittimo, ma soprattutto è padre implacabile del tenore, un genitore che sogna per il figlio orizzonti di potere e di gloria, altrimenti negata dall’unione con una donna di ceto sociale inferiore, ch’egli cerca di schiacciare insieme al padre di lei.⁷ Si rammenti il concertato del finale primo, dove Walter, dopo aver fatto irruzione in casa Miller e aver definito il sentimento di Luisa come «l’amore abbiotto / di vendita ingannatrice [ma “seduttrice” in partitura e nel libretto autografo]», si scatena e ordina l’arresto di padre e figlia, suscitando la reazione desolata della protagonista (I.12):

WALTER [...] (*a Miller e Luisa*)

Non può il ciel, non può l’inferno
involarvi al mio furor!

LUISA (*alzando al cielo gli occhi lagrimosi*)

Ad immagin tua creata,
o Signore, anch’io non fui?
E perché son calpestata
or qual fango da costui?

Anche Germont-*père*, sia pure con altre frecce al suo arco (esercita un ricatto sottile, e non si contrappone frontalmente), s’intromette come ostacolo alla piena realizzazione dell’amore tra Violetta e il figlio Alfredo, inganna la protagonista carpendone i buoni sentimenti e ne ottiene persino la complicità: l’eroina tragica sacrifica, pietosa, la sua sopravvivenza alle esigenze di una socialità piccolo-borghese.

In entrambe le opere, poi, il soprano occupa una posizione di centralità assoluta, e il suo canto trova vasti sprazzi di coloratura utilizzata in funzione espressiva. Se talora

⁷ Nell’adattamento il vecchio Miller ha perduto la professione originale di musicista, mestiere più borghese, per salire nella scala sociale e divenire soldato a riposo, «e si avvantaggia dunque della dignità che si identifica quasi automaticamente col mestiere delle armi, tanto più quando si tratta di reagire alle offese ricevute» (PADUANO, *Tuttoverdi* cit., p. 64).

Luisa impiega stilemi protoromantici (si pensi, in particolare, alla scena iniziale dell'opera, nella quale molti critici hanno individuato, a ragione, ascendenze belliniane) – mentre, dopo le *folle* dell'atto primo, Violetta, specie nel secondo e nell'atto conclusivo, s'inerpica in larghe volute espressive –, poche pagine, non solo nella produzione verdiana, offrono un'espressività vocale di così alto spessore drammatico, come «A brani, a brani, o perfido» (II.1, cfr. *guida all'ascolto*, es. 27, p. 84), che Luisa intona dopo aver scritto la lettera che firmerà la sua condanna.

Dopodiché, nel confronto fra le due opere, si deve tener conto anche di innegabili parentele musicali, originate da situazioni drammatiche con motivazioni tra loro analoghe. Come poi accadrà a Violetta, anche Luisa, in un momento chiave della sua parabola terrena, perde se stessa e sacrifica la sua felicità scrivendo una lettera.⁸ All'inizio dell'atto secondo, per salvare il padre da morte certa, e subendo il ricatto di Wurm, innamorato respinto che le detta le parole, la giovane redige una missiva in cui si professa accesa di quest'ultimo, che verrà poi con inganno recapitata a Rodolfo, causando lo sdegno dell'innamorato tradito. Accompagna la sofferenza della giovane il canto frammentato di un clarinetto solista, un timbro desolato che ne mette in luce la solitudine di fronte alla tragica scelta fra amor filiale e felicità amorosa (cfr. es. 2 A). D'altro canto, anche se non conosceremo mai l'esatto contenuto del biglietto d'addio ad Alfredo, salvo l'*incipit* che il tenore intona con la voce rotta dall'emozione prima di schiantarsi tra le braccia del padre («*Alfredo, al giungervi di questo foglio...*»), Violetta persegue, a ciò indotta da Germont-père, lo scopo di distogliere l'amato da sé. Ed ecco che, nel breve scorcio in cui la donna riflette dolorosamente, emerge un'idea melodica disperata, che trae decisamente spunto dalla precedente (es. 2 B):

ESEMPIO 2

A: *Luisa Miller*, II, n. 8, bb. 117-119B: *La traviata*, II, n. 6, bb. 16-18

In ambedue i casi, come nota puntualmente Luca Zoppelli, «le didascalie, esaminate con attenzione, chiariscono inequivocabilmente che questi passaggi non vanno interpretati come un accompagnamento mimico all'atto gestuale della scrittura», perché

Il suono dello strumento solista delinea una struttura di contrapposizione che evidenzia l'epifania del pensiero interiore (come «doppio» di un soggetto interiormente lacerato costretto dalle circostanze ad agire contro il proprio volere) all'atto fisico della scrittura.⁹

⁸ Luisa, in verità, scrive due lettere, la prima delle quali è quella che corrisponde, in termini funzionali, a quella di Violetta. Torneremo in seguito sulla seconda, indirizzata a Rodolfo ma destinata a non giungere alla meta, missiva che è del tutto peculiare all'intreccio di *Luisa Miller* e rivelatrice delle mozioni più intime della protagonista.

⁹ LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 104.

Ma l'analogia più probatoria del fatto che *Luisa Miller* sia una sorta di dizionario effervescente di situazioni drammatico-musicali del 'dramma borghese', e che l'occhio dell'artista demiurgo abbia poco dopo contemplato con occhi e sentimento simili l'eroi-na *demi-mondaine* si ritrova nel finale ultimo. Dopo che i morsi del veleno si sono fat-ti sentire, Luisa, con slancio memorabile, si avvia ad esalare l'ultimo respiro,

ESEMPIO 3a, *Luisa Miller*, III, n. 14. Scena, duetto e terzetto finale, bb. 413-416



e la scala ascendente che la sua voce percorre, in ultimo *crescendo* subito smorzato, esprime un invito all'amante e al tempo stesso una sorta di anelito a una pace eterna finalmente condivisa con lui, già vagheggiata all'inizio dell'ultimo atto («La tomba è un letto sparso di fiori, / in cui del giusto la spoglia dorme», III.2).

Una frase melodica simile anima il preludio all'atto terzo della *Traviata*, quando lo sguardo pietoso di Verdi si posa sulla camera dove Violetta sta avviandosi, consunta dalla tisi, alla fine della sua parentesi terrena.¹⁰

ESEMPIO 3b, *La traviata*, III, n. 8, bb. 12-15



Reminiscenze e altro: due temi in cerca di significato...

Prima degli anni Cinquanta Verdi non aveva ancora impiegato su vasta scala, come av-verrà da *Rigoletto* in poi (ma in modo peculiare per ciascun lavoro), la reminiscenza melodica, e/o temi-motto,¹¹ per richiamare alla memoria dell'ascoltatore alcuni mo-menti chiave della vicenda, stabilendo una relazione semantica tra loro.¹²

Ne udiamo un primo caso lampante in *Luisa Miller* nella scena e duetto n. 9 dell'at-to secondo, quando il conte di Walter si trova solo sul palco e, in attesa che giunga il suo complice Wurm, riflette sul comportamento del figlio, che nel finale primo lo ave-

¹⁰ La prima semifrase, in ambo i brani, viene espressa nell'ambito d'una quinta, mentre la seconda, più este-sa di un grado nella *Traviata* (un'ottava, contro una settima), è caratterizzata dal lieve salto di terza minore tra la penultima e l'ultima nota, e accompagnata da una cadenza v^7-I . Si noti, inoltre, come entrambe le frasi siano caratterizzate da un *crescendo* verso l'acuto, e un *diminuendo* verso il grave. Gli esempi sono tratti dalla parti-tura de *La traviata* (Milano, G. Ricordi & C., s.d., rist. 1980, p.r. 117).

¹¹ Si veda un'acuta disamina delle implicazioni narrative della reminiscenza nuovamente in ZOPPELLI, *L'ope-ra come racconto* cit. (*Reminiscenza e rimembranza*, pp. 109-122).

¹² Si pensi, per fare un caso che stia nella mente di tutti, alla grande scena di pazzia della protagonista di *Lu-cia di Lammermoor* di Donizetti (II.5), forse il più celebre tra i libretti di Cammarano, dove riemergono le melo-die più significative dell'opera. Verdi aveva offerto qualche sprazzo in vari luoghi, da *Nabucodonosor* (preludio alla parte quarta e marcia funebre) alla frase del giuramento del protagonista in *Ernani*, fino ad *Alzira* e *Il cor-saro* (III.9).



Marietta Gazzaniga (1824-1884), per Verdi la prima Luisa e la prima Lina (*Stiffelio*). Partecipò anche alle prime rappresentazioni di *Buondelmonte* di Pacini (Beatrice) e dell'*Orfana guelfa* di Coppola (Stefanella). Fu una famosa Odabella, Violetta, Norma, Saffo.

va minacciato di rivelare il suo segreto (ricordiamo che è stato il mandante dell'omicidio del cugino, e che di lì a poco il dialogo tra i due bassi ci darà l'informazione). Il breve preludio in Sol minore (*Andante*) s'incarica di richiamare alla mente la sua romanza d'esordio, «Il mio sangue, la vita darei» (n. 4), citandone l'*incipit* vocale (cfr. *guida all'ascolto*, es. 10, p. 69). Nonostante l'origine probabilmente occasionale e necessitata di questa scelta, dovuta allo spostamento del cantabile da questo duetto, cui era originariamente destinato, all'atto iniziale,¹³ l'effetto è notevole, perché potenzia la dimensione introspettiva del personaggio, ma per riaffermarne con maggior forza la volontà distruttiva: pur di proiettare il figlio verso un avvenire di fama e ricchezza, Walter è disposto a ogni nefandezza («L'opra mia si compia... / nulla cangiar mi debbe: / esser pietoso crudeltà sarebbe», II.3). Il richiamo alimenta il disincanto del signorotto tracotante e ambizioso, ricordandogli la differenza tra le sue aspirazioni e la realtà dello scacco poc'anzi impostogli dal figlio («E a' miei voti, agli ordini miei / si opporrebbe quel cor sconoscente?», n. 4).

Un altro rinvio promuove un'associazione piuttosto singolare (non tanto per le implicazioni in sé, quanto per il modo di determinarle), alla levata del sipario nell'atto terzo: leggiamone l'inizio

ESEMPIO 4a, III, n. 12. Scena e coro, bb. 1-6

per riconoscere senza difficoltà il tema della sinfonia (es. 4a, bb. 1-2, 5-6, cfr. es. 1), cui viene intercalata la citazione della melodia condivisa dai due innamorati nell'introduzione (es. 4a, bb. 3-4, cfr. «T'amo d'amor che esprimere / mal tenterebbe il detto», n. 2, I.3, *guida all'ascolto*, es. 5, p. 64): quest'ultima è una reminiscenza, mentre il motivo tragico viene espresso in tempo ternario (invece del ϕ) e in una forma diminuita metricamente della metà ($\downarrow \cdot \cdot \rightarrow \downarrow \cdot \cdot$) che gli imprime un andamento più ansioso, ma che non ne altera la piena riconoscibilità, anzi la esalta. E fin qui siamo in presenza di un accostamento pregnante, ma sprovvisto di un significato univoco, visto che il tema dei violini non è ancora stato associato a versi che gli trasmettano un'identità semantica: percepiamo, nuovamente, un'allusione oscura di minaccia, e per questo più inquietante, che si riferisce al tempo presente e s'infiltra nel suo corso implacabile, orientandone la direzione. Ad essa viene contrapposta l'eco di una felicità amorosa oramai perduta, che il timbro dei flauti profuma d'innocenza bucolica – «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria», per dirla con Dante (*If*, v, 121-123). Ma ci viene proposta una metafora visiva di sicura presa: quando si leva il sipario, infatti, scorgiamo Luisa intenta a scrivere la seconda lettera (della quale poco più tardi cono-

¹³ Cfr. *Luisa Miller. Commento critico cit.*, pp. 11-13.

sceremo sia il contenuto sia il destinatario): la luce fioca di una candela mette in risalto un'immagine di solitudine, condizione necessaria di fronte a una scelta decisiva.

Una volta cessata la fulminea introduzione, l'orchestra riprende il periodo iniziale, evitando tuttavia la reminiscenza: in questo modo non viene più messa a fuoco la contrapposizione tra tempo presente e tempo del ricordo (il rimando suggerisce proprio questo contenuto emotivo), e s'impone un flusso musicale carico di mestizia, cui si sovrappongono in *parlante* le voci del coro femminile e di Laura, amica pietosa:

ESEMPIO 4b, III, n. 12, bb. 17-20

The musical score consists of three staves. The top staff is for Laura, the middle for the Coro di donne, and the bottom for VI I e II sulla quarta corda. The time signature is 3/4 and the key signature has two flats (B-flat major). The lyrics are: 'Co-me in un gior-no so-lo, co-me ha-po-tu-to il duo-lo'. The Laura staff has a melodic line with a fermata on the first measure. The Coro di donne staff has a more active, rhythmic line. The violin staff has a melodic line with a fermata on the first measure.

«Sembra mietuto giglio / da vomere crudel», commentano le astanti guardando Luisa curva sui fogli, e finalmente il tema viene associato all'evento tragico, sinora solamente preconizzato: l'effetto devastante della violenza morale e psicologica subite. La forma variata, e accelerata in cui appare la melodia dei violini fa sì che gli estremi acuti e gravi (La_3 e Sol_2) acquistino un rilievo maggiore rispetto alla prima apparizione, imprimendo un dinamismo ulteriore, tutto di segno pessimistico, ch'è una sorta di corsa verso la morte.

Tale procedimento viene magistralmente realizzato da Verdi, che immerge lo spettatore in un *pathos* infinito, ma è difficile che qui sfugga un'ulteriore prolessi della *Traviata*, di natura diversa, tuttavia, rispetto a quelle identità melodiche poc'anzi evidenziate (cfr. ess. 2 e 3). Bisogna tornare al luogo corrispondente nell'opera veneziana, vale a dire il preludio all'atto terzo con quel che segue, e a quel senso tragico (alternato a vaghi lacerti di speranza) che l'orchestra s'incarica di trasmettere, al di là di un significato preciso. Anche nella *Traviata* la musica del preludio rimanda alla metafora sonora dell'inizio dell'opera, dove appare per la prima volta il tema dei violini divisi (ma in Do invece che in Do diesis minore, uno slittamento di semitono che segnala con finezza il precipitare degli eventi), e anche in quest'atto finale non cessa la sua funzione alla levata del sipario, ma s'addentra nella stanza dell'ammalata e, più a lungo di quanto accada in *Luisa*, sostiene il mesto dialogo tra Violetta e Annina, per essere poi ripreso dopo la cruda diagnosi del dottore. Esso sancisce la fine di ogni speranza di guarigione per la protagonista, e anche qui viene connotato, dai versi e dalla situazione visiva, come presagio di morte.



Settimio Malvezzi (1817-1887), il primo Rodolfo. Esordì al Civico di Perugia (carnevale 1840-1841) nell'*Otello* di Rossini (Rodrigo) e nel *Furioso* di Donizetti (Ferdinando). Partecipò alla prima rappresentazione del *Folletto* di Coppola (Conte Oscar).

Il preludio all'atto primo della *Traviata* non differisce dalla sinfonia solo per il genere, più conciso, ma anche perché seguita, secondo principi più consolidati, con l'anticipo di uno snodo drammatico dell'opera, l'invocazione disperata «Amami, Alfredo» della protagonista (n. 6. Scena Violetta). Ma Verdi prende spunto dalla strategia attuata nel brano iniziale di *Luisa Miller* per sfruttare la potenzialità di un motivo in cerca di connotazione, tuttavia già dotato di una carica drammatica implicita.

Varianti di un'ossessione

Ciò che più diversifica la sinfonia dal preludio della *Traviata* è proprio l'elaborazione formale, tanto più rigorosa e rifinita del consueto, che proprio per questo finisce per destare nello spettatore la sensazione di essere il nucleo reale, come si diceva, della tragedia. Si riguardino l'esempio precedente e l'iniziale per avere la conferma di una coesione tematica e metrica praticata su vasta scala, e che s'irradia sin dalle prime note. Se, giunto in prossimità dello scioglimento del dramma, lo spettatore viene sconvolto da una verità emotiva raddoppiata, lo si deve al veleno che il tema della sinfonia ha instillato nella partitura, e che ha già intossicato le sue pagine presentandosi sotto mentite spoglie.

Ciò accade, ad esempio, quando la cellula metrica del motivo ricorrente appare nella forma principale, assumendo una posizione chiave nel finale primo (1.10):

ESEMPIO 5a, I, n. 7. Finale, bb. 126-131



È la prima variante che, per vie che si faranno sempre più sottili, denunci la parentela e al tempo stesso la capillare propagazione sull'intera opera dei parametri della sinfonia, non solo perché riflette la cellula di base del tema (si sviluppa sulla medesima figura metrica ostinata, ♩, e ne percorre il profilo intervallare, solo lievemente variandolo – seconda minore discendente e ascendente, seguita da una terza maggiore invece che minore, cfr. es. 5a, b. 130, con es. 1, b. 1), ma anche perché si ode nella tonalità di Do minore (qui solo temporaneamente affermata) e per la strategia armonica, variata anch'essa ma riconoscibile: Rodolfo si dichiara enfaticamente sposo di Luisa quando l'orchestra afferma temporaneamente la relativa maggiore, Mi bemolle, passando per una settima di dominante, come accade nella sinfonia alle bb. 16-17, mentre a b. 129 si avverte il peso del La♭ (come a b. 3 della sinfonia, es. 1), nonostante la variazione nell'accompagnamento (da VI⁶ a IV²).

Cogliamo il senso di questi legami linguistici, per cogliere anche la prospettiva di questa ingegnosa strategia narrativa: in questo scorcio Rodolfo deve riaffermare il proprio onore, dopo che Miller ha denunciato la sua menzogna (essersi presentato sotto mentite spoglie, negando la verità persino all'essere amato), ma il riferimento al tema tragico

che precede l'azione sembra alludere a un'irrisolutezza del personaggio, la cui emotività instabile si lascia afferrare dalle mani adunche del destino, senza che nemmeno un dubbio lo assalga. Poco dopo la cellula ritorna (es. 5b), nella forma metricamente diminuita in cui riapparirà nell'atto terzo, ma in tempo comune, e non ternario (cfr. es. 4):

ESEMPIO 5b, I, n. 7, bb. 167-171

Andante moderato assai sostenuto

The musical score for Example 5b consists of two staves. The top staff is for Rodolfo, with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is for Violin I and Viola (all'ottava), with a bass clef and the same key signature. The tempo is marked 'Andante moderato assai sostenuto'. The lyrics for Rodolfo are: 'Tu? tu, Si - gnor fra que-ste so - glie!.. A che vie-ni?'. The accompaniment features a melodic line with a trill (tr) in the final measure.

Anche qui si percepisce una relazione sotterranea, rafforzata dalla contiguità tra due 'posizioni' drammatiche: è il momento in cui Walter irrompe nella casa di Miller, violando la sacralità di soglie ospitali per affermare la sua volontà assoluta di dominio, ch'è parte della «sinistra onnipotenza della convenzione sociale, capace di stritolare tutto quanto le si oppone»¹⁴ – elemento, questo, tra le cause scatenanti l'esito tragico (e si noti, per inciso, quanto fitto si faccia l'impiego del cromatismo).

La relazione tra il tema della sinfonia e le sue diverse epifanie s'ispessisce nuovamente quando, «con uno di quei motivi che paiono derivati dall'ouverture, Rodolfo entra precipitosamente [II.7] con in mano una lettera di Luisa»:¹⁵

ESEMPIO 6a, II, n. 11. Scena e aria Rodolfo, bb. 1-5

Allegro agitato

The musical score for Example 6a consists of two staves. The top staff is for Rodolfo, with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is for Violin I, Viola, and Cello, with a bass clef and the same key signature. The tempo is marked 'Allegro agitato'. The accompaniment features a rhythmic pattern with triplets and a trill (tr) in the final measure.

Siamo sempre in Do minore, talmente onnipotente da indurci a considerarlo come un ulteriore parametro emanato dalla sinfonia, e analogo si presenta il giro armonico (I-VI⁶, cfr. es. 1, bb. 1-3), mentre l'anapesto viene trasferito alla melodia, che l'iterato intervallo di tritono rende vieppiù minacciosa. È piuttosto facile scorgere il legame tra questo passo e quello citato nell'esempio precedente (5b), quasi che questa semplice introduzione strumentale volesse trasmettere un senso di continuità tra l'istinto distrutti-

¹⁴ PADUANO, *Tuttoverdi* cit. p. 63: è questa una caratteristica precipua di *Kabale und Liebe* che, a mio avviso, l'opera di Verdi conserva.

¹⁵ Il rilievo, puntuale come sempre, è di JULIAN BUDDEN (*Da «Oberto» a «Rigoletto»* cit., p. 475).

vo che animava il padre nel finale dell'atto precedente, e l'agitazione quasi isterica che ora pervade Rodolfo, da innamorato che crede violato il proprio onore. Poco dopo (siamo nel «tempo di mezzo», ed è appena trascorsa l'estasi del cantabile «Quando le sere al placido»), il dramma incalza, e Wurm si salva a stento dall'ira impetuosa del giovane che l'ha sfidato a duello, sparando in aria. Il precipitoso ingresso dei familiari e degli armigeri è accompagnato da un tema mosso, anch'esso in Do minore, dove riappare l'anapesto nella melodia:

ESEMPIO 6b, II, n. 11, bb. 132-134

Allegro vivo



In questo stesso scorcio d'atto si affacciano anche nuove relazioni, ad esempio il breve disegno cromatico comparso nel duetto poc'anzi citato a introdurre il conciliabolo sciagurato fra Walter e Wurm (n. 9, b. 22, cfr. *guida all'ascolto*, es. 28, p. 84) si ripropone in forma più estesa (una sesta) quando Rodolfo, dopo aver letto il biglietto recatogli dal contadino, esclama «Ah fede negar potessi agli occhi miei!... » (n. 11, bb. 31-32), e riapparirà, circoscritto all'ambito d'una quinta, nel finale ultimo dell'opera, a introdurre la condanna a morte di Luisa da parte di Rodolfo («Pria che quella lampada si spenga», n. 14, bb. 219-220): in tutti e tre i casi, oltre al procedimento, udiamo la medesima cadenza (v-i) ad associare più strettamente questi dettagli, e negli ultimi due il brivido sinistro del cromatismo sottolinea il carattere autodistruttivo che incende l'animo del tenore fino ad esaltarlo.¹⁶

Se consideriamo la successione di queste tre occorrenze, pare quasi che Verdi voglia suggerire, con una certa dose di pessimismo che non gli è mai mancato, che Rodolfo non trovi la forza di opporsi alle avversità perché porta in sé una maledizione che gli viene dalla famiglia e che gli ha contaminato il sangue. Egli stesso enfatizzerà puntualmente la sua disgrazia nella successiva cabaletta del duetto, «Maledetto il dì ch'io nacqui / il mio sangue... il padre mio...», giungendo ad «oltraggiar l'eterno» («fui creato – avverso Fato [ma: Iddio] / nel tremendo tuo furor!...», III.3). Luisa risponderà nel segno della tragedia, opponendogli l'ennesima variante metrica dell'es. 1 («Per l'istante in cui ti piacqui», cfr. *guida all'ascolto*, es. 40, p. 101).

Un'altra lettera ...

Abbiamo osservato alcuni tratti della strategia che Verdi ha messo in atto per conferire compattezza e pregnanza narrativa all'opera, mediante l'uso intensivo della sinfonia

¹⁶ La cabaletta di Rodolfo che chiude l'atto, «L'ara, o l'avello apprestami...» (II.9) mette in rilievo, nei versi, piuttosto la disperazione impotente del personaggio, apparentemente indifferente alla sua sorte, ma la musica imprime a tutto il brano, grazie al ritmo di bolero che sostiene il canto, un carattere eroico.



Filippo Del Buono, figurino (Conte di Walter) per la prima rappresentazione assoluta. Napoli, Biblioteca del Conservatorio «San Pietro a Majella».

ch'è vera e propria cifra di *Luisa Miller*. Questa tattica culmina nell'atto terzo, quando Miller, rilasciato dagli aguzzini, torna a casa e Luisa gli porge la lettera che le abbiamo visto iniziare poco prima (cfr. es. 4b). Il buon padre si rende immediatamente conto della gravità della situazione, afferra il biglietto che la figlia ha destinato a Rodolfo, e lo legge:

ESEMPIO 7, III, n. 13. Duetto, bb. 21-37

Miller *parlante*

Or-ri - bil tra-di - men-to ne di- sgiun-se, Ro - dol- fo... Un giu- ra - men-to più dir mi

Miller

to- glie... Hav - vi di - mo - ra, in cui né inganno può, né giu - ro a-ver possanza al-

a tempo

Fag I, Vlc, Cb

ppp *cresc.*

cresc.

gli cade il foglio (di mano)

cu - na... i - vi t'a - spet - to... co - me di mezza - not - te u-drai la squilla... vieni...

Questo passo memorabile sfrutta, potenziandolo, un trattamento 'tecnico' del tema già esibito nella sinfonia: la progressione, all'inizio su tre gradi cromatici, questa volta ascendente e continua, da La a Fa, che mette in risalto il crescendo emotivo del padre, mentre si rende conto della scelta estrema della figlia, e ribadisce inoltre l'associazione, già prospettata all'inizio dell'atto, fra la melodia e il destino di morte che attende la protagonista.

Anche Violetta Valéry legge una lettera straziante nell'atto terzo («*Teneste la promessa ...*», III.4), e pure questa lettura è un momento culminante del dramma, perché la reminiscenza di «Quell'amor ch'è palpito» s'incarica di ricordare all'eroina che l'orologio della sua vita sta battendo gli ultimi rintocchi. Le differenze stilistiche e poetiche tra le due letture, certo, sono notevoli: se Violetta declama «con voce bassa, senza suono ma a tempo» e la musica rappresenta quasi una sorta di flusso di coscienza della sua mente già indebolita, Miller, dal canto suo, esprime un drammatico crescendo emotivo proprio mentre compare la progressione, che ribadisce e accresce le implicazioni di morte sin qui dispensate.¹⁷

¹⁷ Si veda, a proposito delle letture di lettere in scena, il bel saggio di MARCO BEGHELLI, *Lettere operistiche*, in *Giuseppe Verdi, «La traviata»*, «La Fenice prima dell'Opera», 2004-2005/1, pp. 55-70.



Filippo Del Buono, figurini (a: Luisa, b: Laura, c: Federica, d: Rodolfo, e: Miller, f: Wurm) per la prima rappresentazione assoluta. Napoli, Biblioteca del Conservatorio «San Pietro a Majella».

In ambo i casi il contenuto dello scritto ci giunge mediato dai sentimenti di chi lo legge, e se Violetta ci mostra di avvertire il peso effimero delle parole consolatorie appena rimemorate, passando repentinamente al discorso diretto («È tardi!...»), Miller è spettatore atterrito dalla volontà suicida espressa dalla persona a cui ha dato la vita.¹⁸ Ma quel che conta è che anche in questo caso, come per Violetta, la lettura è il momento in cui si condensano le istanze più tragiche prima dello scioglimento, uno squarcio di autoscienza che entrambe le eroine compiono, e che Violetta porta a compimento intonando il suo «Addio del passato». È ben vero che Luisa, grazie all'affetto che il padre le

¹⁸ Ovviamente il libretto del 1849, adeguatamente 'borbonizzato' (e si vedano anche le numerose varianti successive, e quelle della partitura, qui pubblicate in appendice all'edizione del libretto della prima assoluta, da p. 103), preferisce restare sul vago, anche se l'implicazione si può cogliere perfettamente, mentre in *Kabale un Liebe* il suicidio viene a lungo commentato da padre e figlia (v.1).



De Capitani, figurino (Rodolfo) per la ripresa di *Luisa Miller* al Teatro alla Scala di Milano, 1851.

riversa generosamente addosso, parrebbe rinunciare ai propositi di morte, ma quando scopre, nel tragico duetto con l'amato, di essere stata avvelenata, può finalmente, affrancata dal giuramento, andare incontro al proprio destino come liberata da un peso.

È giunto il tempo di tentare una lettura complessiva dei dati emersi da questa breve indagine. Le numerose analogie, drammatiche e musicali, che abbiamo messo in luce, fra il trattamento delle vicende di Luisa Miller e Violetta Valéry, mostrano come Verdi ravvisasse nella vita scenica delle sue due eroine borghesi parecchi punti in comune. Sono anzitutto due giovani donne generose, e forse perciò 'sole' in amore, poiché Luisa non è in sintonia con Rodolfo (che la crede colpevole e la 'giustizia'), più di quanto non lo sia Violetta con Alfredo (che le sbatte i soldi in faccia), anche se lei può trovare rifugio almeno negli affetti familiari. Entrambe si pongono al di fuori delle regole della società e vengono punite solo perché amano uomini di classi sociali superiori. Inoltre il loro sentimento ostacola i progetti che la famiglia, in disprezzo totale della libertà individuale, ha concepito per i propri discendenti maschi.

Semmai lo specifico di ciascuna opera va ricercato nella relazione con la *pièce* da cui viene tratta, anche al di là della differente personalità dei librettisti (Cammарano e Piave) e della natura più o meno invasiva dei loro interventi: se in ambo i casi i padri dei tenori, Walter e Giorgio Germont, rappresentanti delle rispettive società, condannano a morte due donne colpevoli di *mésalliance*, in *Luisa Miller*, anche se in misura decisamente più affievolita rispetto a *Kabale und Liebe*, la convenzione sociale onnipotente s'impone con la forza distruggendo anche ciò che ama (ed è tratto più assoluto, e romantico),¹⁹ mentre nella *Traviata*, come nella *Dame aux camélias*, prevale la persuasione subdola, l'invito alla rinuncia ch'è recepito dalla protagonista come contrappasso per le colpe di cui si sarebbe macchiata (ed è tratto più relativo, e realistico).

Luisa, invece, non ha nemmeno colpe, anzi è quasi un modello di virtù: ignara di tutto il male del mondo e costretta improvvisamente a optare tra due valori sceglie altruisticamente il padre sacrificando la propria felicità, anche perché questi è portatore di un amore che non conosce restrizioni («sacra la scelta è d'un consorte») e non offre lati ambigui. Rodolfo, invece, è già uno di quei tenori 'moderni', che hanno smesso i panni dell'eroe romantico e senza macchie per divenire cupi e controversi: nonostante agisca sempre a fin di bene, e nonostante dia addio alla spada su cui giurava «di difender gli innocenti e gli oppressi», dopo essersi presentato sotto mentite spoglie alla donna che vorrebbe sposare, minaccia di ucciderla, sia pure per sottrarla alle ire del padre; più oltre non ottiene vendetta alla breve, come vorrebbe, del suo rivale Wurm, ma persegue il suo scopo, e alla fine riesce a trafiggerlo.

Questa visione del dramma borghese, che in *Luisa Miller* Verdi attua compiutamente

¹⁹ È forse questo tratto che induce Verdi a scrivere un finale catastrofico e rapidissimo, consumato in poche battute fragorose, che notoriamente anticipa quello d'un'opera apparentemente distante per problematiche come *Il trovatore* (e si ripensi alle osservazioni di Della Seta, cfr. n. 2), dove il carnefice, conte di Luna, mira la sua pena, alla stregua di Walter col figlio Rodolfo, nella morte del fratello García.



Filippo Peroni, bozzetto scenico (t.1) per la ripresa di *Luisa Miller* al Teatro alla Scala di Milano, 1851.

te per la prima volta, è originalmente basata su un principio compositivo affatto peculiare per l'opera italiana, che pone in una posizione centrale per la definizione del dramma non solo i luoghi deputati all'interno della peripezia (scene, numeri solistici e d'insieme) ma proprio la sinfonia. Qui, tratti formali che appartengono alla musica strumentale, e principalmente dell'elaborazione di idee melodiche e armoniche, vengono presi come modello e riproposti. Si riguardino gli esempi relativi a Rodolfo, altrettanti passi di uno sviluppo per varianti, ma anche momenti del dramma che acquistano un peso maggiore proprio per le implicazioni tecniche. Resi riconoscibili, collegano in modo affatto neutro diversi punti e, ad esempio, ci segnalano la verità narrativa di un figlio che, nonostante l'idealismo di fondo, non riesce a staccarsi dal mondo del padre. Tanto che, dopo la sua minaccia di uccidere Luisa (finale primo) piuttosto di vederla in mano ai nemici, è pronto a uccidere chi ama, come Walter.

Si torni all'es. 7, per trovarvi l'esito d'una progressione costante, quasi ci si trovasse nel culmine d'uno sviluppo sinfonico, enfatizzato oltre misura dalla tragicità endogena del tema. Un tratto formale che sottolinea il valore determinante della scelta suicida di Luisa per l'esito drammatico: disposta ad accettare la fine che Rodolfo le infligge, perché a lui eticamente superiore, porta avanti i valori in cui crede fino alla fine. Come, di lì a poco, farà Violetta Valéry.

Emanuele d'Angelo

Luisa Miller e gli specchiamenti di una drammaturgia pasquale

Mutata la città in villaggio, cancellate la concubina e la becerata madre, fatto di un musicista un soldato in pensione, alterato il livello di conoscenza dell'antefatto, depolitizzati i conflitti, poco del dramma schilleriano *Kabale und Liebe* resta nella *Luisa Miller* confezionata da Salvatore Cammarano per Verdi. Non è dunque casuale che, nell'analizzare le dinamiche di trasformazione generate dal poeta partenopeo sul testo tedesco all'atto della sua riscrittura per musica, si sia spesso parlato di impoverimento della materia drammatica originale, di frustrazione delle istanze sociali, di edulcorazione, di deformazione e di stravolgimento del dramma di Schiller. Ma, in prospettiva diametralmente discorde, si è anche evidenziato come una riduzione librettistica non possa esimersi dall'osservare le convenzioni strutturali e funzionali del genere, e che non è certo colla misura della fedeltà all'ipotesto che si stabilisce il valore intrinseco di un melodramma.¹

Indubbiamente, la dichiarazione di conformità alla fonte rientra a pieno titolo nelle strategie persuasive e promozionali legate alla fruizione e al consumo operistici, in particolare se il modello è un titolo che gode di grande considerazione o, comunque, porta la firma di un letterato di tutto rispetto. Ma è dichiarazione funzionale quanto problematica. Nonostante alcune precedenti proteste di aderenza all'ipotesto, infatti, solo per l'estremo *Trovatore* Cammarano sottolinea a Verdi che «in vero non mai h[a] scritto seguendo più da vicino le orme d'un qualche originale», non a caso soggiungendo, a confermare invece l'intenzionale infedeltà a Schiller: «rammentate in proposito la *Luisa Miller*»² (e non è certo qui il caso di ricordare, per dare la misura dell'affermazione del poeta, quanto oggettivamente diverse siano le linee drammaturgiche dello stesso *Trovatore* cammaraniano rispetto all'omonima *pièce* di Antonio García Gutiérrez). Quando nel 1847, pochi anni prima di scrivere *Luisa*, Cammarano presenta la propria *Merope* al pubblico, il librettista non solo indica come suo modello l'omonima

¹ All'ampia letteratura sulla *Luisa Miller*, analizzata alla luce della fonte schilleriana, fa pressoché esaustivo riferimento GABRIELE SCARAMUZZA, «*Luisa Miller*»: dal dramma al libretto, in ID., *Derive del melodrammatico*, Milano, CUEM, 2004, pp. 93-121. Aggiungo, tuttavia, ELIO MATASSI, «*Kabale und Liebe* di Schiller e «*Luisa Miller*» di Verdi: un libretto costruito «*secundum rem musicalem*»?», «Cultura tedesca», 28, gennaio-giugno 2005, pp. 141-154.

² Salvatore Cammarano a Giuseppe Verdi, 26 aprile 1851, in *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001 (d'ora in poi CVC), p. 198.

tragedia alfierriana, ma soprattutto avverte che «ove per avventura [se] ne foss[e] talvolta soverchiamente discostato» spera nell'indulgenza di «chi ponga mente alle severe leggi del Melodramma, ed alle sue molteplici esigenze, più d'ogni legge inflessibili». ³ È un'autentica *excusatio non petita* che, se manifesta i giustificati timori di un librettista che deve confrontarsi con un capolavoro del teatro tragico, soprattutto svela un'infedeltà deliberata, intelligente, pienamente cosciente, che – pur con un occhio attento alle leggi melodrammatiche, rigide ma non troppo, considerando che lo stesso Cammarano sosteneva, a ragione, di averne «distrutte» molte ⁴ – è funzionale a un meccanismo drammaturgico (sempre e comunque nella prospettiva dell'intonazione, scopo che il poeta napoletano ha costantemente presente ⁵) che, nei limiti della riscrittura di una leggenda dell'antichità, è di fatto autonomo, nuovo, moderno. ⁶

È indubbio che il librettista debba «produrre molte situazioni – suppergiù quanti sono i “numeri” dell'opera – che provochino non affetti puri e semplici, sibbene affetti duplici e contrastanti, tali da lasciarsi calare nello schema cantabile/cabaletta», episodi collegati da un tempo di mezzo cui «compete di procurare quell'evento drammatico [...] che determina il trapasso repentino dall'uno all'altro affetto», ⁷ ma sta alla coscienza drammaturgica dello stesso librettista, nel momento in cui è 'costretto' ad alterare il contenuto dell'ipotesto, definire la natura e le modalità di manifestazione degli affetti. E se i paletti della censura sollecitano ulteriori trasformazioni, il poeta, mai inerte, non può che gestirle colla stessa coscienza, manipolando la materia drammatica secondo una logica tutt'altro che passiva e semplificante, che sfrutti l'azione censoria (o anche solo la sua previsione) a vantaggio di un ingranaggio nuovo, altro rispetto alla fonte (fonte che, dopo un'accortissima assimilazione germinale, Cammarano mette sempre definitivamente da parte per concentrarsi sul proprio lavoro ⁸).

³ «MEROPE. / *Tragedia lirica in tre atti* / Atto I. *L'ucciso e l'uccisore*. / Atto II. *Il cinto*. / Atto III. *La bipenne*. / DA RAPPRESENTARSI / NEL / REAL TEATRO S. CARLO. / Napoli / Dalla Tipografia Flautina. / 1847», p. 3.

⁴ Cfr. Salvatore Cammarano a Giuseppe Verdi, 20 aprile 1848, CVC, p. 19: «io non parlai di cavatine obbligatorie, né di altre inveterate quanto balorde esigenze, io che ne ho tante distrutte».

⁵ Cfr. Salvatore Cammarano a Giuseppe Verdi, 11 giugno 1849, CVC, p. 129: «Se non temessi la taccia di utopista, sarei tentato a dire che per ottenere la possibile perfezione di un'Opera musicale dovrebbe una mente sola essere autrice dei versi e delle note: da questo concetto emerge chiara la mia opinione che due essendo gli autori, è d'uopo almeno che essi fraternizzino, e che se la Poesia esser non deve serva della Musica, non deve nemmeno esserne tiranna. Convinto di questa massima, ho sempre operato in conformità di essa, ed i maestri co' quali ho diviso il lavoro furono sempre da me stesso interpellati all'oggetto».

⁶ Rimando a EMANUELE D'ANGELO, *Un'eroina alfierriana al San Carlo: la «Merope» di Salvatore Cammarano, in Partenope in scena. Saggi sul teatro meridionale tra Seicento e Ottocento*, a cura di Grazia Distaso, Bari, Cacucci Editore, 2006 (in stampa).

⁷ CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT/Musica, 1988, pp. 97-98.

⁸ Cfr. DANIELA GOLDIN FOLENA, *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni Editore, 2005, p. 15: «Cammarano è un librettista al quadrato, o il librettista romantico per eccellenza, che presenta tutto il campionario delle esasperazioni e dei paradossi lessicali, retorici e persino metrico-ritmici del libretto ottocentesco, funzionali indubbiamente alla musica dei compositori con cui collaborò, ma indicativi anche del suo personale concetto di libretto d'opera e dell'uso che egli fece dei testi modello dei quali si servì. Si ricordi l'episodio della sua collaborazione con Verdi per il *Trovatore*: le incomprensioni che nascono periodicamente tra i due intorno a quell'opera



Achille De Bassini in un'incisione di Josef Kriehuber (1800-1876); con dedica autografa a Pietro Calamari. Milano, Museo Teatrale alla Scala. De Bassini (Bassi; 1819-1881) partecipò alle prime verdiane dei *Due Foscari* (il Doge), del *Corsaro* (Seid), di *Luisa Miller* (Miller) e della *Forza del destino* (Melitone). Fu anche protagonista di numerose altre prime rappresentazioni, tra le quali *Medea* di Mercadante (Giasone; Medea era la moglie Rita Gabussi), *Caterina Howard* di Lillo (Enrico VIII), *Malvina di Scozia* di Pacini (Arturo), *Mudarra* di Battista (Mudarra).



a: Antonio Selva (c. 1820-1889). Fu il primo Silva, il primo Conte di Walter e un rinomato Zaccaria.

b: Raffaele Mirate, *Rodolfo* al Teatro La Fenice di Venezia, 1851. Incisione di Gaetano Cornienti. Mirate (1815-1885) esordì al Nuovo di Napoli (1837) nel *Torquato Tasso* di Donizetti (Geraldini). Fu per Verdi il primo Duca di Mantova. Partecipò alla prima rappresentazione di *Virginia* di Mercadante (Appio).

c: Felice Varesi, Miller al Teatro La Fenice di Venezia nel 1850. Varesi (1813-1889) esordì a Varese (1834) nel *Furioso* (Cardenio) e nel *Torquato Tasso* (Torquato) di Donizetti. Per Verdi fu il primo Macbeth, il primo Rigoletto e il primo Germont. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Linda di Chamounix* di Donizetti (Antonio) e di *Corrado d'Altamura* di Federico Ricci (Corrado).

Specchiamenti

Come per la *Merope* aveva analizzate le tre versioni tragiche di Maffei, Voltaire e Alfieri, scegliendo a modello quest'ultima (ma contaminandola con elementi delle altre due, in particolar modo volterriani),⁹ così per *Luisa Miller* Cammarano esamina il testo di Schiller attraverso le diverse riduzioni italiane e l'adattamento francese di Alexandre Dumas, talvolta assimilando particolari estranei all'originale tedesco. D'altronde, che il dramma schilleriano, nonostante gli indubbi pregi teatrali (rilevati secondo un'ottica squisitamente tradizionale), non potesse essere trasformato *sic et simpliciter* in melodramma, il poeta napoletano lo aveva fatto presente a Verdi ben prima che il progetto dell'opera prendesse seriamente forma:

ho diligentemente esaminato *l'amore e raggiro* di Schiller, da voi propostomi, e le varie sue riduzioni del teatro italiano, non che quella francese di Dumas; e sono anch'io del vostro avviso, cioè esser quel Damma ricco di vive posizioni, e di caldi affetti, e soprattutto me ne sembra la catastrofe più che altra tremenda e compassionevole. Ciò non di meno tre ostacoli ne si parano d'innanzi: primo dover togliere quanto non sarebbe ammissibile dalla Censura; secondo innalzare a maggior nobiltà il Damma, o per lo meno alcuno de' suoi personaggi; terzo stringere il numero di questi personaggi.¹⁰

Il programma dell'opera che, un anno e mezzo dopo questa lettera, Cammarano invia a Verdi aggira gli ostacoli convenzionali concretando tutte le soluzioni previste: anticipa la censura, adegua ragionevolmente l'azione alla naturale tensione aulica del genere melodrammatico, diminuisce i caratteri. E poco importa che il succo sociale e morale del dramma di Schiller sia andato perduto: il librettista ha in mente un proprio canovaccio, più asciutto e meno tagliente, coscientemente alternativo, e intende lavorare su quello. Ragion per cui ritiene utile mettere da subito in risalto interventi sostanziali come l'impianto delle scene corali e, in particolare, il cambiamento del personaggio di Lady Milford:

si è fatto qualche cosa per dar luogo ai cori, e ad un poco di spettacolo; in quanto al carattere dell'altra donna fu prudenza cangiarlo, e sembra che basterebbe all'uopo una comprimaria, evitando così lo scoglio delle convenienze di due prime donne, tanto più che sarebbe impossibile di rendere la parte della rivale importante (almeno drammaticamente) come quella di Eloisa.¹¹

nascono proprio dal loro atteggiamento profondamente diverso nei confronti della fonte. Perché Verdi lavorava sul "libro", *El trovador* di Antonio García Gutiérrez, mentre Cammarano lavorava sui propri libretti. Forte ormai di una ricca esperienza di lavoro nel settore, Cammarano riusciva sempre a far tornare i conti melodrammatici, mettendo al centro delle proprie invenzioni situazioni, personaggi e persino un linguaggio perfettamente riconoscibili, familiari a lui oltre che al pubblico; elementi *doc*, cioè di origine lirico-poetica controllata e ormai di solida tradizione melodrammatica».

⁹ Cfr. *Merope* cit., p. 3: «Dopo le tragedie sovrane (di Maffei, di Voltaire, e di Alfieri) che portano in fronte questo nome, più che ardire, stoltezza sarebbe ritentare il subbietto: ma le scene lo ridomandavano alla musica, se non alla poesia; e però invitato di cooperare a tal uopo, m'indussi al presente qual siasi lavoro; e posto nella condizione di aggiudicare il pomo alla più bella, trascelsi a mia scorta la *Merope* dell'Astigliano».

¹⁰ Salvatore Cammarano a Giuseppe Verdi, 22 dicembre 1847, CVC, p. 15.

¹¹ Salvatore Cammarano a Giuseppe Verdi, 15 maggio 1849, CVC, p. 110.

Non sarebbe dunque la scabrosità della cortigiana a imporre la sostituzione di Milady con Federica, ma le convenienze teatrali, che avrebbero resa ingestibile la convivenza di due primedonne:

Il concepimento drammatico di Schiller nella parte di Milady è sublime: io non ho potuto che debolmente ripararne la soppressione, ma è forza piegare alla inesorabile necessità: d'altronde rimasta pure la favorita, ed aumentato il numero de' suoi pezzi, non mai un'altra prima donna (di musica) ne avrebbe assunto la parte, poiché nullo sforzo potrebbe contrapporre sulla bilancia melodrammatica l'effetto di essa, all'effetto prepotente della parte di Luisa.¹²

Certo, in Cammarano «il rapporto tra libro e libretto da esso derivato è fortemente mediato e condizionato dal codice poetico e dalla solidissima tradizione drammatica dell'opera in musica»,¹³ ma qui, a ben vedere, non si è trattato semplicemente di trasformare la cortigiana in una duchessa con funzione di comprimaria. La contessa di Ostheim¹⁴ è infatti un altro personaggio del dramma di Schiller, personaggio che non agisce in scena ma che è tirato fuggevolmente in ballo dal presidente Walter in I.7:

IL PRESIDENTE, *battendogli amichevolmente sulla spalla*: Bravo, mio caro figlio! Ora veggio che sei un nobile garzone, e che sei degno della più virtuosa dama del Ducato... ella sarà tua... oggi ti fiderai alla Contessa di Ostheim.

FERDINANDO, *pieno di una nuova sorpresa*: Questo momento è dunque destinato a mettermi al supplizio?

IL PRESIDENTE, *scandagliandolo*: Ora il tuo onore non ha alcuna obiezione.

FERDINANDO: No, no, mio padre; Federica di Ostheim potrà rendere qualunque altro il più felice degli uomini.¹⁵

Cammarano, quindi, interviene con uno scambio di persona – parla difatti di «soppressione» della parte di Milady, non di trasformazione¹⁶ – che non soltanto gli permette di cancellare un tratto assolutamente spregevole di Walter, che nel dramma schilleriano non si fa scrupolo di propiziare le nozze di suo figlio con una concubina a vantaggio delle fortune politiche e sociali della sua famiglia, ma gli rende possibile impiantare una delle tante corrispondenze (e antitetiche e analogiche) che fanno del libretto un inquietante gioco di specchi. Nulla restando dello scontro morale del dramma tedesco, quando Rodolfo (il Ferdinand di Schiller) incontra Federica, fatta non solo sua cugina ma anche tenera amica d'infanzia, Cammarano apparecchia un confronto sentimentale sconosciuto alla fonte: rivelando a Federica che il loro matrimonio gli è sta-

¹² Salvatore Cammarano a Giuseppe Verdi, 11 giugno 1849, CVC, p. 129.

¹³ GOLDIN-FOLENA, *Libro e libretto* cit., p. 16.

¹⁴ Cammarano fa della contessa una duchessa per differenziarne (in meglio) il grado di nobiltà rispetto a Walter, non più presidente ma conte.

¹⁵ Cito la traduzione di Rusconi dal *Teatro di Federico Schiller*, interamente tradotto in italiano da Andrea Maffei e Carlo Rusconi, prima edizione napoletana con annotazioni e commenti di Gabriele de Stefano, Napoli, Francesco Rossi-Romano Editore, 1856; il passo si legge alle pp. 133-134.

¹⁶ Analoga operazione si ritrova in un adattamento francese del 1826, opera di de La Ville de Mirmont (cfr. PIERO WEISS, *Verdi e la fusione dei generi*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, p. 84).

to imposto dal padre e che ama un'altra donna, Rodolfo s'aspetta ragionevolmente la comprensione dell'amica, dal momento che il librettista ha introdotto un analogo precedente per la stessa Federica che, pur amando Rodolfo, è stata costretta dal padre a sposare l'anziano duca d'Ostheim, «guerrier canuto». Lo fa presente al ragazzo lo stesso Walter (1.6):

Insiem cresciuti
nel tetto istesso, più di te quel core
apprezzar chi potria? Come l'offerta
della tua man le feci, ebbra di gioja
mi rivelò ch'ella per te nudria
segreta fiamma, pria
che il paterno comando
al Duca la stringesse.¹⁷

La cieca ambizione non consente a Walter di porre sullo stesso piano «il paterno comando» del genitore di Federica e il proprio, così che non sa estendere il velato (quasi impercettibile) dissenso per un comportamento parentale identico al suo. Si noti, a proposito, il vocabolo *stringesse*. Nel libretto *stringere* e *astringere*, verbi di costrizione e di avvicinamento, ritornano con una certa frequenza, impiegati da Cammarano con una straordinaria attenzione al loro slittamento nell'ambiguità. In 1.4 è Wurm che chiede a Miller, circa la propria proposta di matrimonio a Luisa: «E non potevi forse / alle richieste nozze / *astringerla*? non hai / dritto sovr'essa tu?», ottenendo in risposta la tenera dichiarazione di libertà degli affetti che è la macroantitesi che oppone da subito Miller a Walter. In 1.6, s'è appena visto, Walter, causando il primo cortocircuito dei significanti, ricorda l'imposizione paterna su Federica, immediatamente ripresa da Rodolfo (suggestionato dall'analogia che lo lega all'amica) per invocare la comprensione della promessa sposa (1.7): «*M'astringe* un padre spietato / di fallo non mio a chieder perdono!...». In 1.9 sta a Miller riproporre il cortocircuito, avvertendo Luisa che «del Conte / di Walter figlio, qual comanda il padre, / egli [Rodolfo] a *stringer* s'appresta / splendide nozze...», caricando – nell'avvicinare il comando paterno all'unione matrimoniale – la percezione della costrizione, fin quasi ad annullare l'immagine del legame sponsale, lo stesso che, seppur in didascalia, ritorna immanente e purificato qualche momento dopo, quando Rodolfo, sopraggiunto, «*stringe* nella sua la destra di lei», sancendo un legame naturale e divino *sui generis*. Wurm invece, in 11.2, impiega *stringere* in un'ulteriore variante semantica, dettando a Luisa la lettera dell'inganno: «Il suo lignaggio erami noto, – e volli / *stringerlo* fra le mie reti», annullando nella menzogna e nell'immagine della ragnatela diabolica (è la nota icona del diavolo-ragno tentatore, la stessa che Boito evocerà per Barnaba nell'atto primo di *Gioconda*) la parola e il gesto dell'unione domesticamente celebrata dai due giovani amanti. Non a caso, dopo il pri-

¹⁷ Si è assunto come riferimento il testo del libretto trascritto dagli autografi cammaraniani (CVC, pp. 115-156).



Frontespizio della prima edizione di *Kabale und Liebe*, rappresentata al Nationaltheater di Mannheim il 15 aprile 1784.

mo slittamento, Wurm conclude il suo dialogo colla sventurata dichiarando: «Di *stringer* la tua mano / speranza io nudro ancor», proponendosi per un'immediata sostituzione matrimoniale, per di più attribuendo al verbo quelle tinte violente con cui esso riappare, alla fine di II.6, sulle labbra dello stesso Wurm e di Walter: «Pel crine infido *stringerti*, / fortuna, io ben saprò!»,¹⁸ frase che denuncia un'idea di forzato possesso e di energica oppressione, e che finisce per sfumare definitivamente il vocabolo, così che quando ritorna, dolorosissimo, nelle parole di Rodolfo, è ormai pregno di mille sensi, in un groviglio emotivo straordinariamente intenso:

¹⁸ Così nell'autografo, laddove nel libretto a stampa si legge: «Fortuna in quel sorriso / propizia balenò!... / Ben io fermarla, e stringerne / l'infido crin saprò».

Quando le sere, al placido
 chiaror d'un ciel stellato,
 meco figgea nell'etere
 lo sguardo innamorato,
 e questa mano *stringermi*
 dalla sua man sentia...
 ah!... mi tradia!

Risuonano nella parola, nella posizione forte della clausola di verso, il ricordo dell'unione dissolta, la costrizione paterna e l'inganno, e vibrano incastrati nell'immagine opprimente delle mani che si intrecciano (immagine che non a caso tornerà col verbo, per l'ultima volta, in una didascalia di III.3: «Rodolfo *stringe* Luisa per mano»), annunciati dal malinconico attacco petrarchesco (cfr. *Rvf*, XXII, 13: «*Quando la sera* scaccia il *chiaro* giorno») e incastonati in un vaporosissimo movimento elegiaco, leopardiano già da quel *placido chiaror* notturno che è eco chiarissima della «placida notte» che apre l'*Ultimo canto di Saffo*.¹⁹ E i disperati affetti di Rodolfo, in questo incanto struggente, non possono che proiettarsi nell'ultraterreno, nella memoria di sonorità angeliche (la voce di Luisa) e del proprio estatico silenzio, scorcio di paradiso che è forse reminiscenza boccacciana (cfr. *Rime*, II, 34, 116-8: «se non mi dà rimedio / o co' begli occhi, onde guardarmi suole, / o col suon delle angeliche parole»):

Allor ch'io muto, estatico
 da' labbri suoi pendea,
 ed ella, in suono angelico –
 Amo te sol – dicea,
 tal che sembrò l'empireo
 aprirsi all'alma mia!...
 ah!... mi tradia!

E non sfugga, a proposito di simmetria, lo sconsolato ricordo di Luisa in III.2, che ripete la memoria dell'amato: «e dove, / T'amo, ei mi disse!...».

È il caso di notare, poi, che Cammarano attribuisce l'impiego di *stringere* e *astringere* esclusivamente ai personaggi maschili: i due verbi sono pronunciati da Wurm, Miller, Walter e Rodolfo, mai da Luisa e Federica, spia di un reticolo drammaturgico in cui gli uomini agiscono con forza prevaricante e le donne subiscono. Federica, in particolare, addirittura si dissolve dopo l'incontro apparentemente fausto con Luisa, e nessu-

¹⁹ Eco che non stupisce affatto, considerando la viva attenzione che Cammarano mostra per la poesia leopardiana. Bastino due esempi dal *Trovatore*: I.2 «Tacea la notte placida, / bella d'un ciel sereno, / la luna il viso argenteo / lieto mostrava e pieno; / quando suonar per l'aere, / infino allor sì muto» (cfr. *Ultimo canto di Saffo*, 1-3: «Placida notte, e verecondo raggio / della cadente luna; e tu che spunti / fra la tacita selva»; *Alla Primavera*, 74: «all'aer muto»; cfr. anche VERRI, *Le avventure di Saffo*, II, 5: «sull'argenteo volto»); I.3 «Tace la notte! [...] / da quel verone tremolante un raggio / della notturna lampa... / Ah! l'amorosa vampa / m'arde ogni fibra!...» (cfr. *La sera del dì di festa*, 5-6: «già tace ogni sentiero, e pei balconi / rara traluce la notturna lampa»; *Il primo amore*, 37-38: «Il cuocer non più tosto io mi sentia / della vampa d'amor»; cfr. anche GROSSI, *Ildegonda*, II, 61-62: «Il tremolante raggio, che d'intorno / vibra la lampa»).

no ne avverte l'assenza, nessuno la nomina, eccezion fatta per un frettoloso accenno in II.9 («All'ara pronuba / conduci la Duchessa»): è una semplice pedina del gioco di Walter e Wurm, non più quel carattere agente che è la Lady Milford di Schiller, e finanche la sua decisa dichiarazione di geloso furore di I.7 («Amor sprezzato è furia / che perdonar non sa!») finisce inevitabilmente per restare senza seguito. Significativamente, invece, Luisa pronuncia il verbo della catastrofe, dello scioglimento (III.3): «Tu dicesti / la morte?... Ah! d'ogni vincolo / *sciolta* per lei son io!...»,²⁰ voce che segna la sua liberazione, la fine dell'oppressione e il crollo degli intrighi in prospettiva trascendente.

Tornando agli specchiamenti, se l'opposizione più evidente è senz'altro quella tra Miller e Walter colti nella profonda divergenza di opinione circa il potere parentale, talmente esplicita da non aver quasi bisogno di commenti, pure va notato che Cammarano evidenzia alcuni comportamenti speculari che addolciscono i termini dell'antinomia. Miller, per esempio, in I.3 teme per la figlia dubitando di Rodolfo e dice: «Misero me, se vittima / d'un *seduttur* foss'ella!...», e riesprime il timore in I.9: «Un *seduttore* / accolse dunque il tetto mio?...», usando la stessa parola che Walter impiega per accusare Luisa (I.11): «Puro amor, l'amore abbietto / di vendita *seduttrice*?». È l'ansia di due genitori, entrambi vedovi (e quindi i soli responsabili dei propri unici eredi), che vivono in funzione dei figli, colla differenza che per Miller conta la pura felicità della prole, per Walter la felicità intrecciata al potere («Il mio sangue, la vita darei / per vederlo felice, possente!...», I.5). Tutto cammaraniano, a questo riguardo, è il doppio binario su cui corre la dichiarazione di paternità di Miller, binario alfieriano (e Alfieri, com'è noto, è modello principe del librettista napoletano²¹) e tassiano: il tema della tirannide è accennato dal solenne «Non son tiranno, padre son io», che richiama il *Bruto secondo* (III.2, 205-206: «che padre / non è tiranno mai»), mentre «In terra un padre somiglia Iddio / per la bontade, non pel rigor» è riuso di Tasso, anche se esclusivamente stilistico (cfr. *Rime*, MDXIX, 6: «anzi colui che Dio somiglia in terra»); e si noti che proprio del suo «rigor crudele» Walter fingerà di pentirsi in II.9, dopo un isolato ed effimero segno d'affetto da parte del figlio. Simmetria solo apparentemente anomala, invece, è quella della «vendetta», anch'essa tutta cammaraniana: Miller giura di vendicare l'affronto subito da Rodolfo, ritenuto disonesto nei confronti di Luisa (I.9), laddove Walter invoca vendetta per il figlio, che ritiene disonesta la stessa Luisa (II.9). E rientra nel gioco di specchi anche il gesto – pure estraneo a Schiller – che la protagonista compie dinanzi a entrambi i genitori, un'icona dolorosa che, prelevata dal repertorio della pietà cattolica, non è ignota alla tradizione del melodramma: in I.12 Luisa cade prostrata «alle ginocchia di Walter», dicendo «Al tuo

²⁰ L'espressione è più debole, in quanto impersonale, in Schiller, v.7: «la morte... la morte scioglie da tutti i giuramenti» (trad. cit., p. 171).

²¹ Cfr. ANGELO FABRIZI, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, «Studi e problemi di critica testuale», 12, 1976, pp. 146-154; EMANUELE D'ANGELO, *Aspetti del riuso letterario nel «Trovatore» di Salvatore Cammarano*, in *Forme e generi della tradizione letteraria italiana*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2005, pp. 289-295. («Quaderni del dottorato di Italianistica dell'Università degli Studi di Bari»).

piè...», ma è presto rialzata da Miller; il gesto si ripete in III.2: «La figlia, vedi, pentita / al piè ti cade...», e Miller di nuovo la solleva. E si noti come, per specchiamento, il gesto torni puntuale tra Rodolfo e il proprio genitore in II.9, il primo «cadendo a' [...] piedi» di Walter che lo invita a rialzarsi.

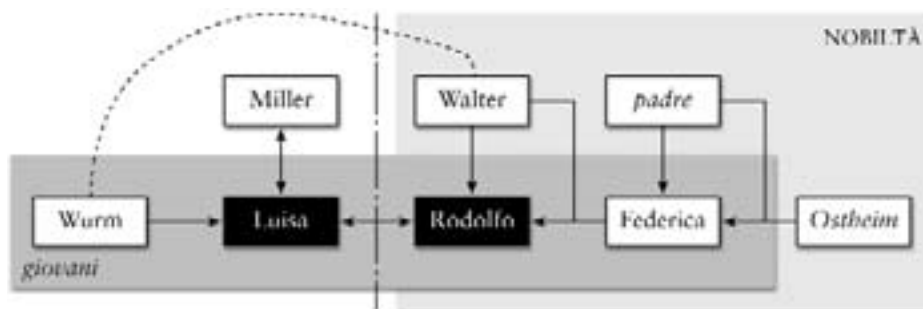
Non mancano, inoltre, segni della condivisione d'idee tra genitori e figli (entrambi orfani di madre), riflesso pedagogico dei primi sui secondi, pur in un disegno asimmetrico che vede, da un lato, Luisa ricambiare perfettamente l'affetto paterno e, dall'altro, Rodolfo che prova per il genitore sentimenti contrastanti e prevalentemente ostili.²² Miller e Luisa, tra l'altro, sono legati dal culto dell'onore: «D'ogni bene il ben più santo, / senza macchia io vo' l'onor», dice l'ex soldato in I.4, giurando poi «per que[ll]a / d'onore assisa, che il [suo] petto un giorno / copri» (I.9), quindi proclamando, in I.11: «Tutto ardisce / padre offeso nell'onor!», tanto che non può essere più intensa la tragica constatazione di Luisa in II.2: «A scampar da fato estremo / innocente genitor, / chieggon essi... – A dirlo io fremo! – / della figlia il disonor!». Di Walter, invece, Rodolfo conserva l'impulso a imporre la propria volontà con prepotenza ed esaltazione,²³ un'eredità di modi (evidente anche nell'esercizio della minaccia: di Rodolfo contro il padre, di Walter contro Luisa) che si risolve in motivo d'urto generazionale, uno specchiamento che appare tuttavia debole – di carattere e non di figura – se confrontato, *exempli gratia*, con quello ben più scoperto che accomuna i figli nel timore o nella percezione dell'abbandono di Dio, riflesso che Cammarano accentua attribuendo ai due amanti un'espressione quasi identica: «ma de' barbari al furore / non lasciarmi in abbandono» implora Luisa in II.2, laddove Rodolfo in III.3 comunica la propria disperazione con queste parole: «Allo strazio ch'io sopporto / Dio mi lascia in abbandono...» (e si noti come Verdi colga ed esalti compiutamente l'intensa analogia).

Non credo occorran ulteriori esempi per ravvisare in *Luisa Miller* un complicato dramma di sdoppiamenti in fitta relazione (non solo conflittuale) tra loro, un ingranaggio dalle simmetrie intenzionalmente imperfette – e solo apparentemente più limpido ed essenziale rispetto all'ipotesto (laddove i contrasti si fanno più netti, diventa tutt'altro che netto il sistema che li collega e li struttura in un reticolo complesso) – che funziona al meglio in uno spazio ridotto e scarsamente popolato come il villaggio feudale, dove gli elementi, siano essi in giustapposizione o sovrapposizione, isolati, tendono all'assoluto. Sottintendendo la concatenazione di gesti e atteggiamenti che lega i personaggi, già la macrostruttura relazionale del libretto, ben diversa rispetto a quella del

²² Inutile dire, inoltre, quanto sia lecito immaginare per Federica sentimenti filiali analoghi a quelli di Rodolfo (al genitore della duchessa si fa fuggevole cenno nella stretta di II.6, peraltro mutata nel testo a stampa, quando Walter e Wurm lusingano Federica, certa di sposare Rodolfo: «Come di lieto annunzio / fia lieto il padre antico!...»). Un altro specchiamento, invece, accosta la duchessa a Luisa, entrambe celebrate per la bellezza in contesto amicale: l'uscita in scena di Federica in I.7, col coro di congiunti, amici e gente del castello, è analoga, infatti, a quella di Luisa in I.1-2, col coro di popolani e popolane (e si noti come in ambedue le situazioni segua, *mutatis mutandis*, l'intervento di Rodolfo).

²³ Un impulso che, nelle parole di Miller, si rivela belluino (I.12): Walter è «tal che ha d'uom sembante, / e di belva in petto il cor».

dramma schilleriano, mostra una serie di corrispondenze disarmoniche ma inusitatamente ricercate, con riverberi e scarti significativi, tale da relativizzare la dimensione sociale, stilizzata e nondimeno accentuata, a favore della melodrammatica visione cosmica del tragico scontro di inconciliabili forze morali, affettive e generazionali:²⁴



Si consideri, per di più, che la semplificata divisione socio-economica (nobili, ricchi e potenti *vs* plebei, poveri e oppressi), eliminata la mescolanza cittadina (che accosta e intreccia in una fitta rete di contatti i più diversi strati della popolazione: basti l'esempio del figlio del presidente Walter che prende lezioni dal musicista Miller), è acuita dal coro, nettamente frazionato tra gli ingenui e umili abitanti del villaggio, che condividono sinceramente la gioia e il dolore dei loro vicini, e l'informe cornice cortigiana di damigelle, paggi, familiari, arcieri e armigeri, figure che una servile maschera di simulata spontaneità fa del tutto prive di sentimento, inquietanti nell'uniformarsi con robotico consenso allo strapotere del signore. Emblematica, a proposito, è la didascalica battuta degli arcieri in I.12: «Obbedirlo [*scil.* Walter] a tutti è forza: / egli è padre, egli è signor», tanto più ch'essa è giustapposta al genuino *a parte* dei contadini che compiangono Luisa: «Il suo pianto al pianto sforza... / Il suo duolo spezza il cor...».

È il caso di osservare, infine, l'indubbia rilevanza che nel libretto riveste il tema delle nozze che, presente nella fonte limitatamente al progetto riguardante Ferdinand e Lady Milford nonché alle promesse e dichiarazioni sponsali tra lo stesso e Luise, Cammarano dilata fino a farne riverberare l'immagine ovunque, nelle vicende preterite di Federica (sposa e poi vedova del duca d'Ostheim), nell'incontro tra Luisa e la stessa (la quale, ignara del raggio, vorrebbe affrettare un altro matrimonio, quello di Luisa e Wurm), nell'apprestato rito che dovrebbe unire Rodolfo e la cugina all'atto terzo, e finanche nell'antefatto. In Schiller, infatti, Walter ottiene la nomina a presidente eliminan-

²⁴ Quanto a quest'ultimo aspetto, va precisato che Wurm – nonostante sia interpretato da un basso – non è certo un uomo maturo, e lo si comprende già dallo scambio di battute con Miller in I.4, quando chiama l'interlocutore «vecchio debole», con tono di disprezzo, e parla di Rodolfo come del «preferito giovane», sottintendendo un altro giovane pretendente, cioè se stesso. Che sia coetaneo del figlio di Walter lo si deduce anche dalla bella litografia di Focosi che orna il frontespizio dello spartito per canto e pianoforte pubblicato da Ricordi nel 1850 ca. (vedila qui, più oltre, a p. 47), come pure dai figurini di Del Buono per la prima rappresentazione dell'opera (cfr. *ivi*, tavv. XXVII e XXVIII).



Kabale und Liebe al Neues Theater di Berlino, 1904; regia di Max Reinhardt. In scena (a sinistra): Reinhardt (Miller), Lucie Höflich (Luise); penultimo a destra: Eduard von Winterstein (Ferdinand, che diventa Rodolfo nel libretto di Cammarano).

Kabale und Liebe al Teatro Vachtangov di Mosca, 1933; regia, scene e costumi di N. P. Akimov.

do il suo predecessore con un attentato dinamitardo, mentre nel libretto, trasferita la vicenda in un feudo, il conte di Walter detiene sì il potere per diritto ancestrale, ma solo avendo ucciso in un'imboscata suo cugino, signore legittimo. In pochi versi, in II.4, Cammarano riassume un antecedente profondamente modificato: l'ambizione paterna di Walter non aveva trovati impedimenti finché il parente, privo di eredi diretti, non aveva confidato a Wurm l'intenzione di contrarre matrimonio, pesante ipoteca per la successione a favore di Walter, che quindi elimina il cugino per evitare le sue nozze e la possibile nascita di un successore cui sarebbe spettato senza forse il primo posto nella linea ereditaria. Il matrimonio, quindi, è ancora una volta al centro del dramma, tassello di un ennesimo specchiamento, molteplice, sfrangiato e dai riflessi frastornanti, che sembra comprendere anche la criminale complicità di Walter e Wurm, ritratta a mo' di sposalizio diabolico: «Congiunto / non t'ha Satanno a' miei destini?...» (ancora II.4).

«Tutto è compiuto!». *All'ombra di Dio e dell'inferno*

Nelle terribili parole di Walter appena citate, il nome del maligno, proposto in una rara variante regionale, robusta quanto greve, risuona sinistro, energico, presenza reale nella vita del tirannico signore e del suo intendente, autori di un autentico «intrigo infernale». ²⁵ Ma il libretto si apre nel segno opposto, in intenzionale contrasto coi quadri dalla luce livida e tagliente che si susseguono senza tregua. Alla prima scena, infatti, spunta l'«alba limpidissima» di un giorno sereno di primavera e si festeggia il compleanno di Luisa. L'idillio è perfetto: con ogni evidenza Cammarano, che inventa di sana pianta la scena (anche per dare spazio al coro ²⁶), ricalca la cavatina di Amina e il seguente duetto con Elvino della *Sonnambula* di Romani (I.2-5), ²⁷ replicando un meccanismo collaudato, richiamato anche nell'idea di una musica sentimentale ma brillante:

Mi son tenuto brevissimo, avendo tessuto sì la Cavatina che il Terzetto d'un sol tempo; però tanto nella prima che nel secondo intendo che quei tempi sien cabalette, e di genere pieno di passione ma brillante, dovendo quel pezzo far diversione cogli altri, che saranno or terribili, or pietosi, ma sempre funesti. ²⁸

Il modello belliniano è palese non soltanto nell'ambientazione in un villaggio alpino, nel clima di festa, nell'offerta dei fiori, nel coro che celebra la pura bellezza della pro-

²⁵ Cfr. Salvatore Cammarano a Giuseppe Verdi, 11 giugno 1849, CVC, p. 129.

²⁶ Cfr. *ibid.*: «l'azione si è trasportata in un villaggio, ciò che per altro ha giovato molto in un subietto nel quale a prima giunta l'intervento dei Cori pareva piuttosto impossibile che difficile».

²⁷ Dalla *Sonnambula*, per di più, Cammarano potrebbe aver mutuato il nome alternativo di Ferdinand (mutato per censura, così chiamandosi il re di Napoli): Rodolfo, infatti, è il nome del signore del villaggio. Sulle analogie tra *Luisa Miller* e *La sonnambula* (ed anche la *Linda di Chamounix*), esaminate nell'ottica illuminante di una singolare fusione di generi, cfr. EMANUELE SENICI, *Verdi's «Luisa», a semiserious Alpine Virgin*, «19th-Century Music», XXII/2, 1998, pp. 144-168 (trad. it. parziale: «Luisa Miller», una vergine alpina semiseria, «Materiali di Estetica», 4, 2001, pp. 37-63), quindi *The politics of genre in «Luisa Miller»*, in *ibid.*, *Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 143-180.

²⁸ Salvatore Cammarano a Giuseppe Verdi, 23 maggio 1849, CVC, p. 117.



Riduzione per canto e pianoforte Ricordi (c. 1850). L'incisione è di Roberto Focosi (1806-1862).

tagonista (con quel «riso di luce» d'alba montana e nordica che è limpido e logico riu-so del *Prometeo* montiano²⁹), ma anche in diversi richiami testuali: il saluto di Amina («Care compagne, e voi, / teneri amici») è diviso e lievemente variato in «O care ami-che...» e «o tenere / compagne...»; le parole che la fanciulla destina a Teresa («a te fa-velli / questo, dal cor più che dal ciglio espresso, / dolce pianto di gioja») sono adatta-te alle labbra di Miller («Il vostro affetto dal mio ciglio esprime / pianto di tenerezza...»); «Sovra il sen la man mi posa, / palpitar, balzar lo senti» risuona invece in «Lo vidi, e il primo palpito / il cor sentì d'amore: / mi vide appena, e il core / balzò del mio fedel». Anche l'impossibilità di tradurre in parole il proprio sentimento («Ah! vorrei trovar parole / a spiegar com'io t'adoro!») è recuperata da Luisa (e Rodolfo): «T'amo d'amor ch'esprimere / mal tenterebbe il detto!...».

Ma, oltre a ciò, è il caso di soffermarsi sulla descrizione dello scenario: «Ameno Vil-laggio: da un lato la modesta casa di Miller, dall'altro rustica chiesetta; in lontananza, ed a traverso degli alberi, le cime del castello di Walter». La succinta didascalia, iden-

²⁹ Cfr. MONTI, *Prometeo*, I, 672-676: «Sulle pannonie rupi alto sferzando / i destrier rugiadosi in sul mattino / la salutava il Sole, e con soave / riso di luce dal mortal suo sonno / tutto svegliava a nuova vita il mondo».

tica nel programma,³⁰ evoca non solo due dimensioni sociali nettamente separate e in conflitto, quella della povera gente e quella del feudatario, sfondo sovrastante e minaccioso benché lontano e parzialmente nascosto dalla vegetazione spontanea – elemento naturale destinato a venir meno immediatamente (troppo debole, infatti, è l'immagine del «giardino pensile del Castello» di II.7-8, di cui null'altro si dice) –, ma pone da subito in rilievo la presenza dell'elemento religioso, l'edificio sacro che si vedrà ancora dalla finestra della casa di Miller (soprattutto nell'ultima scena, quando la finestra sarà significativamente aperta) e che fa presagire da subito l'insistito richiamo al divino che percorre l'intero libretto.³¹ In Schiller della chiesa non c'è traccia, se non nel rapido accenno – al principio del dramma – alla frequentazione chiesastica di Luise, che difatti si presenta in scena di ritorno da una sacra funzione. Ma l'intuizione di Cammarano è chiaramente altra cosa. La presenza fisica (visiva e sonora) del luogo di culto al principio, nel corso e alla fine della tragedia (in *Ringkomposition*) avvicina il sacro all'azione e annulla la religiosità convenzionale e superstiziosa che soffoca e inacerbisce i contrasti nel dramma tedesco (fino a punte blasfeme, come nelle pliche filosofeggianti dei discorsi di Ferdinand e Luise³²) a vantaggio di un romantico sentimento melodrammatico (in senso stretto), autentico e trascendente, anche venato di non troppo generico provvidenzialismo manzoniano, sereno sostegno degli umili vessati da potenti prepotenti.³³ All'ombra del castello di Walter, la modesta chiesetta è concreta presenza del divino, è rifugio psicologico dell'oppresso, è garanzia di giustizia *post mortem*: ispira pensieri di elevazione oltremondana e innalza a un diretto dialogo col Dio che atterra e suscita, che affanna e consola. Per Miller e Luisa, che vivono all'ombra del tempio, esso è addirittura sfondo permanente dell'intimità domestica, veduta fissa della finestra che rischiarla la loro casa, continua sollecitazione al bene. Essi invocano Dio, buono e misericordioso, con sereno (talora doloroso) abbandono, laddove Walter e Rodolfo ne richiamano l'aspetto veterotestamentario, rigoroso e punitivo, mentre Wurm, che dimostra di non temere affatto il Creatore, addirittura non lo nomina mai. Gli abitanti del castello, infatti, sono lontani dalla chiesa, distanziata dagli alberi di una selva indubitabilmente oscura (l'«irta foresta»³⁴ di II.4 in cui è stato assassinato il conte precedente), e non stupisce che siano loro, e in particolar modo il satanico Wurm – che Luisa in III.3 definisce «mostro» –, i soli ad avere sulle labbra l'inferno: in I.5 il conte vede la propria paternità come «supplizio d'inferno» (in rima con «affetto paterno»);

³⁰ Cfr. Salvatore Cammarano a Giuseppe Verdi, 3 maggio 1849, CVC, p. 105.

³¹ I richiami a Dio e al cielo sono circa cinquanta.

³² Pliche che, non a caso, il curatore della «prima edizione napoletana» di Schiller, sopraccitata, chiosa puntualmente con espressioni del tipo: «È il linguaggio di un'appassionata amante che filosofeggia!», o «Il furore della passione gli fa avere un linguaggio che appena potrebbe tollerarsi in bocca a un idolatra».

³³ Cfr. I.12: «Fra i mortali ancora oppressa / non è tanto l'innocenza, / che si vegga genuflessa / d'un superbo alla presenza. / A quel Dio ti prostra innante / dei malvagi punitor»; II.1: «Havvi un giusto, un possente che il guardo / tien rivolto sui miseri ognor!».

³⁴ Espressione che, sempre in tema alpestre, ricorda ALFIERI, *Rime*, CCLXI, 1-2: «Per queste orride selve atre d'abeti, / ch'irto fan dell'aspre Alpi il fero dorso».



Copertina della riduzione per canto e pianoforte.

in 1.12 Rodolfo ricambia il paragone dichiarando lo strazio del suo *status* di figlio: «Ho l'inferno in mezzo al cor!...», poi Walter nomina di nuovo il regno del male per esprimere a Miller e Luisa la misura della propria pericolosa collera: «Non può il ciel, non può l'inferno / involarvi al mio furor!» (e non sfugga che «inferno» è in rima con «cor paterno»), quindi Rodolfo prorompe disperato: «non restami / che un infernal consiglio...»; in 11.4 – s'è visto – il conte fa il nome di Satanno; in 11.8 Wurm, anticipando lo Jago boitiano, addirittura invoca l'aiuto diabolico: «Inferno aiutami...»;³⁵ in 11.9 Rodolfo bestemmia: «che inferno senza lei / sarebbe il ciel per me!», e in 11.3 si chiede, a proposito di Luisa: «perché vestir d'angeliche sembianze / un'anima d'inferno?».³⁶

La grana religiosa dell'opera si manifesta soprattutto nell'ultimo atto, aperto da una corale descrizione del declino di Luisa che brilla di un toccante riuso della *Sampogna* di Marino (cfr. idillio 1, 101-3: «Pallida come giglio / da vomere o da piede / o reciso o calcato»), che paragona la donna al giglio reciso, immagine del Cristo morente.³⁷ Dalla finestra aperta si vede senza schermi la chiesa «internamente illuminata» e illuminante, la chiesa che stimola e rinsalda le strazianti parole con cui il vecchio Miller riesce a far desistere la figlia dal proposito suicida, la chiesa che spande accordi d'organo nell'abituro e nell'anima di Luisa, invitandola all'ultima preghiera prima della fuga col genitore. La qual fuga, per giunta, è dipinta in un *a due* di rara intensità che, in evidente contrasto colla materialità di Walter che brama accrescere le proprie ricchezze (mettendo le mani sul retaggio di Federica), si rivela tutto cristiano nell'esaltazione del semplice valore della povertà teneramente cantato da Luisa e Miller con inequivocabili accenti evangelici:

Andrem raminghi e poveri
ove il destin ci porta...
Un pan chiedendo agli uomini
andrem di porta in porta...
Forse talor le ciglia
noi bagnerem di pianto,
ma sempre al padre accanto
la figlia sua starà!...
Quel padre e quella figlia
Iddio benedirà!³⁸

³⁵ Cfr. BORTO, *Otello*, 11.2: «aiuta, aiuta / Sàtana il mio cimento!...».

³⁶ Domanda che comporta un'immagine (dicotomica tra apparenza e intima natura) in certa misura analoga a quella proposta da Miller in 1.12 a proposito di Walter (cfr. *supra*, n. 23).

³⁷ Cfr. METASTASIO, *Le sette parole di N.S. Gesù Cristo sulla croce*, v, 1-6: «Qual giglio candido, allor che il cielo / nemico negagli il fresco umor, / il capo languido sul verde stelo / nel raggio fervido posa talor, / fra mille spasimi, tal pur esangue, / di sete lagnasi il mio Signor!»; e soprattutto il testo della devozione popolare dell'*Ora della Desolata*: «Hai visto l'angelo della morte appressarsi pian piano a Gesù morente, e con la spada ha separato la Sua anima dolcissima dal Suo corpo purissimo, quasi giglio candido divolto dal Suo stelo».

³⁸ Per il ramingare senza fissa dimora (*filius autem hominis non habet ubi caput reclinet*) cfr. Mt, 8, 20; Lc, 9, 58. Per l'abbandono delle ricchezze e la celebrazione della povertà (*Facilius est camelum per foramen acus transire ...*) cfr. Mt, 19, 16-30; Mc, 10, 17-31; Lc, 18, 18-30. Per il necessario carico di sofferenza (*et tollat crucem suam*) cfr. Mt, 16, 24; Mc, 8, 34; Lc, 9, 23. Per la richiesta ai fratelli (*Petite, et dabitur vobis; quaerite, et invenietis; pulsate, et aperietur vobis*) cfr. Mt, 7, 7; Lc, 11, 9-10.

Rimasta sola, Miller essendo andato a riposare, Luisa si dirige verso la sua stanza ma, lo si è accennato, «la sua attenzione è richiamata dai sacri accordi che partono dalla Chiesa»: si ferma, quindi, e si inginocchia per pregare. Alla solitaria e tacita orazione della ragazza assiste, non visto, il suo assassino. Rodolfo – che proviene dalla scena del giardino del castello, dal suo orto degli ulivi – indossa, ora, i panni del demiurgo divino, del giudice ultraterreno, e dà disposizioni al servo che lo accompagna, giudica la preghiera di Luisa, avvelena il contenuto della brocca che è sul tavolo, interroga solennemente la donna, quindi ne sentenzia la morte in una colla propria:

RODOLFO (*dopo aver bevuto*)

Amaro è questo nappo.

LUIA

Amaro?...

RODOLFO

Bevi.

(*Luisa beve; esso impallidisce, e volge altrove lo sguardo*)

(Tutto è compiuto!)

Nel libretto la limonata di Schiller, che per Ferdinand è «scipita» come l'anima di Luisa (v.7), è diventata amaro calice evangelico,³⁹ colmo di bianco latte, candido di purezza, non preparato su richiesta di Rodolfo, come nella fonte, ma recato dalle amiche – a mo' di offertorio – a Luisa che si rifiuta di assumere cibo e ristorare «le affralite membra» (ossia il corpo indebolito, dalla ventisettana dei *Promessi sposi*, XVII, 7: «nell'ossa affralite»);⁴⁰ Rodolfo ha sete perché un «orrido foco» gli arde «le vene... / le fauci...» e chiede di bere, ripetendo il versetto del vangelo: «Postea sciens Iesus quia omnia consummata sunt, ut consummaretur Scriptura, dixit: Sitio» (*Gv*, 19, 28), nonché il famoso salmo cui questo si richiama: «Aruit tamquam testa virtus mea, et lingua mea adhaesit faucibus meis» (*Sal*, 21, 16), il medesimo che Cammarano evoca colle succitate espressioni di abbandono di Rodolfo e Luisa: «Deus, Deus meus, respice in me: quare me dereliquisti?» (ivi, 2), le stesse che il Cristo pronuncia sulla croce (cfr. *Mt*, 27, 46). Quindi, nel «Tutto è compiuto!» di Rodolfo risuona soffocante l'estrema parola del Nazareno crocifisso: «Cum ergo accepisset Iesus acetum, dixit: Consummatum est. Et inclinato capite tradidit spiritum» (*Gv*, 19, 30). Luisa, che non avverte la glaciale sentenza dell'amato, replica con un tremante «No...» al rilievo sull'amarezza del latte: non sembra amaro a lei che non sa del veleno, ma il «silenzio terribile» che segue non può che far vibrare sinistramente l'ingenua constatazione. Si è infatti al centro di una disinvolta drammaturgia pasquale, segnalata fin dal principio della tragedia dal tema della primavera, dall'esplicito richiamo al mese di aprile, e suggerita nell'ultimo quadro anche dalla lampada che arde sulla tavola, lampada di vergine saggia che attende la ve-

³⁹ Cfr. *Mt*, 26, 39; *Mc*, 14, 36; *Lc*, 22, 42.

⁴⁰ Cfr. Salvatore Cammarano a Giuseppe Verdi, 3 maggio 1849, CVC, pp. 107-108: «avvi una cesta con frutta, ed una tazza colma di latte. Le tenere compagne di Eloisa, che recarono quei nudrimenti, la esortano a ristorarsi».



Frontespizio della traduzione italiana di *Kabale und Liebe*, di Andrea Maffei. Nel *Teatro di Federico Schiller tradotto in prosa italiana da Carlo Rusconi* (Padova, Coi tipi della Minerva, 1844), il dramma schilleriano reca il titolo *Amore e raggirio*. Per Verdi, Maffei collaborò al libretto di *Macbeth* e scrisse il libretto dei *Masnadiers*.

nuta dello sposo (cfr. *Mt*, 25, 1-13). Il dramma ruota intorno a una *passio* che è sia di Luisa sia di Rodolfo, per specchiamento, con aderenze e divergenze (l'uno è il doppio imperfetto dell'altra), riflessi imprecisi che si completano vicendevolmente anche mediante gli elementi biblici o più semplicemente religiosi, attribuiti ora all'uno ora all'altro ora a entrambi (si pensi solo alle tre succitate cadute ai piedi dei genitori, due di Luisa e una di Rodolfo, interpretabili come evocazione delle tre cadute del Cristo nel-

le stazioni III, VII e IX della *via crucis*), così che solo al termine della tragedia la passione dei due amanti appare completamente congiunta.

Non sfugga, a questo punto, quanto poco scontati e gratuiti siano – nonostante la conservazione, perlomeno da un’ottica napoletana, di una geografia relativamente esotica – lo sradicamento dell’azione dal secondo Settecento individualista e proto-romantico della Germania protestante e la sua sfumata ambientazione nell’asburgico cattolico Tirolo del primo Seicento, e più precisamente (il librettista è esplicito) nella prima metà del secolo barocco e controriformista, la qual metà – si badi – è eloquentemente il tempo del romanzo manzoniano (1628-1630). Questa rinuncia al realistico brulichio urbano a favore di un’essenziale scatola vuota assolutizzante benché conformata a una precisa significazione culturale (ossia simbolica quanto destoricizzata, nonostante la dichiarata definizione spazio-temporale), in uno cogli elementi scenici (come l’incombere del castello sul villaggio) e coll’ansiogena e opprimente atmosfera funesta di tutta la tragedia, fa sì che il pittoresco spazio alpino di Cammarano – sfondo congruente su cui l’evento quaresimale, riprodotto in gesti convenzionalmente rituali, può stagliarsi dolente e cataratto – appaia, inaspettatamente, plumbeo e claustrofobico quanto e più dei grigi interni della città tedesca di Schiller.

La chiesetta del villaggio si proietta ancora nella casa di Miller quando il suo «orologio» batte le ore. Nell’opera è la seconda volta che accade (i sacri bronzi squillano già in I.3), a sancire il valore religioso del tempo, la scansione liturgica dell’azione drammatica. Udendo i rintocchi della campana, infatti, Rodolfo dice a Luisa: «Donna, per noi terribile / ora squillò!... suprema!...», ricordando la preghiera del Cristo nel Getsemani: «Pater, venit hora» (*Gv*, 17, 1). Dalla festa di compleanno, trasposizione della lieta domenica della palme che precede la passione evangelica, all’avvelenamento che scioglie dagli intrighi, il tempo procede inesorabile verso una morte che, raggiunta tra le sofferenze, è ferma speranza di felice rinascita ultraterrena. Superato il furore impotente di Rodolfo («Maledetto il dì ch’io nacqui...»), il dilatato momento del trapasso di Luisa profuma della calda resurrezione d’amore che sboccia sublime nell’unisono semantico dei celesti distici del terzetto di III.4 (colti e trasfigurati da Verdi in un canto dolcissimo che è già vera voce di paradiso):

LUISA

[...]

Ah! vieni meco... ah! non lasciarmi...
insieme accogliere... ne deve... il ciel...

RODOLFO

[...]

Sì teco io vengo, spirto divino...⁴¹
insieme accogliere ne deve il ciel.

⁴¹ Si osservi come le innocenti sembianze della donna amata (l’apparenza), invece che ingannevoli, si confermino sincere: il terribile interrogativo che Rodolfo ha espresso in III.3 («perché vestir d’angeliche sembianze / un’anima d’inferno?») è radicalmente annullato di fronte alla proclamazione dello «spirto divino» di Luisa moriente.

La vittoria oltremondana del bene, che grazie al suffragio purificatore di Luisa coinvolge anche l'amato (benché suicida, bestemmiatore e assassino), distrugge le nozze infernali di Wurm e Walter colla morte liberatoria del primo, trafitto dalla spada vendicatrice di Rodolfo,⁴² e col dolore inestinguibile del secondo, privato per sempre del fulcro ideale di ogni sua ambizione e condannato all'eterno rimorso da un figlio che, sia pur *in articulo mortis*, non gli perdona, atteggiato a una superiorità etica che è di tono ultraterreno (da Minosse virgiliano e dantesco più che da buon cristiano vicino a spirare, e quindi ancora demiurgica). Diversa, invece, la sorte di Miller, che al chiudersi del sipario è fotografato in ginocchio presso il cadavere di Luisa, l'«angiol santo» che gli ha rapito «invido il ciel». Il vecchio soldato è muto, impietrito dal dolore, «immo-to e pallido più del cadavere istesso», come una *Virgo dolorosa* ai piedi della croce, a comporre colle donne un canonico quadro di compianto su Luisa morta:⁴³ non fugge via, inebetito, come in Schiller, ma resta sul domestico calvario, rigido come corpo morto, a ripetere l'icona di quella sofferenza che nemmeno la madre di Dio ha potuto evitare, un dolore muto che proietta la scena in una dimensione universale e senza tempo, eppure profondamente umana, naturale chiusura dell'opera in cui la tragica vena mistica di Cammarano, dai sentimenti iper-drammatici e violenti, si è espressa probabilmente nel modo più compiuto.

⁴² L'uccisione di Wurm – assente in Schiller – appare già in *Intrigue et amour*, la traduzione di *Kabale und Liebe* firmata da Dumas e rappresentata per la prima volta nel giugno 1847 (cfr. PIERO WEISS, *Verdi e la fusione dei generi* cit., pp. 85-86, nota 34).

⁴³ Quadro ben reso, adattando la consueta iconografia del compianto sul Cristo morto, dalla citata litografia di Focosi (CVC, tav. xv).

LUIA MILLER

Libretto di Salvatore Cammarano

Edizione a cura di Marco Marica,
con guida musicale all'opera



Michele Cammarano (1835-1920), *Salvatore Cammarano* (con dedica di Laura Cammarano a Verdi). Acquerello. Sant'Agata, Villa Verdi. Dal 1833 poeta e concertatore dei Reali Teatri di Napoli, Salvatore Cammarano (1801-1852) scrisse per Verdi i libretti di *Alzira*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*, *Il trovatore* (completato da Leone Emanuele Bardare). Tra gli altri suoi numerosi libretti: *Belisario*, *Lucia di Lammermoor*, *Pia de' Tolomei*, *Poliuto* (per Donizetti); *Ines de Castro* (per Persiani; più volte rimusicato); *Il reggente* (stesso soggetto del verdiano *Ballo in maschera*) e *La vestale* per Mercadante; *Saffo* per Pacini.

Luisa Miller, libretto e guida all'opera

a cura di Marco Marica

Luisa Miller ha avuto un successo contrastato: accolta con qualche incertezza dai contemporanei – Verdi stesso ne scoraggiava l'esecuzione, qualora il *cast* non fosse all'altezza – è stata una delle prime sue opere, tra quelle meno note, a venire accolta con favore dal pubblico nel corso del Novecento. Molti vi hanno visto infatti l'inizio di una nuova fase creativa del Maestro, e in particolare come una sorta di messa a fuoco dei mezzi drammatici che verranno impiegati con assoluta sicurezza nelle opere scritte da *Rigoletto* in poi. Esistono pertanto innumerevoli edizioni del libretto attualmente reperibili in libreria, in biblioteca, all'interno di CD o DVD o ancora sul web. Purtroppo non tutte le edizioni sono accurate da un punto di vista redazionale; alcune presentano la versione del testo che si trova nella partitura, e si curano poco o affatto della metrica e della divisione in versi; altre invece sono basate su edizioni successive, e contengono varianti e refusi. Per questa ragione si è scelto di basare la presente edizione del libretto di *Luisa Miller* su quello pubblicato a Napoli per la prima rappresentazione dell'opera.¹ Insieme al testo che si trova nella partitura autografa esso costituisce infatti la fonte più autorevole. Del libretto originale si sono conservati la grafia, la punteggiatura (salvo evidenti casi di refuso) e tutto ciò che concerne il testo propriamente detto; anche i rientri dei versi della presente edizione rispettano quelli dell'originale. È stato cambiato invece l'uso dei corsivi, qui impiegati per le didascalie, e sono stati aggiunti i due punti e le virgolette quando un personaggio cita frasi dette da altri. Inoltre, secondo la prassi moderna, sono state trasformate in minuscole le iniziali dei versi quando non sono precedute da punti.

In taluni casi Verdi ha modificato il testo poetico di Cammarano per ragioni musicali o espressive, aggiungendo o sostituendo sillabe e parole, o comunque alterando la struttura metrica originale; quando la lettera del libretto del 1849 e della partitura divergono si è scelto di conservare comunque il testo del libretto a stampa, e di riportare in appendice le varianti più significative della partitura. Non si dà conto pertanto delle varianti all'interno delle didascalie, spesso modificate dal compositore per assenza di spazio nella partitura, né delle differenze nella punteggiatura o ancora delle parole ripe-

¹ «LUISA MILLER / *Melodramma Tragico* / in tre atti / Atto I. Amore / Atto II. Intrigo / Atto III: Veleno / da rappresentarsi / nel / Real Teatro S. Carlo. / [fregio] / Napoli / dalla Tipografia Flautina / 1849».

tute per ragioni musicali, mentre vengono segnalati tutti gli interventi, anche quelli minimi, che modificano il lessico, l'ortografia e la struttura metrica del libretto a stampa. Come si può osservare, gran parte delle varianti del libretto presenti in partitura sono riconducibili all'intervento della censura, che a Napoli, soprattutto dopo la fine dei moti rivoluzionari del 1848, era particolarmente occhiuta. I re che avevano offerto asilo al papa, rifugiatisi a Gaeta all'inizio del 1849, quando venne proclamata la Repubblica Romana, erano inoltre particolarmente sensibili a tutto ciò che potesse offendere, anche lontanamente, la religione cattolica e la morale sessuale. La parola «Dio» è stata regolarmente sostituita con termini neutri e anodini («fato», «cielo», ecc.), così come è stata sempre censurata la parola «seduttore» e la parola «inferno» etc. Tali espressioni si ritrovano tuttavia nella partitura autografa, e da lì sono passati nella riduzione per canto e pianoforte. Il loro impiego ha sempre una valenza espressiva assai forte, che sottolinea come per Verdi anche la scelta del lessico non fosse affatto arbitraria, ma finalizzata a conseguire il massimo dell'immediatezza e della pregnanza semantica.

Per quanto riguarda la musica, la partitura di *Luisa Miller* è stata pubblicata di recente all'interno dell'edizione critica integrale delle opere di Verdi (*The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi*), iniziata una ventina d'anni fa dalla casa musicale Ricordi e dalla University of Chicago Press: «*Luisa Miller*». «*Melodramma tragico*» in *Three Acts / Libretto by / Melodramma tragico in tre atti / Libretto di Salvatore Cammarano*, a cura di Jeffrey Kallberg, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1991 («*The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi*, Series I: Operas / Serie I: opere teatrali», 15). A tale edizione e al relativo *Commento critico*, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1991 e 1992 (ed. italiana) si è fatto riferimento anche per l'individuazione delle varianti testuali.

ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 61
	<i>Scena v^a</i>	p. 68
	<i>Scena VIII^a</i>	p. 73
ATTO SECONDO	<i>Scena prima</i>	p. 79
	<i>Scena III^a</i>	p. 84
	<i>Scena VII^a</i>	p. 90
ATTO TERZO		p. 92
APPENDICI:	<i>Varianti del libretto</i>	p. 103
	<i>Orchestra</i>	p. 107
	<i>Voci</i>	p. 109

LUISA MILLER

Melodramma tragico in tre atti
di Salvatore Cammarano

Musica di
Giuseppe Verdi

PERSONAGGI

<i>Il conte di</i> WALTER	Basso
RODOLFO, <i>suo figlio</i>	Tenore
<i>Federica</i> , DUCHESSA <i>d'Ostheim</i> , <i>nipote di Walter</i>	Mezzosoprano
WURM, <i>castellano di Walter</i>	Basso
MILLER, <i>vecchio soldato in ritiro</i>	Baritono
LUISA, <i>sua figlia</i>	Soprano
LAURA, <i>contadina</i>	Mezzosoprano
<i>Un</i> CONTADINO	Tenore
Damigelle di Federica, Paggi, Familiari, Arcieri, Abitanti del villaggio	

L'avvenimento ha luogo nel Tirolo,
nella prima metà del secolo XVII.

LUISA MILLER

Melodramma tragico in tre atti

DI

SALVADORE CAMMARANO

MUSICA DEL MAESTRO

GIUSEPPE VERDI

da rappresentarsi

al Gran Teatro la Fenice in Venezia

il Carnevale 1850-51.



Milano

DALL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEG.^o DI

GIOVANNI RICORDI

Cont. degli Omenoni, N. 1720

e sotto il portico a fianco dell' I. R. Teatro alla Scala.

MDCCCL

21688

Frontespizio del libretto per la ripresa di *Luisa Miller* al Teatro La Fenice di Venezia, 1850. Archivio storico del Teatro La Fenice. Cantavano: Feliciano Pons (Conte di Walter), Raffaele Mirate (Rodolfo), Annetta Casloni (Federica), Francesco De Kunert (Wurm), Felice Varesi (Miller), Teresina Brambilla (1813-1895; la prima Gilda).

ATTO PRIMO

L'amore

*Ameno villaggio. Da un lato la modesta casa di Miller, dall'altro, rustico tempietto: in lontananza, ed a traverso degli alberi, le cime del castello di Walter.*¹

¹ La partitura di *Luisa Miller* è formata da una sinfonia iniziale (n. 1) e tredici numeri vocali, dei quali sei appartengono al primo atto (nn. 2-7), quattro al secondo (nn. 8-11) e solamente tre (nn. 12-14) al terzo, secondo la tipica struttura delle opere italiane dell'Ottocento, che prevede atti via via più brevi dopo il primo. Nei primi anni della sua carriera, Verdi ha spesso alternato sinfonie e preludi iniziali; mentre le prime hanno ampie dimensioni, abbracciano in genere due o più movimenti, ed espongono motivi e temi derivati dagli atti successivi dell'opera, i secondi hanno una struttura in un unico movimento, sono piuttosto brevi, e riprendono dal resto della partitura solo uno o due temi principali. In tal modo, mentre le sinfonie tendono a 'narrare' in forma sintetica la vicenda che verrà rappresentata, i preludi stabiliscono un rapporto più intimo con l'opera, ne sintetizzano quella che Verdi chiamava la «tinta», cioè l'espressione di fondo; basta confrontare la sinfonia di *Nabucco* e il breve preludio di *Attila* per trarne un'immagine nettissima della differenza sostanziale che intercorre tra sinfonia e preludio nelle opere verdiane. La sinfonia della *Luisa Miller* (*Allegro* – Do minore, ♯) segue tuttavia un modello formale che opera in parte una sintesi originalissima di questi due schemi; essa è infatti in un singolo movimento e si basa su un unico tema principale (cfr. es. 1), come avviene di norma nei preludi, ma possiede uno sviluppo e dimensioni propriamente sinfoniche. Verdi inoltre non espone un *pot-pourri* di temi dell'opera, anzi non espone alcun tema vero e proprio ricavato dai numeri successivi, bensì focalizza la sua attenzione sulla «tinta» del dramma, proprio come in genere fa nei preludi. Come si vedrà meglio in seguito, tale «tinta» è fornita da due elementi che caratterizzano fortemente l'es. 1: il ritmo anapestico, che nel lessico melodrammatico di Verdi è sempre legato all'idea di fatalità e di morte, e il semitono discendente, che nella musica occidentale, vocale e non, è stato assunto da tempo immemorabile a simbolo del 'lamento'.

ESEMPIO 1 (n. 1. Sinfonia, bb. 1-9)



Il tema viene esposto la prima volta dai violini, che secondo l'indicazione di Verdi devono suonare sulla corda di Sol, in modo da ottenere un effetto misterioso. Dopo un primo «tutti» in *fortissimo* inizia una sezione di transizione, che sviluppa le prime due battute del tema e che, dopo varie modulazioni, approda al Mi bemolle maggiore. Al posto di un secondo tema viene qui riesposto il tema iniziale; tuttavia sia la nuova tonalità (il relativo maggiore del Do minore), sia il clarinetto solo, a cui è affidata ora l'esposizione del tema, conferiscono un inatteso carattere 'agreste' all'es. 1, alludendo in maniera semplice ed efficace al tempo stesso all'ambientazione alpina dell'opera. Una nuova sezione del *tutti*, seguita da una pausa generale, segnala il passaggio allo sviluppo, che tuttavia non si svolge secondo i principi tradizionali della forma sonata, bensì impiega la testa del tema dell'es. 1 prima in una sorta di canone, poi accompagnato da un controsoggetto, quindi in una progressione cromatica, conclusa dal *tutti* in *fortissimo*. La ripresa è preceduta da una trentina di battute di preparazione, nelle quali la tensione si dirada su lunghi accordi in *pianissimo* degli archi, sui quali il clarinetto intona le prime battute del tema, mettendone in evidenza, col suo timbro nasale, il 'lamentoso' semitono discendente; le pause generali, sempre più lunghe, e la progressiva rarefazione della cellula tematica sortiscono un effetto di commiato degno dei migliori sinfonisti tedeschi. La ripresa è invece in stile puramente italiano: al posto di un ritorno alla tonalità iniziale, che pure era stata l'idea iniziale, come attesta la partitura autografa, Verdi opta per una riesposizione del tema in un radioso Do maggiore, che nella coda (*Poco più mosso*) assume un tono marziale e fragoroso, che contrasta un poco con l'atmosfera cupa e misteriosa di gran parte dell'opera. Nel complesso la sinfonia di *Luisa Miller* è una delle meglio riuscite dell'intera produzione verdiana, e attesta da un lato il progresso stilistico del compositore, anche grazie al suo prolungato soggiorno parigino, dall'altro l'alto livello tecnico dell'orchestra del San Carlo di Napoli, una delle migliori compagini italiane intorno alla metà dell'Ottocento.

SCENA PRIMA

*Un'alba limpidissima di primavera è sull'orizzonte:
gli abitanti del villaggio si adunano per festeggiare il
di natalizio di LUISA. LAURA è fra dessi*

CORO e LAURA²

Ti desta o Luisa, regina de' cori;
i monti già lambe un riso di luce:
d'un giorno sì lieto insieme con gli albori
qui dolce amistade a te ne conduce.
Leggiadra è quest'alba sorgente in Aprile,

ma come il tuo viso leggiadra non è:
è pura, soave quest'aura gentile,
pur meno è soave, men pura di te.

SCENA II^a

LUISA, MILLER, e detti

MILLER

Ecco mia figlia.³

LUISA

O care amiche...

² La struttura musicale di *Luisa Miller* è quella tipica del melodramma italiano degli anni Quaranta dell'Ottocento, e ciascun numero della partitura è concepito come un brano autonomo. Ad eccezione del finale dell'atto primo e del quartetto del secondo, ciascuno dei restanti undici numeri vocali che compongono la partitura è organizzato secondo la cosiddetta «solita forma», basata su due sezioni principali, la prima più lenta («cantabile») e la seconda più veloce («stretta»), intervallate da una sezione di transizione («tempo di mezzo») e a volte precedute da una sezione introduttiva (una «scena» o un coro, oppure entrambi). Questa impalcatura formale è dunque facilmente riconoscibile già nel coro del n. 2 «Ti desta o Luisa» (*Allegretto assai moderato* – Sol maggiore, 6/8), concepito come vera e propria «introduzione» del personaggio principale, Luisa, e della sua cavatina, e allo stesso tempo come esposizione del soggetto drammatico. La misura in 6/8 e la tonalità di Sol maggiore indicano una dimensione campestre, che la melodia iniziale del clarinetto solo, suonando «come in lontananza» (es. 2), connota in senso più strettamente alpino; gli intervalli di terze e sesta della melodia, così poco clarinettistica e pertanto «straniante», evocano infatti quei «corni delle Alpi» che ben pochi ascoltatori napoletani dovevano aver sentito dal vivo, ma che potevano ben riconoscere nella melodia scritta da Verdi. Il clarinetto svolge infatti un ruolo importantissimo all'interno della partitura di *Luisa Miller*, sia perché Verdi poteva contare a Napoli su un valido esecutore, sia, soprattutto, per le sue caratteristiche timbriche, che anche in altre opere ne fanno uno strumento privilegiato per evocare atmosfere misteriose.

ESEMPIO 2 (n. 2. Introduzione, bb. 1-6)



Il tema degli archi che segue, e che accompagna l'entrata dei contadini, ha un carattere saltellante e grazioso, con la sua lunga serie di terzine che ripetono ostinatamente la stessa figura melodica. In piena tradizione bucolica è invece il coro di contadini, con il ritmo cullante da nenia di zampognari e i semplici intervalli di seconda, terza e quarta che alludono a una «semplicità» agreste ancora incontaminata dalla civiltà.

ESEMPIO 3 (n. 2, bb. 50-53)

ppp cantabile

Donne I e II

Ti de - sta o Lu - i - sa, re - gi - na dei co - ri

Tenori
Bassi

ppp cantabile

³ L'entrata di Miller introduce un cambiamento di tempo che porta con sé un brioso motivo orchestrale (*Allegro* – Mi maggiore, 6/8), derivato in parte dall'es. 2, ma che cede ben presto il posto a un recitativo. Dal punto di vista formale si tratta della cosiddetta «scena», cioè del rapido scambio di battute che serve a stabilire la situazione drammatica e introdurre la messa a fuoco su un aspetto determinato – una «posizione», per rifarci al lessico verdiano –, in questo caso il racconto che Luisa fa di come si è innamorata di Rodolfo.

CORO

Il Cielo

a te sia fausto.

LAURA

In breve
ad invocarlo uniti andrem nel tempio.ⁱⁱ

MILLER

Il vostro affetto dal mio ciglio esprime
pianto di tenerezza...
Al cor paterno è sacro
il dì che spunta... esso mi diè Luisa!
(*Abbracciandola*)

LUISA

Padre!..ⁱⁱⁱ – Né giunge ancor!..
(*Volgendosi d'intorno^{iv} inquieta*)

Da lui divisa

non v'ha gioja per me!

MILLER

Figlia, ed amore,
appena desto in te, sì vive fiamme
già spande! Oh! mal non sia
contanto amor locato!
(*Luisa vorrebbe parlare*)

Del novello
signor qui giunto nella corte ignoto

a tutti è questo Carlo.

Io temo!

LUISA

Non temer: più nobil spirto,
alma più calda di virtù non mai
vestì spoglia mortal.^v M'amò... l'amai.

Lo vidi, e 'l primo palpito⁴

il cor senti d'amore:

mi vide appena, e il core

balzò del mio fedel.

Quaggiù si riconobbero

nostr'alme in rincontrarsi...

Formate per amarsi

Le aveva un nume in ciel!^{vi}

CORO e LAURA

Luisa, un pegno ingenuo

dall'amistade accetta.

(*Presentandole tutti, pria le donne poi gli uomini un mazzettino di fiori*)

LUISA

Grata è quest'alma, o tenere

compagne... Ah!

(*Scorgendo un giovane cacciatore, che anch'esso fra gli altri le porge i suoi fiori*)^{vii}

⁴ Nell'epoca in cui fu scritta *Luisa Miller* era consuetudine che la protagonista femminile uscisse in scena sin dall'inizio dell'atto primo cantando un'ampia aria (la cavatina), incorniciata da un coro. Il primo tempo dell'aria, il cantabile, ci fornisce un quadretto grazioso della ragazza, che intona una semplice melodia costellata da pause – per Verdi sempre sintomo di brio e allegria – e intessuta di terzine, che caratterizzano la protagonista come una popolana. Per essere un cantabile il tempo è forse un po' veloce e l'andamento un po' troppo 'cabalettistico', tuttavia ciò serve a indicare il carattere di Luisa, che non è una sofisticata eroina d'alto rango, bensì una fanciulla semplice che vive in un paesino di montagna, e che racconta alle amiche come sia rimasta folgorata dall'apparizione del suo amato. Trattandosi del 'biglietto da visita' della prima donna tale semplicità agreste ovviamente deve cedere ben presto il passo al virtuosismo; è quanto avviene puntualmente nella ripresa della melodia principale e nelle cadenze, intessute di fioriture, trilli, sincopi, note tenute, e tutto ciò che può servire a mettere in luce le capacità vocali dell'interprete. Il breve intervento del coro chiude questa prima sezione.

ESEMPIO 4 (n. 2, bb. 205-208)

Allegro moderato

Luisa

Lo vi - di, e il pri - mo pal - pi-to il cor sen - ti d'a - mo - re:

[Legni, Archi]

SCENA III^aRODOLFO, *e detti*

RODOLFO

Mia diletta...

MILLER (*turbato*)

(Desso!...)

RODOLFO (*andando verso Miller*)

Buon padre...

LUISA

Abbraccialo,

t'ama qual figlio!

RODOLFO (*salutando i contadini*)

Amici...

(*A Luisa*)

Sei paga?

LUISA

Di letizia

colma son io!

LAURA e CORO

Felici

appien vi rende amore.

LUISA, RODOLFO

Appien felici?.. È ver!..

A te dappresso il core

non vive che al piacer.

T'amo d'amor ch'esprimere⁵

mal tenterebbe il detto!

Né gel di morte spegnere^{viii}può sì cocente affetto:^{ix}ha i nostri cori un Nume^x

di nodo eterno avvinti,

e sulla terra estinti

noi ci ameremo in ciel!

MILLER

(Non so qual voce infausta

entro il mio cor favella...

Misero me, se vittima

⁵ L'uscita in scena di Rodolfo lascia spazio ad un brevissimo scambio di battute e a un altrettanto sbrigativo intervento del coro; questa sezione intermedia, che nella terminologia dell'epoca viene detta «tempo di mezzo», termina con l'immane cadenza per seste parallele del tenore e del soprano, che cantano a cappella, e che prepara l'avvio dell'ultima sezione del numero, la «stretta» (*Allegro brillante* – Si bemolle maggiore, **C**). Essa si basa su uno tema spigliato (es. 5), intonato per la prima volta da Luisa e poi da Rodolfo, che colpisce soprattutto per la grazia e la leggerezza dell'accompagnamento, assai lontane da formule 'cabalettistiche'; la melodia è però una di quelle destinate a fissarsi subito nella mente degli ascoltatori, anche grazie al fatto che viene ripetuta più volte prima della fine del numero.

ESEMPIO 5 (n. 2, bb. 288-291)

Allegro brillante

Luisa

T'a - mo d'a - mor ch'e - spri - me - re mal ten - te - reb - be il det - to!... Il

[Cor., Archi] *p*

[Fl., Cl.]

p

Se l'arrivo di Rodolfo ha trasformato la sezione finale dell'aria di Luisa nella stretta di un duetto, l'entrata di Miller sembra a sua volta voler trasformare il duetto in un terzetto. Verdi tuttavia ha affidato al padre di Luisa solo una breve melodia, che viene intonata in quello che dal punto di vista formale è il ponte prima della ripresa. Le note cantate da Miller sono però fortemente contrastanti rispetto all'es. 5, e si basano su una minacciosa figura ritmica anapestica, che isola Miller dal contesto festoso ed evita così di fare apparire i suoi interventi come semplici «pertichini». L'anziano soldato, con i suoi timori apparentemente infondati, non è dunque un semplice guastafeste che non vuole partecipare all'atmosfera gioiosa, bensì un vero e proprio protagonista, destinato ad avere un ruolo chiave nella vicenda; ce lo lascia presagire anche la sua figura cadenzale (apparentemente essa serve solo a preparare la ripresa della stretta), che col suo ampio arco melodico, l'enfasi sulla parola «Dio» e l'accompagnamento sommerso degli archi proietta prepotentemente in primo piano il personaggio di Miller.

d'un traditor foss'ella!^{xi}
 Ah! non volere, o cielo^{xii}
 che a tal destin soccomba...
 mi schiuderia la tomba
 affanno sì crudel!

CORO e LAURA

Un'alma, un sol desio
 ad ambo avviva il petto!
 Mai non si vide affetto
 più ardente, più fedel!

(*Odesi la sacra squilla*)

Udiste? I bronzi squillano;
 andiam, ne invita il ciel.^{xiii}

(*Tutti entrano nel tempio; Miller li segue lentamente, ed è già presso a toccare il sacro limite, quando alcuno lo arresta*)^{xiv}

SCENA IV^a

WURM e detti

WURM

Ferma, ed ascolta.⁶

MILLER

Wurm!

WURM

Io tutto udia!..

Furor di gelosia
 m'arde nel petto!.. Amo tua figlia... eppure,
 un anno volge, io la sua man ti chiesi:
 non dissentisti, ed or che più fortuna
 a me spira seconda, or che il novello
 signor più che l'estinto
 m'è largo di favor, tu la promessa
 calpesti, ed osi!..

segue nota 5

ESEMPIO 6 (n. 2, bb. 326-331)

Appena poche battute bastano dunque a Verdi a evitare che la conclusione dell'Introduzione prenda una piega tradizionale. È vero che si tratta di una stretta canonica, con tanto di ponte e ripetizione (con l'aggiunta del coro); tuttavia Miller, con i suoi cupi presagi, ha posto un'ipoteca di lutto sull'atmosfera di festa, così da far apparire il ritorno dell'es. 5 come qualcosa di strettamente necessario, come una salutare ventata di ottimismo che scaccia gli infausti presagi.

⁶ Anche a voler ridimensionare l'entusiastico giudizio di Adriano Basevi (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, cap. XX), a detta del quale *Luisa Miller* inizia la «seconda maniera» di Verdi, è innegabile che questa partitura si distingua dalle precedenti per l'essenzialità e allo stesso tempo per l'estrema efficacia delle soluzioni drammatico-musicali. Poche opere giovanili di Verdi possono vantare una simile stringatezza, e in pochi casi prima di *Luisa* le convenzioni formali del melodramma italiano erano state asservite in maniera altrettanto riuscita alla funzionalità drammatica. La frase di Miller che abbiamo appena visto nella stretta dell'introduzione ne è un esempio: in appena poche battute il vecchio soldato ha aggiunto una nota di pessimismo all'idillio dei due giovani innamorati, che nel cantare la medesima melodia e nell'intonare i loro passaggi per terze e seste avevano comunicato immediatamente all'ascoltatore una perfetta intesa amorosa. Nel numero che segue (n. 3. Scena e Aria Miller) l'anziano soldato chiarisce ulteriormente la propria funzione drammatica, che, nella più pura tradizione operistica italiana e verdiana in particolare, consiste nell'opporsi – quasi edipicamente – alle scelte sentimentali della figlia. In tal senso Miller condivide paradossalmente il suo ruolo con Walter: entrambi i genitori desiderano infatti il meglio per la prole, ma nel far ciò ostacolano il loro libero arbitrio e giudicano le loro scelte sentimentali inadeguate rispetto alla propria condizione sociale. Se nella prima parte dell'aria Miller incarna il ruolo del padre bonario e protettivo, facendosi avvocato della libera scelta delle ragazze in fatto di ma-

MILLER

Ah! cessa!

Il mio paterno assenso
promisi, ove la figlia
t'avesse amato.

WURM

E non potevi forse
alle richieste nozze
astringerla? Non hai
dritto sovr'essa tu?..

MILLER

Che dici mai?

Sacra la scelta è d'un consorte,⁷
esser appieno libera deve:
nodo che sciorre sol può la morte

mal dalla forza legge riceve.
Non son tiranno, padre son io,
non si comanda de' figli al cor.
In terra un padre somiglia Iddio
per la bontade, non pel rigor.

WURM

Costarti, o vecchio debole,
caro il tuo cieco affetto
dovrà, ben caro!

MILLER

Spiegati.

WURM

Sotto mendace aspetto
il preferito giovine
si mostra a voi.

segue nota 6

riti, basta che Wurm gli riveli che il forestiero innamorato di Luisa è il figlio del conte affinché la sua ira si scateni: un (o una) pretendente di differente classe sociale deve essere immancabilmente un seduttore (o una seduttrice), perché l'amore non può varcare i confini della propria classe sociale. È questa l'idea di Miller, ed è questa anche la visione dell'amore di Walter. Nella concezione patriarcale della famiglia nell'Italia dell'Ottocento ciò significa che il genitore deve fare di tutto per ostacolare tale amore che, per il fatto stesso di violare le regole sociali, non può che essere 'impuro'. Se dunque, come dice Miller, «in terra un padre somiglia Iddio / per la bontade, non pel rigor», il suo atteggiamento smentirà sostanzialmente tale affermazione: sia Miller sia Walter si distingueranno nel corso dell'opera solo «pel rigor» nei confronti dei figli, e ben poco «per la bontade». Essi sono i tutori dell'ordine e dei pregiudizi sociali (la difesa dell'onore, per l'uno, l'ambizione di una promozione sociale, per l'altro), pertanto il loro atteggiamento sarà inflessibile e non terrà in nessun conto le ragioni del cuore dei giovani amanti. L'amore risulta allora essere una forza dirompente, che scardina gli equilibri sociali e mira utopisticamente a stabilire un nuovo ordine di valori, nei quali il sentimento ha la meglio sul tornaconto e la libertà dell'individuo prevale sulla costrizione sociale; poiché tuttavia nella prima metà dell'Ottocento una tale vittoria dell'amore e della libertà sulle norme sociali appariva impossibile, in Italia come in Europa, il ruolo del tutore dell'ordine si carica di un'inquietante potenza drammatica e appare inevitabilmente connotato da severità e da una cupa forza distruttiva. Ciò spiega perché tra i baritoni verdiani Miller sia forse quello meno tormentato da conflitti interiori – in genere Verdi riservava tale registro vocale ai personaggi dilaniati tra due sentimenti contrapposti – e perché gran parte dei suoi interventi vocali abbiano un carattere allo stesso tempo grandioso – «grandioso» è infatti l'indicazione d'espressione scritta da Verdi all'inizio del cantabile – e larvatamente minaccioso.

⁷ Il grande assolo di Miller nell'atto primo, che assegna subito al personaggio un ruolo di protagonista, risente delle caratteristiche psicologiche e drammatiche appena accennate; il numero è costruito tradizionalmente come un'aria bipartita, con una «scena» iniziale in stile recitativo, destinata al dialogo con Wurm, e i due momenti lirici del «cantabile» e della «cabaletta», intervallati da un breve «tempo di mezzo». Il recitativo è caratterizzato dal tremolo degli archi che accompagnano la parte di Wurm; si tratta di una formula musicale tipica della retorica drammatico-musicale verdiana – il tremolo e il trillo compariranno ancora nel *credo* di Iago – e che serve a rivelare al pubblico il carattere malvagio di un personaggio. Il cantabile (*Andante maestoso* – Re bemolle maggiore, *C*) è invece caratterizzato da una formula d'accompagnamento vecchio stile, tipica delle cabalette; del resto, la stessa melodia «grandiosa» di Miller (es. 7) ha molto di cabalettistico, e ricorda infatti la cabaletta «Oltre quel limite t'attende, o spettro!» dell'aria di Attila nell'atto primo dell'opera omonima. Come nell'aria di Luisa, probabilmente anche in questo caso Verdi ha voluto alludere al *milieu* popolare cui appartengono padre e figlia, che si manifesta attraverso l'impiego di un accompagnamento orchestrale standardizzato e di melodie dal carattere di cabaletta piuttosto che di cantabile.

MILLER	Fia vero?..	WURM	Del tuo signor.
	E tu conosci?..		Addio.
WURM	Apprendilo:	MILLER	Pur...
	ei figlio è dell'altero	WURM	M'intendesti.
	Walter!	(Parte)	
MILLER	O ciel!.. – Dicesti	MILLER	Ei m'ha spezzato il cor!.. ^{xv}
	figlio?..		

segue nota 7

ESEMPIO 7 (n. 3. Scena ed Aria Miller, bb. 31- 35)

Andante maestoso

Miller

grandioso

Sa - cra la scel - ta è d'un con - sor - te, es - ser ap -

[Archi] *p*

Mil.

pie - no li - be - ra de - ve:

Verdi è intenzionato inoltre a mettere in risalto il carattere marziale e determinato del vecchio soldato, che solo nella seconda quartina e nella cadenza finale («Non son tiranno, padre son io») riesce a esprimere calore e affetto paterno; tuttavia tali sentimenti risultano sempre commisti in Miller a fierezza e orgoglio, due passioni fortemente radicate nel personaggio.

ESEMPIO 8 (n. 3, bb. 44- 48)

Miller

f dolce

In - te - ra un pa - dre so - mi - glia lù - di - o per la bon - ta - de, per la bon - ta - de, non pel ri - gior.

pp

(Rimane silenzioso qualche momento, come oppresso dal dolore)

Ah! fu giusto il mio sospetto!..⁸
 Ira e duol m'invade il petto!..^{xvi}
 D'ogni bene il ben più santo,
 senza macchia io vo' l'onor. –
 D'una figlia il don soltanto,
 ciel mi festi, e pago io sono...^{xvii}
 Ma la figlia, ma il tuo dono
 serba intatto al genitor.
 D'ogni bene il ben più santo,
 senza macchia io vo' l'onor

(Parte)

SCENA V^a

Sala nel castello di Walter, con porta in fondo.

WALTER e WURM. Alcuni familiari, che rimangono al di là della soglia⁹

WALTER (inoltrandosi seguito da Wurm)
 Che mai narrasti!.. Ei la ragione adunque
 smarrì!

WURM

Signor, quell'esaltato capo
 voi conoscete?

WALTER (agitato)

La Duchessa intanto
 mi segue!.. – Digli ch'io lo bramo.
 (Wurm si ritira co' servi)

Ah! tutto

m'arride... tu mio figlio, tu soltanto
 osi!.. La tua felicità non sai
 quanto mi costi!..

(È preso da subito tremore)

Oh! mai nol sappia, mai...

(Coprendosi il viso d'ambo le mani. Lungo silenzio)

Il mio sangue, la vita darei
 per vederlo felice, possente!..

⁸ Il tempo di mezzo dell'aria di Miller riporta in primo piano il personaggio di Wurm, e con questi tornano nell'orchestra i trilli e i tremoli che lo caratterizzano musicalmente. Lo stile è quello del recitativo tradizionale, ma arricchito di spunti melodici che commentano e sottolineano enfaticamente le parole del personaggio. Questi, che un anno prima aveva chiesto a Miller la mano di Luisa e che ora se la vede rifiutare, rivela malignamente all'anziano genitore che il fidanzato della ragazza altri non è che il figlio del conte. Wurm, il cui nome per inciso in tedesco significa «verme», non ha bisogno d'aggiungere altro: come Miller ben sa un nobile che giura amore a una contadina è certamente un seduttore. L'ira e il dolore di Miller – a giudicare dalla musica più la prima che il secondo – esplodono dunque nella cabaletta (*Allegro giusto* – La bemolle maggiore, *C*), costruita in maniera tradizionale con due esposizioni complete del tema e una breve coda in tempo più veloce.

ESEMPIO 9 (n. 3, bb. 31- 35)

Allegro giusto

Miller

Ah! fu giu - sto il mio so - spet - to!.. I-ra e duol m'in-fiam - ma il pet - to! D'o-gni

col canto

f

pp

p

[Legni, Archi]

Nel tema si può intravedere inoltre un'anticipazione della cabaletta di Manrico «Di quella pira», come rivela la quartina di sedicesimi sulla parola «[so-]spetto».

⁹ La scena cambia e si sposta ora all'interno del castello di Walter, dove Wurm ha appena informato anche questo padre delle 'pericolose' scelte amorose del figlio. Walter, che ha in mente per Rodolfo un matrimonio con Federica, una duchessa intima amica dell'imperatrice di Germania, attribuisce la scelta del figlio alla perdita di seno, tanto più che la nobildonna è amica d'infanzia di Rodolfo ed è rimasta vedova. Tranne un brevissimo intervento di Wurm nel recitativo, il numero è concepito come un grande assolo. Per evitare la monotonia, derivante dalla successione di due arie solistiche maschili, Verdi ha scritto un'aria in forma di romanza in un solo

E a' miei voti, ed agli ordini miei
 si opporrebbe quel cor sconoscente? –
 Di dolcezze l'affetto paterno
 a quest'alma sorgente non è...
 Pena atroce, supplizio d'inferno
 fato avverso l'ha reso per me.^{xviii}

SCENA VI^a

RODOLFO, *e detto*

RODOLFO

Padre...¹⁰

WALTER

M'abbraccia. – Portator son io

segue nota 9

tempo (*Andante* – Mi bemolle minore/maggiore, *c*), omettendo la cabaletta. Il carattere aristocratico di Walter è espresso da una melodia ampia e arcuata, che ascende lentamente al Re $\flat_3$ per poi ridiscendere rapidamente di un'ottava; il *tremolo* dei violoncelli tradisce invece il carattere volitivo del personaggio e il suo aspetto minaccioso, che lo accomunano a Wurm.

ESEMPIO 10 (n. 4. Scena ed Aria Walter, bb. 42-45)

L'aria ha una forma ABA' ed impiega due quartine di decasillabi, ciascuna corrispondente a una sezione musicale. Al termine della prima sezione, in Mi bemolle minore, Walter ha uno scatto d'orgoglio al pensiero che il figlio gli possa disobbedire, rifiutando le nozze con Federica. Dopo una simile affermazione d'autorità è chiaro a tutti che Rodolfo non avrà affatto vita facile, se persevererà nell'opporli al volere paterno.

ESEMPIO 11 (n. 4, bb. 49-53)

La sezione centrale dell'aria modula a Mi bemolle maggiore, mentre un cullante accompagnamento di terzine puntate del clarinetto cerca di convincere gli ascoltatori che Walter è *veramente* un padre affettuoso e che il suo è un «supplizio d'inferno». Ma le improvvise esplosioni del *tutti* e le fanfare di ottoni che punteggiano l'accompagnamento orchestrale ci ricordano che Walter è in primo luogo un personaggio abituato a comandare, e che pertanto non conosce i tormenti interiori di un Rigoletto o persino di un Filippo II. L'aria si chiude con una breve coda in Mi bemolle maggiore.

¹⁰ L'entrata di Rodolfo lascerebbe supporre a questo punto un duetto tra padre e figlio. Verdi tuttavia non deve averlo ritenuto essenziale, anche perché esso avrebbe reso meno interessante il successivo duetto tra Federica e Rodolfo. Pertanto il confronto tra Walter e il figlio si svolge sotto forma di «scena», cioè come un ampio recitativo, che tuttavia lascia spazio a un vasto sprazzo lirico non appena Walter racconta a Rodolfo la gioia di Federica quando le ha offerto la sua mano. La scena è forse più rilevante sul piano delle conseguenze drammatiche che su quello strettamente musicale; che infatti un padre offra a una donna – sebbene vedova e quindi emanci-

di lieto annunzio. Federica in breve
sarà tua sposa.

RODOLFO

(O cielo!)

WALTER

Insieme cresciuti

nel tetto istesso, più di te quel core
apprezzar chi potria? Come l'offerta
della tua man le feci, ebbra di gioia
mi rivelò, ch'ella per te nudria
segreta fiamma, pria
che il paterno comando
al Duca la stringesse.

RODOLFO

(O me perduto!)

WALTER

Fra l'armi estinto quel guerrier canuto,
il nome, ed il retaggio
a lei ne resta, a lei cui man d'amica
porge l'augusta donna
che preme il trono di Lamagna. Il varco

s'apre a te della corte!

RODOLFO

Ambiziose

voglie non alimento
in cor, t'è noto!

WALTER

In questo debil core
trema che il guardo mio non scenda.

RODOLFO

Io voglio

a te scoprirlo...

(*Odoni lieti suoni*)¹¹

WALTER

Taci... È la Duchessa!..

RODOLFO

Oh padre!..

WALTER

Incontro ad essa
moviam, quindi le nozze
chiederne a te s'aspetta...

segue nota 10

pata dall'autorità maschile – la mano del figlio è una prassi tutt'altro che consueta nel codice sociale ottocentesco, e indica la condizione di subalternità di Walter nei confronti di Federica, che 'offre' il figlio alla duchessa in cambio implicitamente della promozione sociale di entrambi. Allo stesso tempo si assiste a una sorta di 'femminilizzazione' del protagonista maschile, che non solo, corteggiando una popolana, si pone in contrasto col contesto e corre il rischio dell'emarginazione, tradizionalmente riservata alle donne, ma anche vive in una condizione di 'libertà vigilata', simile a quella femminile, a causa della presenza ingombrante del padre, e non può neppure scegliere la donna da sposare.

¹¹ Come si addice ai personaggi di alto lignaggio – si pensi all'entrata di Duncano nel *Macbeth* di Verdi – l'arrivo di Federica è annunciato da una banda dietro le quinte (*Allegretto* – Sol maggiore, 3/4), che trasforma il recitativo in un *parlante*, cioè in quella tipica forma di scrittura musicale nella quale le voci intonano brevi incisi melodici in forma di recitativo – sembrano cioè 'parlare' – mentre l'orchestra esegue un tema musicale autonomo.

ESEMPIO 12 (n. 5. Recitativo e coro, bb. 46-49)



Si tratta di un motivo di danza cerimoniale, che connota Federica come un personaggio abituato allo splendore della corte. Dopo una breve interruzione dovuta a tre battute di recitativo il motivo dell'es. 12 viene ripreso dall'orchestra, accompagnando l'uscita in scena della duchessa e del suo seguito. Il tema viene ora intonato dal coro, che intesse le lodi di Federica. Ancora poche battute di recitativo, che accompagnano i saluti tra i due, e nuovamente l'orchestra riprende il tema di danza, sul quale tutti gli astanti escono di scena lasciando soli la duchessa e Rodolfo.

RODOLFO

E credi?... e spero?..

WALTER

Obbedisci... Son legge i miei voleri!
(Traendolo per mano all'incontro della Duchessa)

SCENA VII^a

La DUCHESSA con seguito di DAMIGELLE, PAGGI, FAMILIARI, ARCIERI

CORO

Quale un sorriso d'amica sorte,
gentil, venite, fra queste porte.
È senza orgoglio in voi bellezza,
è senza fasto in voi grandezza.
Ma pur modesta siccome bella
nacque la rosa ad olezzar.^{xix}
La pudibonda romita stella
è destinata a sfolgorar.

DUCHESSA (nella più viva commozione)
Congiunti!.. amici miei!..

WALTER

Nobil signora...

(La Duchessa gettasi amorosamente fra le sue braccia)

Bella nepote, il mio Rodolfo implora
l'onor di favellarti.

Io la bandita caccia
intanto affretterò. – M'udisti?

(Piano al figlio: ad un suo cenno tutti partono con esso. Rodolfo e la Duchessa rimangono soli)^{xx}

RODOLFO

(È d'uopo

al suo cuor generoso
fidarsi appien.) Duchessa...¹²

DUCHESSA

Duchessa tu m'appelli!
Federica son io... non ho cessato
per te d'esserla mai!..
Se cangiò la fortuna, io non cangiai.

Dall'aule raggianti di vano splendor
al tetto natio volava il desir...

¹² Per una scena così cruciale come quella dell'incontro tra Federica, ancora innamorata di Rodolfo e felice di aver avuto da Walter l'offerta di matrimonio, e il giovane innamorato di Luisa, Verdi ha preferito tagliare corto con i preamboli; dopo poche battute di recitativo e una cadenza barocca di Federica, inevitabile per un personaggio del suo rango, ha inizio la prima parte del duetto. Il cantabile (*Andantino affettuoso* – Do maggiore, 6/8) presenta un tema cullante, basato su un pedale del basso, dal carattere quasi di barcarola.

ESEMPIO 13 (n. 6. Recitativo e duetto, bb. 13-17)

Andantino affettuoso

Federica

Dal-l'au-le rag-gian-ti di va-no splen-dor al tet-to na-ti-o vo-la-va il de-sir...

pp [Archi pizz]

La scrittura diviene più complessa nel corso del brano, tuttavia non perde mai il carattere dolcemente nostalgico, soprattutto nei passaggi per seste dei due cantanti. Verdi ha rinunciato in parte al taglio tradizionale del duetto, omettendo il tempo di mezzo, e facendo lentamente scivolare la parte finale del cantabile nel *parlante* e poi nel recitativo, quando Rodolfo, incoraggiato dal tono affettuoso di Federica, confessa di amare un'altra. Il giovane è palesemente imbarazzato e la prende alla lontana per rifiutare le nozze con la duchessa, impiegando grandi giri di parole che suo padre lo ha messo nella situazione di chiederle perdono; nel far ciò egli si serve avventatamente del ritmo cullante e di una melodia chiaramente derivata dall'es. 13, con la quale Federica si illudeva di richiamare in vita l'amore che un tempo l'univa a Rodolfo. Si tratta palesemente di un passo falso, perché il giovane ha sopravvalutato la capacità di comprensione dell'amica di un tempo. La rivelazione che il suo cuore batte ora per un'altra lascia letteralmente di stucco la donna, come simboleggiano in modo pregnante gli intervalli discendenti di quinta diminuita sulle parole «ad altra!».

là dove sorgea dal vergin mio core la prima speranza, il primo sospir!	DUCHESSA Ad altra!..
RODOLFO Degl'anni primieri le gioje innocenti con me dividesti, divisi con te... Le pene segrete degl'anni più ardenti or deggio svelarti, prostrato al tuo piè.	RODOLFO Giurai... ^{xxiii}
DUCHESSA Deh! sorgi, Rodolfo... Tu sembri turbato!.. ^{xxi}	DUCHESSA Ad altra!..
RODOLFO Non giova negarlo... ^{xxii} pur troppo lo sono!	RODOLFO Pietà!..
DUCHESSA Ah! parla!..	Deh! la parola amara ¹³ perdona al labbro mio... Poss'io condurti all'ara, ^{xxiv} mentir con te poss'io? ^{xxv} Prima d'offirirti un core che avvampa d'altro amore, la destra mia trafiggerlo a' piedi tuoi saprà!
RODOLFO M'astringe un padre spietato di fallo non mio a chieder perdono...	DUCHESSA Arma se vuoi la mano, in sen mi scaglia il brando... M'udrai, crudele, insano, te perdonar spirando. Ma da geloso core non aspettar favore: amor sprezzato è furia che perdonar non sa! (Partono da opposte vie)
DUCHESSA Che intendo!	
RODOLFO Sì vaga, sì eccelsa consorte a me destinata il cielo non ha...	
DUCHESSA Oh! spiegati.	
RODOLFO Ad altra m'avvince la sorte...	

¹³ L'imbarazzo di Rodolfo sembra protrarsi anche nella stretta (*Allegro moderato* – Sol maggiore, **C**), che ha una forma simmetrica, cioè con la stessa melodia ripetuta a distanza di quinta da Federica e con gli inevitabili passi per terze e seste nella cadenza finale. Rodolfo intona una melodia assai elegante ma che procede a zig-zag, senza trovare un profilo ritmico definito, oscillando indecisa tra le terzine e le semiminime puntate. Tutto ciò fa l'effetto di una persona beneducata che si rende conto con imbarazzo di aver offeso l'interlocutore e che cerca pertanto di rimediare all'errore cadendo in un eccesso di premura nei suoi confronti.

ESEMPIO 14 (n. 6, bb. 64-67)

Allegro moderato

Rodolfo

Deh! la pa-ro-la a-ma-ra per-do-na al lab-bro mi-o... Po-

[Cor., Archi]

Tuttavia questa cabaletta, se rende giustizia allo stato d'animo di Rodolfo, sembra ignorare del tutto le parole di Federica, che invece è presa da sentimenti d'ira e di vendetta, che mal giustificano il fatto che ella impieghi la stessa musica di Rodolfo. È uno dei rari casi della partitura in cui le convenzioni formali hanno la meglio sulle ragioni del dramma, e che pongono pertanto le esigenze del canto al di sopra di quelle della logica drammatica.

SCENA VIII^a

Interno della casa di Miller. Due porte laterali; una mette alla stanza di Miller, l'altra a quella di Luisa; accanto alla prima pende una spada ed una vecchia assisa da soldato: nel prospetto l'ingresso, ed una finestra, da cui scorgesi parte del tempio. Odonsi per le montagne e le vallate circostanti grida, e rimbombo di strumenti da caccia.¹⁴

VOCI IN LONTANANZA

Sciogliete i levrieri... – spronate i destrieri... –
allegria, gioconda la caccia sarà... –
Si cingan le selve... – snidiamo le belve... –
La preda è sicura, fuggir non potrà...

SCENA IX^a

LUISA, *quindi* MILLER

LUISA (*accostandosi alla finestra*)

Nol veggio ... Allontanarsi dalla caccia
e qui venir promise...

(*Entra Miller, e si getta sopra un seggio*)

O Padre mio!..

Che fu?... Sembri agitato!..

MILLER

Il mio timore

non era vano... sei tradita!^{ixxvi}

LUISA (*Sorgendo*)

Io?... Come?..

Narra...

MILLER

Sembianza, e nome

colui menti!

LUISA

Carlo?... Fia ver?..

MILLER

Del Conte¹⁵

di Walter figlio, qual comanda il padre,
egli a stringer si appresta
splendide nozze...

LUISA

Ria menzogna è questa...

Esser non puote...

¹⁴ La scena muta nuovamente e raffigura l'interno della casa di Miller. In lontananza si odono i richiami dei corni dei cacciatori. Ha così inizio il finale dell'atto primo, la cui struttura ricalca il modello tradizionale fino al cantabile, ma è privo della stretta. Verdi, che in tutte le sue opere è sempre sensibile agli effetti drammatici che possono scaturire dalla disposizione delle fonti sonore in posti inconsueti, ne ha approfittato per dislocare dietro le quinte, in due gruppi separati, sia i corni (es. 15) sia il coro (es. 16), in modo da suggerire l'impressione di una profondità spaziale e dunque di un'azione che si estende sull'intera vallata e la cui eco rimbalza tra le montagne.

ESEMPIO 15 (n. 7. Finale, bb. 1-8)



[Corni interni]

L'effetto di 'realismo' è ulteriormente accentuato dal fatto che il coro, che intona una melodia strettamente affine al richiamo dei corni, canta a cappella – non è possibile infatti andare a caccia con una banda al seguito.

ESEMPIO 16 (n. 7, bb. 14-17)

(Coro interno a dritta della Scena) (Coro interno a sinistra della Scena)

Donne

Tenori

Bassi

Scio-glie-te i le - vrie - ri... Scio-glie-te i le - vrie - ri...

Scio-glie-te i le - vrie - ri... Scio-glie-te i le - vrie - ri...

Scio-glie-te i le - vrie - ri... Scio-glie-te i le - vrie - ri...

¹⁵ Durante le pause che separano le ripetizioni del coro Verdi ha inserito delle battute di recitativo, che introducono l'uscita in scena di Luisa e poi di Miller. Sull'ultima ripetizione del coro, stavolta con accompagnamento

MILLER
 Dal Castello io vengo...
 giunta è la sposa...
 LUISA
 Taci...
 Uccider vuoi tua figlia?
 MILLER
 Un traditore^{xxvii}
 accolse dunque il tetto mio?
*(Aggirandosi per la stanza pieno d'ira, trovasi di-
 nanzi alla sua vecchia divisa)*
 Per questa
 d'onore assisa, che il mio petto un giorno
 coprì, vendetta io giuro!..
 LUISA *(spaventata)*
 Padre!..
 SCENA X^a
 RODOLFO, e detti
 RODOLFO *(ancor sulla soglia, donde ha udito l'ultima
 parte della scena precedente)*
 Luisa non temer...

*(Miller fa un passo per andargli incontro, la figlia si
 frappone)*
 Non furo
(Avanzandosi)
 bugiarde le promesse
 di questo labbro... Il velo
 ben veggio è tolto; ma cangiato il nome,
 è sempre il cor lo stesso.^{xxviii}
 MILLER
 Che intendi?..
 LUISA
 Ahimè!..
 RODOLFO *(pone Luisa in ginocchio a piè di Miller, e
 prostrandosi anch'esso, stringe nella sua la destra di
 lei, esclamando con tutto l'ardore della passione)*
 Sono io
 tuo sposo! Il padre testimone, e il cielo^{xxix}
 chiamo del giuramento.
 MILLER
 Ahi, sconsigliato!...xxx
 E chi sottrarci all'ira
 potrà del Conte?

segue nota 15

d'archi, si inserisce lo scambio di battute in recitativo tra padre e figlia, con un bell'effetto di stereofonia tra canto sulla scena e coro dietro le quinte, e parallelamente con un forte contrasto drammatico tra la gioiosa atmosfera della caccia, da un lato, e l'addensarsi della tragedia familiare, dall'altro. La clamorosa rivelazione che lo spasimante di Luisa è il figlio del conte, e che si stanno preparando le sue nozze con la duchessa, pone fine definitivamente al coro e dà inizio a un recitativo fortemente drammatico. Miller scorge la sua divisa e giura su di essa che vendicherà il disonore della figlia. Proprio in quel frangente – beate coincidenze operistiche! – entra Rodolfo, il quale asserisce invece che il suo sentimento è puro e che è comunque intenzionato a sposare Luisa. Egli si inginocchia davanti a Miller insieme a Luisa e pronuncia le parole fatali «son io tuo sposo», che dette in tali circostanze e al cospetto di un padre hanno, nella logica melodrammatica, la valenza di un vero e proprio matrimonio. Che però non si tratterà di un matrimonio felice ci viene rivelato dalla misteriosa figura anapestica, derivata dall'es. 1 e affidata al clarinetto, nonché dagli inquietanti accordi di settima diminuita degli archi.

ESEMPIO 17 (n. 7, bb. 126-134)

Rodolfo

grandioso

Adagio

[Cl.]

pp

[Archi]

Son i - o tu-o sposo!

[Tutti]

LUISA

Io gelo!..

RODOLFO (*solemnemente*)

A me soltanto, e al cielo¹⁶

arcan tremendo è manifesto! Arcano

che da me rivelato, a piè cadermi

farebbe... il Conte!

LUISA

Alcun s'avanza...^{xxx}

RODOLFO (*che si è portato verso la soglia*)

È desso!..

Mio padre!..

LUISA

Ah!.. Son perduta!..^{xxxii}

MILLER

Egli?... Egli stesso?..

SCENA XI^a

WALTER, *e detti*

RODOLFO

Tu, signor fra queste soglie!..

A che vieni?

WALTER

A che? Nol rese

lo spavento che vi coglie

assai chiaro, assai palese?

Del mio dritto vengo armato

a stornar colpevol tresca.

MILLER, LUISA

Che?..

RODOLFO

L'accento scellerato

più dal labbro mai non t'esca!^{xxxiii} –

puro amor ne infiamma il petto...

oltraggiarlo ad uom non lice.

WALTER

Puro amor, l'amore abietto

di vendita ingannatrice?^{xxxiv} –

MILLER, LUISA, RODOLFO

Ah!..

(Luisa cade fra le braccia del padre: Rodolfo snuda la spada)

RODOLFO

Ah!.. La vita mi donasti!.

(Ripone il ferro)

¹⁶ A veder ben chiaramente le tragiche conseguenze di questo matrimonio interclassista è Miller, che nella sua qualità di padre presagisce già l'ira del conte. Rodolfo lo rassicura: egli conosce un segreto che, all'occorrenza, può piegare il conte ad accettare le sue nozze con Luisa. Le parole di Rodolfo sono accompagnate da un misterioso motivo del clarinetto e fagotto in *pianissimo* e da un tremolo degli archi, che riportano l'atmosfera cupa e inquietante legata alle figure di Walter e Wurm. Non appena nominato, ecco il conte in persona comparire sulla soglia della dimora di Miller. Ha inizio così il «tempo d'attacco» del Finale (*Allegro moderato assai sostenuto* – Do diesis minore, *C*), costruito su un parlante che richiama fortemente l'atmosfera della sinfonia, con una mesta melodia caratterizzata dal ritmo anapestico.

ESEMPIO 18 (n. 7, bb. 167-171)

Allegro moderato assai sostenuto

Rodolfo

Tu? tu, Si-gnor fra que-ste so-glie!.. A che vie-ni?

Allegro moderato assai sostenuto

[Cl., Fg.]

[Cor., Archi]

Walter offende Luisa, chiamandola «seduttrice», Miller si sente ribollire il sangue e vorrebbe mettere mano alla spada, ma ottiene in cambio unicamente che il conte richiami i suoi armigeri e faccia arrestare padre e figlia. Luisa cade allora in ginocchio implorando il conte, ma il padre la costringe a rialzarsi.

Lo rimembra... ti ho pagato
ora il dono!
MILLER (*che ha posto Luisa sopra una sedia*)
A me portasti
grave insulto!.. Io fui soldato!..
Trema...

LUISA (*levandosi*)
Ohimè!^{xxxv}

MILLER
Mi ribollisce
nelle vene il sangue ancor...

WALTER
Ardiresti?..

MILLER
Tutto ardisce
padre offeso nell'onor!

WALTER
Folle, or or ti pentirai
dell'audacia!.. Olà?

SCENA XII^a

*Accorre un drappello d'ARCIERI, seguito da molti
CONTADINI, e detti*

ARCIERI
Signore?..

LUISA
Giusto ciel!..

LAURA, CONTADINI
Che avvenne mai?..

RODOLFO
E potresti, o genitore?..

LAURA, CONTADINI
Ei suo figlio!..

WALTER
Arretra, insano...

RODOLFO
Odi prima...

WALTER
Udir non vo...

Ambo in ceppi...
(*Accennando Miller e Luisa agli arcieri*)

RODOLFO, LAURA, CONTADINI
Ah!

MILLER
Disumano!..

LUISA (*cadendo alle ginocchia di Walter*)
Al tuo piè...

MILLER (*rialzandola*)
Prostrata!.. No!

Fra i mortali ancora oppressa¹⁷

¹⁷ Con il gesto di Luisa ha inizio un grande concertato (*Andantino* – Re maggiore, 3/8), nel quale Verdi dimostra come in poche altre occasioni di riuscire a sintetizzare lo stato d'animo dei singoli personaggi – la «posizione» – in una breve linea melodica, pur facendoli cantare contemporaneamente. Il primo ad entrare è Miller, con un tema che non ha più nulla di marziale o di popolare, ma che ci mostra la dignità e la nobiltà d'animo del vecchio soldato. L'accompagnamento è sobrio ed efficace allo stesso tempo, una semplice linea discendente, che ci rivela quanto progresso abbia fatto Verdi negli ultimi anni, nonché quanto abbia saputo trarre profitto dalla sua permanenza in Francia, dove ha conosciuto lo stile operistico nordeuropeo.

ESEMPIO 19 (n. 7, bb. 229-233)

Andantino

sostenuto

Miller

Fra mor - ta - li an - co - ra op - pres - - - sa non è tan - to l'in - no - cen - za

[Fl., Cl.] *pp* *s*

La seconda quartina intonata da Miller prevede un tema affatto differente, dal carattere più spiccatamente marziale.

non è tanto l'innocenza
che si vegga genuflessa
d'un superbo alla presenza.
Solo al ciel ti prostra innante^{xxxvi}
de' malvagi punitor,^{xxxvii}
non a tal, che ha d'uom sembiante,
e di belva in petto il cor.^{xxxviii}

RODOLFO

Foco d'ira è questo pianto...
Cedi... cedi a un casto amore...^{xxxix}
Non voler quel nodo infranto,
o paventa il mio furore!^{xl}
Negro vel mi sta sul ciglio!..
Ho l'inferno in mezzo al cor!..
Un istante ancor son figlio!
Un istante ho padre ancor!

WALTER

Tu piegarti, tu, non io,^{xli}
devi o figlio cieco, ingrato:
il mio cenno, il voler mio
è immutabil come il fato! –

Fra il suo cuore, e il cor paterno
frapponeste un turpe amor...

(A Miller e Luisa)

Non può il ciel, non può l'inferno
involarvi al mio furor!

LUISA (*alzando al cielo gli occhi lagrimosi*)

Ad immagin tua creata,
o Signore, anch'io non fui?
E perchè son calpestate
or qual fango da costui?
Deh! mi salva... deh! m'aita...
Deh! non m'abbia l'oppressor...
Il tuo dono, la mia vita
pria ripigliati Signor!^{xlii}

LAURA, CONTADINI

(Il suo pianto al pianto sforza!..
Il suo duolo spezza il cor!..)

ARCIERI

Obbedirlo a tutti è forza:
egli è padre, egli è signor. –

segue nota 17

ESEMPIO 20 (n. 7, bb. 240-246)

grandioso

Miller

A quel Dio ti prostra in-nan - te de' mor-ta - - li pu-ni-tor.

[Vie]

pp staccate

[Vc., Cb. pizz.]

Tra le melodie cantate dai quattro solisti spicca quella della protagonista, l'ultima a entrare, che intona un tema mesto, basato su una linea discendente e su singhiozzanti seconde minori discendenti. Come quello di Miller, anche il tema di Luisa è suddiviso in due frasi, la seconda delle quali è un'implorazione a Dio; essa si staglia nettamente, simile a un canto di speranza, sulle semicrome staccate dei tre personaggi maschili e sui loro foschi pensieri di vendetta.

ESEMPIO 21 (n. 7, bb. 269-276; 285-288)

(alzando al cielo gli occhi lagrimosi)
con passione

Luisa

Ad im-magintuac-re - a - ta, o Si-gnore anch'io non fu - i? Deh! mi sal-va... deh! m'a-i-ta...

cantabile

L'entrata del coro arricchisce lo spessore sonoro del concertato, ma non aggiunge nuovi spunti melodici; i contadini riprendono infatti la melodia di Luisa, indicando in maniera forse un po' ingenua la loro affinità d'animo con la protagonista.

WALTER (*agli arcieri*)

I cenni miei si compiano.¹⁸

RODOLFO (*mettendosi innanzi a Luisa col ferro sguainato*)

Da questo acciar svenato
cadrà chi temerario
s'avanza...

WALTER

Forsennato!..

(*Prende Luisa e la spinge fra gli arcieri*)

In me lo scaglia.

RODOLFO

O rabbia!..

Se tratta è fra catene
la sposa mia, nel carcere
giuro seguirla.

WALTER

Ebbene,

la segui.

RODOLFO

Ah! pria che l'abbiano

quei vili in preda, il core
io le trapasso.

(*Lanciandosi fra gli arcieri, e mettendo la punta della spada sul petto di Luisa*)

WALTER

Uccidila.

Che tardi?

RODOLFO

O mio furore!..

Tutto tentai... Non restami
che un infernal consiglio...

Se crudo, inesorabile
tu rimarrai col figlio... –

(*All'orecchio di Walter, con terribile accento*)

Trema – svelato agli uomini
sarà dal labbro mio
come giungesti ad essere

Conte di Walter!

(*Esce rapidamente*)

WALTER (*sembra colpito da folgore*)

Io!..^{xliv}

Rodolfo... m'odi... arrestati...

(*Tutto m'ingombra un gel!..*)^{xliv}

Costei lasciate... è libera...

(*Convulso e pallido in volto più della morte, cerca raggiungere il figlio*)

LAURA, CONTADINI, ARCIERI

Fia ver!..

LUISA, MILLER

Pietoso ciel!..

(*Gli Arcieri partono: Luisa cade in ginocchio mezzo svenuta: gli altri le accorrono d'intorno*).

FINE DELL'ATTO PRIMO

¹⁸ Verdi aveva espresso a Cammarano il desiderio di non terminare in modo tradizionale l'atto primo. La norma avrebbe richiesto un tempo di mezzo e una stretta, con un nuovo intervento del coro nella ripetizione. Il finale I procede invece in maniera affatto differente: in un breve recitativo Walter ordina di condurre via i prigionieri, ma Rodolfo si frappone, dicendo che preferisce vedere Luisa morta piuttosto che in catene. Walter lo incita crudelmente a mettere in atto le sue parole, ma Rodolfo, quasi facendo violenza a se stesso, esplode invece in un'ampia melodia discendente, che richiede all'interprete una tecnica vocale impeccabile, ricattando il padre: se Luisa verrà arrestata egli rivelerà il terribile segreto che lo riguarda.

ESEMPIO 22 (n. 7, bb. 375-379)

[Allegro] poco più mosso
accentato assai

Rodolfo

Tut - - - to ten-tai... non re - sta - mi che un in-fer-nal con - si - glio...

pp [Cl., Archi]

ppp staccate

ATTO SECONDO

L'intrigo

Interno della casa di Miller.

SCENA PRIMA

LAURA e CONTADINI, poi LUISA

LAURA, CORO (*accorrendo agitati*)^{xlv}
Ah! Luisa, Luisa, ove sei?..¹⁹

LUISA (*uscendo*)

Chi m'appella?

(*Notando lo smarrimento che si manifesta negli atti, e nei volti di ognuno*)

Voi certo recate

tristo annunzio!

LAURA

Pur troppo!..

CORO

E tu dei

ascoltarlo...

segue nota 18

Tutto ciò potrebbe sembrare un tempo di mezzo o persino l'inizio di una stretta. Invece non è nessuna delle due cose: in un breve recitativo Walter ordina di liberare i prigionieri, mentre il coro commenta il fatto con una brevissima esclamazione al cielo; l'atto si chiude pertanto rapidamente su fragorosi accordi di La maggiore dell'intera orchestra. Ad appena dieci anni dal suo primo e modesto esordio teatrale, a soli sette anni dalla sua affermazione come operista, grazie al successo di *Nabucco*, Verdi ha già acquisito una maturità artistica tale non solo da poter piegare a suo piacimento le convenzioni formali, ma anche da saperle rifiutarle apertamente quando esse entrano in conflitto con la logica drammatica. In questo senso effettivamente Verdi sembra iniziare la sua «seconda maniera» artistica, quella di *Rigoletto* e delle opere degli anni Cinquanta.

¹⁹ L'atto secondo si apre con la stessa scena sulla quale era calato il sipario nel precedente, che raffigura l'interno della casa di Miller. Il numero iniziale (n. 8. Coro, scena ed aria Luisa), uno dei più ricchi dal punto di vista musicale dell'intera partitura, costituisce sul piano drammatico la chiave di volta dell'azione, ed è infatti collocato alla metà esatta dell'opera; da quel momento in poi il destino della protagonista sarà segnato e la vicenda si avvierà al suo epilogo tragico. Al centro del brano si trova la scena cruciale del dramma, nella quale Luisa scriverà sotto dettatura una lettera d'amore a Wurm, rinunciando così a Rodolfo pur di salvare la vita al padre. La prima parte del numero è occupata da un coro concitato di contadini (*Allegro moderato* – Fa minore, 6/8), che annunciano a Luisa l'arresto del padre, in pericolo di vita. Anche in questa circostanza Verdi scrive una melodia dallo spiccato carattere popolare, accentuato dall'intonazione all'unisono, dal vorticoso movimento in 6/8, infine dagli ampi intervalli della seconda battuta e dal moto congiunto delle restanti battute.

ESEMPIO 23 (n. 8. Coro, Scena ed Aria Luisa, bb. 18-21)

Allegro moderato

Luisa
Donne

Tenori

Bassi

Al vil - lag-gio dai camp-pi tor - nan-do del-la roc-cia pel ri-pi-do cal - le

Il coro, bipartito, è in forma di ballata strofica irregolare: la prima strofa corrisponde alle due quartine iniziali del testo poetico, la seconda inizia con una ripresa dell'es. 23, che però viene subito interrotta dall'esclamazione di Luisa «Ah! Mio padre». L'es. 23 prosegue pertanto in maniera differente, con una melodia che poco dopo verrà

LUISA	Parlate... parlate...	LAURA	Dove?..
LAURA, CORO	Al villaggio dai campi tornando della roccia per ripido calle, un fragor, che veniasi accostando, a noi giunse dall'ima convalle: eran passi e minacce d'armati, cui d'ambascia una voce frammista; al ciglion della rupe affacciati ne colpì deplorabile vista!.. Crudi sgherri traenti un vegliardo fra catene!..	LUISA	Al castello...
LUISA	Ah! mio padre!..	TUTTI	Wurm!..
LAURA, CORO	Fa cor... Havvi un Giusto, un Possente che il guardo tien rivolto sui miseri ognor!	SCENA II ^a	
LUISA (<i>rimasta oppressa dal cordoglio, scuotesi ad un tratto, e s'incammina per uscire</i>)	Oh! padre, oh padre mio!..	WURM, e detti	
		WURM (<i>a Luisa</i>)	Ascoltarmi è d'uopo. (<i>Ai contadini che partono</i>)
		Uscite.	
		LUISA	(Io gelo!)
		WURM	Il padre tuo!.. ²⁰
		LUISA	Finisci.

segue nota 19

ripresa dagli archi (cfr. es. 24) e che infrange l'apparente struttura del brano. Il significato drammatico di questa forma irregolare è chiarissimo: non solo l'esclamazione di Luisa interrompe il racconto dei contadini, ma la sua disperazione spinge i suoi amici a lasciar perdere i dettagli della vicenda e a invocare Dio affinché abbia pietà di lei. L'arrivo a sorpresa di Wurm pone fine bruscamente al coro, che termina su un accordo in fortissimo di Re bemolle maggiore. In un breve recitativo Luisa invita gli astanti a lasciarla sola col nuovo arrivato; il coro esce lentamente di scena, ripetendo la sua invocazione al Creatore, ripresa a mo' di eco dal clarinetto e dagli archi.

ESEMPIO 24 (n. 8, bb. 68-72)



²⁰ La scena che segue è uno dei momenti più drammatici dell'intera partitura e sotto il profilo musicale una delle meglio riuscite (per un'attenta analisi del significato drammatico di questo scorcio, si rimanda anche al saggio di Michele Girardi in questo volume, p. 13-32). Non v'è dubbio che anche in questo caso Verdi deve aver tratto più d'uno spunto d'ispirazione dalla vita culturale parigina, in particolare dal teatro popolare dei cosiddetti *mélodrames*, nei quali un'orchestra commentava in guisa di odierna colonna sonora le fasi cruciali dell'azione, sovrapponendosi alla recitazione degli attori o colmando le pause tra le loro battute. L'inizio della scena tra Wurm e Luisa è in forma di recitativo tradizionale, nel quale tuttavia un ruolo determinante è affidato ai *tremoli* degli archi. Tuttavia, non appena Luisa si accinge a scrivere la lettera che Wurm le detta, l'orchestra commenta l'azio-

WURM
Langue in dura prigion.

LUISA

Reo di che fallo?

WURM
Ei del Conte vassallo,
farlo d'oltraggi e di minacce segno
ardi! Grave il delitto,
grave la pen fia!

LUISA

D'interrogarti

tremo!..

WURM

Che val tacerlo?

Sul canuto suo crin pende la scure.

LUISA

Ah!.. Taci... taci...

WURM

Eppure,

tu puoi salvarlo.

LUISA

Io?... Come?

WURM

A te m'invia

segue nota 20

ne con tre idee musicali differenti (es. 25); la prima (minacciosi trilli all'unisono degli archi), va riferita a Wurm e alla sua azione coercitiva nei confronti di Luisa; la seconda (ottave spezzate degli archi e del clarinetto), ricorda il ticchettio di un orologio o il battito cardiaco, e ha una funzione 'neutra', serve cioè unicamente a indicare lo scorrere del tempo oggettivo dell'azione; la terza idea infine (un lamentoso motivo discendente del clarinetto) indica una dimensione interiore, cioè la rassegnazione di Luisa e l'accettazione del sacrificio di sé per amore del padre.

ESEMPIO 25 (n. 8, bb. 111-119)

The musical score for Example 25 is divided into two systems. The first system features Wurm's vocal line in bass clef, starting with an *Allegro* tempo and an *Andante* section. The tempo changes from *Allegro* to *Andante* at the beginning of the second system. The vocal line is accompanied by a piano part in treble and bass clefs, featuring *[Archi]* and *[Cl., Archi]* parts. The tempo changes from *Allegro* to *Adagio* at the beginning of the second system. The piano part includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*. The vocal line includes lyrics in Italian, such as "Wurm, io giam-mai Ro-dol-fo non a-". The piano part includes performance instructions like "accennando a Luisa una tavola, su cui havevi l'occorrenza per scrivere" and "quindi abbassa gli occhi come rassegnata al sacrificio e scrive".

Ancora una volta Verdi riesce a ottenere sorprendenti effetti grazie all'impiego di idee musicali semplicissime, che tuttavia rivelano uno spiccato talento drammatico e una fantasia musicale rigogliosa; il compositore sa infatti impiegare elementi consolidati della retorica melodrammatica (il trillo, il semitono discendente) facendoli apparire ogni volta nuovi e originali.

l'offeso Conte: un foglio
vergar t'impone, e prezzo
ne fia lo scampo di tuo padre.

LUISA

Un foglio?..

WURM (*accennando a Luisa una tavola, su cui v'ha
l'occorrente per iscrivere*)

Scrivi.

(*Dettando*)

«Wurm, – io giammai

Rodolfo non amai...–

(*Luisa guarda Wurm un istante, quindi abbassa gli
occhi come rassegnata al sacrificio, e scrive*)

Il suo lignaggio erami noto, – e volli
stringerlo fra mie reti...»

LUISA

E deggio?..

WURM

Dei

salvar tuo padre.

(*Luisa scrive*)

«Ambizion mi vinse... –

tutto svanì ... – perdona. –
Ritorno al primo affetto, –
e di Rodolfo ad evitar gli sdegni, –
come la notte regni, –
vieni, – ed insieme fuggirem.»

LUISA

Che!..

WURM

Scrivi!

LUISA

E segnar questa mano
potrebbe l'onta mia?..
(*Sorgendo con indignazione*)

Lo speri invano. –

Tu puniscimi, o Signore²¹
se t'offesi, e paga io sono,
ma de' barbari al furore
non lasciarmi in abbandono.
A scampar da fato estremo^{xlvi}
innocente genitor,
chiedgon essi... – a dirlo io fremo! –
della figlia il disonor!

²¹ Finché si tratta di scrivere una falsa dichiarazione d'amore Luisa è disposta a eseguire gli ordini di Wurm, poiché queste sono le condizioni che il conte ha posto affinché Miller sia liberato. Ma Wurm cerca di approfittare della situazione per costringerla a sposarlo, pretendendo inoltre che Luisa scriva che lo attende all'alba per fuggire con lui. È troppo, persino per una ragazza rassegnata, che è sì disposta a rinunciare a Rodolfo scrivendo una falsa lettera d'amore a Wurm, ma non accetta di apparire agli occhi dell'innamorato come una disonorata, che fugge via col nuovo spasimante. L'onore è una cosa troppo seria per la morale ottocentesca, e nulla può giustificare il suo sacrificio. Luisa ha un moto di sdegno, che dà inizio al cantabile della sua aria (*Andante agitato* – La maggiore, 3/4).

ESEMPIO 26a (n. 8, bb. 155-159)

Andante agitato

Luisa

Tu pu-ni - sci - mi, o Si-gno - re s'io t'of-fe - si, e pagai so - no,

[Archi] *p*

Il tono eroico di questa pagina espone un aspetto inusitato della protagonista che, come il padre, nei momenti in cui è in pericolo l'onore è in grado di slanci eroici e, soprattutto, si appella a Dio come sommo giudice ed estremo protettore degli umili. Il cantabile termina con le parole «O Signore, non mi lasciare» ripetute più volte, quasi a suggerire lo smarrimento interiore di Luisa, e con una virtuosistica cadenza a La maggiore, che ci ricorda che quella è pur sempre una primadonna. Il tempo di mezzo si apre con un recitativo, nel quale Wurm dice a Luisa che nessuno la costringe e che è libera di scegliere; ovviamente se non firmerà la lettera Miller verrà giustiziato. Il tema lamentoso dell'es. 25 viene esposto un'ultima volta dai legni, mentre Luisa firma mestamente la sua condanna all'infelicità. Wurm pretende ora che Luisa giuri, in presenza di Federica, che la lettera è autografa e che

WURM

Qui nullo s'attenta imporre al tuo core:
(*In atto di partire*)
tu libera sei. Ti lascio.

LUISA (*trattenendolo*)

Spietato!..

E il misero vecchio?

WURM (*freddamente*)

L'udisti: egli muore.

LUISA

E libera io sono!

(*Torcendosi convulsivamente le mani, quindi si accosta alla tavola e scrive*)

Il foglio è vergato.

(*Dandolo a Wurm*)^{xlvii}

WURM (*dopo averlo letto*)

Sul capo del padre, spontaneo lo scritto,
Luisa mi giura che all'uopo dirai.

LUISA

Lo giuro!

WURM

Un sol cenno ancor t'è prescritto.

LUISA

Io t'odo.

WURM

Al castello venirme dovrai,
ed ivi al cospetto di nobil signora
accesa mostrati di... Wurm.

LUISA

Di te?..

WURM

Acerba è la prova!

LUISA

No.

WURM

Duolmi!..

LUISA

Ed allora?..

WURM

Allora...

LUISA

Mio padre?..

WURM

Fia salvo.

LUISA

– Mercè. –

(*Un sorriso diabolico spunta sul labbro di Wurm*)

segue nota 21

lo ama. È l'ultima pressione psicologica che il vassallo esercita sulla ragazza, e viene cantata su una melodia (es. 26b) che ricorda da vicino il tema dei clarinetti e fagotti sul quale Rodolfo, nel numero precedente, aveva rassicurato Miller di conoscere un segreto che avrebbe piegato la volontà di Walter. In entrambi i casi il tono minaccioso è dato dal ritmo anapestico (qui una semiminima seguita da una terzina di crome, con la prima croma unita da legatura di valore alla semiminima) e dall'insistenza sulle stesse note.

ESEMPIO 26b (n. 8, bb. 204-208)

sottovoce

Wurm

Sul ca - po del pa - dre, spon-ta - neo lo scrit - to, Lu - i - sa, mi giu - ra che al-l'uo - po di - ra - it!

[Fg]pp

Dopo la ripetizione dell'es. 26a, Wurm, ottenuto il giuramento da parte di Luisa, accenna a un sorriso diabolico, che l'orchestra commenta con una figura derivata dall'es. 25 e che a sua volta lascia presagire il *credo* di Iago.

ESEMPIO 26c (n. 8, bb. 224-226)

un sorriso diabolico spunta sulle labbra di Wurm

un sorriso diabolico spunta sulle labbra di Wurm

[Tutti] *ff*

A brani, a brani, o perfido²²
il cor tu m'hai squarciato!..

(*Prorompendo*)

Almen t'affretta a rendermi
il padre sventurato...
Di morte il fero brivido
tutta m'invade omai...
Mi chiuda almeno i rai
la man del genitor!

WURM

Coraggio: il tempo è farmaco
d'ogni cordoglio umano.
Di stringer la tua mano
speranza io nudo ancor.

(*Escono*)

SCENA III^a

Il castello: appartamenti di Walter.

WALTER

Egli delira: sul mattin degli anni²³
vinta da cieco affetto
spesso è ragion! Del senno empia il difetto
pel figlio il padre. – L'opra mia si compia...
nulla cangiar mi debbe:
esser pietoso crudeltà sarebbe.

SCENA IV^a

WURM *e detto*

WALTER

Ebben?..

²² Il numero si conclude regolarmente con la cabaletta di Luisa, accompagnata dai pertichini di Wurm. La melodia e la struttura formale del brano, con la ripetizione integrale del tema principale e la stretta finale, sono estremamente tradizionali; tuttavia dopo l'intensa scena della lettera e la non meno intensa pressione psicologica a cui Wurm ha sottoposto Luisa nel tempo di mezzo, l'esplosione melodica di questa pagina ha un effetto benefico, consentendo di scaricare la tensione accumulata in precedenza.

ESEMPIO 27 (n. 8, bb. 228-231)

Allegro assai moderato

prorompendo

Luisa

A bra - ni, a bra - ni, o per - fi-do, il cor tu m'hai squar - cia - to!..

[Cor., Legni, Archi]

p

²³ La scena muta nuovamente e si sposta all'interno del castello di Walter. Il conte riflette sul comportamento del figlio, e continua a convincersi che le azioni di Rodolfo sono da attribuirsi a delirio giovanile, una singolare patologia sconosciuta alla medicina, ma che per Walter è l'unica spiegazione plausibile al comportamento del figlio, del tutto fuori da ogni logica e ordine sociale. Il recitativo che introduce il numero inizia con una reminiscenza del cantabile dell'aria del conte del primo atto (es. 10) affidata agli archi; Walter si trova nello stesso stato d'animo crucciato d'allora, perché da un lato ha investito tutta la sua vita per realizzare l'ascesa sociale attraverso il figlio, dall'altro vede che il successo, ormai a portata di mano, è messo in pericolo proprio dal diretto interessato. Secondo la sua concezione patriarcale, che vede in un figlio solo una sorta di propaggine del padre, l'idea che Rodolfo possa avere una volontà e sentimenti propri non lo sfiora affatto. Walter è pertanto determinato: nulla deve cambiare nel suo piano originale e Rodolfo sposerà, volente o nolente, Federica.

ESEMPIO 28 (n. 9. Recitativo Scena e Duetto, bb. 22-25)

Allegro

[Vc., Cb.]

pp

WURM

Tutte apprestai
della trama le fila.

WALTER

Oh! di': Luisa?..

WURM

Come prevedi già, vinta, conquista
da credulo spavento,
alle minacce s'arrende; per calle
recondito qui tratta
verrà.

WALTER

Ma il foglio?..

WURM

Compra man recarlo
deve a Rodolfo: la vittoria è certa!
Eppur dal primo assalto
qual poter vi respinse io non intendo!

WALTER

Inatteso periglio!..
Del figlio una minaccia!.. Ingrato figlio!..

L'alto retaggio non ho bramato²⁴

di mio cugino, che sol per esso!..

Ad ottenerlo, contaminato

mi son pur troppo di nero eccesso!..

WURM

In punto feci del mio Signore

nel palesarvi la mente ascosa!

A me, cui sempre fidava il core,

scovò la scelta ei d'una sposa...

WALTER

Timori nacquero in me ben tristi!..

WURM

Aver quel nodo figli potea!..

WALTER

Ad acquetarmi tu suggeristi

orribil mezzo!..

WURM

Varcar dovea

l'irta foresta notturno il Conte...

Noi l'appostammo, e...

segue nota 23

Entra Wurm, accompagnato da un inquietante motivo degli archi gravi, che riprende il motivo anapestico della Sinfonia coniugandolo al salto di quinta discendente dell'es. 28. Verdi ancora una volta non manca di sorprenderci per la sua abilità, quasi da sinfonista tedesco, nel far scaturire da una breve cellula tematica un gran numero di idee musicali (circa l'importanza drammatica della Sinfonia come nucleo germinale dell'opera cfr. nuovamente il saggio di Girardi in questo volume). L'aspetto inquietante e 'fatale' della figura anapestica assume ora una connotazione più definita: non è solo una vaga minaccia, una sorta di 'segno del destino', ciò che incombe su Luisa, bensì, più concretamente, un piano malvagio del conte. Eppure persino Walter è oppresso da gravi presagi, perché, come egli rivela a Wurm, Rodolfo conosce il loro segreto.

²⁴ Il misterioso segreto che rende Walter e Wurm vulnerabili di fronte a Rodolfo viene narrato nel cantabile del duetto (*Allegro assai moderato* – Si bemolle maggiore, *C*). Per impedire che il cugino, a cui spettava il titolo di conte, si sposasse e privasse pertanto Rodolfo del diritto alla successione, Walter, su suggerimento di Wurm e con il suo aiuto, gli ha teso un'imboscata in una foresta e l'ha ucciso. Rodolfo tuttavia è accorso sul luogo del delitto ed ha appreso dal moribondo il nome dei suoi assassini. Per questo anche Wurm corre il rischio di essere denunciato da Rodolfo. Il cantabile ha una forma peculiare, determinata dalla situazione drammatica. I due protagonisti, entrambi bassi, intonano infatti la medesima melodia (es. 29a), tuttavia Wurm non la riprende dalla prima battuta, bensì dalla terza (es. 29a, b. 55), e solo dopo quattro battute intona la prima frase del tema.

ESEMPIO 29a (n. 9, bb. 53-57)

Allegro assai moderato
con mistero

conespressione

Walter

L'al-to re tag-gio non ho bra-ma-to di miocu-gi-no, che solper es-so!

[Cl., Fg.]

[Archi]

p

WALTER	Non seguir...	Al rombo mio figlio accorse
	Sento drizzarsi le chiome in fronte!..	dell'armi nostre... non era muto
	Tutto il mio sangue rabbrivir!..	ancor quel labbro!..
WURM		WURM
	È ver, che giova parlar d'evento	Che intendo!.. Ah! forse?..
	cui notte eterna fra' suoi misteri	WALTER
	ha già sepolto?	In quel supremo, terribil punto
WALTER		Walter nomava!..
	Sepolto?..	WURM
WURM		Chi?
	Spento	WALTER
	il Sire antico da' masnadieri,	Gli assassini!
	qual noi spargemmo, tutti han creduto...	WURM
WALTER		Oh me perduto!
	Non tutti!	WALTER
(Sorpresa e turbamento di Wurm)		Sol tu? Congiunto
		non t'ha il misfatto a' miei destini?.. ^{xlvi} –

segue nota 24

L'effetto è pertanto quello di una prosecuzione di un'unica idea melodica: Walter e Wurm si passano cioè la parola anche nella musica, raccontando ciascuno un episodio della vicenda che li vede coinvolti. Questa forma peculiare di alternanza tra i due bassi nell'esposizione di un'unica linea viene mantenuta per gran parte del duetto. Ciò fa comprendere all'ascoltatore come non vi sia vera contrapposizione tra i due uomini – una situazione inusuale per un duetto – e come i loro destini siano indissolubilmente intrecciati dal momento in cui è stato commesso il delitto. Vi è solo un punto in cui i due bassi prendono strade differenti: quando Wurm sta per raccontare come hanno ucciso il cugino del conte, Walter ha un moto d'orrore e lo interrompe. Su accordi in *fortissimo* dell'intera orchestra il conte intona una figura melodica che, nell'accompagnamento e nel carattere marziale, ricorda da vicino l'es. 11.

ESEMPIO 29b (n. 9, bb. 83-87)

[tutta forza] allargando

Walter

Fronte!... tut - to il mio san - guerabbrivi - dir, tut - to il mio san - gue - rab - bri - vi - dir!...

A voler leggere in chiave psicanalitica questo passaggio, verrebbe da supporre che nella sua aria dell'atto primo il conte, nel momento in cui si indigna per la disubbidienza del figlio, non escluda dentro di sé di ricorrere alla soluzione estrema già attuata nei confronti del cugino, cioè l'assassinio. Se l'es. 11 si concludeva con un salto d'ottava discendente, qui il conte s'inabissa fino a un Fa¹, al quale fa seguito una pausa dell'intera orchestra. Non c'è bisogno dunque che i due narrino nel dettaglio come hanno ucciso il cugino del conte, perché la musica ha rivelato agli ascoltatori quanto basta per inorridire a loro volta. Wurm riprende subito dopo il tema dell'es. 29a, ma stavolta con una figura d'accompagnamento al basso che deriva dall'es. 29b: il pensiero di quella notte delittuosa è ancora vivo e presente nei due complici. Un breve tempo di mezzo, nel quale Walter rivela che il cugino, morente, ha svelato tutto a Rodolfo, conduce alla stretta finale (*Meno mosso* – Si bemolle maggiore, *c*: «O meco incolume»), basata su due brevi temi differenti per Walter e Wurm e un enfatico raddoppio della parte di Walter affidato alle trombe. Anche questa sezione, con una coda più veloce, è assai breve: non essendoci alcun conflitto drammatico tra i due personaggi non c'è alcuna ragione per dilungarsi in cabalette. Va detto inoltre che non vi è praticamente soluzione di continuità tra il cantabile e la stretta, e che solo la lettura della partitura consente di cogliere le cesure. Anche in questo caso la scelta formale si giustifica attraverso il significato della scena: poiché il duetto serve unicamente per informare gli ascoltatori circa l'antefatto della vicenda, e l'unica novità è che anche Wurm scopre ora di essere ricattabile da Rodolfo, Verdi ha evitato di creare sezioni formali nettamente contrastanti, che non avrebbero avuto una giustificazione sul piano drammatico.

O meco incolume sarai, lo giuro,
o sul patibolo verrò con te.

WURM

(Più questo capo non è sicuro!..
Potria del ceppo cadere a piè!).

Vien la Duchessa!..²⁵

(*Ad un segno di Walter si ritira*)

SCENA V^a

La DUCHESSA, e detto

DUCHESSA

Conte...

WALTER

Il detto mio confermo:
di Rodolfo nel sen, qual d'un infermo
il delirio, s'apprese
amor che spento fia...

DUCHESSA

Spento?..

WALTER

Ed in breve.

DUCHESSA

Io temo!..

WALTER

Indarno: di Luisa il core
mai Rodolfo non ebbe;
d'altri è colei.

DUCHESSA

Fia vero?.. E chi potrebbe
attestarlo?

WALTER

Ella stessa.

DUCHESSA

Ella!..

WALTER

Qual tu chiedesti
qui fu condotta.

DUCHESSA

Già!

WALTER

Non lo volesti?

SCENA VI^a

La DUCHESSA siede, cercando ricomporsi dal suo turbamento. WALTER apre una porta segreta, d'onde esce LUISA, accompagnata da WURM

WALTER

Presentarti alla Duchessa²⁶
puoi Luisa. – Intendi?

DUCHESSA (*con sussiego*)

Appressa.

WURM (*piano a Luisa*)

Ti rammenta in qual periglio
è tuo padre!

LUISA

(O mio terrore!..)

(*Si avvanza*)

DUCHESSA

(Dolce aspetto!.. Il volto, il ciglio...
tutto spira in lei candore!)

²⁵ Il quartetto che segue rappresenta il *pendant* drammatico della lettera scritta da Luisa all'inizio dell'atto. La ragazza dovrà ora subire la prova più difficile, cioè affermare davanti alla sua rivale in amore che ha ingannato Rodolfo e che ama Wurm. Il numero è preceduto da un lungo recitativo, nel quale Walter rassicura Federica che nulla è cambiato nei loro progetti, tanto più che una lettera di Luisa ha rivelato che la ragazza ora non ama più Rodolfo.

²⁶ Il quartetto è introdotto da un'ampia scena, nella quale Luisa viene sottoposta a un vero e proprio interrogatorio da parte di Federica, mentre Walter e Wurm alternano nei suoi confronti modi apparentemente gentili, quando Federica li osserva, a crude minacce mormorate all'orecchio della ragazza, quando la duchessa è assorta nei suoi pensieri. La scena è costruita come di consueto facendo ricorso a dei *parlanti* e a dei motivi musicali dell'orchestra, che sottolineano i risvolti psicologici dell'azione. Il primo motivo musicale è affidato agli archi e accompagna l'uscita in scena di Luisa (es. 30); si tratta di un'elegante figurazione discendente, quasi un inchino galante, col quale Walter invita – o forse sarebbe meglio dire obbliga – Luisa a presentarsi alla duchessa.

LUISA
(A costei sarà concesso,
quanto il ciel m'avea promesso!)
DUCHESSA
Par che manchi in te coraggio
d'erger gl'occhi al mio sembiante!

WALTER
Ella nata in un villaggio!..
WURM
D'alta dama or tratta innante!..
LUISA
(Rea fucina d'empie frodi
son costor!..)

segue nota 26

ESEMPIO 30a (n. 10. Scena e quartetto, bb. 22-24)

Allegro moderato

Anche nelle parti vocali non mancano gli sprazzi lirici, soprattutto tra le due donne, che seppure sappiano bene di essere rivali, non dimenticano di riservare una certa grazia femminile nel rivolgersi l'una all'altra. Federica, ad esempio, esprime la sua ammirazione per l'aspetto dolce di Luisa con un ampio arco melodico (es. 30b), mentre Luisa risponde con una non meno elegante, ma assai mesta melodia discendente.

ESEMPIO 30b (n. 10, bb. 29-33)

Il resto del parlante è invece dominato da un'elegante melodia, esposta inizialmente dagli archi, e dall'elaborazione motivica delle cellule tematiche che la compongono, secondo un procedimento di tipo 'sinfonico' già osservato in altri punti dell'opera (vale la pena di notare inoltre la stretta affinità tra l'*incipit* dell'es. 30a e quello dell'es. 30c).

ESEMPIO 30c (n. 10, bb. 36-40)

Se non fosse per i due sedicesimi iniziali, questa dell'es. 30c si direbbe una tipica melodia 'di conversazione' verdiana; eppure proprio l'*incipit* anapestico rivela l'affinità con il tema della sinfonia e con l'es. 18, quando Walter appariva improvvisamente nella casa di Miller. Allo stesso modo le seconde minori discendenti dell'es. 30c sono strettamente legate, dal punto di vista del significato drammatico, agli analoghi intervalli cromatici del tema della sinfonia e al lamentoso motivo discendente dell'es. 25, quando Luisa scriveva proprio quella lettera d'amore a Wurm, il cui contenuto è ora chiamata a confermare. Tale affinità tematica risulta palese nel corso della scena, quando le singole cellule melodiche dell'es. 30c vengono isolate ed elaborate, mostrando così nuovamente il loro legame semantico originario con Luisa. Un nuovo tema compare soltanto dopo che Luisa, vincendo la sua resistenza, pronuncia il nome di Wurm e dice che è quello della persona amata (es. 30d); ancora una volta non è difficile riconoscere nel nuovo tema la rielaborazione di cellule melodiche derivanti dall'es. 30a.

ESEMPIO 30d (n. 10, bb. 64-65; 74-76)

DUCHESSA (*sorgendo, ed accostandosi a Luisa*)

Luisa, m'odi.

Farmi puote un sol tuo detto
sventurata, o appien felice!
Non mentir!.. Ma no, l'aspetto
non hai tu di mentitrice!^{xlix}

LUISA

(Chi soffrì maggior affanno!..)

DUCHESSA (*prendendo Luisa per mano, ed affiggendole avidamente lo sguardo negli occhi*)

Ami tu?

LUISA

(Destin tiranno!..)

Amo.

DUCHESSA

E chi? Chi?

LUISA

– Wurm.

(*Mostrandolo. Wurm s'inchina modestamente*)

(Indegno!)

DUCHESSA

Ma Rodolfo?..

LUISA

Fra noi venne
sconosciuto... A qual disegno
io lo ignoro...

DUCHESSA

E non ottenne
mai d'amor lusighe, accenti
da Luisa?

LUISA

(Quai momenti!..)

DUCHESSA

Di'.

LUISA

No, Mai.

DUCHESSA

(La speme in core
mi si avviva!..)

LUISA (*con fremito di gelosia*)

(Esulta!)

DUCHESSA

Parmi!

Sì... cangiasti di colore!..

Ah! che fia?.. Non ingannarmi!..

Non tradir te stessa!..

LUISA

(O cielo!..)

WALTER

(Oserebbe?..)

DUCHESSA

Parla...

WURM

(Io gelo!)

DUCHESSA

Dell'arcano squarcia il manto...
se un arcano in sen tu chiudi.

LUISA (*in procinto di svelare il segreto*)

Io...

DUCHESSA

Favella.

WALTER

Sì, per quanto

ami il padre!

LUISA (*reprimendosi ad un tratto*)

(Il padre!..)

(*Gli sguardi di Walter e di Wurm stanno immobili sopra Luisa*)

(O crudi!..)

WURM^l

Via, che tardi?

DUCHESSA^{li}

Ebben?..

LUISA

Lo stesso

da Luisa udrete ognor,
(*Accennando Wurm*)

che alimento sol per esso
fido, immenso, ardente amor!

(Come celar le smanie²⁷

del mio geloso amore?..

²⁷ Il cantabile del quartetto (*Andante assai mosso quasi Allegretto* – Sol minore/maggiore, 3/4) fa ampio ricorso nella parte di Luisa al materiale melodico presentato nella scena precedente, in particolare sviluppando ulte-

RODOLFO

E d'evitar la mia presenza...

CONTADINO

Mi ripeté più volte.

Sospetto incerto di non so qual trama,

e speme di mercede

a voi m'han tratto.

RODOLFO (*gettandogli una borsa*)

Esci.

(*Il contadino si ritira*)

Olà?

(*Comparisce un servo*)

Wurm.

(*Il servo parte*)

Oh! fede

negar potessi agl'occhi miei!.. Se cielo

e terra, se mortali

e celesti^{lii} attestarmi

volesser ch'ella non è rea – mentite –

io risponder dovrei – tutti mentite...

(*Mostrando il foglio*)

Son cifre sue! – Tanta perfidia!.. Un'alma

sì nera! sì mendace!..

Ben la conobbe il padre!.. Io cieco, audace

osai!.. – Ma dunque i giuri,^{liii}

le speranze, la gioja,

le lagrime, l'affanno?..

Tutto menzogna, tradimento, inganno! –

Quando le sere, al placido²⁹

chiaror d'un ciel stellato,

meco figgèa nell'etere

lo sguardo innamorato,

e questa mano stringermi

dalla sua man sentia...

ah!.. mi tradia!..

Allor, ch'io muto, estatico

da' labbri suoi pendea,

ed ella in suon angelico,

«amo te sol» dicea,

tal che sembrò l'empireo

apirisi all'alma mia!

ah!.. mi tradia!..

²⁹ Il cantabile dell'aria di Rodolfo (*Andante* – La bemolle maggiore, 3/4) è uno dei brani più celebri dell'intera produzione verdiana e di conseguenza uno dei favoriti dai tenori. È una delle prime volte, inoltre, che Verdi scrive una melodia così ampia e lirica per un tenore, ed è anche la prima volta che non si limita ad esporre la formula d'accompagnamento nell'introduzione strumentale (in questo caso delle convenzionali sestine di sedicesimi), ma presenta una progressione cromatica di accordi dal sapore fortemente romantico, seguita da un elegante 'gesto' del violoncello. Anche l'orchestrazione è estremamente curata e raffinata in quest'aria, con un ruolo importante dei fiati. La struttura è quella del *couplet* ma rapportato al gusto italiano: le due frasi che lo formano sono infatti poco contrastanti (condividono lo stesso schema ritmico) e appaiono piuttosto come l'antecedente e il conseguente di un unico periodo musicale, mentre la struttura strofica del brano, con la ripetizione integrale dell'introduzione strumentale e della linea vocale, ricalcano il modello francese del *couplet*.

ESEMPIO 33 (n. 11, bb. 64-68)

Andante

appassionatissimo

Rodolfo

Quan - do le se - re, al pla - ci-do

[Vc.]

[Cl.]

[Archi] *pp*

[Vl., Vle., Cb. pizz.] *pp*

Al termine del cantabile di Rodolfo entra Wurm e la musica torna al recitativo. Rodolfo lo sfida a duello porgendogli una pistola, ma Wurm spara un colpo in aria per richiamare l'attenzione dei soldati del castello. Costoro accorrono per chiedere cosa è successo, e nella confusione Wurm ne approfitta per scappare. Il dialogo tra Rodolfo e gli armigeri occupa il tempo di mezzo del numero, basato su un *parlante*, nel quale il motivo degli archi espone un'ennesima metamorfosi dell'es. 1.

SCENA VIII^aWURM, *e detto*

WURM

Di me chiedeste?

RODOLFO

Appressati. –

Leggi.

*(Gli porge il foglio: quando Wurm ha finito di leggere lo riprende)*Ad entrambi è questa
ora di morte.

WURM

(Oh!...)

RODOLFO *(presentandogli due pistole)*

Scegliere

tu dei.

WURM *(cercando allontanarsi)*

Signor...

RODOLFO *(ponendogli fra le mani una delle armi)*

T'arresta...

Meco, ad un punto solo

spento cader al suolo

t'è forza...

(Inarcando la pistola)

WURM

(Inganno, ajutami...)^{liv}*(Fa qualche celere passo verso il fondo, e scarica la pistola in aria)*SCENA IX^a*Accorrono d'ogni parte ARMIGERI e FAMILIARI; quindi WALTER*

CORO

Che avvenne?... O ciel!

(Wurm, confondendosi tra i sopravvenuti, sparisce)

RODOLFO

Codardo!..

L'ali ha viltade!..

CORO

Orribile

d'ira vi splende il guardo!..

WALTER

Rodolfo!..

RODOLFO

Padre!..

WALTER

Oh Dio!

Calmati...

RODOLFO

Ah! padre mio!..

(Cadendo a' suoi piedi)

WALTER

Deh! Sorgi... M'odi.... Abbomino

il mio rigor crudele...

Abbia virtude un premio...

Cedo: alla tua fedele

porgi la man...

RODOLFO

Che ascolto!

Tu vuoi!..

WALTER

Gioisci!..

RODOLFO

Ah! stolto

Io diverrò!..

*(Aggirandosi disperatamente per la scena)*CORO^{lv}

Quai smanie!..

WALTER

Figlio!.. Né pago sei?

segue nota 29

ESEMPIO 34 (n. 11, bb. 132-134)

[Allegro vivo]



Anche Walter è accorso – la sua entrata sarà contrassegnata da una elaborazione dell'es. 34 – e impone al figlio di calmarsi e di 'punire' Luisa, che l'ha sedotto e tradito, sposando Federica.

RODOLFO
 Pago?..
 WALTER
 Sperai...
 RODOLFO
 Compiangimi!..
 Tradito m'ha colei!
 WALTER
 Tradito!..
 RODOLFO
 A me t'affretta
 o morte!
 WALTER
 No... vendetta!
 RODOLFO
 Come?
 WALTER
 Altre nozze attestino
 il tuo disprezzo ad essa.
 RODOLFO
 Che intendi?
 WALTER
 All'ara pronuba
 conduci la Duchessa.
 RODOLFO
 Io?.. Sì, lo vo'... Lo deggio... –
 Che parlo?.. Ahimè, vaneggio!..

WALTER
 Rodolfo, non pentirti...
 RODOLFO
 Ove mi sia non so!..
 WALTER
 T'arrendi a me... tradirti
 il padre tuo non può...
 RODOLFO
 L'ara, o l'avello apprestami...³⁰
 al fato io m'abbandono...
 Non temo... non desidero...
 Un disperato io sono!..
 Or la mia brama volgere
 nemmeno al ciel potrei,
 ch  inferno senza lei
 sarebbe il ciel per me!
 WALTER
 Quell'empio cor dimentica,
 quell'alma ingannatrice...
 Che un di sarai felice
 promette il padre a te.
 CORO
 Del genitor propizio
 al senno v'affidate...
 Nell'avvenir sperate;
 eterno il duol non  .
 (Walter seco tragge Rodolfo: tutti li seguono)

FINE DELL'ATTO SECONDO

³⁰ Dopo un cantabile di rara bellezza e un tempo di mezzo denso di avvenimenti, la cabaletta dell'aria di Rodolfo (*Allegro maestoso* – Si bemolle maggiore, 3/4) appare inevitabilmente un poco statica, con il suo taglio tradizionale, i pertichini di Walter e del coro, e la ripetizione integrale. Ad apparire falso   soprattutto il tono eroico del tema di Rodolfo, cos  distante dall'atmosfera elegiaca evocata nel cantabile, che risultava invece assai pi  adatta ad esprimere il carattere di questo personaggio essenzialmente impossibilitato ad agire e assai poco bellicoso.

ESEMPIO 35 (n. 11, bb. 187-194)



  uno di quei casi in cui Verdi paga ancora un pesante tributo alle convenzioni operistiche del suo tempo; non a caso egli aveva esitato a lungo a concludere l'atto con un'aria del tenore, e solo alla fine si era lasciato convincere da Cammarano a inserirla. Pochi anni dopo, all'epoca del *Trovatore* non avr  pi  timore di imporre con forza le proprie concezioni drammatiche, e persino una cabaletta 'eroica' come quella di Manrico, alla fine dell'atto terzo del *Trovatore*, non avr  pi  nulla di superfluo e convenzionale, a dispetto della situazione simile (un tenore sugli spalti di un castello e circondato da armigeri che si risolve a compiere un passo cruciale nella sua vita).

ATTO TERZO

Il veleno

La casa di Miller: la finestra è aperta, ed a traverso di essa vedesi il Tempio internamente illuminato.

SCENA PRIMA

LUISA *scrive presso una tavola, su cui arde una lampada: havvi sulla tavola medesima un cesto con frutta, ed una tazza colma di latte; in un canto della stanza* LAURA *ed altre paesane, che mestamente contemplano Luisa.*³¹

LAURA e CORO (*fra loro*)

Come in un giorno solo,
come ha potuto il duolo
stampar su quella fronte
così funeste impronte?
Sembra mietuto giglio
da vomere crudel,
Un angiol, che in esiglio
quaggiù mandava il ciel!

LAURA (*accostandosi a Luisa*)

O dolce amica, e ristorar non vuoi
di qualche cibo le affralite membra?

LUISA
No...

³¹ Il terzo e ultimo atto dell'opera si svolge nuovamente nella dimensione intima della casa di Miller. Gli archi intonano a mo' di preludio un tema di quattro battute, che impiega rispettivamente le prime due battute dell'es. 1 e le prime due dell'es. 5 (*Andante sostenuto* – Do minore, 3/4).

ESEMPIO 36a (n. 12. Scena e coro, bb. 1-6)



La musica ci informa in questo modo che la lettera che Luisa sta scrivendo è indirizzata a Rodolfo, e che il suo animo mescola il ricordo dei giorni felici, quando il loro amore era incontrastato, alla consapevolezza che quel tempo non tornerà più. Le contadine compiangono il destino dell'amica, con il coro che esegue una parte accordale, Laura una linea melodica e i violini che intonano per esteso il tema della sinfonia.

ESEMPIO 36b (n. 12, bb. 17-20)

Laura

Co-me in un gior-no so-lo, co-me ha-po-tu-to il duo-lo

Coro di donne

Co-me in un gior-no so-lo, co-me ha-po-tu-to il duo-lo

VI I e II sulla quarta corda

Dopo un breve recitativo, nel quale Luisa rifiuta il cibo e chiede piuttosto perché la chiesa sia illuminata, il coro viene ripetuto, e il numero si conclude con l'ingresso di Miller. Laura e le amiche si ritirano, per lasciare da soli padre e figlia. L'atmosfera di questa pagina, che non è un coro propriamente detto e neppure una «scena», bensì entrambe le cose allo stesso tempo, è estremamente calda e lirica, e ci riporta in quella dimensione umile e sincera con la quale l'opera aveva preso l'avvio.

LAURA

Cedi... all'amistà cedi, Luisa...

LUISA (*sorgendo*)

La ripugnanza mia

Rispettate... lo imploro. (A questo labbro
più non s'appresserà terreno cibo!

Già col pensier delibo

le celesti dolcezze!..)

(*Lo sguardo di lei ricorre involontariamente al
Tempio*)^{lvi}

Il tempio, amiche,
perché splende così?

(*Le contadine confuse guardansi l'un l'altra*)

Tacete?

CONTADINE

Ignare

siam...

LAURA

La novella Signoria con pompa
sacra inaugura il Conte.

(*Luisa torna a scrivere*)

(*Sommessamente alle compagne*)

Ah! l'infelice ignori

qual rito nuzial s'appresta, e quale
esser lo sposo debbe!..

A sì crudele annunzio ella morrebbe! –

CONTADINE, LAURA

Sembra mietuto giglio

da vomere crudel,

un angiol che in esiglio

quaggiù mandava il ciel!

SCENA II^a

MILLER, e dette

MILLER

Luisa!.. figlia mia!..

(*Luisa gittasi nelle sue braccia*)

LAURA

Qual casto amplesso
deh! non turbiam... sia testimon soltanto
tra figlia e padre il Cielo.^{lvii}

(*Si ritira con le compagne*)^{lviii}

MILLER

Pallida... mesta sei!..³²

LUISA

No, padre mio,

tranquilla io son.

MILLER

Del genitore, oh! quanto

caro lo scampo a te costava!.. Io tutto

da Wurm appresi.

LUISA

Tutto!..

MILLER

All'amor tuo

per me rinunziasti.

LUISA

È ver. (Ma in terra!)

(*Va lentamente verso la tavola*)

MILLER

(*Quella calma è funesta!.. Il cor mi serra
non so qual rio presagio!..*)

³² Il secondo pezzo dell'atto è un duetto tra Miller e Luisa. Le ampie dimensioni del brano sono giustificate dal fatto che padre figlia ancora non hanno avuto un numero per loro; che ciò avvenga solo ora, nel momento in cui Luisa ha sacrificato il suo amore ed è in procinto di proporre a Rodolfo di suicidarsi insieme, è l'estrema conseguenza di una morale maschilista, che impone alle donne il sacrificio di sé, e che solo attraverso tale rito consente loro di adempiere al volere paterno. Il duetto ha una struttura inconsueta, che ritroveremo da lì a poco ulteriormente ampliata nel duetto tra Violetta e Germont nell'atto secondo della *Traviata*. La morfologia tradizionale in quattro sezioni (scena, cantabile, tempo di mezzo e stretta) qui risulta estremamente dilatata e costituisce piuttosto un termine di riferimento ideale che un preciso conio formale. Se infatti non vi sono dubbi che «Andrem, raminghi e poveri» debba svolgere la funzione della stretta, la scrittura musicale e il tempo moderato hanno ben poco di cabalettistico. Allo stesso modo il cantabile, che dovrebbe coincidere con i versi di Luisa «La tomba è un letto», ha una struttura inusuale, perché la risposta di Miller impiega materiale musicale differente e perché sono quasi del tutto assenti i passaggi a due. Piuttosto dunque il duetto va visto come la sequenza di una scena e quattro sezioni distinte, terminanti con una quinta sezione a due come stretta.

(Luisa, che intanto ha piegato il foglio, ritorna presso Miller)

Che foglio è questo?

LUISA

Al suo destin prometti,
se m'ami, o padre, che recato ei fia.

MILLER (*guarda fissamente Luisa, poi schiude il foglio e legge*)

«Orribil tradimento

ne disgiunse, o Rodolfo... un giuramento

più dir mi toglie... Havvi dimora, in cui

né inganno può, né giuro

aver possanza alcuna... ivi t'aspetto...

Come di mezzanotte udrai la squilla,

vieni...»

(*Gli cade il foglio di mano*)

Sotto al mio piede il suol vacilla!..

(Resta un momento trambasciato e silenzioso, indi volgesi a Luisa con voce tremula)

Quella dimora... – Mancar mi sento!.. –

Quella dimora saria?..

LUISA

La tomba.

(Miller inorridisce)

Perché t'invade sì gran spavento?

MILLER

Ah!.. sul mio capo un fulmin piomba!

LUISA

La tomba è un letto sparso di fiori,³³

in cui del giusto la spoglia dorme,

sol pei colpevoli, tremanti cori

veste la morte orride forme;

ma per due candide alme fedeli

³³ Dopo il recitativo iniziale, Luisa prende la lettera – i violini puntati eseguono la stessa figurazione ritmica dell'es. 25, rammentandoci un'altra lettera scritta dalla protagonista – e la consegna al padre, affinché la recapiti al destinatario, cioè Rodolfo. Con ben poco senso della *privacy* Miller apre la missiva e ne legge il contenuto, nel quale Luisa, con parole tanto ricercate quanto inequivocabili, rivela di aver mentito quando ha affermato di amare Wurm, ma che non può rivelare la ragione della sua azione. In compenso gli dà appuntamento in un luogo misterioso, che egli però ben saprà individuare: la tomba. Mentre Miller declama le parole di Luisa, man mano che si avvicina il riferimento alla morte, gli archi gravi intonano un'ennesima metamorfosi dell'es. 1:

ESEMPIO 37 (n. 13, bb. 25-26)

[Fig., Archi]



Miller rimane atterrito e lascia cadere il foglio, ma Luisa lo rassicura: la tomba incute timore ai colpevoli, non ai giusti. Inizia così la prima sezione del duetto (*Andantino* – Fa maggiore, 3/8), nella quale il soprano canta con estrema grazia l'incanto della tomba, un letto di fiori dove si riposa in eterno. Il tempo di *Ländler* lento e la semplicità della linea melodica ci riportano in primo piano il carattere contadino e ingenuo della ragazza.

ESEMPIO 38 (n. 13, bb. 72-75)

delicatissimo



La risposta di Miller introduce la seconda sezione (*Più mosso* – Fa minore, 3/8) e un nuovo tema musicale, basato su una mesta melodia in minore, che nella parte finale lascia spazio ad ampi squarci lirici. Al termine di questa sezione Luisa, commossa, cerca di calmare il padre; prende allora la lettera che ha scritto e la strappa, in una sezione in stile di *parlante*, nella quale risuonano in maniera ossessiva i semitoni 'lamentosi' dell'orchestra (*Poco più vivo* – Si bemolle minore, 3/8). Se le prime tre sezioni fanno le veci di un cantabile, la quarta sezione (*Allegretto vivace* – Fa maggiore, 6/8) corrisponde a un tempo di mezzo, e si chiude con una grande cadenza a due. Luisa dice al padre che d'ora in poi sarà lui la sua unica ragione di vita, e che ha rinunciato alla volontà suicida. La cadenza tuttavia non introduce la stretta, come ci si attenderebbe. Luisa ha infatti un'altra offerta da fare al padre: fuggire da quelle valli, dove la loro vita è costantemente in pericolo. Il recitativo sul quale la ragazza avanza la sua proposta ha uno scopo drammatico preciso, quello di raffreddare la tensione drammatica e far sì che un'atmosfera di sospensione, gravida di incertezza, aleggi sulla decisione di Luisa.

la sua presenza non ha terror...
È dessa un angelo che schiude i cieli,
ove in eterno sorride ancor!^{lix}
MILLER
Figlia?.. – Compreso d'orrore io sono! –
Figlia... e potresti... contro... te stessa?..
(*Accennando il cielo*)^{lx}
Del reo proposito chiedi perdono...^{lxi}

LUISA
È colpa amore?

MILLER
Cessa... Deh! Cessa...
(*S'allontana raccapricciato, e cade sopra un seggio:
quindi prorompe in lagrime, sorge, e stretta la figlia
per mano le dice con parole rotte dal singhiozzo*)

Di rughe il volto... mira... ho solcato...
il crin m'imbianca l'età più greve...
L'amor che un padre ha seminato
ne' suoi tardi anni raccogliere deve...
Ed apprestarmi, crudel, tu puoi
messe di pianto e di dolor?... –
Ah! nella tomba che schiuder vuoi
fia primo a scendere il genitor!

LUISA
Ah! No... ti calma o padre mio...
Quanto colpevole, ahimè, son io!..^{lxii}
Non pianger... m'odi...

MILLER
Luisa...

LUISA
Il foglio
lacro... annullo...
(*Facendolo in pezzi*)

MILLER
Vuoi dunque?..

LUISA
Io voglio
per te, buon padre, restare in vita...

MILLER
Fia ver!..

LUISA
La figlia, vedi, pentita
al piè ti cade...

MILLER
No, figlia mia...
Sorgi... deh! Sorgi... qui, sul mio cor...

(*La rialza, e se la stringe al seno con tutta l'effusione
della tenerezza paterna*)

LUISA, MILLER
In questo amplesso l'anima obblia
quanti martiri, provò finor!.. –

LUISA
Però fuggiamo... qui rio periglio
mi cingerebbe...

MILLER
Sano consiglio!..

LUISA
I lumi al sonno chiudi brev'ora...
ancor lontano è troppo il dì.
Come s'appressi la nuova aurora
noi partiremo.

MILLER
Sì, figlia, sì.
(*Avviata alla sua stanza, poscia ritorna, ed abbraccia
ancora una volta la figlia*)

MILLER, LUISA
Andrem, ramminghi e poveri³⁴
ove il destin ci porta...
Un pan chiedendo agli uomini

³⁴ Nell'immaginario operistico e nella realtà sociale dell'Ottocento ai contadini, e soprattutto ai montanari, che abbandonavano la loro terra non restava altro destino che quello di vagare come mendicanti per il mondo. È proprio questa la prospettiva che Miller, realisticamente, prefigura alla figlia. La quinta e ultima sezione corrisponde alla stretta (*Allegro assai moderato* – La bemolle maggiore, *c*), ma come si è già detto Verdi evita accuratamente eccessi 'cabalettistici'. L'accompagnamento è ridotto all'essenziale (archi *pizzicato* e *pianissimo*, come avverrà nella *Traviata* alla fine del duetto della protagonista con Germont), mentre la melodia si muove lentamente per grado congiunto, evitando prodezze vocali. È la situazione stessa, del resto, a richiedere toni poco fragorosi. Questa sezione è dotata di ritornello, come nelle strette tradizionali; tuttavia Verdi, per evitare l'effetto di monotonia, ha sovrapposto la parte di Luisa alla ripresa del tema iniziale di Miller, in modo da sottolineare anche con mezzi esclusivamente musicali lo stretto legame che d'ora in poi unirà la figlia al padre. Una breve coda più veloce (*Allegro vivace*) conclude il duetto su una cadenza a La bemolle maggiore.

RODOLFO

Fuggir tu devi...

Altr'uomo attende per seguirti: attende
per seguirmi agli altari
altra donna...

LUISA

Che parli?.. Ah dunque!..

RODOLFO

Invano

attendon essi! –

(Percorre a gran passi la stanza, si strappa la sciarpa e la spada, e le getta lungi da sé)

Addio

spada su cui difender l'innocente,
e l'oppresso giurai!..

LUISA

O giusto ciel!.. Che hai?..

RODOLFO

Mi... si chiude... il... respir...

LUISA *(volendo nuovamente offirgli la tazza)*

Deh! qualche stilla

ne suggi ancor... ti fia
ristoro...

RODOLFO

Ah! quel che m'offre

par che sappia l'infame!..

LUISA

Rodolfo, e puoi scagliar sì rea parola
contro la tua Luisa?

RODOLFO

Oh! lungi, lungi

da me quel volto lusinghier...^{lxvi} quegli occhi

in cui splende degli astri

raggio più vivo, e terso...

Fattor dell'universo,

perché vestir d'angeliche sembianze

un'alma tanto iniqua?^{lxvii}

LUISA

E tacer deggio?

Deggio?..

RODOLFO

T'arretra... In questi

angosciosi momenti

pietade almen d'un infelice, ah! senti!..

(Prorompendo in lagrime)

LUISA

Piangi, piangi... il tuo dolore³⁷

più dell'ira è giusto, ahi quanto!..

Oh! discenda sul tuo core

come balsamo quel pianto...

Se concesso è al prego mio

è d'alzarsi fino al Cielo,^{lxviii}

otterrò che men funesto

de' tuoi mali sia l'orror.

RODOLFO

Allo strazio ch'io sopporto

Dio mi lascia in abbandono...

No, di calma, di conforto^{lxix}

segue nota 36

d'accuse, deprecando il suo aspetto angelico, che nasconde un'anima infernale. Il recitativo si fa più animato e si apre a qualche sprazzo lirico, ma senza assumere ancora una regolarità metrica. Solo quando Rodolfo, scagliata la sua ultima accusa, chiede a Luisa di avere almeno pietà di un uomo infelice l'accompagnamento si addensa fino a formare un «parlante».

³⁷ Per buona parte della scena la tensione drammatica è data da un duplice equivoco: da un lato Rodolfo crede che Luisa abbia fatto il doppio gioco con Wurm alle sue spalle, dall'altro Luisa non comprende che l'autocommiserazione di Rodolfo si riferisce al fatto che sta per morire avvelenato insieme a lei. Tale equivoco viene per così dire cristallizzato e ampliato nel cantabile del duetto (*Andante* – Mi minore, 6/8), nel quale i due personaggi intonano melodie profondamente differenti. Luisa attacca un tema cullante e discendente in Mi minore-Sol maggiore, che simboleggia il suo amore e la partecipazione al dolore di Rodolfo (es. 39); questi canta invece un tema in Sol minore-Si bemolle maggiore, una tonalità piuttosto distante da quella in cui è scritto il duetto, e che allude pertanto alla barriera di incomprensione che in quel frangente separa i due innamorati. Le due melodie marciano anche la distanza sociale tra i due personaggi: Luisa impiega figurazioni ritmiche semplici, che ricalcano il tempo di 6/8 – il metro dei personaggi popolari –, mentre Rodolfo riprende le raffinatezze melodiche e armoniche del cantabile del n. 12.

queste lagrime non sono...
 Son le stille, il gel che piomba
 dalla volta d'una tomba!..
 Gocce son di vivo sangue
 che morendo sparge il cor!
(L'oriuolo del Castello batte le ore.^{lxx} Rodolfo stringe Luisa per mano)
 Donna, per noi terribile
 ora squillò!.. suprema!..
 LUISA
 Rodolfo!..
 RODOLFO
 Nel mendacio
 che non ti colga, oh trema!
 – Amasti Wurm?
 LUISA
 Oh! calmati...
 RODOLFO
 Guai, se mentisci!.. guai!..
 Prima che questa lampada
 si spenga, tu starai
 dianzi all'Eterno!^{lxxi}
 LUISA
 Ah!.. spiegati...
 Parla...
 RODOLFO
 Con me bevesti
 la morte!
(Additando la coppa: Luisa accenna di cadere, egli la pone sovra un seggio)
 Al ciel rivolgiti,
 Luisa...
 LUISA *(dopo qualche momento sorge come animata da un pensiero)*
 Tu dicesti
 la morte?... Ah! d'ogni vincolo
 sciolta per lei son io!..
 Il ver disvelo... apprendilo...
 moro innocente!..
 RODOLFO *(con ispavento)*
 O Dio!..
 LUISA
 Avean mio padre i barbari
 avvinto fra ritorte...
 Ed io...
 RODOLFO
 Finisci.
 LUISA
 Io misera...
 onde sottrarlo a morte...
 come quel mostro... – Intendimi... –
 Wurm imponeva a me...
 Il foglio scrissi.
 RODOLFO
 Oh fulmine!..
 Ed io t'uccisi!

segue nota 37

ESEMPIO 39 (n. 14. Scena, duetto e terzetto finale, bb. 150-155)

espressivo

Luisa



Pian - gi, pian-gi... il tuo do - lo - re più del - l'i - ra è giu - sto, ah! quan-to! Pian - gi, pian - gi!

Alla fine i due cantanti si uniranno, intonando un passaggio a due in Sol maggiore di delizioso lirismo, nel quale Rodolfo, gradatamente, fa suo il linguaggio musicale dell'amata, lasciandosi metaforicamente sedurre ancora una volta dal fascino di lei. I rintocchi dell'orologio del castello interrompono la prima sezione chiusa del duetto e danno avvio a una seconda sezione in stile recitativo. Rodolfo chiede a Luisa se ami veramente Wurm, e la ragazza, appreso che entrambi hanno bevuto il veleno – non c'è che da stupirsi per la perfetta intesa di questi amanti, che indipendentemente l'uno dall'altro, pianificano di suicidarsi insieme – rivela finalmente tutta la verità. Dal punto di vista formale ciò corrisponde al tempo di mezzo (*Allegro agitato* – **C**), che rapidamente conduce a una fragorosa cadenza sospesa sulla dominante di Sol minore.

LUISA

Ahimè!..

RODOLFO (*cacciandosi le mani fra' capelli, e col grido terribile della disperazione*)³⁸

Maledetto il dì ch'io nacqui,^{lxxii}
il mio sangue... il padre mio...
fui creato – avverso Fato^{lxxiii}
nel tremendo tuo furor!..

LUISA

Per l'istante in cui ti piacqui...
per la morte che s'appressa
d'oltraggiar l'Eterno, ah! cessa...
mi risparmia un tanto orror...

SCENA IV^a

MILLER, *e detti*

MILLER

Quai grida intesi?... Chi veggo, oh cielo!..³⁹

RODOLFO

Chi? L'assassino, misero, vedi
del sangue tuo!..

MILLER

Che disse?... Io gelo!..

LUISA

Padre...

MILLER

Luisa...

RODOLFO

Ma voglio a' piedi

colui svenarti...
(*Raccogliendo la spada*)

LUISA

Rodolfo... arresta...
già mi serpeggia... la morte... in sen...
(*Rodolfo getta la spada sulla tavola, e corre a Luisa*)

MILLER

La morte!.. Ah!.. dite...

RODOLFO

Scampo non resta!..

Un velen bevve!

MILLER

Figlia!.. Un velen!..
(*Colto da quell'ambascia che non ha parola, si slancia verso la figlia, che annoda le braccia al collo paterno*)

LUISA

Padre... ricevi l'estremo... addio...⁴⁰
Mi benedici... o padre mio... –
La man Rodolfo... sento mancarmi...
Più non ti scerno... mi cinge un vel.^{lxxiv}
Ah! vieni meco... ah! non lasciarmi...
insieme accogliere... ne deve... il ciel...

RODOLFO

Ah! tu perdona il mio delitto,

³⁸ La stretta del duetto (*Allegro assai agitato* – Sol minore, **C**) enfatizza nuovamente il lato eroico di Rodolfo, che maledice il giorno della sua nascita. Luisa risponde con un tema differente (es. 39), nel quale troviamo l'ultima metamorfosi dell'es. 1:

ESEMPIO 40 (n. 14, bb. 298-300)

Luisa 
Per l'istan - te in cui ti piac - qui...

³⁹ Verdi termina su una cadenza sospesa alla dominante di Sol minore, che lascerebbe supporre la ripetizione della stretta, che tuttavia non ha luogo. Attraverso questo semplice procedimento armonico il compositore 'aggancia' il duetto alla sezione precedente, il terzetto, annunciato dall'entrata in scena di Miller. Il terzetto propriamente detto è però preceduto da una breve scena, nella quale i due innamorati rivelano a Miller di essere in fin di vita. Lo sgomento del vecchio padre, simboleggiato da un accordo di settima dei fiati in *fortissimo* e da un'agitata figurazione dei violini in *pianissimo*, introduce la sezione cantabile del terzetto.

⁴⁰ L'ultima sezione chiusa del numero, il terzetto tra soprano, tenore e baritono (*Andante* – Mi bemolle minore), ha un tono intimista, con gli arpeggi degli archi e le delicate melodie vocali dei personaggi, che intonano bre-

e il tuo perdono lassù fia scritto...^{lxxv}
 ambo congiunge un sol destino...
 me pure investe di morte il gel...
 Sì, teco io vengo, spirito divino...^{lxxvi}
 insieme accogliere ne deve il ciel.

MILLER

O figlia, o vita del cor paterno,
 ci separiamo dunque in eterno?..
 Di mia vecchiezza promesso incanto
 sogno tu fosti, sogno crudel!..
 Ah! Mio non era un ben cotanto...
 dal ciel discese, ritorna in ciel!..^{lxxvii}

(Luisa muore)

SCENA ULTIMA

Tutti gli altri personaggi, e detti

VOCI CONFUSE *(ancor dentro)*

Profondi gemiti fra queste porte!..
 Che avvenne?..

WALTER *(che si è inoltrato per il primo)*
 Spenta!

DONNE

Nume, pietà!..^{lxxviii}

(Si fanno intorno al cadavere di Luisa, presso il quale Miller è rimasto in ginocchio, immoto e pallido più del cadavere istesso)

RODOLFO *(scorto Wurm, ch'è rimasto sulla soglia, afferra velocemente la spada, e lo trafigge)*

A te sia pena, empio, la morte... –
(A Walter)

La pena tua... mira...

(Cade morto accanto a Luisa)

WALTER

Figlio!

TUTTI

Ah!..

FINE DELL'OPERA

segue nota 40

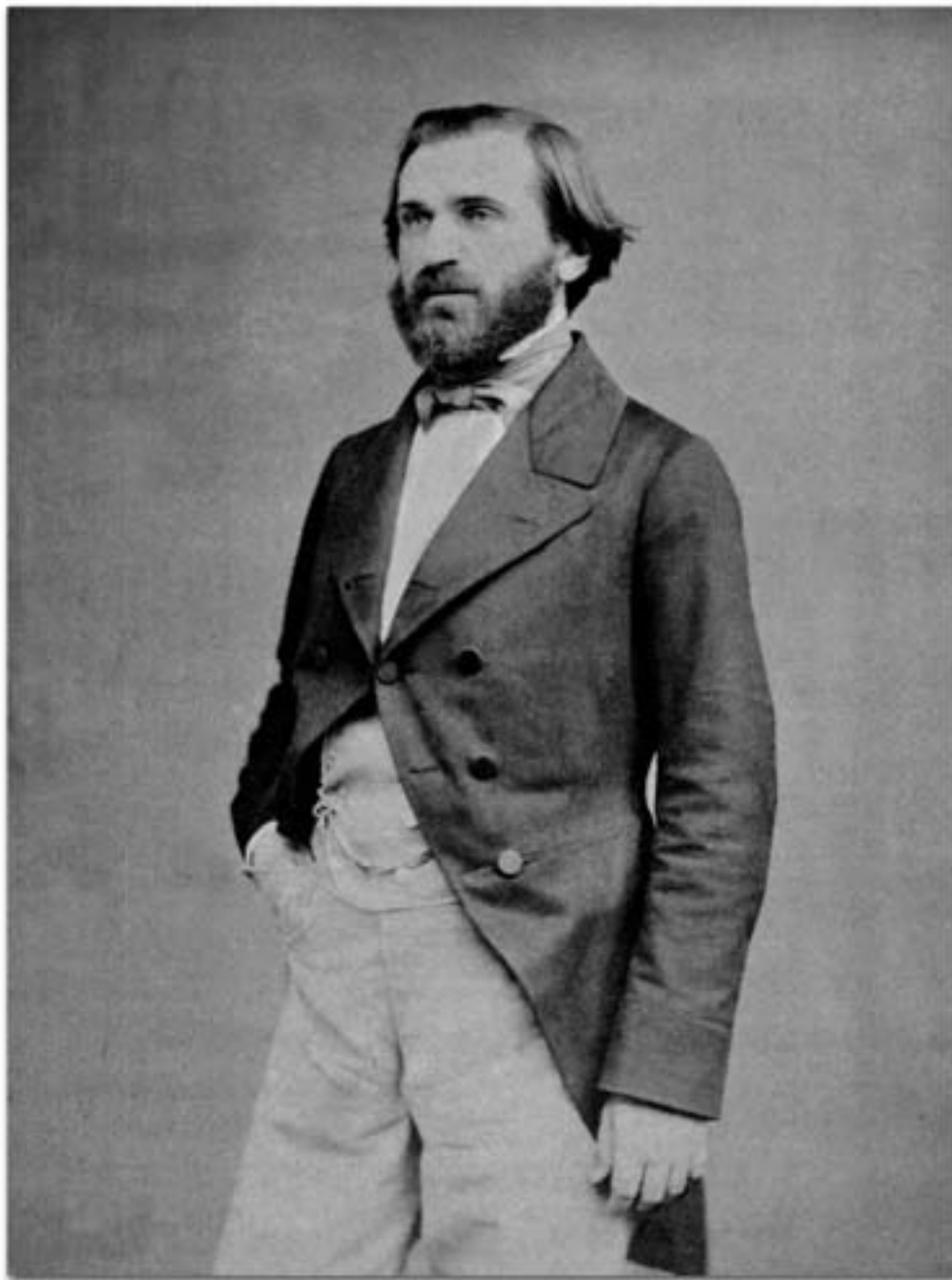
vi frasi musicali e sembrano già mirare all'aldilà. È una pagina molto lirica, che per certi versi anticipa di un ventennio il terzetto finale della *Forza del destino*. Dal punto di vista musicale il brano è diviso in due parti, la seconda delle quali, in Mi bemolle maggiore, è caratterizzata da ondegianti terzine del canto e sestine di accompagnamento. Una breve coda (*Allegro* – Mi bemolle maggiore, **C**) occupa l'azione finale del dramma, assai plateale nella sua rapidità e semplicità musicale: Wurm viene ucciso da Rodolfo e l'eroe che mostra se stesso moribondo al padre affinché questi sia tormentato dal rimorso per il resto dei suoi giorni.

Varianti del libretto in partitura

- i giorno
- ii ad invocarlo *andrem uniti al tempio*
- iii L'esclamazione di Luisa è stata omessa da Verdi
- iv *all'intorno*
- v Nella partitura è stata aggiunta la didascalia: «*con entusiasmo*»
- vi *Iddio le avea* in ciel!
- vii Nella partitura la didascalia è divenuta: «(Scorgendo un giovane cacciatore, che le porge i fiori)»
- viii *Il* gel di morte spegnere
- ix *non* può sì *ardente* affetto
- x Dio
- xi d'un *seduttor* foss'ella!
- xii Ah! non voler, *gran Dio*
- xiii Verdi ha aggiunto per la parte di Miller l'esclamazione: «Ah me!».
- xiv Nella partitura la didascalia è differente: «(Da questo punto gli artisti cominceranno a partire di modo che le voci vadino a poco a poco perdendosi, e tutti si trovino entro le scene al finire del pezzo. Il solo Miller sarà l'ultimo a partire e si troverà alle quinte quando viene arrestato da Wurm)».
- xv Ei m'ha *squarciato* il cor!
- xvi La prima volta Miller canta: «ira e duol *m'infiamma* il petto».
- xvii e pago son
- xviii *Dio sdegnato* l'ha reso per me.
- xix «Ma pur modesta ... / ... ad olezzar»: questi due versi non sono stati musicati da Verdi.
- xx Nella partitura la didascalia è assai più breve: «(piano a Rodolfo)».
- xxi Tu sembri *agitato!*..
- xxii Non giova *celarlo*...
- xxiii Omesso in partitura.
- xxiv *Potea seguirti* all'ara,
- xxv mentir *dinanzi a Dio?*
- xxvi Il mio *sospetto* / non era vano... sei tradita!
- xxvii seduttore

- xxviii Ma cangiato il nome / *il cor non è cangiato*.
 xxix e *Dio*
 xxx *Ahi, sciagurato!..*
 xxxi Nella partitura questa frase è assegnata a Rodolfo.
 xxxii *Oh!.. me perduta!..*
 xxxiii *mai dal labbro più non t'esca*
 xxxiv di venduta *seduttrice?*
 xxxv *O Dio!*
 xxxvi *A quel Dio* ti prostra innante
 xxxvii la prima volta Miller dice: «dei *mortali* punitor»
 xxxviii e di belva *ha* in petto il cor.
 xxxix Cedi... cedi *all'amor mio...*
 xl che tra noi formava Iddio
 xli La prima volta Miller dice: «piegarti *dei*, non io»
 xlii pria *riprenditi* Signor!
 xliii *Dio!*
 xliv Questo verso non è stato musicato da Verdi.
 xlv Nella partitura questo verso è cantato solo dal coro.
 xlvi *A salvar* da fato estremo
 xlvii Questa e la precedente didascalia sono così sintetizzate nella partitura: «(*sotto-
scrive il foglio e lo dà a Wurm*)»
 xlviii non t'ha *Satano* a' miei destini?
 xlix *tu non hai* di mentitrice!
 l WALTER nella partitura.
 li LUISA nella partitura
 lii ed angioli
 liii Ben la conobbe il padre!.. Ma dunque i giuri
 liv (*Inferno* aiutami!)
 lv WALTER nella partitura.
 lvi Nella partitura la didascalia è: «(*Lo sguardo ricorre alla Chiesa*)»
 lvii Iddio!
 lviii «(*partono*)»
 lix ove in eterno sorride *amor*.
 lx Nella partitura la didascalia è differente: «(*con terribile accento*)»
 lxi *Pel suicida non v'ha* perdono!
 lxii Verdi ha musicato in ordine inverso questi due versi, prima il secondo, poi il primo.
 lxiii «*Iddio* benedirà». A questo verso, dopo l'ultima ripetizione, Verdi ha aggiunto:
 «Al nuovo albore noi partirem», chiaramente derivato dall'inizio della strofa.
 lxiv La didascalia è così sintetizzata nella partitura: «(*sottovoce... tremando*)»
 lxv La partitura riporta la didascalia: «*inorridito*»
 lxvi *Ah!* lungi, lungi *quel guardo* lusinghier

- lxvii un'anima d'inferno?
lxviii è d'alzarsi fino *a Dio*
lxix No, di *speme*, di conforto
lxx L'*orologio* del Castello *suona* le ore.
lxxi dinanzi *a Dio*!
lxxii *che* nacqui
lxxiii fui creato – avverso *Iddio*,
lxxiv mi *copre* un vel
lxxv Ah! tu perdona il *fallo mio*, *l* e *perdonato* sarà *da Dio*
lxxvi Sì *vengo teco*, spirito divino...
lxxvii Nella partitura questi due versi sono: «Non è più mio quest'angel santo... / me
lo rapisce invido il ciel!»
lxxviii Dio di pietà!



Giuseppe Verdi in una fotografia dei primi anni Cinquanta. Busseto, Biblioteca della Fondazione della Cassa di Risparmio di Parma. Anonimo.

L'orchestra

Ottavino	4 Corni
2 Flauti	4 Corni interni
2 Oboi	2 Trombe
2 Clarinetti	3 Tromboni
2 Fagotti	Cimbasso
Violini I	Arpa
Violini II	Organo
Viole	
Violoncelli	Percussioni:
Contrabbassi	Timpani, Campana, Orologio (del Castello), Grancassa

L'organico orchestrale di *Luisa Miller* rispecchia pienamente la prassi musicale italiana del tempo, che nei maggiori teatri, come il San Carlo di Napoli, prevedeva compagini di dimensioni medie, con un numero di esecutori inferiore rispetto agli altri paesi europei.¹ Verdi impiega l'orchestra secondo la tradizione italiana, prediligendo cioè il colorito brillante ed evitando gli accostamenti inusuali; in alcuni punti della partitura, tuttavia, e soprattutto nelle scene che precedono le arie solistiche, il compositore ha usato il colore strumentale in funzione espressiva. In questa fase della sua carriera egli iniziava infatti a interessarsi alla ricerca di soluzioni timbriche originali o di un uso semantico del colore orchestrale al di fuori della tradizione melodrammatica italiana. Un ruolo chiave in tal senso era stato svolto anche dal suo soggiorno in Francia, dove si era recato per adattare *I Lombardi alla prima crociata* in *Jérusalem* (1847) per l'Opéra di Parigi. Nel massimo teatro francese gli effetti coloristici erano assai apprezzati e costituivano uno dei requisiti indispensabili dei *grands-opéras* che vi venivano rappresentati.

Il caso più interessante si trova forse nella breve introduzione strumentale all'aria di Rodolfo «Quando le sere, al placido» (n. 12), nella quale l'uso 'cameristico' degli strumenti d'orchestra e in particolare del violoncello consente di creare un'atmosfera

¹ Circa le dimensioni e l'organico dell'orchestra del San Carlo cfr. CESARE CORSI, *Un'«armonia competente»*. *L'orchestra dei teatri reali di Napoli nell'Ottocento*, «Studi verdiani» 16, 2002, pp. 21-96.

di nostalgica intimità. Appartengono invece a una collaudata tradizione operistica le campane dietro le quinte e i rintocchi dell'orologio del castello nell'atto terzo, che conferiscono un tocco di realismo all'azione scenica. Assai più stilizzato è invece l'impiego del clarinetto nella prima scena dell'opera, per evocare i corni dei pastori alpini, o l'uso dei corni dietro le quinte per lo scorcio di caccia all'inizio del finale primo. In quella scena va segnalato invece l'attenzione di Verdi per la dislocazione spaziale delle fonti sonore, che allarga lo spazio scenico oltre il limite del fondale e 'teatralizza' l'intera superficie del palcoscenico. Altri effetti coloristici si trovano sparsi qua e là nella partitura di *Luisa Miller*, soprattutto nelle sezioni dinamiche; è il caso ad esempio del lamento del clarinetto durante la scena della lettera nell'atto secondo (cfr. es. 25), che esprime il dolore della protagonista.

Al contrario, nelle sezioni statiche (cantabili e strette) l'impiego del colore orchestrale rispecchia le consuetudini dell'epoca, e solo in qualche caso, ad esempio nella già citata aria di Rodolfo, rivela una ricerca di effetti timbrici inconsueti. Per il resto Verdi sembra attingere a un repertorio timbrico tradizionale; è il caso ad esempio dell'uso dell'arpa per accompagnare la morte degli innamorati nella seconda parte del terzetto finale («Ah! vieni meco»), o del colorito bandistico della musica che accompagna l'uscita in scena di Federica e del suo seguito. Si tratta infatti di situazioni abbastanza tipiche, che prevedevano un uso codificato di determinati strumenti. Un caso a parte è costituito invece dalla vasta sinfonia iniziale, nella quale Verdi supera definitivamente il colore brillante e un poco fragoroso della tradizione rossiniana per accostarsi a una strumentazione di tipo più nordeuropeo. La partitura di *Luisa Miller* segna complessivamente un grande progresso rispetto a molte opere precedenti, e indica come Verdi fosse sempre più interessato a un uso degli strumenti d'orchestra in funzione della situazione drammatica.

Le voci

The image displays a musical score for the opera *Luisa Miller*, showing the vocal ranges for eight characters. Each character is represented by a staff with a vocal line and a range indicator. The characters and their vocal ranges are:

- Luisa: Soprano (Soprano)
- Federica: Soprano (Soprano)
- Laura: Soprano (Soprano)
- Rodolfo: Tenore (Tenore)
- Contadino: Tenore (Tenore)
- Miller: Baritono (Baritone)
- Walter: Baritono (Baritone)
- Wurm: Basso (Basso)

L'organico vocale di *Luisa Miller* è quello tipico del melodramma italiano degli anni Quaranta dell'Ottocento, con un quartetto di personaggi principali (Luisa, Rodolfo, Miller, Walter), due figure secondarie (Wurm, Federica) e due comprimari (Laura, Contadino). Anche i rapporti tra personaggi seguono una configurazione abbastanza tipica per l'epoca: l'amore tra il soprano (Luisa) e il tenore (Rodolfo) è ostacolato da un rivale (Wurm), basso; tuttavia la tradizionale ripartizione dei ruoli vocali e drammatici del melodramma ottocentesco è qui arricchita dalla presenza di due figure paterne (Miller, baritono, e Walter, basso), le quali costituiscono, sebbene in maniera differente, gli antagonisti dei rispettivi figli. Sia Miller che Walter osteggiano infatti, per motivi di pregiudizi sociali, le scelte sentimentali di Luisa e Rodolfo: Walter perché rifiuta la *mésalliance* del figlio con una popolana, Miller perché teme che Rodolfo, un nobile, non abbia intenzioni serie con Luisa.

Ciò ha una ricaduta diretta anche sull'impiego drammatico dei ruoli vocali: in *Luisa Miller* la figura dilaniata tra amore e dovere, tra affetti privati e sfera pubblica,

non è il baritono, come è di prassi nella maggior parte delle opere verdiane in cui compare una figura paterna, bensì il soprano e, in misura minore, il tenore. Miller è piuttosto un personaggio impotente, che una volta assolta la sua funzione di difensore



Locandina per la ripresa di *Luisa Miller* al Teatro La Fenice di Venezia, 1850. Nel libretto figura, come interprete di Wurm, Paolo Damini. Archivio storico del Teatro La Fenice.

dell'onore della figlia (aria dell'atto primo), e dopo aver avuto da Rodolfo formale richiesta della mano di Luisa (finale primo), si schiera dalla parte degli innamorati e cessa di essere una figura chiave nella vicenda – comparirà nuovamente solo nell'atto terzo. Miller è insomma un baritono poco 'verdiano' – quanto meno se si assume come parametro il più celebre di tutti, Rigoletto –, che oltretutto deve condividere la funzione paterna con un basso. Se la sua aria «Sacra la scelta è d'un consorte» non ha mai raggiunto la celebrità di altre arie baritonali scritte da Verdi, la ragione risiede in gran parte in ciò.

Fino agli anni Cinquanta dell'Ottocento, Verdi ha seguito la prassi tradizionale di scrivere le parti dei suoi personaggi in funzione dei mezzi vocali dei primi interpreti, ma anche con un occhio rivolto allo *standard* dei grandi teatri italiani, in maniera da consentire alle sue opere di circolare facilmente per la penisola. Nel caso di *Luisa Miller* ciò ha comportato qualche peripezia, poiché Verdi non poté preordinare, come in altri circostanze, la formazione del *cast* originale, e poiché il tenore Bettini, scritturato inizialmente, venne cacciato dal San Carlo a pochi mesi dalla prima. La parte della protagonista è stata scritta per Marietta Gazzaniga, una delle grandi interpreti del suo tempo, che aveva al suo attivo alcuni trionfi in opere di Donizetti e Pacini.

Luisa è una parte vocale singolare nel panorama verdiano, perché da un lato è una ragazza del popolo, e usa, cioè, un linguaggio musicale tipico dell'opera semiseria (per intenderci: *La sonnambula*), dall'altro è un'eroina tragica, che non di rado si esibisce in passaggi impegnativi. L'interprete ideale deve possedere dei trilli brillanti, una voce salda anche sugli acuti, spesso tenuti e a volte in *pianissimo*, come nel finale, e soprattutto deve saper raffigurare in maniera convincente la metamorfosi – anche musicale – della protagonista da fanciulla tirolese in donna matura, che assume su di sé il peso del suo destino tragico.

Rodolfo, interpretato nel 1849 da Settimio Malvezzi, è un tenore al quale viene richiesto in primo luogo un notevole impegno fisico, visto che è spesso in scena per lunghi periodi; l'interprete deve inoltre avere delle buone note acute e una voce sonora e chiara, ed essere dotato persino di una certa grazia donizettiana (Malvezzi fu un grande interprete del compositore bergamasco), soprattutto per sostenere l'aria «Quando le sere, al placido». Miller, la cui parte fu scritta per Achille De Bassini, già primo interprete di Francesco nei *Due Foscari* e di Seid nel *Corsaro*, richiede un baritono 'nobile': al cantante, cioè, viene richiesta una voce ferma e sonora, mentre possono far difetto l'estensione e l'agilità (le maggiori difficoltà si riscontrano nella cabaletta del n. 3), ma che si distingue soprattutto nel legato e per il timbro caldo.

Walter e Wurm sono due bassi comprimari e hanno ruoli vocali sostanzialmente affini; le loro parti sono infatti strettamente intrecciate nel dramma e il loro duetto ha una conformazione tale da mettere in risalto proprio le affinità vocali piuttosto che le differenze. Entrambi devono possedere una voce poco cavernosa, più prossima al baritono che al basso, soprattutto nel caso di Walter, la cui parte si spinge fino al Sol $\flat_3$. Per Walter, che nel 1849 fu interpretato da Antonio Selva, un cantante dai mezzi vocali limitati, si richiede soprattutto un buon attore, ma anche una voce sufficientemente agile; per Wurm, interpretato da Marco Arati, l'impegno è ancora minore, visto che l'orchestra fa il più del lavoro nel definire il carattere malvagio del personaggio; tuttavia può riservare qualche difficoltà il duetto con Walter, in particolare nei passaggi in cui anche Wurm si spinge nel registro acuto.

Federica, rivale in amore di Luisa, è vocalmente confinata in un ruolo di comprimaria; il suo registro è quello di contralto, e la sua parte presenta dei bei passaggi nell'atto primo, alla sua prima apparizione in scena. Purtroppo manca un duetto con Luisa, nel quale avrebbe potuto assumere un profilo vocale più marcato, ma le consuetudini dell'epoca rendevano problematico reclutare due prime donne di medesimo livello. Pertanto la parte di Federica si limita a partecipare ai concertati, e la sua ultima apparizione, nel quartetto dell'atto secondo, la relega in un ruolo del tutto marginale rispetto a Luisa. Laura, la contadina amica di Luisa, è un mezzosoprano con funzioni di comprimario, mentre il Contadino, un tenore, ha solo una breve partecina nel n. 11.



Copertina di una biografia popolare di Giuseppe Verdi. Lucio D'Ambra (Renato Eduardo Manganella; 1880-1939) fu commediografo, direttore di compagnie, romanziere, critico, regista cinematografico. Scrisse il soggetto e la sceneggiatura del film *Giuseppe Verdi* di Carmine Gallone.

Luisa Miller, in breve

a cura di Gianni Ruffin

Com'è a tutti noto, per la carriera di Verdi (e per la storia dell'opera italiana) l'11 marzo 1851 – la data della *prima*, alla Fenice, del *Rigoletto* – segnò una svolta d'importanza epocale dando il via alla definitiva consacrazione artistica del grande compositore-drammaturgo. L'abitudine a riconoscere a quella svolta la meritata importanza produce tuttavia, nella comune immagine di Verdi, un effetto secondario, di certo non intenzionale ma non per questo accettabile *in toto*, consistente nella scarsa considerazione rivolta alle opere antecedenti e in particolare a quelle più cronologicamente vicine al grande capolavoro. A soffrire di questa situazione è, fra queste ultime, soprattutto *Luisa Miller*: un'opera che nel catalogo di Verdi precede *Rigoletto* di poco più d'un anno, essendo stata presentata al Teatro San Carlo di Napoli l'8 dicembre 1849.

Oltre a rappresentare l'importante segnale di una svolta artistica in atto, *Luisa Miller* offre al pubblico d'oggi un saggio significativo del modo in cui le novità della politica – in un periodo storico particolarmente irrequieto – potessero influire sulla genesi di un'opera. Nel 1845, durante le repliche napoletane di *Alzira*, Verdi aveva sottoscritto col Teatro San Carlo un nuovo contratto, per un'opera da allestire nel 1847. In seguito, forse a causa della volontà di non doversi misurare con la troppo zelante censura partenopea, egli cercò in ogni modo di non ottemperare all'obbligo e i rivolgimenti del '48 gliene offrirono il destro. Un effetto secondario dello scompiglio politico verificatosi nel Regno delle Due Sicilie fu infatti, al Teatro San Carlo, il cambiamento dell'impresa: non essendosi verificata alcuna diretta presa di contatto, Verdi si ritenne liberato dall'impegno. Nell'agosto del 1848 egli scrisse al Teatro da Parigi per ufficializzare l'annullamento, ma dovette scoprire che la posizione della committenza era assai diversa: l'impresa intese anzi rivalersi della mancata collaborazione agendo contro il librettista preposto alla stesura del testo, Salvatore Cammarano.

Pur essendo uno dei più importanti librettisti della penisola, con alle spalle una cospicua collaborazione con Donizetti – oltre alla *Lucia di Lammermoor* ricordiamo due lavori recentemente rappresentati alla Fenice quali *Pia de' Tolomei* e *Maria di Rohan* – e due titoli verdiani come *Alzira* e *La battaglia di Legnano* (nel 1853 sarebbe arrivato il *Trovatore*), Cammarano nel 1848 non se la passava benissimo: alla salute cagionevole si aggiungevano problemi economici, particolarmente acuiti dal fatto di dover sostenere, oltre alla moglie, la numerosa prole (ben sei i figli). Fu così che Verdi, con un certo malumore, non poté non accettare di rifarsi carico dell'impegno, specificando a Cammarano d'aver accettato «alle condizioni che voi nulla abbiate a soffrire, perché è solo per voi che io faccio questo sacrificio», e meritandosi l'omaggio del peraltro interessato impresario del San Carlo, Vincenzo [*sic*] Flauto, che lo ringraziava per aver tolto le castagne dal fuoco a Cammarano in un modo «che sommamente onora le qualità del primo Maestro Italiano».

Non facile fu la scelta del soggetto, che Verdi auspicava «breve, di molto interesse, di molto movimento, di moltissima passione onde mi riesca più facile musicarlo». Scartato l'iniziale proposito di un'opera a sfondo patriottico (*L'assedio di Firenze*) che la censura non avrebbe mai con-

cesso, Cammarano ritornò nella primavera del 1849 su un'ipotesi formulata dallo stesso Verdi tempo addietro: la riduzione del dramma in prosa *Kabale und Liebe* (*Amore e raggio*) di Friedrich Schiller.

L'operazione fu assai complessa e richiese diversi mesi di lavoro, documentati dal fitto carteggio intercorso fra i due artefici. Nell'esperto Cammarano Verdi trovava sì un librettista disposto a riconoscere le ragioni della musica, ma anche un uomo di teatro forte di un mestiere solidamente costruito, dunque non malleabile fino al punto da rinunciare alle proprie convinzioni: fu così il compositore a dover sopassedere su più d'un'idea; non però su quella, che egli ravvisava di centrale importanza in Schiller («domina come il fato tutto il dramma») dell'«infernale intrigo tra Walter e Wurm», cui fu dato spazio col duetto dell'atto secondo.

Proprio l'anticipazione addirittura della figura di Jago, ravvisabile non solo nella caratterizzazione di Wurm ma anche in taluni dettagli della sua parte musicale, unitamente alla ricchezza delle premonizioni musicali di diverse altre opere a venire, rivela di *Luisa Miller* un significato assai importante per l'evoluzione dell'arte verdiana: se è vero che *Rigoletto* segna una sterzata, è altrettanto vero che la svolta inizia prima dell'arrivo di *Rigoletto*; il parere di non pochi commentatori è appunto che essa cominci proprio con *Luisa Miller*: un'opera il cui inquadramento all'interno delle grandi periodizzazioni in cui siamo soliti suddividere l'*opus* verdiano risulta non a caso problematico. Per più aspetti, infatti, essa sembra più facilmente riallacciabile non ad altre esperienze artistiche del primo periodo bensì, oltrepassando la soluzione di continuità rappresentata dal *Rigoletto*, al futuro dell'arte verdiana: soprattutto alla dimensione tragico-intimista di *Traviata*, che l'atto terzo della *Luisa Miller* preannuncia con sorprendente affinità di accenti.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Un villaggio tirolese, nella prima metà del 1600. All'alba di una giornata primaverile i contadini si riuniscono per festeggiare il compleanno di Luisa, la soave figlia del vecchio soldato in ritiro Miller: i due sono commossi, ma trepidano per l'arrivo di Carlo, lo straniero legato a Luisa da intenso amore. Al primo incontro col giovane tristi presentimenti avvincono Miller, che si attarda sulla via della chiesa offrendo l'occasione a Wurm, cortigiano presso il castello del conte di Walter, di chiedergli spiegazioni: già un anno è trascorso da quando gli aveva chiesto la mano della figlia, e ora Luisa si appresta a sposare un altro? Miller obietta che mai costringerebbe la figlia ad una scelta così personale; Wurm gli svela allora la vera identità di Carlo, che in verità è Rodolfo, figlio di Walter.

In una sala del castello di Walter, Wurm ha appena narrato al signore la sconsiderata intenzione del figlio, che rischia di mandarne a soqquadro il matrimonio con la nipote Federica, duchessa di Ostheim. Walter si comporta come se nulla sapesse e comunica a Rodolfo il proprio progetto, quindi lo forza a chiedere la mano alla sopraggiungente duchessa. Tuttavia il giovane, a colloquio con Federica, le confessa di amare un'altra, destandone lo sdegno.

Dall'interno della casa di Miller si odono le grida dei cacciatori; Luisa è in attesa dell'amato quando il padre la affronta svelandone la vera identità e giurando vendetta. Rodolfo giunge appena in tempo per rassicurare Luisa, ammettendo il torto, ma giurandole eterna fedeltà. In quella intervenga Walter in persona: accusando Luisa di essere una volgare seduttrice, provoca Miller, che sguaina la spada e lo minaccia. Walter replica ordinando d'imprigionare padre e figlia; ma Rodolfo ottiene la libertà dell'amata, minacciando il padre di rivelare a tutti come egli sia divenuto conte di Walter. Gli arcieri si allontanano con Miller, Luisa sviene.

ATTO SECONDO

Luisa è costretta da Wurm, che le annuncia l'imminenza dell'esecuzione di Miller, colpevole di oltraggi e minacce al conte, a dichiarare per iscritto di non amare Rodolfo bensì egli stesso, Wurm.

A castello, Walter medita sulle debolezze affettive del figlio e risolve di continuare nella propria intransigenza. Nel successivo incontro con Wurm i due uomini stabiliscono il piano, ma riconoscono di essere esposti a un alto rischio per la minaccia di Rodolfo, che sa dell'assassinio del cugino del conte, voluto da quest'ultimo e attuato da Wurm. Ritiratosi quest'ultimo, entra Federica, cui Walter annuncia che l'amore di Rodolfo per Luisa sarà presto spento: è proprio la giovane a farsi avanti, accompagnata da Wurm, e a dichiarare, sotto la minaccia dell'uccisione del padre, che ama Wurm.

Nel giardino pensile del castello, Rodolfo, con la lettera vergata da Luisa, appare sconvolto e rievoca con strazio l'intimità amorosa con Luisa. Convocato Wurm, lo sfida a duello; per salvarsi Wurm spara in aria. Accorre gente da ogni parte fra cui Walter, che approfitta del disorientamento del figlio per proporgli la vendetta più dura verso l'ingrata: sposare Federica. Rodolfo acconsente.

ATTO TERZO

Attornata dalle amiche, Luisa, che ha deciso di lasciarsi morire, sta scrivendo all'amato. Così la trova Miller appena uscito di prigione: è commosso dalla devozione filiale, ma Luisa si comporta freddamente; quindi affida al padre la lettera, nella quale dà appuntamento a Rodolfo nell'altra vita. La vista del padre sconvolto, però, fa desistere la giovane, che gli propone di abbandonare il paese per una vita raminga e povera ma lontana da nemici tanto malvagi.

Dall'esterno proviene il suono dell'organo della chiesa; ella si accinge all'ultima preghiera nella casa amata, quando s'introduce Rodolfo, che viene a chiedere spiegazione della lettera e, di nascosto, versa del veleno nella brocca sul tavolo. Quando Luisa gli conferma che il foglio è di propria mano egli beve, poi dà da bere anche a lei, quindi rivela il contenuto della tazza. Prima di morire, assistita dal padre e da Rodolfo, Luisa fa in tempo a spiegare la verità, gettando l'amato nel più acuto sconforto. Sopraggiungono poi Walter, Wurm e alcuni contadini; prima di stramaz-zare al suolo, Rodolfo trafigge con la spada l'odiato Wurm.

Argument

ACTE PREMIER

Un village tyrolien, dans la première moitié du XVII^e siècle. À l'aube d'une journée de printemps, les paysans se rassemblent pour fêter l'anniversaire de la douce Luisa, fille du vieux soldat retraité Miller. Père et fille en sont touchés, mais ils attendent anxieusement l'arrivée de Carlo, le jeune étranger qui aime Luisa passionnément et en est aimé; cependant, un sombre pressentiment saisit Miller, lorsqu'il fait la connaissance du jeune homme. Il s'attarde alors sur le chemin de l'église, où il est rejoint par Wurm, courtisan au château du comte de Walter, qui lui demande des explications: cela fait un an déjà qu'il lui a demandé la main de sa fille, et maintenant elle va épouser un autre? Miller répond que jamais il forcerait la décision de sa fille; Wurm lui révèle alors la véritable identité de Carlo, qui n'est autre que Rodolfo, fils du comte.

Dans une salle du château du comte, Wurm vient de dénoncer à son seigneur les intentions inconsiderées de son fils, qui risquent de faire tomber à l'eau le mariage entre Rodolfo et sa cousine et amie d'enfance Federica, duchesse d'Ostheim, souhaité par le comte. Celui-ci ne fait donc semblant de rien, communique à Rodolfo son projet de mariage et lui ordonne de demander la main de la duchesse, qui vient d'arriver au château; Rodolphe avoue cependant à Federica qu'il aime une autre femme, en déclenchant ainsi sa colère et sa jalousie.

Depuis la demeure de Miller, on entend les cris des chasseurs. Luisa attend son amoureux, lorsque son père lui révèle la vraie identité de celui-ci et jure de se venger. Rodolfo arrive juste à temps pour rassurer Luisa: il reconnaît son tort, mais lui jure qu'elle sera son épouse. Walter en personne surgit et insulte Luisa, en la traitant de vulgaire trompeuse; l'outragé Miller tire son épée et menace le comte, qui ordonne à ses archers d'emprisonner les deux Miller, mais Rodolfo obtint que Luisa soit relâchée, en menaçant son père de révéler à tous comment il est devenu comte de Walter. Les archers emmènent Miller, pendant que Luisa s'évanouit.

ACTE DEUXIÈME

Wurm vient annoncer à Luisa que son père, coupable d'avoir offensé et menacé le comte, va être exécuté, à moins qu'elle n'écrive une lettre, où elle doit déclarer qu'elle n'a jamais vraiment aimé Rodolfo, mais a une liaison avec le même Wurm.

Au château, Walter réfléchit à la passion de son fils et décide de persister dans son intransigeance. Wurm arrive et les deux hommes révisent leur plan, tout en reconnaissant qu'il risquent gros à cause de la menace prononcée par Rodolfo, qui est manifestement au courant de leur crime: en effet, le comte a assassiné son cousin pour s'emparer de ses biens et de son titre, avec la complicité de Wurm. Celui-ci part et entre Federica; son oncle lui annonce que l'amour de Rodolfo pour Luisa va bientôt s'éteindre. La jeune fille entre à ce moment-là, escortée par Wurm, et avoue que c'est lui qu'elle aime, pour sauver son père de l'échafaud.

Dans le jardin suspendu du château, Rodolfo vient de lire la lettre écrite par Luisa sous la contrainte et évoque, le cœur déchiré, les moments heureux de leur amour. Ensuite il envoie chercher Wurm et le provoque en duel, mais celui-ci tire en l'air et s'enfuit. Tout le monde accourt, y compris Walter, qui exploite le désarroi de son fils pour lui suggérer la plus âpre des vengeance envers son ingrate de fiancée: épouser Federica. Rodolfo y consent.

ACTE TROISIÈME

Entourée par ses amies, Luisa, qui a décidé de se laisser mourir, est en train d'écrire à son bien-aimé; Miller revient et la serre dans ses bras, ému par son amour filial et son sacrifice. Pourtant, lorsqu'il lit la lettre où Luisa donne rendez-vous à Rodolfo dans l'au-delà, il en est si bouleversé que sa fille renonce à son dessein et lui propose de partir ensemble, pour vivre une vie pauvre et errante, mais loin d'ennemis si méchants.

On entend retentir l'orgue de l'église voisine; Luisa s'agenouille et prie pour la dernière fois dans sa chère petite maison, pendant que Rodolfo s'y introduit, pour lui demander raison de la lettre, et verse furtivement du poison dans une coupe qui se trouve sur la table. Lorsque Luisa lui confirme que c'est bien elle qui a écrit la lettre, il boit et fait boire Luisa aussi, puis lui révèle le contenu de la coupe. Avant de mourir soutenue par Rodolfo et son père, Luisa dit la vérité à Rodolfo, qui sombre dans le désespoir. Walter, Wurm et quelques paysans surviennent; avant de tomber mort à terre, Rodolfo rassemble ses dernières forces pour transpercer de son épée l'exécré Wurm.

Synopsis

ACT ONE

A village in Tyrol, during the early 1600s. At dawn, one fine Spring day, the peasants have gathered to celebrate Luisa's birthday, the lovely daughter of Miller, an elderly soldier who is about to retire. They are both very moved but are anxiously awaiting the arrival of Carlo, a foreigner who is deeply in love with Luisa. When he meets the young man for the first time, Miller is overcome with a sense of foreboding and he lingers on his way to church, thus allowing Wurm, a courtier at Count Walter's castle, to ask for an explanation; A year had already gone by since he had asked for his daughter's hand in marriage, and now Luisa is about to marry another? Miller remarks that he would never force his daughter to marry someone against her will; Wurm then reveals Carlo's true identity – he is no other than Rodolfo, Walter's son.

In a room in Walter's castle, Wurm has just finished telling his lord of his son's inconsiderate intentions, thus ruining his chance to marry his niece Federica, Duchess of Ostheim. Walter pretends he knows nothing about it and tells Rodolfo of his own plans, before forcing him to ask the said Duchess' hand in marriage. However, when talking together with Federica the young man confesses he loves another, thus arousing her indignation.

From within Miller's house, shouts can be heard from the hunters; Luisa is awaiting her beloved when her father confronts her and reveals his true identity, swearing revenge. Rodolfo arrives just in time to reassure Luisa, admitting his mistake, but promising her eternal love. Walter himself intervenes at that very moment – he accuses Luisa of being a vulgar seductress, thus provoking Miller who unsheathes his sword and threatens him. Walter then orders the arrest of both father and daughter, but Rodolfo manages to convince his father to free his beloved, threatening him he will reveal to the world how he really became Count Walter. The archers leave with Miller and Luisa faints.

ACT TWO

By announcing the imminence of Miller's execution since he was found guilty of insulting and threatening the Count, Wurm is forcing Luisa to put into writing that she does not love Rodolfo, but rather Wurm himself.

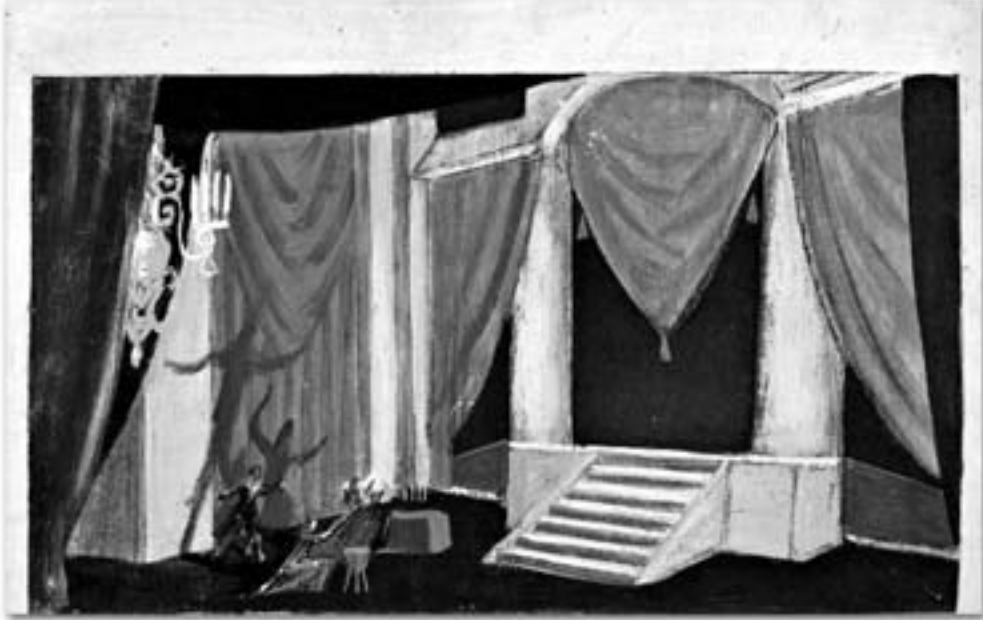
In his castle, Walter is contemplating his son's sentimental folly and decides not to yield. During his next meeting with Wurm, they come up with a plan, but realise that Rodolfo's threat poses a further risk, since he knows of the assassination of the Count's cousin, carried out by Wurm following the Count's orders. Once Wurm has left, Federica enters and Walter announces that Rodolfo's love for her will soon die – and it is the young girl herself who comes forward, accompanied by Wurm, and announces that faced with the threat of her father being killed, she now declares her love for Wurm.

In the castle hanging gardens, holding the letter written by Luisa, Rodolfo is distraught and evokes his love for Luisa with the greatest emotion. He calls Wurm and challenges him to a duel; Wurm shoots in the air to save himself. People come running from all over, including Walter who takes advantage of his son's confusion to propose the best revenge of all towards the ungrateful girl – marriage to Federica. Rodolfo agrees.

ACT THREE

Surrounded by her friends, Luisa has decided to die and is writing her beloved a letter. Miller has just been released from prison and finds her in this state. He is moved by his daughter's devotion, but Luisa remains firm and she then gives him the letter for Rodolfo, in which she promises to meet him in the life hereafter. Seeing her father's distress, the young girl hesitates and suggests they flee the country for a simple life as wanderers, far from such evil enemies.

From outside one can hear the sound of the church organ. She is saying her last prayer in her beloved home when Rodolfo bursts in, asking her to explain the letter and, to her unbeknown, pours poison into the decanter on the table. When Luisa confirms that she wrote the letter herself, he takes a sip and pours her a little of the poisoned drink, too; he then reveals what was in the cup. With her father and Rodolfo by her side, before she dies Luisa manages to explain the truth, plunging her beloved into the deepest despair. Walter, Wurm and some other peasants arrive. Before falling to the ground, Rodolfo strikes the much loathed Wurm with his sword.



Gianni Vagnetti (1898-1956), bozzetto scenico (II.3) per *Luisa Miller* al Maggio Musicale Fiorentino, 1937.

Handlung

ERSTER AKT

Ein tiroler Dorf im frühen 17. Jahrhundert. Bei Anbruch eines Frühlingstages versammeln sich die Bauern, um den Geburtstag Luisens zu feiern. Sie ist die charmante Tochter des ausgedienten Soldaten Miller. Trotz allgemeiner Bewegtheit sieht man mit Unruhe der Ankunft des Fremden, Karls, entgegen, zu dem Luise in einem innigen Liebesverhältnis steht. Bei der ersten Begegnung mit dem Jüngling plagen Miller trübe Vorahnungen, was seinen Kirchgang verzögert. Wurm, ein Höfling des Schloßgrafen Walter, nutzt die Gelegenheit, um den Veteranen zur Rede zu stellen: Bereits vor über einem Jahr habe er doch um Luisens Hand angehalten, und nun solle sie plötzlich einem anderen gehören? Miller wirft ein, er werde seine Tochter niemals gegen ihren Willen zur Heirat zwingen. Darauf offenbart ihm Wurm Karls wahre Identität: dieser ist kein Geringerer als Walters Sohn Rudolf.

In einem Saal auf Walters Schloß hat Wurm seinem Herrn eben vom unüberlegten Treiben Rudolfs berichtet, der durch sein Liebesverhältnis die Heiratspläne mit Walters Nichte Friederike, der Herzogin von Ostheim, aufs Spiel setzt. Walter gibt sich Rudolf gegenüber jedoch völlig ahnungslos und unterrichtet ihn von den Hochzeitsplänen. Als die Herzogin eintrifft, zwingt er seinen Sohn, umgehend um Friederikes Hand anzuhalten. Unter vier Augen gesteht der Jüngling der empörten Herzogin jedoch, daß er in Wahrheit eine andere liebt.

Aus Millers Haus vernimmt man die Rufe der Jäger; der Alte offenbart seiner auf den Geliebten wartenden Tochter Karls wahre Identität und schwört Rache für den Betrug. Rudolf trifft gerade noch rechtzeitig ein, um Luise zu beschwichtigen; er gesteht seine Lüge, schwört dem Mäd-

chen aber ewige Treue. In diesem Moment tritt Walter persönlich auf: er bezeichnet Luise als gemeine Verführerin, wodurch er Millers heftige Reaktion provoziert: Miller zückt sein Schwert und will sich auf den Grafen stürzen. Dieser aber bietet ihm Paroli und befiehlt seiner Garde, den Alten samt der Tochter zu verhaften. Nun schreitet Rudolf ein: als er seinem Vater droht, allen die Wahrheit darüber zu erzählen, wie er den Grafentitel erlangt hat, läßt Walter Luise wieder frei. Seine Bogenschützen ziehen mit Miller ab, Luise fällt in Ohnmacht.

ZWEITER AKT

Wurm berichtet Luise, die Hinrichtung ihres Vaters wegen Hochverrats und Bedrohung des Grafen stehe unmittelbar bevor: einzig Luises schriftliche Erklärung, sie liebe nicht Rudolf, sondern Wurm, könne das grausige Schicksal noch abwenden.

Im Schloß denkt Walter über die sentimentalischen Schwächen seines Sohnes nach und faßt den Entschluß, sich unnachgiebig zu zeigen. In der anschließenden Begegnung mit Wurm arbeiten die beiden einen Plan aus. Ihnen ist jedoch klar, daß sie ein hohes Risiko eingehen, falls Rudolf seine Drohung wahr machen sollte: Rudolf hat nämlich herausgefunden, daß sein Vater seinen Vetter durch Wurms Hand töten lassen, um sich dessen Titel anzueignen. Als sich Wurm zurückgezogen hat, tritt Friederike auf; Walter eröffnet ihr, Rudolfs Liebe zu Luise werde bald ein jähes Ende finden. In diesem Moment trifft Luise mit Wurm ein: um ihren Vater vor der Exekution zu retten, erklärt sie ihre Liebe zu Wurm.

Im hängenden Garten des Schlosses erscheint der verzweifelte Rudolf mit Luises Schreiben und ergeht sich in herzerreißenden Erinnerungen an das vergangene Liebesglück. Er läßt Wurm herbeirufen und fordert ihn zum Duell heraus; Wurm schießt absichtlich in die Luft, um sich aus der Affäre zu ziehen. Von allen Seiten läuft das Volk zusammen, auch Walter kommt hinzu: er nutzt die Verwirrung seines Sohnes, um diesen zur schrecklichen Rache an der vermeintlich undankbaren Geliebten zu überreden: er soll augenblicklich Friederike heiraten. Rudolf willigt ein.

DRITTER AKT

Im Kreise ihrer Freundinnen schreibt die zum Selbstmord entschlossene Luise einen Brief an ihren Geliebten. So findet sie der eben aus dem Kerker entlassene Miller vor: er ist gerührt von ihrer Treue, doch Luise begegnet ihm mit Kälte und überreicht ihm den Brief, in dem sie sich mit Rudolf im Jenseits verabredet. Die entsetzten Blicke des Vaters bringen sie allerdings von ihrem Vorhaben ab. Sie schlägt ihm vor, das Land zu verlassen und abseits der üblen Feinde ein Vagabundendasein zu beginnen.

Von außen erklingt eine Kirchenorgel; Luise trifft Vorbereitungen für ihr letztes Gebet im geliebten Elternhaus, als Rudolf eintrifft. Er verlangt eine Erklärung für den Brief und mischt heimlich Gift in den auf dem Tisch stehenden Krug. Nachdem ihm Luise die Echtheit des Schreibens bestätigt hat, trinkt Rudolf und reicht ihr den Krug. Als beide getrunken haben, gesteht er ihr seine Tat. Ehe Luise in den Armen ihres Vaters und ihres Geliebten stirbt, beichtet sie Rudolf die ganze Wahrheit. Er wird von wahnsinniger Verzweiflung ergriffen. Walter und Wurm kommen mit einigen Bauern hinzu; bevor Rudolf tot zusammenbricht, erschlägt er mit seinem Schwert den verhassten Wurm.

Bibliografia

a cura di Marco Marica

Come si può facilmente immaginare la letteratura critica su Verdi, il compositore italiano più celebre ed eseguito al mondo, è a dir poco sterminata. Basta dare un rapido sguardo al volume bibliografico di Harwood,¹ alla voce *Verdi* del Grove² o alla sezione intitolata *Bibliografia verdiana* della rivista «Studi verdiani»,³ punti di partenza obbligati per una ricognizione su ciò che è stato scritto fino ad oggi su di lui, per capire quanto sia difficile compiere una selezione.

All'imbarazzo del recensore viene in soccorso una congiuntura favorevole: il centenario della morte del compositore nel 2001 ha infatti riversato sugli scaffali delle librerie una messe di titoli nuovi e riedizioni di studi meno recenti, molti dei quali in italiano. Con poche centinaia di euro il lettore o la lettrice, melomane ma non necessariamente col tempo o la vocazione dello studioso, può così formarsi una piccola biblioteca verdiana di tutto rispetto, recandosi una sola volta in libreria oppure puntando il *browser* su uno degli innumerevoli siti di librerie virtuali operanti in Internet.

Per questa ragione vengono qui indicati i libri più recenti o comunque ancora in commercio, privilegiando quelli in italiano o in inglese e limitandoci a qualche saggio apparso su riviste specializzate o in miscellanee, più difficili da reperire. A volte è stato necessario segnalare pubblicazioni più antiche, che richiedono una visita in biblioteca e che raccomandiamo ai lettori desiderosi di approfondire le proprie conoscenze su Verdi e su *Luisa Miller* in particolare.

Con il centenario verdiano sul mercato librario italiano si è manifestato un fenomeno quanto mai raro: editori piccoli e grandi, in genere alquanto restii a investire in un settore 'minore' come quello della musicologia, hanno fiutato aria di affari e deciso di occupare già dalla fine degli anni Novanta una nicchia di mercato finora trascurata. Sono stati così pubblicati libri un po' per tutti i gusti: a studi improvvisati, che nel migliore dei casi affrontano aspetti secondari della vita di Verdi,⁴ fanno riscontro pubblicazioni rigorosamente scientifiche e atti di convegni musicologici.

¹ GREGORY HARWOOD, *Giuseppe Verdi. A Guide to Research*, New York, Garland, 1998. Si tratta di un indice bibliografico organizzato per soggetti e contenente ben milletrantasei titoli, corredati di un breve commento, che offre un panorama assai vasto, sebbene incompleto, della letteratura verdiana in inglese, italiano, francese, tedesco e spagnolo.

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London, Macmillan, 2001².

³ Pubblicata con scadenza annuale dall'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma a partire dal 1982 (il numero più recente è il 17, uscito nel 2004), la rivista contiene, oltre a importanti saggi di argomento verdiano, un'ampia rassegna bibliografica su Verdi, i suoi collaboratori e la musica dell'Ottocento e una sezione dedicata alla discografia verdiana.

⁴ Si veda, a titolo di esempio, il filone delle pubblicazioni 'culinarie': GUSTAVO MARCHESI, *Buon appetito, Maestro. A tavola con Giuseppe Verdi*, Parma, Battei, 2001; *Giuseppe Verdi un goloso raffinato. Una raccolta*

Colpisce invece il fatto che in Italia la parte del leone non sia stata svolta, come altrove, dalle biografie verdiane, forse perché in italiano ne esistono già molte, da quelle 'storiche' di Monaldi,⁵ Gatti⁶ e Abbiati,⁷ alle più recenti, di livello assai diseguale: da quella esemplare di Walker,⁸ ai libri di Marchesi,⁹ Mila¹⁰ e Casini¹¹ (fa eccezione l'ultima pubblicazione di Marcello Conati, tra gli studiosi verdiani uno dei più prolifici¹²). Al loro posto sono comparse invece utili ristampe di alcuni 'classici' della ricerca verdiana, segno evidente che l'editoria del Belpaese ha preferito investire su titoli per così dire sicuri. Si va dunque dalla riedizione dello storico libro di Basevi, primo studioso di drammaturgia verdiana in assoluto,¹³ alla ristampa della biografia 'aneddotica' di Pugin¹⁴ e di quella 'giornalistica' di Radius;¹⁵ dalla raccolta di tutti gli scritti verdiani di Massimo Mila,¹⁶ alla riedizione della monografia di Osborne;¹⁷ dalle interpretazioni verdiane di due *outsider* come Barilli¹⁸ e, soprattutto, di Baldini,¹⁹ fino alle due pubblicazioni di carattere biografico a cura di Conati, basate su lettere o testimonianze coeve di Verdi e dei suoi corrispondenti.²⁰

di saggi, a cura di Andrea Grignaffini, Giampaolo Minardi, Corrado Mingardi, Mariangela Rinaldi Cianti e Raimonda Rocchetta Valesi, Parma, Associazione Italiana per la Ricerca sul Cancro, Delegazioni di Parma e Piacenza, 2001. A questo genere di pubblicazioni 'leggere' si può affiancare il libro dell'economista PAOLO PANICO, *Verdi businessman*, Coggiola (Biella), Atman, 2002.

⁵ GINO MONALDI, *Verdi, 1839-1898*, Torino, 1899 (rist.: Milano, Fratelli Bocca, 1951⁴); si tratta tuttavia di una biografia spesso inaffidabile.

⁶ CARLO GATTI, *Verdi. L'esordio. Le opere e i giorni. La fine*, 2 voll., Milano, Alpes, 1931 (rist.: Milano, Mondadori, 1951, 1981²).

⁷ FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959; lavoro monumentale, basato su lettere di Verdi e dei suoi corrispondenti oggi in gran parte inaccessibili.

⁸ FRANK WALKER, *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964¹; 1978²; 2005³ (ed. originale: *The Man Verdi*, London/New York, Dent - Knopf, 1962¹; 1982²); a tutt'oggi una delle migliori biografie verdiane.

⁹ Tipica figura di 'studioso locale' residente a Parma, più attento ai particolari biografici, Marchesi ha pubblicato tra l'altro numerose monografie verdiane, tra cui *Giuseppe Verdi*, Torino, UTET, 1970 e *Verdi. Anni, opere*, Parma, Azzali, 1991.

¹⁰ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, 1978².

¹¹ CLAUDIO CASINI, *Verdi*, Milano, Rusconi, 1982, forse il titolo più debole tra quelli qui citati.

¹² MARCELLO CONATI, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, ETS, 2003. Nell'occasione del settantesimo compleanno, allo studioso milanese è stato dedicato il volume «Una piacente estate di San Martino». *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, che contiene saggi verdiani di Engelhardt, Osthoff, Petrobelli, Powers, David Rosen.

¹³ ABRAMO BASEVI, *Studi sulle opere di Giuseppe Verdi*, nuova edizione critica a cura di Ugo Piovanò, Milano, Rugginenti, 2001 (ed. originale: Firenze, Tofani, 1859; rist. anastatica: Bologna, Forni, 1978).

¹⁴ ARTHUR PUGIN, *Vita aneddotica di Verdi, con note aggiunte di Folchetto*, prefazione di Marcello Conati, Firenze, Passigli, 2001 (ed. originale: Milano, Ricordi, 1881; rist.: Firenze, Passigli, 1989).

¹⁵ EMILIO RADIUS, *Verdi vivo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001 (1951¹).

¹⁶ MASSIMO MILA, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Rizzoli, 2000.

¹⁷ CHARLES OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi*, Milano, Mursia, 2000 (ed. originale: *The Complete Operas of Verdi*, London, Gollancz, 1969¹; trad. italiana: *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Mursia, 1975).

¹⁸ BRUNO BARILLI, *Il paese del melodramma. Con un saggio di Fedele d'Amico*, Milano, Adelphi, 2000 (ed. originale: Lanciano, Carabba, 1930; rist. a cura di Luisa Viola e Luisa Avellini, Torino, Einaudi, 1985).

¹⁹ GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di Fedele d'Amico, con una prefazione di Piero Rattalino, Milano, Garzanti, 2001 (1970, 1983²).

²⁰ *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer, nuova edizione rivista da Marcello Conati, con un'intervista immaginaria a Giuseppe Verdi di Giovannino Guareschi, Milano, Rizzoli, 2001 (ed. originale, sotto lo pseudonimo di Carlo Graziani, Verona, 1941; nuova ed. ampliata, Milano, 1951; nuova ed. a cura di Marcello Conati, Milano, Rizzoli, 1981); MARCELLO CONATI, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000 (ed. originale: *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Emme Edizioni, 1980¹; Milano, Il Formichiere,

Il panorama delle edizioni italiane recenti dedicate al compositore bussetano non si esaurisce tuttavia con le ristampe e presenta una ricca selezione di titoli nuovi rivolti a lettori assai differenti. Tra le pubblicazioni prettamente musicologiche, destinate prevalentemente (ma non solo) agli specialisti, oltre agli atti dei numerosi convegni scientifici,²¹ e alle miscellanee di vario genere,²² sono stati pubblicati con qualche anticipo rispetto alla ricorrenza del centenario l'importante volume di Pierluigi Petrobelli,²³ e il primo CD multimediale scientificamente qualificato su un operista italiano, curato da Della Seta.²⁴

A questi titoli si affiancano studi penetranti sulla drammaturgia verdiana in forma apparente di semplici guide all'ascolto, come quello di Paduano,²⁵ oppure studi sulla fortuna editoriale di Verdi nell'Ottocento attraverso le parafrasi pianistiche delle sue opere,²⁶ o ancora volumi di carattere divulgativo, anche deludenti come quello di Mula,²⁷ l'utile *Who's who* di Rescigno,²⁸ che viene a integrare quello precedentemente edito da Mioli²⁹ e i dizionari operistici di Gelli³⁰ e Porzio.³¹ Ad essi vanno aggiunte due nuove edizioni integrali dei libretti verdiani e una selezione di lettere,³² tutt'e tre rivolte al grande pubblico.

In questo panorama multicolore non poteva mancare ovviamente anche uno studio su Verdi e il cinema,³³ ma il vero *boom* editoriale ha riguardato i libri a carattere iconografico, tipologia che col centenario ha assunto risonanza nazionale: da un lato questo genere di pubblicazioni manifesta un intento (auto)celebrativo, quello cioè di far conoscere il rapporto tra Verdi e un luogo dove visse o operò, e infatti spesso si tratta di edizioni di lusso, a cura di un ente lirico o di un'am-

2000 (ed. originale: *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Emme Edizioni, 1980¹; Milano, Il Formichiere, 1981²).

²¹ Tra tutti segnaliamo in particolare *Verdi 2001*, un 'superconvegno' in due sessioni organizzato dal Comitato Nazionale per le Celebrazioni Verdiane, dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma, dall'American Institute for Verdi Studies di New York e dalla Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale University, tenutosi dal 24 al 26 gennaio 2001 (sessione di Parma) e dal 29 gennaio al 1 marzo 2001 (sessione di New York e New Haven), pubblicato a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003.

²² *40 per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001.

²³ PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nel teatro: saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998 (ed. originale: *Music in the Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994); in gran parte raccoglie e rielabora testi pubblicati altrove dall'autore nel corso di trent'anni. Saggi verdiani di Cymbron, Marica, Quatrocchi, David Rosen, Senici, Staffieri, sono usciti anche in *Pensieri per un Maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, dedicato all'illustre musicologo in occasione del settantesimo compleanno.

²⁴ *Giuseppe Verdi: l'uomo e le opere*, CD-ROM a cura di Fabrizio Della Seta, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1998.

²⁵ GUIDO PADUANO, *Tutto Verdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001.

²⁶ PIER PAOLO DE MARTINO, *Le parafrasi pianistiche verdiane nell'editoria italiana dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003 («Historiae musicae cultores, XCIX»).

²⁷ ORAZIO MULA, *Giuseppe Verdi*, Bologna, Il Mulino, 1999.

²⁸ EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario verdiano. Le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*, Milano, RCS Libri, 2001.

²⁹ PIERO MIOLI, *Il teatro di Verdi. La vita, le opere, gli interpreti*, Milano, Rizzoli, 1997.

³⁰ *Dizionario dell'opera*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1996, 2001², 2002³.

³¹ MICHELE PORZIO, *Dizionario dell'opera lirica*, Milano, Mondadori, 1997.

³² *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, introduzione di Gustavo Marchesi, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1996; *Giuseppe Verdi. Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 2000 (I: *Libretti*; II: *Lettere 1835-1900*).

³³ *Se quello schermo io fossi. Verdi e il cinema*, a cura di Massimo Marchelli e Renato Venturelli, Recco, Le mani, 2001.

ministrazione provinciale; dall'altro lato si tratta invece di una legittima curiosità intorno a un personaggio che rappresenta una delle icone più familiari per noi italiani. Si va dunque dal bel catalogo della mostra su Verdi allestita nel 2001 a Palazzo Reale a Milano³⁴ al prestigioso volume di scenografie edito dalla Fenice,³⁵ cui fa da *pendant* l'analoga pubblicazione — più corposa, ma meno lussuosa — del Teatro alla Scala;³⁶ e ancora dal succinto libro iconografico di Pulcini³⁷ all'accurato volume di raffigurazioni rare e a volte inedite del musicista e del suo *entourage*, oltre che di bozzetti e scenografie originali, edito dall'Istituto nazionale di studi verdiani.³⁸ Tale istituto si distingue ulteriormente per l'edizione in facsimile e in trascrizione moderna degli autografi verdiani presso il Museo teatrale alla Scala.³⁹

Negli altri paesi europei il 2001 ha portato in libreria un gran numero di biografie nuove, soprattutto in Germania, dove si assiste a una seconda e impressionante *Verdi-Renaissance* (la prima fu negli anni Venti e Trenta del Novecento). Non tutte sono encomiabili,⁴⁰ in compenso sono apparse utili guide all'ascolto⁴¹ e, in particolare, alcune delle più importanti miscellanee musicologiche e/o atti di congressi su Verdi degli ultimi anni.⁴² Tutto ciò testimonia il desiderio della musicologia tedesca di recuperare il tempo perduto e di riappropriarsi degnamente della musica di Verdi.⁴³

In Francia al contrario, che pure fu, in senso musicale, la «seconda patria» di Verdi, solo pochi studiosi si dedicano alla drammaturgia del grande operista italiano (fra questi spicca De

³⁴ *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, a cura di Francesco Degradà, Milano, Skira, 2000.

³⁵ *Verdi e La Fenice*, Firenze, Officine del Novecento, 2000.

³⁶ *Verdi alla Scala*, Milano, Teatro alla Scala-RCS Rizzoli, 2001.

³⁷ *Giuseppe Verdi*, a cura di Franco Pulcini, Torino, De Sono, 2000.

³⁸ *Per amore di Verdi, 1813-1901. Vita, immagini, ritratti*. Iconografia a cura di Marisa Di Gregorio Casati. Testi di Marco Marica. Ricerca scenografie e figurini di Olga Jesurum, Parma, Istituto nazionale di studi Verdiani-Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, 2001.

³⁹ GIUSEPPE VERDI, *Gli autografi del Museo teatrale alla Scala / The autographs of the Museo teatrale alla Scala*, Parma-Milano, Istituto nazionale di studi verdiani-Museo teatrale alla Scala, 2000.

⁴⁰ Tra i vari titoli si segnalano: BARBARA MEIER, *Giuseppe Verdi*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000; JOHANNES JANSEN, *Giuseppe Verdi*, München, DTV, 2000; CHRISTOPH SCHWANDT, *Giuseppe Verdi: eine Biographie*, Frankfurt am Main/Leipzig, Insel, 2000; CHRISTIAN SPRINGER, *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien, Holzhausen, 2000.

⁴¹ ROLF FATH, *Reclams kleiner Verdi-Opernführer*, Stuttgart, Reclam, 2000; HARALD GOERTZ, *Verdi für Opernfreund. Längsschnitte von Aida bis Zaccaria*, Wien, Böhlau, 2000.

⁴² *Verdi-Theater*, a cura di Udo Bermbach, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1997; *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, a cura di Sieghard Döhring, Wolfgang Osthoff, München, Ricordi, 2000; *Verdi Handbuch*, a cura di Anselm Gerhard, Uwe Schweikert, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2001; *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, a cura di Markus Engelhardt, Laaber, Laaber, 2001; *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca. Tagung im Centro tedesco di Studi veneziani, Venedig 20-21 November 1997*, a cura di Daniela Goldin Folena, Wolfgang Osthoff, Laaber, Laaber, 2002; *Studi italo-tedeschi. XXII simposio internazionale di studi italo-tedeschi: «Giuseppe Verdi (1813-1901) nel 100° anniversario della morte». Resoconto del colloquio internazionale di ricerca sul tema «Il vecchio e il nuovo relativismo: "governance" mondiale dello sviluppo e specificità linguistiche e culturali» / Deutsch-italienische Studien. XII. internationales Symposium deutsch-italienischer Studien: «Giuseppe Verdi (1813-1901) zur 100. Wiederkehr des Todestages». Bericht über das internationale Forschungsgespräch zum Thema: «Alter und neuer Relativismus: weltweite "governance" der Entwicklung und sprachlich-kulturelle Eigentümlichkeiten»*, Merano, Hauger, 2001 [ma 2003], edizione curata dall'Accademia di studi italo-tedeschi sotto la direzione di Roberto Cotteri.

⁴³ Tra le varie pubblicazioni si segnala ancora il numero speciale dedicato a Verdi della «Österreichische Musikzeitung»: *Maestro Verdi*, «Österreichische Musikzeitung», LVI/1, gennaio 2001.



Luisa Miller (finale II) al Maggio Musicale Fiorentino, 1937; regia di Carl Anton Ebert, scene di Gianni Vagnetti, costumi di Nene Bardelli.

Van⁴⁴); ciò spiega perché i nuovi contributi sono essenzialmente di stampo biografico, come i lavori di Milza (tradotto anche in italiano)⁴⁵ e Gefen.⁴⁶ Anche nei paesi anglosassoni, dove non mancano né le buone (e a volte ottime) biografie verdiane⁴⁷ né gli studi di drammaturgia musicale,⁴⁸ l'anno verdiano ha prodotto prevalentemente studi biografici, tra i quali spicca quello eccellente di Rosselli,⁴⁹ studioso a cui si devono alcune delle più brillanti e originali indagini del siste-

⁴⁴ GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. italiana di Rita de Letteriis: *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994).

⁴⁵ PIERRE MILZA, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001 (trad. italiana: *Verdi e il suo tempo*, Roma, Newton Compton, 2001).

⁴⁶ *Verdi par Verdi. Textes choisis, traduits et présentés par Gérard Gefen*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2001.

⁴⁷ MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993 (poderosa, ma non sempre attendibile).

⁴⁸ Per limitarci ai titoli più recenti segnalo, tra le miscellanee: *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, a cura di Carolyn Abbate, Roger Parker, Berkeley, University of California Press, 1989, e *Verdi's Middle Period. 1849-1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997; tra le monografie: FRITS R. NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, M. Nijhoff, 1977 (rist.: Oxford, Oxford University Press, 1990²; trad. italiana: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993), e ROGER PARKER, «Arpa d'or de' fatidici vati». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997; ID., *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

⁴⁹ JOHN ROSSELLI, *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

ma produttivo operistico italiano nel Sette-Ottocento. Sempre in lingua inglese, si segnalano ancora l'originale miscellanea di studi dedicati alla prassi esecutiva a cura di Latham e Parker,⁵⁰ e il sintetico dizionario dei personaggi verdiani di Lewsey.⁵¹

Procedendo a ritroso negli anni, il titolo che non può mancare in una biblioteca verdiana è il basilare studio sulla musica di Verdi di Budden,⁵² universalmente riconosciuto come il libro di riferimento per chi si voglia accostare, da semplice amatore o da studioso, alle opere verdiane. Per un inquadramento generale di Verdi nella cultura musicale dell'Ottocento si consigliano invece il volume di Della Seta⁵³ e il volumetto di storia sociale, prima ancora che di storia dell'opera, di Rosselli.⁵⁴ Interessanti spunti di riflessione possono venire inoltre da libri sull'opera dell'Ottocento nei quali figurano capitoli dedicati a Verdi, come quello, particolarmente originale, di Gerhard.⁵⁵ Per ulteriori approfondimenti sono disponibili le pubblicazioni dell'Istituto nazionale di studi verdiani,⁵⁶ fra cui spiccano gli atti del convegno sulla realizzazione scenica⁵⁷ e l'edizione critica dei carteggi, fondamentale strumento di conoscenza dell'uomo e dell'artista,⁵⁸ che colma le vaste lacune lasciate sinora dalle precedenti pubblicazioni.⁵⁹ Le uscite più recenti sono una riproduzione in facsimile, accompagnata da trascrizione, delle varie stesure del libretto *Re Lear*, opera che Verdi non compose mai, ma a cui pensò più volte nel corso della sua carriera, un quaderno

⁵⁰ *Verdi in Performance*, a cura di Alison Latham, Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 2001.

⁵¹ JONATHAN LEWSEY, *Who's Who in Verdi*, Aldershot-Burlington-Singapore-Sydney, Ashgate, 2001.

⁵² JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, London, Cassell, 1973-1981 (rist.: Oxford/New York, Clarendon Press-Oxford University Press, 1992): I: *From «Oberto» to «Rigoletto»*; II: *From «Il trovatore» to «La forza del destino»*; III: *From «Don Carlos» to «Falstaff»* (trad. italiana: *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988; I: *Da «Oberto» a «Rigoletto»*; II: *Dal «Trovatore» alla «Forza del destino»*; III: *Da «Don Carlos» a «Falstaff»*).

⁵³ FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 («*Storia della musica*, a cura della Società italiana di musicologia, 9»).

⁵⁴ JOHN ROSSELLI, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London-Portland (Or), Batsford-Ama-deus, 1991 (trad. italiana: *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992).

⁵⁵ ANSELM GERHARD, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. inglese: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998).

⁵⁶ *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, 31 luglio-2 agosto 1966, a cura di Marcello Pavarani, Pierluigi Petrobelli, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969; *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, 30 luglio-5 agosto 1969, a cura di Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1971; *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, 12-17 luglio 1972, a cura di Mario Medici, Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974.

⁵⁷ *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: atti del congresso internazionale di studi: Parma, Teatro Regio-Conseatorio di musica «A. Boito» 28-30 settembre 1994*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996.

⁵⁸ *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici, Marcello Conati, con la collaborazione di Marisa Casati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani, 1978; *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di studi verdiani, 1988; *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi, Marisa Di Gregorio Casati, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994; *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1853*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001; *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003; infine, di prossima pubblicazione, il *Carteggio Verdi-Ricordi (1886-1888)*, a cura di Angelo Pompilio e Madina Ricordi.

⁵⁹ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari, Alessandro Luzio, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913 (rist.: Bologna, Forni, 1968); ALESSANDRO LUZIO, *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-1947; *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886), raccolto ed annotato da Annibale Alberti, con prefazione di Alessandro Luzio*, Milano, Mondadori, 1931.

che illustra la sensibilità sociale di Verdi e Giuseppina, e gli atti di un convegno sul rapporto fra il compositore e la cultura tedesca.⁶⁰ Ha preso avvio, inoltre, un progetto riguardante le fonti della drammaturgia verdiana.⁶¹

Per quanto riguarda *Luisa Miller*, un'opera che solo nel secolo appena trascorso è entrata stabilmente in repertorio, ma che soffre palesemente della 'concorrenza' di lavori più celebri, in particolare *La traviata*, con la quale presenta alcune affinità – sottolineate anche nel saggio di Girardi nel presente volume –, la bibliografia specifica è piuttosto esigua. Pertanto alcuni importanti saggi che riguardano indirettamente quest'opera si trovano nelle miscellanee che abbiamo ricordato nelle righe precedenti, in particolare nelle biografie che contengono studi sulle singole composizioni, o quelli che si occupano del periodo centrale della carriera di Verdi.⁶² Il punto di partenza per ogni seria analisi dell'opera è invece l'edizione critica della partitura a cura di Kallberg, preceduta da un saggio introduttivo.⁶³

Pochi sono anche i saggi di carattere analitico dedicati specificatamente a *Luisa Miller*; tra questi segnaliamo quello di Engelhardt, riguardante la funzione dei cori nella partitura,⁶⁴ quello di Senici dedicato all'importanza del 'genere',⁶⁵ poi confluito nel suo recente volume incentrato sulle eroine 'alpine' del melodramma italiano dell'Ottocento.⁶⁶ Non mancano inoltre accenni a *Luisa Miller* negli studi dedicati al rapporto tra Verdi e Schiller; tra questi ricordiamo quelli dedicati specificatamente a *Luisa* di Roccatagliati⁶⁷ e Ross.⁶⁸ Infine per i non specialisti o per chi si accosta per la prima volta all'opera esiste in francese l'utile guida all'ascolto della *Luisa Miller*, con la firma autorevole di Gilles de Van, pubblicata nel numero dedicato a quest'opera dall'«Avant-scène Opéra».⁶⁹

⁶⁰ Per il *Re Lear*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2002; *La sensibilità sociale di Giuseppe e Giuseppina Verdi*, a cura di Franca Cella e Davide Daolmi, Milano-Parma, Casa di riposo per musicisti-Fondazione «Giuseppe Verdi»-Istituto nazionale di studi verdiani, 2002, «Quaderni dell'Istituto di studi verdiani, 6»; *Verdi e la cultura tedesca. La cultura tedesca e Verdi, Atti del convegno internazionale (Villa Vigoni, 11-13 ottobre 2001)*, a cura di Markus Engelhardt, Pierluigi Petrobelli, Aldo Venturelli, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani-Centro italo-tedesco tedesco Villa Vigoni, 2003.

⁶¹ Il progetto prevede la pubblicazione dei libretti insieme alle loro fonti e i due titoli in programma prossimamente sono *Otello*, a cura di Livio Aragona, *Falstaff*, a cura di Massimiliano Locanto, che usciranno anche nell'ambito del progetto di ricerca universitario *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità* (coordinatore nazionale Guido Paduano). Tra le novità figura anche *La retorica del melodramma* di Marco Beghelli, vincitore del Premio Internazionale Rotary Club di Parma «Giuseppe Verdi» nel 1987, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

⁶² Cfr. in particolare il volume miscellanea *Verdi's Middle Period*, citato alla nota 48.

⁶³ «*Luisa Miller*». «*Melodramma tragico*» in *Three Acts / Libretto by / Melodramma tragico in tre atti / Libretto di Salvatore Cammarano*, a cura di Jeffrey Kallberg, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1991 («The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi, Series I: Operas / Serie I: opere teatrali», 15).

⁶⁴ MARKUS ENGELHARDT, «*Something's been done to make room for choruses*»: choral conception and choral construction in «*Luisa Miller*», in *Verdi's Middle Period* (cfr. nota 48).

⁶⁵ EMANUELE SENICI, *Verdi's Luisa, a semiserious Alpine virgin*, in «19th-Century music», 22/2 (1998), pp. 144-168.

⁶⁶ EMANUELE SENICI, *Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

⁶⁷ ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Drammaturgia romantica verdiana: Luisa Miller e Rigoletto*, Bari, Associazione musicale Il coretto, 1989.

⁶⁸ PETER ROSS, «*Luisa Miller*» – ein «kantiger Schiller-Verschnitt?» Sozialkontext und ästhetische Autonomie der Opernkomposition im Ottocento, in *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, a cura di Jürgen Maehder-Jürg Stenzl, Frankfurt a.M. [...], Peter Lang, 1994, pp. 159-178.

⁶⁹ «L'Avant-scène Opéra», CLI, 1993.



Luisa Miller (finale I) al Covent Garden di Londra, 1981; allestimento di Filippo Sanjust. In scena: Leo Nucci (Miller), Katia Ricciarelli (Luisa), Gwynne Howell (Conte di Walter), Carlo Bergonzi (Rodolfo).

Luisa Miller (II) al Théâtre de La Monnaie di Bruxelles, 1981; allestimento di Jean-Marie Simon. In scena: Ellen Shade (Luisa).

Online

a cura di Roberto Campanella

Sete di vendetta e ... siti verdiani

È un clima tipicamente romantico quello che pervade *Luisa Miller*, un drammone dal finale a tinte fosche, esiziale epilogo alle trame del perfido Wurm ('mostruoso' anche nel nome: «verme»); un finale, in cui il tragico destino di Rodolfo e Luisa si compie nel bere del veleno, un atto di supremo autolesionismo, inconsapevole per l'infelice fanciulla e liberamente scelto dal suo carnefice-amante, a placare (anche letteralmente) la propria sete ... di vendetta; ma repentinamente la scena si trasforma in sordida beffa, allorché Rodolfo – morente anch'egli – apprende sbigottito la completa innocenza della donna amata ormai morente.

Luisa Miller – nell'opinione generale dei critici – costituisce un momento di passaggio dalla produzione giovanile e risorgimentale ai capolavori della cosiddetta 'trilogia popolare'. Il fatto che l'opera si configuri, in qualche modo, come un'anticipazione di quanto Verdi avrebbe saputo fare di lì a qualche anno non è testimoniato soltanto dalla musica, più raffinata nei mezzi espressivi ed attenta a delineare sottilmente la psicologia dei personaggi, ma anche dalla scelta drammaturgica relativa al finale, che ha in comune con quello di *Rigoletto* e de *Il trovatore* il carattere truce e dolorosamente beffardo. Tutte e tre le opere si concludono, infatti, con un clamoroso *coup de théâtre*, per certi versi assimilabile alla 'catastrofe' finale della tragedia greca, con il rovesciamento totale della situazione precedente: chi si accinge a gustare l'acre sapore della vendetta, cercando soddisfazione dell'offesa subita, piomba nella più cupa disperazione, punito dallo stesso castigo che ha voluto infliggere o, se si preferisce, dall'invidia d'un perfido destino.

Inutile aggiungere che Verdi riesce ad infondere in questo *tòpos* letterario romantico l'afflato della più genuina poesia, facendoci sentire con intenso *pathos* il momento in cui un personaggio abbruttito dall'odio riacquista tutta la propria umanità, mentre – ripensiamo ancora alla tragedia greca o ad altri grandi classici del teatro – una forza superiore punisce l'alterigia che ha contaminato il suo cuore e suscitato l'indignazione del Cielo.

Luisa Miller è, dunque, una tappa particolarmente importante nell'evoluzione dell'arte verdiana e merita tutta la considerazione del pubblico: ne troviamo testimonianza anche sulla rete, che le dedica parecchie pagine ed alcuni esempi musicali. Partendo proprio da questi, i siti degni di nota sono fondamentalmente quattro. Innanzi tutto, si segnala il *Portale Giuseppe Verdi*, che, grazie all'attività ancora sperimentale di *Radio Verdi*, consente di sentire la registrazione di varie trasmissioni, incentrate su altrettante opere, con qualche ascolto e notizie di vario genere (in italiano e in inglese): per *Luisa*, dopo qualche ragguaglio introduttivo (peccato, però, che il libretto sia attribuito a Temistocle Solera!), è previsto l'ascolto dell'aria «Tu puniscimi, o Signore», seguita dalla cabaletta «A brani, a brani, o perfido», nell'interpretazione di Sara Galli, accompagnata al pianoforte dal maestro Vito Lombardi.¹ Un altro sito, *La Casa della Musica*, accanto a brevi rag-

¹ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=478&IDSezione=2125&ID=51947>.

guagli sull'opera e a due immagini d'epoca, offre un autentico gioiello, «Quando le sere al placido» nell'interpretazione veramente mozzafiato di Aureliano Pertile,² mentre *BMG Classics*, consente di ascoltare numerosi frammenti (per quanto tagliati con l'accetta) dall'edizione discografica di cui fu protagonista Anna Moffo (RCA, 1965).³ Ad essi si può aggiungere il sito dell'Opéra Royal de la Wallonie che, presentando brevemente l'opera andata in scena presso il Théâtre Royal di Liegi nel novembre 2005, regala un piccolo frammento dal duetto dell'atto terzo.⁴

Una discografia essenziale, comprendente anche la già citata edizione con la Moffo, viene suggerita su *Operamania.com*.⁵ Ma, a questo proposito, il sito di gran lunga più interessante è *Verdi's disco*, realizzato da W. G. Busse, un appassionato collezionista, che ha raccolto la discografia completa delle opere. Selezionando il nome di un'opera, il motore di ricerca interno identifica le incisioni disponibili, partendo dalla più antica. Per ognuna di esse viene fornito il cast, l'etichetta o le etichette che contrassegnano la registrazione, il tipo o i tipi di supporto (CD o LP), nonché le fonti, in base alle quali è stata compilata la discografia. Un asterisco distingue le incisioni in esclusivo possesso del curatore del sito. A fondo pagina, cliccando sull'icona di un altoparlante si ha accesso a una ricchissima scelta di brani dall'opera, proposti in varie registrazioni, *live* o da studio, da quelle storiche alle più recenti. Di qualche brano famoso, inoltre, vengono fornite varie interpretazioni, il che risulta di particolare interesse. Il sito propone anche una breve serie di foto di grandi interpreti, tratta dalla collezione privata di Willi Busse.⁶ Diverse sono le edizioni discografiche relative a *Luisa Miller*, ma purtroppo, per un errore del sito, non è possibile effettuare alcun ascolto.⁷

Il libretto si può reperire con facilità: ad esempio, su *Opera Glass*, insieme all'elenco dei personaggi con i rispettivi ruoli vocali e alla composizione dell'orchestra,⁸ sul portale *Geocities* (con traduzione a fronte in spagnolo),⁹ sul *Portale Giuseppe Verdi*, che propone, inoltre, la trama e la storia della composizione (anche in inglese),¹⁰ e sul dizionario *Karadar*,¹¹ il quale, come il precedente, sarà oggetto di più ampia disamina più avanti. Il libretto è, inoltre, disponibile su *Intratext* nella sezione riservata a Cammarano, con il vantaggio non indifferente di poter effettuare tutta una serie di ricerche sul testo: si otterrà così la lista delle parole in ordine alfabetico (secondo la lettera iniziale o finale), oppure ordinate in base alla frequenza o alla lunghezza. I dati complessivi sono anche presentati in forma di grafico.¹²

Numerose anche le sintesi. Tra quelle in italiano, una piuttosto ampia è presente sul *Dizionario dell'Opera* (edizione *online* del volume cartaceo edito da Baldini & Castoldi), nella quale, come al solito, vengono citati gli *incipit* delle pagine più significative;¹³ più stringate quelle disponi-

² http://www.lacasadellamusica.it/Main/ProgettoEuropeo/Ipertesto/Approfondimento/LuisaMiller_Scheda.html.

³ <http://www.bmgclassics.com/albums/product.jsp?id=07863566462>.

⁴ <http://www2.orw.be/skynet.v10p/main.php?lang=fr&quoi=luisamiller>.

⁵ http://www.operamania.com/disc/luisa_miller.htm.

⁶ Le foto ritraggono: Ettore Bastianini, Maria Callas, Mario Del Monaco, Anton Dermota, Gottlob Frick, Erika Köhl, James McCreken (insieme a William Dooley) e Cesare Siepi.

⁷ <http://www.verdisdisco.de>.

⁸ <http://opera.stanford.edu/iu/libretti/Luisa0.html>.

⁹ <http://www.geocities.com/ubeda2002/miller/acto1.htm>.

¹⁰ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=581&ID=19894> e <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=580&ID=19743>.

¹¹ http://www.karadar.com/Librettos/verdi_luisa_miller.html.

¹² <http://www.intratext.com/Catalogo/Autori/AUT647.HTM>.

¹³ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1640.

bili sul sito di Casa Ricordi (all'interno della presentazione delle opere verdiane in edizione critica)¹⁴ e sul portale *Geocities*.¹⁵ Tra le sintesi in inglese, particolarmente articolate sono quelle contenute rispettivamente in *Opera Glass*¹⁶ e in *Classical Net* (che offre anche ragguagli sulle prime rappresentazioni storiche);¹⁷ più breve quella su *Music With Ease* con l'indicazione dei principali numeri musicali.¹⁸ Un riassunto in francese, diviso per scene, si trova sul portale *Lycos*;¹⁹ lo si può, invece, reperire in tedesco su *Impresario*.²⁰

Diamo ora uno sguardo alle pagine che si occupano di varie rappresentazioni dell'opera in Italia e nel mondo. Iniziamo con il sito del Met, che, nella parte dedicata al *Radio Broadcast Information Center*, contiene la presentazione (in varie lingue, tra cui l'italiano) di un'edizione newyorkese di *Luisa*, messa in onda proprio nel corso della stagione 2005-2006, con pagine – arricchite da foto di scena – concernenti i personaggi, la biografia del compositore, la storia e la musica, materiali didattici ecc.²¹ Collegato al precedente, il virtuale *Theatre Development Fund* offre le foto della collezione di costumi utilizzati nella produzione del Metropolitan.²² Il sito del *Royal Borough of Kensington and Chelsea*, nella sezione dedicata all'Opera Holland Park (Londra), propone alcune foto dell'allestimento andato in scena nel 2004,²³ mentre quello del Teatro Nazionale di Spalato presenta, con foto di scena, una produzione dello stesso 2004.²⁴ Il sito del basso Konstantin Gorny regala belle istantanee relative agli allestimenti realizzati a Karlsruhe e Palermo (rappresentati tra il 2003 e il 2004).²⁵ Qualche ragguaglio sull'edizione di Palermo si trova tra le pagine ufficiali del Teatro Massimo.²⁶ La prima rappresentazione andata in scena (il 24 aprile 2003) al Covent Garden – con interpreti eccellenti, tra cui Marcelo Álvarez –, viene invece recensita sul *Giornale della musica*.²⁷ A questo proposito, su *Operaclick* si può leggere un'intervista al tenore argentino, in cui l'artista accenna all'importanza del personaggio di Rodolfo nell'evoluzione della sua vocalità verso ruoli più 'spinti'.²⁸ *Online Musik Magazine* si occupa (in tedesco) dell'edizione realizzata dal teatro di Essen, fornendo il resoconto della rappresentazione del 24 febbraio 2001,²⁹ mentre *Culturevulture.net* rende conto (in inglese) di una rappresentazione svoltasi all'Opera di San Francisco il 13 settembre 2000.³⁰ Infine, l'Archivio storico del Teatro La Fenice, che ha messo in rete un buon numero (destinato ad ampliarsi) dei suoi preziosi documenti, mette a disposizione informazioni e locandine riguardanti anche la nostra *Luisa* (spettacoli del 1850, 1851, 1872 e 1963).³¹ Sempre in tema di attività teatrali, il sito *JMB Travel*, che organizza pac-

¹⁴ <http://www.ricordi.it/critiche/verdi.pdf>.

¹⁵ <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/luisamiller.htm>.

¹⁶ <http://opera.stanford.edu/Verdi/LuisaMiller/synopsis.html>.

¹⁷ <http://www.classical.net/music/comp.lst/works/verdi/luisa/index.html>.

¹⁸ <http://www.music-with-ease.com/verdi-luisa-miller.html>.

¹⁹ <http://membres.lycos.fr/andros/o/luisa.htm>.

²⁰ <http://www.impresario.ch/synopsis/synverlui.htm>.

²¹ <http://www.operainfo.org/broadcast/operaBackground.cgi?id=56&language=5>.

²² http://www.tdf.org/costume/Luisa_Miller/.

²³ http://www.rbkc.gov.uk/ohparchive/photographs/miller/xsl_gallery.asp?.

²⁴ http://www.hnk-split.hr/2004_2005/opera/luisa_miller/.

²⁵ <http://www.konstantingorny.com/gorny/photos/luisa/index.htm>.

²⁶ http://www.teatromassimo.it/URP/urp.php?lingua=it&op=comunicati&id_comunicato=82.

²⁷ <http://www.giornaledellamusica.it/rol/scheda.php?id=1113>.

²⁸ <http://www.operaclick.com/interviste/almazmarcelo.php>.

²⁹ <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20002001/E-luisa-miller.html>.

³⁰ <http://www.culturevulture.net/Opera/LuisaMiller.htm>.

³¹ <http://81.75.233.46:8080/fenice/GladReq/eventi.jsp> (Basta scrivere il titolo dell'opera sul modulo di ricerca).

chetti turistici destinati ai melomani (comprendenti anche la prenotazione del teatro), offre informazioni sulle principali rappresentazioni previste attualmente nel mondo: si vedano quelle relative all'opera in oggetto.³²

Per informazioni e commenti sull'esperienza umana ed artistica di Verdi, il contesto storico-culturale e l'attualità, le pagine d'elezione sono quelle del *Portale Giuseppe Verdi*, che, nella sezione *La Vita e le Opere*, contiene una breve, ma incisiva biografia verdiana di Pierluigi Petrobelli, nonché la cronologia di tutte le composizioni con l'indicazione della corrispondente età del Maestro (anche se la pagina potrebbe essere difettosa). Di ogni opera viene fornito il libretto, insieme ad una serie di informazioni sul librettista, la trama, la fonte letteraria e la prima rappresentazione. Di molte, inoltre, è possibile ascoltare qualche brano musicale eseguito da interpreti internazionali. Si può consultare anche il repertorio dei personaggi, che offre una sintetica esposizione delle vicende drammatiche che riguardano ogni componente di questo numeroso quanto variegato *ensemble*. Da qualche tempo sono disponibili *online* anche alcuni spartiti, tratti dal sito dell'Indiana University (assente, però, quello di *Luisa*).³³ In un'altra sezione, *Suoni e immagini*, troviamo una serie di video storici concernenti opere, cantanti, temi biografici e aspetti della poetica verdiana, nonché i momenti più significativi del *Vapensiero day* (l'evento Internet realizzato con la collaborazione di tutti gli italiani nel mondo). Seguono una galleria fotografica dei luoghi legati al Maestro (insieme a ritratti e immagini dalle opere) e i già ricordati brani musicali.³⁴ Nelle pagine dedicate alle *Terre Verdiane* si trovano, invece, testi e immagini riguardanti la casa natale e Busseto, nonché Parma e dintorni.³⁵ A proposito dei luoghi più cari al Maestro, si propongono vari itinerari tematici nel Parmense, alcuni dei quali non hanno molto a che fare con Verdi musicista, mentre assomigliano un po' troppo a promozioni turistico-commerciali, come l'appetitosa *Via dei Saperi*, che percorre tutte le specialità enogastronomiche della zona, tra cui, ovviamente, il famosissimo culatello.³⁶ Decisamente più in tema la *Documentazione*, comprendente una bibliografia completa, una discografia altrettanto esauriente, una ricca galleria di immagini legate al Maestro (ritratti, caricature, squarci di cronaca politica) o alle opere, la già ricordata schiera dei personaggi, oltre a diversi giudizi critici su Verdi da parte di musicisti contemporanei,³⁷ a una breve nota a un racconto di Dino Buzzati (che ironizza, in tono beffardamente surreale, sulla retorica delle celebrazioni verdiane del '51) e a una serie di *link*.³⁸ Una se-

³² http://www.jmb-travel.co.uk/operallperf.asp?opera_ref=102.

³³ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162>.

³⁴ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=168>.

³⁵ Si consulti anche il sito *Amici di Verdi*, che presenta il nuovo Museo di Casa Barezzi, aperto nel 2001 (<http://www.amicidiverdi.it/>). Della villa di Sant'Agata offre bellissime immagini anche tridimensionali il sito dedicato ai segreti di Villa Verdi, che consente anche di prenotare un'eventuale visita guidata (<http://www.villaverdi.org/>), mentre sul Grand Hotel de Milan, dove il Maestro soggiornò più volte (anche nelle ultimi giorni della sua vita), interessanti notizie e documenti iconografici sono offerti dall'omonimo sito (<http://www.grandhotelteletdemilan.it/italiano/cento.html>).

³⁶ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=165>. Cogliamo l'occasione per segnalare che è nata a Busseto un'agenzia, la *Vapensiero viaggi*, che organizza analoghi itinerari in cui arte e culatello s'intrecciano indissolubilmente. Informazioni all'indirizzo: <http://www.vapensieroviaggi.com/operator/itinerari.asp?ID=31&choose=2>.

³⁷ Si tratta di giudizi, apparsi su «La fiera letteraria» del 22 aprile 1951, alcuni dei quali, risultano, per certi versi, piuttosto singolari: merita ricordare soprattutto quello di Benjamin Britten, che, per sottolineare la profondità emotiva e la forza musicale de *La traviata*, vi contrappone «la modestia e l'inconsistenza» (*sic*) della musica de *La bohème* pucciniana, e quello di Dimitri Šostakovič, che vede in Verdi quasi un paladino del realismo socialista.

³⁸ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163>.

zione dedicata alla *Didattica* è divisa a sua volta in *Verdi Docet* (un ricco programma multimediale destinato alle scuole), *La lezione di ...* (lezioni di Luca Mazzieri, Lucio Dalla e Paolo Fabbri) e *Ricerche bibliografiche* (in collegamento con le biblioteche di Parma, il Dizionario dei musicisti, la cronologia del Teatro Regio e il suo Archivio storico).³⁹ Quanto alle *Celebrazioni* del 2001, in un'ampia sezione si trovano: documenti e ragguagli sul già ricordato *Vapensiero Day*, il *Programma* ufficiale delle manifestazioni, informazioni sulla struttura e i componenti del *Comitato nazionale*, nonché sulla *Società di cultura* di Giuseppe Verdi, un *database* sulle produzioni liriche in Emilia-Romagna e un altro con gli eventi realizzati per le Celebrazioni in ogni parte del mondo.⁴⁰

Fondamentale anche la bella monografia proposta dal portale *Geocities*, ricca di foto e documenti, contenente anche dovizia di informazioni sulla vita e le opere, comprese quelle strumentali, con la possibilità, per le più importanti, di qualche ascolto; vi si legge anche un giudizio di Rubens Tedeschi sulla 'popolarità' del melodramma ottocentesco, insieme alla citazione di alcuni versi di Italo Calvino per *La vera storia* di Luciano Berio (1982), che costituiscono una sorta di *summa* di situazioni 'melodrammatiche'. Seguono una parte dedicata alla vocalità verdiana e una bibliografia essenziale.⁴¹ Documenti e notizie sulla vita e le opere si possono trovare, inoltre, sul sito di *Karadar Classical Music*, in particolare nella sezione intitolata *Giuseppe Verdi Tribute 1813-1901*, la quale comprende ben seicentoventiquattro *file* MP3 e trenta *file* MIDI, una biografia in cinque lingue, l'elenco delle opere con i relativi libretti, della romanze (maldestramente definite *Lieder*), con i relativi testi, e un ricchissimo archivio iconografico.⁴² Si segnala anche la voce «Giuseppe Verdi» della libera ipertestuale enciclopedia *Wikipedia*, soprattutto laddove si sofferma, seppur brevemente, su due aspetti poco indagati: *Verdi non operistico* e *Verdi e il cinema*.⁴³ In inglese, è degno di nota il sito *Opera Resource*, che su *Verdiana* sviluppa con ricchezza di testi ed immagini, i seguenti argomenti: «his life and times», «his works», «Peppina», «his librettists», «bibliography».⁴⁴

Tra i siti che possono interessare studiosi ed appassionati, si raccomanda quello dell'*Istituto nazionale di studi verdiani* di Parma (in italiano e in inglese), contenente informazioni e documenti riguardanti: le finalità, l'organico, la varie attività, la biblioteca, la discoteca, l'archivio visivo, l'archivio della corrispondenza verdiana ecc.⁴⁵

Qualche notizia biografica su Cammarano si può reperire, oltre che sul *Portale Giuseppe Verdi*,⁴⁶ anche sull'enciclopedia *Wikipedia*,⁴⁷ mentre *Opera Resource* offre un suo ritratto.⁴⁸

Con l'ottimo Salvatore si conclude anche questa rassegna, non prima di aver augurato ai pazienti lettori una buona visione e un buon ascolto attraverso i mezzi telematici.

³⁹ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=166>.

⁴⁰ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=167>.

⁴¹ http://www.geocities.com/vienna/Strasse/5320/verdi_sommario.htm.

⁴² <http://www.karadar.com/verdi/>.

⁴³ http://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Verdi.

⁴⁴ <http://www.r-ds.com/opera/verdiana/traviata.htm>.

⁴⁵ <http://www.studiverdiani.it>.

⁴⁶ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=582&ID=19768>.

⁴⁷ http://it.wikipedia.org/wiki/Salvatore_Cammarano.

⁴⁸ <http://www.r-ds.com/opera/verdiana/Pictures/cammarano.htm>.



Luisa Miller (1) all'Opera di Amsterdam, 1991; allestimento di Werner Schröter.

Luisa Miller all'Opernhaus di Zurigo, 1999; regia di Daniele Abbado, scene di Dante Ferretti. In scena: Juan Pons (Miller), Daniela Dessì (Luisa).

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Giovanni Battista Lasina: un impresario 'verdiano'

Il quinquennio 1847-1852 è segnato alla Fenice dalla presenza di uno dei più abili impresari ottocenteschi, Giovanni Battista Lasina, il quale fu per molti aspetti rivale di quell'Alessandro Lanari che tanta parte ebbe nell'organizzazione dei teatri italiani. In realtà Lasina era ben noto al pubblico lagunare sin dalla stagione di carnevale e quaresima 1830-1831, dove il futuro impresario ricoprì il ruolo di primo ballerino per le parti, partecipando all'allestimento di *Ezio* e di *Le due regine*, due magniloquenti balli 'eroici'. Una nuova presenza, con lo stesso incarico, si registra nella stagione di carnevale e quaresima 1843-1844, stavolta nei panni di Raoul di Nangis nel ballo omonimo, e di Attar il mongolo nel gran ballo fantastico *Nadir scià di Persia o la celeste fanciulla*; il piglio eroico del ballerino si piega poi anche alle ironiche moine del podestà del villaggio ne *La festa della rosa*, ballo semiserio in tre atti. È curioso osservare come entrambe queste stagioni siano state gestite da un'amministrazione diretta da una parte della Nobile Società Proprietaria, e verosimilmente organizzate da Guglielmo Brenna, autentica e onnipresente eminenza grigia veneziana. Certamente uno dei motivi che portarono all'ingaggio di Verdi nel 1843-1844 è proprio la frenetica attività di questo prezioso segretario, che favorì il trionfo sulle scene della Fenice de *I Lombardi alla prima crociata*, ben diciotto recite, nonché – per una serie ininterrotta di undici recite (tutte le rimanenti, si noti) – della nuova e prestigiosissima prima assoluta, quell'*Ernani* cui seguiranno altre quattro storiche prime assolute veneziane del massimo operista italiano.¹ Non stupiscano poi le origini 'plebee' del futuro impresario; anzi sarà forse proprio quella capacità di 'rubare con l'occhio' il mestiere a Brenna negli anni di attività coreutica che garantiranno a Lasina abilità e elasticità negli anni a venire.

È con l'autunno 1847 (stagione minore, quindi, quasi un tentativo) che Lasina esordirà alla Fenice come impresario: nella ventina di recite che si dipanano nell'arco di poco meno di un mese (tra il 6 settembre e il 3 ottobre), Lasina mette in scena due opere e due balli, questi ultimi ripresi dal coreografo Luigi Bretin. Illuminante la scelta delle due opere: la stagione viene inaugurata dalla ripresa degli *Orzi e Curiazzi* di Saverio Mercadante, la cui prima assoluta risaliva a dieci mesi prima, al Teatro San Carlo di Napoli: chissà se Lasina era al corrente del travolgente successo tributato all'opera omonima – allora composta da Domenico Cimarosa – che aveva caratterizzato i giorni stessi della svolta tra la non più tanto Serenissima repubblica e il governo provvisorio prima, i francesi poi, e quindi, ancora, gli austriaci, i francesi e gli austriaci nuovamente. Negli

¹ *Ernani*, dramma lirico in quattro parti di Francesco Maria Piave, musica di Giuseppe Verdi «da rappresentarsi nel gran teatro La Fenice nel carnevale e quaresima 1843-44». 1. Ernani: Carlo Guasco 2. Don Carlo: Antonio Superchi 3. Don Ruy Gomez de Silva: Antonio Selva 4. Elvira: Sofia Loewe 5. Giovanna: Laura Saini 6. Don Riccardo: Giovanni Lanner 7. Jago: Andrea Bellini.

anni a cavallo tra Sette ed Ottocento la ripresa di un'opera era evento tanto straordinario da essere limitato a quei titoli di tale reputazione da giustificare l'eccezione; la pubblicazione degli *Almanacchi delle dame*, che avviene proprio a ridosso della presenza alla Fenice di Lasina in qualità di ballerino, riporta anche una sintetica ma interessante cronologia che va dal 1792 al periodo qui in questione, per cui una persona attenta e curiosa come Lasina avrebbe anche potuto essere a conoscenza di questo retaggio; certamente casuale è invece l'interesse nutrito per questo argomento da Mercadante, che pure dà alla luce un lavoro vitale e che poteva essere considerato allusivo alla situazione politica di allora. La seconda opera allestita dall'impresario è ancor più significativa, dal momento che nelle sue intenzioni è destinata a celebrare ancora i fasti di quel Giuseppe Verdi che aveva a sua volta portato al successo la stagione di *Ernani*: questa volta viene ripresa *Giovanna d'Arco*, peraltro già apparsa sulle scene della Fenice a pochi mesi della prima assoluta come opera di apertura della stagione di carnevale e quaresima 1845-1846. L'ingaggio di Verdi rappresenta evidentemente agli occhi dell'ex ballerino una garanzia assoluta di quel successo, che infatti gli arriderà, tanto da indurre la Nobile Società Proprietaria a confermarli l'incarico anche per la stagione successiva, il carnevale e quaresima 1847-1848, ben più importante e ben più in vista della precedente.

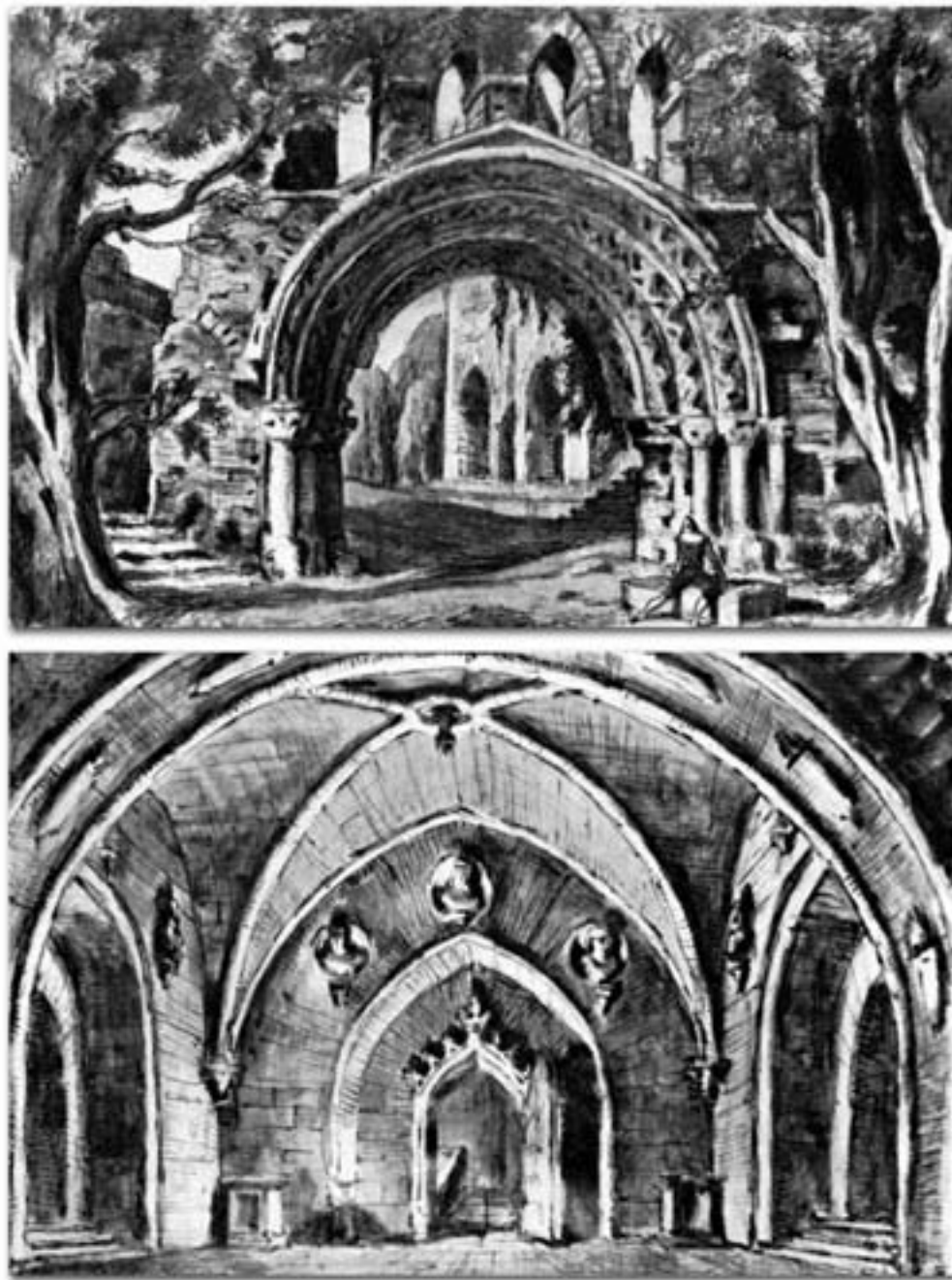
Questa volta il buon lavoro svolto da Lasina porta a formare una compagnia di canto di ottimo livello, nella quale spiccano i nomi di Annetta De La Grange e soprattutto del baritono Felice Varesi, vero mattatore di una stagione che viene confezionata proprio sulla sua ambita presenza: l'apertura è dedicata alla ripresa del *Macbeth* verdiano, pochi mesi prima appositamente scritto dal compositore per il teatro alla Pergola di Firenze, segue quindi la ripresa del *Barbiere di Siviglia*, nel quale il ruolo di primo piano è ovviamente ancora e sempre quello del baritono, mentre per l'opera appositamente scritta, *Allan Cameron* di Giovanni Pacini, il ruolo eponimo è ancora una volta assegnato al grande cantante. Curiosa inoltre la programmazione di uno dei numerosi *Don Carlo* realizzati prima di Verdi, questa volta da Pasquale Bona, nel quale Felice Varesi presta la sua voce possente all'affascinante Marchese di Posa.

La parte assolutamente innovativa è rappresentata proprio dal *cast* del ballo, che vede finalmente tornare sulle scene lagunari una coppia di ballerini famosi: Fanny Cerrito e Arturo Saint-Leon garantiscono alla stagione un contributo determinante, interpretando le coreografie dello stesso Saint-Leon e di Giovanni Galzerani soprattutto nei balli *Giovanna Maillotte ovvero il trionfo del bel sesso* e ancor più di *Tartini il violinista*, ballo storico e romantico in un prologo e tre atti, seguiti dal *divertissement* fantastico in due atti *I fiori animati*. Ancora una volta la stella polare di Lasina è rappresentata dalla sua lunga esperienza nella danza e dall'innegabile fascino subito dalle *performance* verdiane e dalla conseguente sicurezza anche economica.

Dopo l'interruzione dovuta ai moti risorgimentali del 1848-1849 (dove si dettero alla Fenice solo alcune grandi accademie destinate prevalentemente al sostegno civico e delle famiglie veneziane) la nuova stagione di carnevale e quaresima 1849-1850 viene nuovamente affidata a Lasina: ancora una volta, grande è l'attenzione agli esiti del ballo, la cui considerazione, oggi ingiustamente trascurata, spesso valeva a salvare un'intera stagione, ed è garantita dall'esperienza di due grandi interpreti, Pasquale Borri e ancor più Augusta Maywood. E la presenza di Verdi è nuovamente determinante: a lui è affidato l'onere dell'apertura della stagione, questa volta con *I masnadieri*, prima e unica apparizione dell'opera alla Fenice nel periodo di amministrazione della Nobile Società: quattordici serate ne sottolineano lo schietto successo, mentre il primato stagionale va alle diciassette recite dei *Martiri* di Donizetti. La stagione è peraltro assai equilibrata: ne fa fede la presenza dei soli, canonici, quattro opere e tre balli, e la mancata necessità di ricorrere a opere o a balli aggiuntivi e di 'salvataggio'.



Nicola Benois (1901-1988), bozzetti scenici (I e II.1) per la ripresa di *Luisa Miller* al Teatro La Fenice di Venezia, 1963.



Nicola Benois (1901-1988), bozzetti scenici (m) per la ripresa di *Luisa Miller* al Teatro La Fenice di Venezia, 1963.

La sicurezza nutrita nei confronti di Lasina induce la Nobile Società a confermare l'impresario anche per la successiva annata teatrale: la stagione di carnevale e quaresima 1850-1851 ribadisce le buone cose già viste negli anni precedenti. Ancora una volta la solidità dei balli è garanzia di continuità e di stabilità, gratificata da Domenico Ronzani e dalla conferma di Pasquale Borri e di Augusta Maywood. Ma è la compagnia di canto a garantire i risultati più schietti: a Felice Varesi si aggiunge un nuovo soprano assai interessante, Teresina Brambilla (un ventennio più tardi sposa di Amilcare Ponchielli), e soprattutto del tenore contraltino Raffaele Mirate. È però una stagione che si annuncia veramente molto male: l'anticipo necessario per rodare il meccanismo produttivo viene malamente bruciato dalla scelta della luogotenenza austriaca (probabilmente una ritorsione per i fatti del 1849) di non concedere il contributo indispensabile alla vita di un teatro: si tratta di una sorta di micidiale e *ante-litteram* 'taglio del FUS', anticipato di un secolo e mezzo rispetto a quello attuale. A fronte del disastro annunciato, la Nobile Società è costretta a correre ai ripari, cercando di rivendere i contratti con i quali aveva legato a sé gli artisti più importanti. «La gazzetta dei teatri», «L'Italia musicale», «La fama» del 1850 e ancor più «Il pirata» riportano in assoluta evidenza l'avviso intestato alla Presidenza della Fenice:

Le condizioni poste dalla Società Proprietaria nella riunione del 14 aprile prossimo passato [*sic*], per l'apertura di questo teatro nella vengente stagione di carnevale e quaresima 1850-51 al consueto spettacolo d'opera con ballo, non furono per intero raggiunte. Ciò posto, si rendono cedibili ad altri teatri le seguenti scritture di artisti, concluse da questa Presidenza per la stagione suindicata,

che seguita con i nomi di Giulia Sanchioli, Annetta Casaloni, Raffaele Mirate, Felice Varesi, Domenico Ronzani, Augusta Maywood, Teresina Gambardella, Luigia Casaloni, Amalia Frisani, Giuseppina Colombo e Liberata Carelli, per concludersi così:

S'invitano le Direzioni ed Imprese teatrali che volessero approfittare dell'opera di taluno o di tutti gli artisti suddetti, a rivolgersi alla scrivente Presidenza, o direttamente o col mezzo del corrispondente teatrale G. B. Bonola di Milano, per conoscere le condizioni speciali di ogni singolo contratto, e convenire sulle condizioni di cessione.

A ciascun nome è poi associata la data di redazione del relativo contratto, tutte comprese tra il mese di febbraio (i primi ad essere sottratti ad eventuali teatri concorrenti sono i ballerini Ronzani e Maywood) e fine maggio (gli artisti reputati meno importanti tra quelli nominati).

In realtà, anche tutti gli articoli apparsi attorno alla metà di giugno rappresentano pur sempre una forma di pressione nei confronti del pubblico erario, che viene in questo modo discretamente ma anche fermamente posto sotto il faro della pubblica attenzione: la minaccia di cedere definitivamente i contratti ad altri teatri (con la conseguente esposizione mediatica) viene portata avanti fino alla metà di luglio. Una intermediazione efficace è condotta dai rappresentanti più sensibili del governo austriaco (è appena il caso di sottolineare invece la totale insipienza dei loro colleghi omologhi nella passata legislatura...) tra i quali spicca Carlo Pascottini, Consigliere Imperiale dell'Imperial Regia Luogotenenza di Governo, che si prodiga in ogni modo per ottenere un ripensamento da parte dell'Erario: «nel mentre si affretta la scrivente di porgere i ben dovuti ringraziamenti pella spiegata protezione concessa alle calde avvertenze pell'indispensabile sussidio...».² È solo il 27 luglio che la Presidenza blocca l'attività di Bonola, che nel frattempo aveva ottenuto numerose offerte per il rilievo di artisti già ingaggiati, principalmente dai teatri di Mila-

² Minuta di una lettera di ringraziamento anonima, datata 17 luglio 1850 e conservata nelle Buste Spettacoli presso l'Archivio storico del Teatro La Fenice.

no, Torino e Napoli. Il confronto tra l'elenco dei contratti pubblicato nei periodici teatrali e i *cast* di canto e ballo realmente funzionanti nella stagione di carnevale e quaresima 1850-1851 sottolinea un'unica, grande assenza: la prima donna Giulia Sanchioli. In questo caso, però, non si trattò di una defezione dovuta al mancato finanziamento quanto a un problema – uno dei tanti, negli ambienti teatrali dell'epoca – sorto proprio a causa dell'inserimento nel programma di *Luisa Miller*. La corrispondenza incrociata, anch'essa frequente, tra la Presidenza, l'agente teatrale Bonola di Milano e l'impresario, si infittisce proprio nella seconda metà di settembre. Una minuta della Presidenza a Lasina ricorda come

Il corrispondente Bonola con lettera 13 7bre mi partecipa che Sig.ra Sanchioli fu a sentir la *Luisa Müller* [sic] ed in seguito dichiarò apertamente che piuttosto che fare quello spartito essa si scioglie dal Contratto, e che è furiosa per la scelta. Aggiunge che un cugino scrisse a quell'artista avvertendola che il Maestro Verdi non è ben prevenuto del suo merito nonché contribuisce a metterla del peggiore umore del mondo. Di tutto ciò La prevengo per sua norma, e perché si occupi dei provvedimenti che reputa del suo miglior interesse, e li proponga alla attenzione della Presidenza.³

La risposta, del giorno successivo, contribuisce a chiarire la trattativa che inevitabilmente si dovrà intraprendere per la sostituzione:

Sono molto sorpreso di sentire che la Sig.ra Sanchioli, scritturata qual primo soprano assoluto si ricusi e protesti contro la *Miller*, scritta parimenti per un Soprano. Quanto al modo di provvedere per ora io non saprei cosa proporre e se mi riuscirà un modo che possa essere beneviso alla N.e Presidenza e vantaggioso all'impresa, non mancherò di tosto comunicarlo: frattanto la scrittura della Sig.ra Sanchioli resta in pieno vigore.

È naturalmente un modo per mettere le mani avanti: da una parte si prende tempo, dall'altra si provvede a evitare imbarazzanti e per nulla inediti aggravii di bilancio.

Anche la lettera del 3 ottobre di Bonola a Carlo Marzari insiste nel sottolineare la ferma opposizione del soprano: «La Sanchioli insiste di non voler cantare la *Luisa Miller* perché dice essere un'opera da ammazzare gli Artisti»⁴ tanto che la minuta di una lettera dell'impresario alla stessa cantante recita:

Poiché la Presidenza stessa mi partecipò di averla prevenuta di tale comunicazione, aspettavo ch'ella mi proponesse le condizioni dello scioglimento. Ma non potendo io rimanermi inoperoso, e dovendo anzi provvedere per modo che possano essere prodotti gli spettacoli ai quali mi obbligai formalmente, rompo io stesso il silenzio. Ora la Sua Scrittura è in qualità di Prima donna Soprano assoluta. Ne vi ha legge, o consuetudine teatrale che distingua la voce di Soprano, da quella di soprano sfogato. La *Müller* è scritta per Soprano. Ed ella non aveva per conseguenza alcun titolo per esimersi dall'assumerne la parte. Nulla meno poiché ella dichiarò di non poterla assumere, io non posso compromettere lo spettacolo, e però mentre accetto lo scioglimento da lei proposto, mi riservo l'esercizio d'ogni mio diritto, onde essere da Lei indennizzato delle spese che saranno del caso.⁵

E pochi giorni più tardi Lasina conferma il proprio disagio a Carlo Marzari:

Quando con la pregiata Sua 16 settembre mi partecipava il mal'umore della Sanchioli e del M.º Verdi, consigliandomi ed invitandomi di fare dal canto mio qualche sacrificio per avere la Cruvelli, io mi prestai di buon grado a tali sollecitazioni [...] scrissi a Milano per sapere, al caso di bisogno, quale prima donna soprano e di cartello si trovasse ancora in libertà da poter proporre in questo massimo

³ *Ivi.*

⁴ *Ivi.*

⁵ *Ivi.*

teatro: la persona a cui mi diressi mi rispose d'aver prevenuto il mio pensiero e che sperava pel 10 od 11 corrente farmi avere una lettera impegnativa della sig.ra Teresina Brambilla.⁶

Evidentemente l'impresario aveva colto perfettamente non tanto le proteste dell'artista quanto l'insoddisfazione di Verdi nel servirsi di una cantante considerata quanto meno inadatta alla parte; la sua esperienza aveva portato a qualche contatto con la Cruvelli, che a questo punto però poteva esigere un trattamento particolarmente oneroso e che per questo motivo viene sostituita idealmente dalla Brambilla.

Sarà proprio Teresina Brambilla non solo a cogliere il successo con *Luisa Miller*, quanto ad avere l'opportunità di rivestire per la prima volta i panni di Gilda nel *Rigoletto* che – com'è noto – proprio in quel tempo venne composto appositamente per il pubblico veneziano. Fu una stagione singolarmente equilibrata, anche se tutto sommato meno di quanto non fosse la precedente: in questo caso il numero delle opere salì infatti a cinque (*Lucia di Lammermoor* non era stata prevista, ma d'altra parte il ritardo del *Fernando Cortez* prima, e il suo modesto successo poi ebbero un peso, tanto da costringere Lasina a tamponare la situazione realizzando un vero e proprio centone che non fu peraltro del tutto sgradito al pubblico veneziano. Può interessare una valutazione statistica degli introiti e delle presenze occasionali (ovviamente tralasciando gli abbonamenti): delle cinquanta recite sulle quali poté contare la stagione la più rappresentata fu ovviamente *Rigoletto* (nonostante fosse l'ultima ad essere proposta, come spesso voleva Verdi, e quindi non potesse avere ulteriori repliche), forte di tredici serate, mentre *Allan Cameron* di Giovanni Pacini ne totalizzò dodici, nove *Lucia di Lammermoor* e sette *Luisa Miller*; chiuse in modo poco lusinghiero (ma ci fu ben di peggio...) il *Fernando Cortez* di Francesco Malipiero, avo del ben più celebre e più recente Gian Francesco, con quattro recite, battuto persino dalle cinque del centone.

titolo	presenze	media	n. recite	pres. max	pres. min.
<i>Luisa Miller</i>	2.049	292,7	7	1.022	93
<i>Allan Cameron</i>	1.919	160	12	284	99
<i>Lucia di Lammermoor</i>	3.075	341,6	9	646	176
<i>Fernando Cortez</i>	1.909	477,2	4	838	114
Centone	1.322	264,4	5	463	132
<i>Rigoletto</i>	7.667	589,7	13	872	324
Totale	17.941	358,8	50		

Una differenza ben maggiore separa però statisticamente le presenze e i relativi introiti, dal momento che *Rigoletto*, con le sue tredici serate, totalizza una media di spettatori quasi tripla rispetto a quelle di *Allan Cameron*, che pure ne conta solo una in meno. In questo senso, sono quindi assai significative le medie relative, che vedono *Rigoletto* e paradossalmente *Fernando Cortez* nettamente sopra la media delle presenze, mentre *Lucia di Lammermoor* la sfiora e *Luisa Miller* quasi la raggiunge, lasciando il solo *Allan Cameron* a chiudere impietosamente la classifica, che risulta tanto più significativa ove si consideri che proprio una serata dell'opera inaugurale consegue il poco invidiabile primato stagionale di minor presenze in teatro (solo 93).

Un'ulteriore osservazione va aggiunta a questa statistica, che non tiene conto di alcuni elementi a loro volta assai importanti: un primo elemento di riflessione comprende la presenza dei balli messi in scena da Domenico Ronzani, da sempre un elemento di primo piano nel determinare il successo della stagione e che devono essere ancor più considerati, laddove l'impresario sia stato proprio un ex ballerino: la prima rappresentazione de *La figlia del bandito* fu seguita da

⁶ Lettera del 18 ottobre 1850; Carlo Marzari è Presidente agli spettacoli del Teatro La Fenice.

1.022 spettatori, mentre *Gisella* solo da 212 (fu però associata al modesto *Allan Cameron*) e *Faust* di Giulio Perrot conta su 403 presenze, mentre *Esmeralda* porta a 872 le presenze, sia pure associata a *Rigoletto* (che però nelle sere immediatamente precedente e successiva mette assieme 'solo' 505 e 774 persone). Un altro aspetto del quale non si è tenuto conto è anche dato dalla scansione dei giorni della settimana: valga a solo titolo di esempio una riflessione sulla domenica, che vede distribuite in tredici serate ben 5.338 persone, per una media di 410,6, di una cinquantina di presenze superiore alla media di 358,8 a serata: una indagine statistica più completa e più dettagliata potrebbe portare a ulteriori correzioni, confermando peraltro sostanzialmente l'impianto qui descritto, e la scarsa attrazione del pubblico per il venerdì (peraltro assai frequente in altri periodi), qui ristretto a una serata di ripiego con l'allestimento di *Lucia di Lammermoor*, con 361 spettatori.

La presenza di Lasina alla Fenice si estende – e ne va segnalata l'originalità – fino alla fine di settembre dello stesso anno 1851 con l'organizzazione di una delle poche occasioni, oggi note, destinate alla prosa: una ventina di recite di una compagnia francese appassiona il pubblico veneziano, ma i rapporti con la dirigenza del teatro sono destinati a guastarsi. Pur dopo il travolgente successo di *Rigoletto*, subentra Alessandro Corti, che propone una stagione 1851-1852 tutto sommato mediocre, tanto da far riprendere in considerazione Lasina per il 1852-1853, che concluderà la stagione con la tanto contrastata prima assoluta di *Traviata*, chiudendo allo stesso tempo i propri rapporti con il massimo teatro veneziano.

Un discorso non del tutto diverso deve essere affrontato anche per *Luisa Miller*, quando riappare sulle scene della Fenice oltre vent'anni dopo, nel gennaio del 1872. La stagione di carnevale e quaresima, affidata all'impresario Cesare Trevisan, oltre al lavoro verdiano mette assieme *Mignon* di Thomas, *Jone* di Errico Petrella (che alla Fenice aveva esordito sedicenne nel 1829), epigono della grande tradizione napoletana, *Macbeth* di Verdi e *Romeo e Giulietta* del quarantenne Filippo Marchetti, sull'onda del buon successo riscosso con il suo *Ruy-Blas*, aprendo quindi a un diverso tipo di sensibilità, che accomuna gli influssi francesi via via sempre più consistenti a quel tempo con un rispetto francamente pedissequo nei confronti della grande tradizione italiana, non a caso privato però del desiderio di ricerca e di introspezione caratteristico dei migliori lavori verdiani. La Fenice è più lesta di tanti altri teatri italiani a raccogliere la ripresa di *Luisa Miller* (e si noti spiccare, tra le cariche sociali, il nome dell'inossidabile Brenna, ancora segretario artistico a distanza di trent'anni da *Ernani*) se il teatro alla Scala giunge con due anni di ritardo rispetto a Venezia, e l'opera dovrà aspettare il 1903 (e la morte del compositore) per essere rivista sulle scene scaligere, dove poi riapparirà solo nel 1969. Una sorta di fanatismo nei confronti di questo titolo è invece nutrito e coltivato da Bologna, che inizialmente anticipa di poche settimane la Fenice con l'allestimento dell'ottobre 1850, ripetendo l'esperienza nell'anno successivo e quindi nel 1854 e nel 1856, portando quindi a quattro gli allestimenti della *Miller* nel corso di un solo decennio e stabilendo un vero e proprio primato per un titolo di Verdi ingiustamente reputato minore. Evidentemente la tragica vicenda narrata da Friedrich Schiller, edulcorata da Cammarano tanto da far sognare tutte le sere il 'placido chiaror d'un ciel stellato' aveva catturato più il tenebroso pubblico bolognese di quanto non aveva saputo fare nei confronti del cordiale ma al tempo stesso arcigno e disincantato pubblico veneziano.

Le riprese di *Luisa Miller* al Teatro La Fenice*1850-1851 – Stagione di carnevale-quaresima*

Luisa Miller, melodramma tragico in tre atti di Salvatore Cammarano, musica di Giuseppe Verdi – prima rappresentazione a Venezia, 26 dicembre 1850 (7 recite).

1. Il conte di Walter: Feliciano Pons 2. Rodolfo: Raffaele Mirate 3. Federica: Annetta Casloni 4. Wurm: Francesco De Kunert (Paolo Damin) 5. Miller: Felice Varesi 6. Luisa: Teresina Brambilla 7. Laura: Luigia Morselli 8. Un contadino: Angelo Zuliani – Scen.: Giuseppe Bertoja.

1872 – Stagione di carnevale-quaresima

Luisa Miller – 6 gennaio 1872 (8 recite).

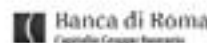
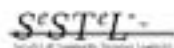
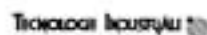
1. Il conte di Walter: Carlo Zuchelli 2. Rodolfo: Giuseppe Toressi 3. Federica: Vanda Szwarcer (Olimpia Rossi Bartoli) 4. Wurm: Riccardo Romani 5. Miller: Pietro Silenzi 6. Luisa: Angelica Moro 7. Laura: Olimpia Rossi 8. Un contadino: Antonio Galletti - M° conc.: Clemente Castagnari.

1963 – Stagione lirica invernale

Luisa Miller – 12 febbraio 1963 (3 recite).

1. Il conte di Walter: Nicola Zaccaria 2. Rodolfo: Renato Cioni 3. Federica: Rosa Laghezza 4. Wurm: Bruno Marangoni 5. Miller: Gian Giacomo Guelfi 6. Luisa: Margherita Roberti (Mariella Angioletti) 7. Laura: Anna Di Stasio 8. Un contadino: Mario Guggia – M° conc.: Antonino Votto; reg.: Carlo Maestrini; bozz.: Nicola Benois; m° coll.: Piero Ferraris.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lucia Cecchelin

Gianni Pilon

Paolo Cucchi *direttore di palcoscenico*

Lorenzo Zanoni

Valter Marcanzin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*

Giuseppina Cenedese

Andrea Giacomini

Stefano Lanzi

*nnp**

Gianni Mejato

Gilberto Paggiaro

*nnp**

Daniela Serao

Thomas Silvestri

Roberto Urdich

*nnp**

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini *direttore artistico*

Pierangelo Conte *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Gianfranco Sozza

DIREZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi

direttore

AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto

responsabile allestimenti scenici

Francesca Piviotti

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot

direttore

Gianni Bacci

Rossana Berti

Nadia Buoso

Laura Coppola

Barbara Montagner

Elisabetta Navarbi

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni

direttore

Stefano Callegaro

Giovanna Casarin

Antonella D'Este

Lucio Gaiani

Alfredo Iazzoni

Renata Magliocco

Fernanda Milan

Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Tito Menegazzo

direttore

Elisabetta Bottoni

Andrea Carollo

*nnp**

Anna Trabuio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*
Silvano Zabeo *altro direttore musicale di palcoscenico*
Stefano Gibellato *maestro di sala*
Ilaria Maccacaro *maestro aggiunto di sala*

Roberta Ferrari *maestro aggiunto di palcoscenico*
Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*
Gabriella Zen *maestro alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
Enrico Balboni • ¹
Gisella Curtolo •
Nicholas Myall •
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Frascchini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra • ¹
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Marco Petruzzi
Ennio Dalla Ricca
Walter Garosi
Giulio Parenzan
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Alessandro Denabian ¹

Trombe

Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Eleonora Zanella

Tromboni

Massimo La Rosa •
Giuseppe Mendola • ¹
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • ¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

Organo

Ulisse Trabacchin ¹

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Artistica**

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Dario Meneghetti ¹
Massimo Squizzato ¹

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

¹ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Carlos Tieppo ¹ <i>assistente ai costumi e responsabile vestizione</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Sandra Tagliapietra <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto		Bernadette Baudhuin
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin	Romeo Gava		Emma Bevilacqua
<i>nnp*</i>	Alberto Bellemo	Vittorio Garbin		Annamaria Canuto
Roberto Cordella	Andrea Benetello	Paola Milani		Elsa Frati
Antonio Covatta	Michele Benetello	Dario Piovan		Lorenzina Mimmo
<i>nnp*</i>	Marco Covelli			Luigina Monaldini
<i>nnp*</i>	Cristiano Faè			Nicola Zennaro
Dario De Bernardin	Stefano Faggian			<i>addetto calzoleria</i>
Luciano Del Zotto	Federico Geatti			
Paolo De Marchi	Euro Michelazzi			
Bruno D'Este	Roberto Nardo			
Roberto Gallo	Maurizio Nava			
Sergio Gaspari	Marino Perini			
Michele Gasparini	<i>nnp*</i>			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich			
Roberto Mazzon	<i>nnp*</i>			
Carlo Melchiori	Teodoro Valle			
Francesco Nascimben	Giancarlo Vianello			
Adamo Padovan	Massimo Vianello			
Pasquale Paulon	Roberto Vianello			
<i>nnp*</i>	Tullio Tombolani			
Arnold Righetti	Marco Zen			
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegen				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Fabio Volpe				
Andrea Zane				

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Stagione 2005-2006

LIRICA E BALLETO

Teatro La Fenice

11 / 13 / 15 / 17 / 19 / 20 / 23
novembre 2005

La juive (L'ebrea)

musica di **Fromental Halévy**

*prima rappresentazione a Venezia
in lingua originale*

personaggi ed interpreti principali

Éléazar Neil Shicoff / John Uhlenhopp

Jean-François de Brogni Roberto Scandiuizzi / Riccardo Zanellato

Léopold Bruce Sledge / Giovanni Botta

Eudoxie Annick Massis / Daniela Bruera

Rachel Iano Tamar / Francesca Scaini

maestro concertatore e direttore

Frédéric Chaslin

regia **Günter Krämer**

scene **Gottfried Pilz**

costumi **Isabel Ines Glathar**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Wiener Staatsoper

Teatro La Fenice

25 / 28 / 31 gennaio
2 / 5 / 7 febbraio 2006

Die Walküre (La valchiria)

musica di **Richard Wagner**

*prima giornata dell'«Anello del Nibelungo» in
tre atti*

personaggi ed interpreti principali

Siegmund Christopher Ventris

Hunding Kristinn Sigmundsson

Wotan Greer Grimsley

Sieglinde Petra Lang

Brünnhilde Janice Baird

Fricka Doris Soffel

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

Darko Petrovic

drammaturgia **Ian Burton**

*una produzione di Robert Carsen e Patrick
Kinmonth*

Orchestra del Teatro La Fenice

in coproduzione con Oper der Stadt Köln

Teatro La Fenice

22 / 23 / 24 / 25 / 26
febbraio 2006

I quattro rusteghi*

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi ed interpreti principali

Lunardo Roberto Scandiuizzi /

Giovanni Tarasconi

Margarita Cinzia De Mola / Marta Moretto

Luçietta Roberta Canzian / Sabrina Vianello

Filipeto Emanuele D'Aguanno / Enrico Paro

maestro concertatore e direttore

Tiziano Severini

regia **Davide Livermore**

scene **Santi Centineo**

costumi **Giusy Giustino**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

** in occasione del centenario della prima*

rappresentazione, Monaco 1906

*Manifestazione per il Carnevale di Venezia
2006*

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
aprile 2006

Die Zauberflöte

(Il flauto magico)

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart *

personaggi ed interpreti principali

Sarastro Matthias Hölle / Ethan Herschenfeld

Tamino Herbert Lippert / Juan Francisco Gatell

Regina della notte Clara Polito / Penelope Randall-Davis

Pamina Isabel Rey / Tatiana Lisnic

Papagena Sofia Soloviy

Papageno Alex Esposito / Vito Priante

maestro concertatore e direttore

Günter Neuhold

regia **Jonathan Miller**

scene e costumi **Philip Prowse**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Opernhaus Zürich

una produzione realizzata con il contributo di

Consorzio Venezia Nuova

** in occasione del 250° anniversario della
nascita*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO

Teatro La Fenice

19 / 21 / 23 / 25 / 28 maggio 2006

Luisa Miller

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi ed interpreti principali

Il conte di **Walter Alexander Vinogradov**

Rodolfo **Giuseppe Sabbatini / Danilo Formaggia**

Luisa **Darina Takova**

Federica **Ursula Ferri**

Wurm **Arutjun Kotchinian**

Miller **Damiano Salerno**

maestro concertatore e direttore

Maurizio Benini

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Carla Ricotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Nazionale Reisopera

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 29 giugno

1 luglio 2006

Lucio Silla

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart *

personaggi ed interpreti principali

Lucio Silla **Roberto Saccà**

Giunia **Annick Massis**

Cecilio **Monica Bacelli**

Lucio Cinna **Veronica Cangemi**

Celia **Julia Kleiter**

maestro concertatore e direttore

Tomas Netopil

regia **Jürgen Flimm**

scene **Christian Bussmann**

costumi **Birgit Hutter**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento in coproduzione con i
Salzburger Festspiele

** in occasione del 250° anniversario della
nascita*

Teatro Malibran

13 / 15 / 17 / 19 settembre 2006

Didone

musica di **Francesco Cavalli**

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi **Facoltà di**

**Design e Arti
dell'Università IUAV di Venezia**

Orchestra Europa Galante

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

23 / 24 / 26 / 27 / 28 settembre 2006

Romeo e Giulietta

musica di **Sergej Prokof'ev**

coreografia **John Cranko**

scene e costumi **Jürgen Rose**

Bayerische Staatsballet

interpreti principali

Lucia Lacarra

Alen Bottaini

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

13 / 15 / 18 / 20 / 22 ottobre 2006

L'Olimpiade

prima rappresentazione in tempi moderni

musica di **Baldassare Galuppi ***

maestro concertatore e direttore

Andrea Marcon

regia **Dominique Poulange**

scene e costumi **Francesco Zito**

Venice Baroque Orchestra

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

** in occasione del 3° centenario della nascita*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STILI & INTERPRETI

Teatro La Fenice

giovedì 13 ottobre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 60
Leningrado

direttore

Dmitrij Kitajenko

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

martedì 29 novembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Der Schauspieldirektor: Ouverture
Sinfonia n. 34 in do maggiore KV 338

Ernst von Dohnányi

Sinfonia n. 1 in re minore op. 9

direttore

György G. Ráth

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 3 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Carl Maria von Weber

Der Freischütz: Ouverture
Concerto per clarinetto e orchestra n. 1
in fa minore op. 73

Robert Schumann

Requiem op. 148 per soli, coro e
orchestra

direttore

Stefan Anton Reck

clarinetto Alessandro Fantini

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

sabato 10 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 32 in sol maggiore KV 318

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore

op. 20 *Il 1° maggio*

per coro e orchestra

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op.
38 *Primavera*

direttore

Friedemann Layer

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

venerdì 16 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Richard Strauss

Don Juan

Wolfgang Amadeus Mozart

Serenata notturna in re maggiore KV
239

Luigi Dallapiccola

Variazioni

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore
KV 543

direttore

Bernhard Klee

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

mercoledì 21 dicembre 2005 ore
20.00, Turno S

*Apertura delle celebrazioni dedicate
a Baldassare Galuppi (1706-1785)
nel terzo centenario della nascita*

Baldassare Galuppi

«Nunc dimittis», cantico R I.2.5

Kyrie R I.1.3

Gloria R I.2.18

Credo R I.3.3

prima esecuzione in tempi moderni

direttore

Claudio Scimone

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Emanuela Di Pietro

in collaborazione con

Procuratoria di San Marco

Teatro Malibran

domenica 8 gennaio 2006 ore 17.00,
Turni S-T

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120

Alexander von Zemlinsky

Die Seejungfrau

direttore

Gerd Albrecht

Orchestra del Teatro La Fenice

STILI & INTERPRETI

Teatro Malibran

sabato 11 febbraio 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Ave verum corpus
mottetto per coro e orchestra in re
maggiore KV 618
Sinfonia n. 38 in re maggiore KV 504
Praga

Robert Schumann

Nachtlied op. 108

Edward Elgar

Variations on an Original Theme
(*Enigma*) op. 36

direttore

Jeffrey Tate

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro
Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

venerdì 10 marzo 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 33 in si bemolle maggiore
KV 319

Robert Schumann

Requiem für Mignon op. 98b
per soli, coro e orchestra

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 10 in mi minore op. 93

direttore

Gabor Ötvös

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro
Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

sabato 8 aprile 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Ein Sommernachtstraum: Ouverture
Sinfonia n. 3 in la minore op. 56

Scozzese

Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90
Italiana

direttore

Kurt Masur

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 6 maggio 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Edward Elgar

Serenata per archi op. 20

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 40 in sol minore KV 550

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61

direttore

Sir Andrew Davis

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

domenica 4 giugno 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Le nozze di Figaro: Ouverture
Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 6 in si minore op. 54

direttore

Gennadi Rozhdestvensky

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 10 giugno 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 31 in re maggiore KV 297
Parigi

Luca Mosca

Down by the Delta, cantata per coro e
orchestra su testo di Gianluigi Melega
commissione Fondazione Teatro La
Fenice di Venezia

prima esecuzione assoluta

Karlheinz Stockhausen

Formel per orchestra

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

direttore

Michel Tabachnik

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro
Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

sabato 8 luglio 2006 ore 20.00,
Turno S

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 15 in sol maggiore KV 124
Concerto per clarinetto e orchestra in la
maggiore KV 622

Missa in honorem SS.mae Trinitatis

KV 167 per coro e orchestra

Ralph Vaughan Williams

Toward the Unknown Region
per coro e orchestra

direttore

Sir Neville Marriner

clarinetto Andrew Marriner

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro
Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

venerdì 14 luglio 2006 ore 20.00,
Turno S

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201

Johannes Brahms

Schicksalslied op. 54 per coro e
orchestra

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 1 in fa minore op. 10

direttore

Michail Jurowski

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro
Emanuela Di Pietro



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia 2005-2006

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2004-05 a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 1, 180 pp. ess. mus.: saggi di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Guido Paduano, Marco Beghelli, Robert Carsen

GOFFREDO PETRASSI, *Morte dell'aria e Il cordovano*, 2, 142 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Daniela Tortora, Goffredo Petrassi, Daniele Carnini

JULES MASSENET, *Le roi de Lahore*, 3, 174 pp. ess. mus.: saggi di Jean-Christophe Branger, Steven Huebner, Gian Giuseppe Filippi, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Marco Beghelli, Gian Giuseppe Filippi, Stefano Piana, Michela Niccolai

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La finta semplice*, 5, 160 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Carlida Steffan, Davide Daolmi

RICHARD WAGNER, *Parsifal*, 6, 182 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti, Denis Krief, Riccardo Pecci

GAETANO DONIZETTI, *Pia de' Tolomei*, 7, 158 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Emanuele d'Angelo, Gabriele Dotto, Christian Gangneron, Giorgio Pagannone, Francesco Bellotto

RICHARD STRAUSS, *Daphne*, 8, 152 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Marco Marica, Giovanni Guanti

JACQUES OFFENBACH, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, 9, 192 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Davide Daolmi, Marco Gurrieri, Michela Niccolai

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2005-06 a cura di Michele Girardi

FROMENTAL HALÉVY, *La juive*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Roccatagliati, Anselm Gerhard, Enrico Maria Ferrando, Nicola Bizzaro

RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, 2, 200 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Arne Stollberg, Riccardo Pecci

ERMANN WOLF-FERRARI, *I quattro rusteghi*, 3, 158 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Daniele Carnini

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Die Zauberflöte*, 4, 200 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Carlida Steffan, Marco Marica, Daniele Carnini

GIUSEPPE VERDI, *Luisa Miller*, 5, 156 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Emanuele d'Angelo, Marco Marica

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 5

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Cecilia Palandri

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale

culturale

e avvenimenti culturali

della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare

nel mese di aprile 2006 da

L'Artegrafica S.n.c.

Casale sul Sile (Treviso)

€ 10,00