



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

GAETANO DONIZETTI

MARIA DI ROHAN



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

MARIA DI ROHAN

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

MARIA DI ROHAN

melodramma tragico in tre atti di
SALVATORE CAMMARANO

musica di
GAETANO DONIZETTI

PALAFENICE AL TRONCHETTO

Sabato 30 gennaio 1999, ore 20.00, turno A
Martedì 2 febbraio 1999, ore 20.00, turno D
Venerdì 5 febbraio 1999, ore 20.00, turno E
Sabato 6 febbraio 1999, ore 15.30, fuori abb.
Domenica 7 febbraio 1999, ore 15.30, turno B
Martedì 9 febbraio 1999, ore 17.00, turno C



Gaetano Donizetti. Litografia acquarellata. (Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa).

SOMMARIO

7

IL LIBRETTO

44

STRUTTURA MUSICALE DELL'OPERA

46

MARIA DI ROHAN IN BREVE

48

ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

57

LUCA ZOPPELLI

I BURATTINI DEL CARDINALE

MARIA DI ROHAN: SPAZIO PRIVATO E DRAMMATURGIA DELL'ANGOSCIA

73

MARIA DI ROHAN NELLA STAMPA DELL'EPOCA

87

GIANFRANCO CAPITTA

INTERVISTA A GIORGIO BARBERIO CORSETTI

96

LUCA PELLEGRINI

A COLLOQUIO CON GIANLUIGI GELMETTI

101

GIORGIO GUALERZI

MARIA IN MANO AI BARITONI

105

GIANCARLO LANDINI

«A MORIRE INCOMINCIAI»

SUL TENORE E SUL BARITONO ROMANTICO NELL'ULTIMO DONIZETTI

115

VENEZIA 1974

123

LA LOCANDINA

125

BIOGRAFIE

I programmi di sala del Teatro La Fenice sono a cura di *Cristiano Chiarot*,
collaborano *Paolo Cecchi* e *Luca Zoppelli* per la parte musicologica,
Maria Teresa Muraro per la ricerca iconografica; cura redazionale *Carlida Steffan*.



Salvatore Cammarano. Litografia. (Sant'Agata, Villa Verdi).

IL LIBRETTO

MARIA DI ROHAN

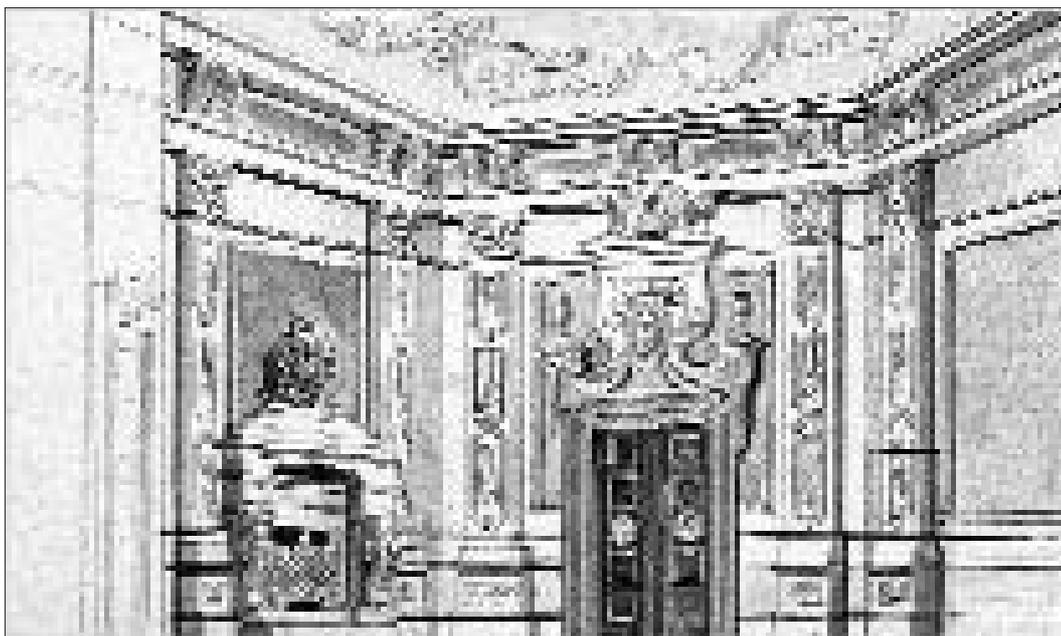
Melodramma tragico in tre atti

di

SALVATORE CAMMARANO

a cura di

LUGA ZOPPELLI



Giuseppe Brioschi, *Stanza nel palagio Chalais*, scena per il secondo atto di *Maria di Rohan*. Prima rappresentazione assoluta, Vienna, Kärntnertortheater, 5 giugno 1843. Disegno a matita e acquarello. (Vienna, Theatermuseum).

Personaggi

RICCARDO, Conte di Chalais

ENRICO, Duca di Chevreuse

MARIA, Contessa di Rohan

Il VISCONTE de Suze

Armando di GONDI

DE FIESQUE

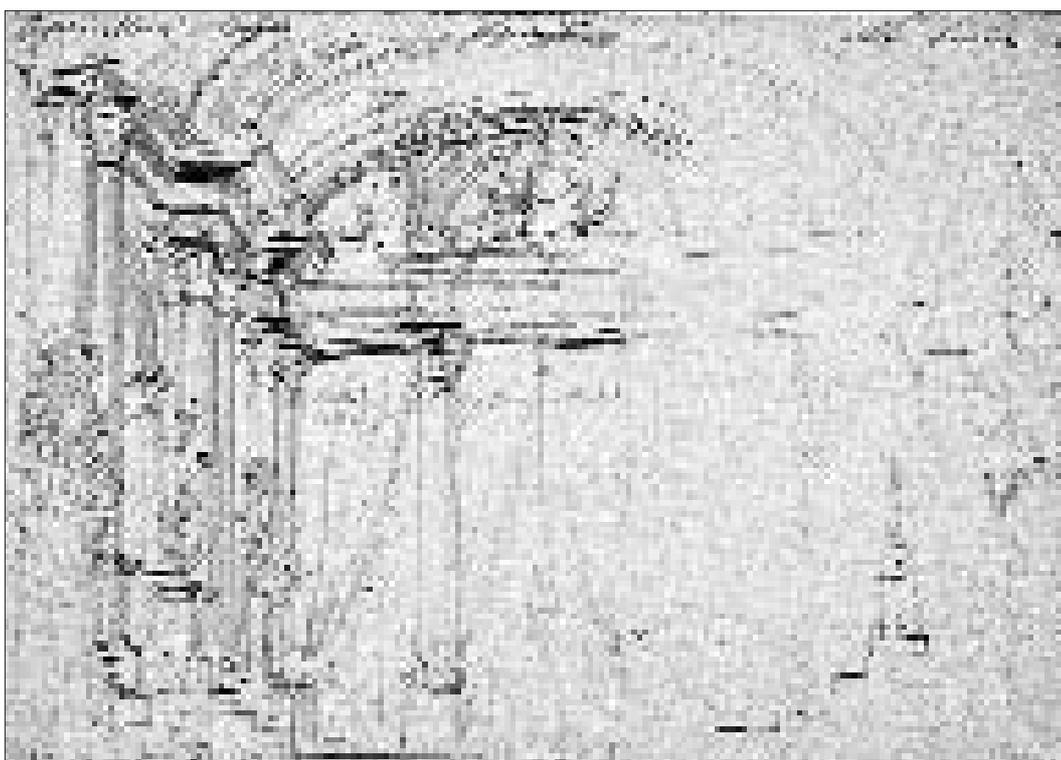
AUBRY, segretario di Chalais

Un FAMILIARE di Chevreuse

Cavalieri e Dame - Arcieri

Un Usciere del gabinetto del Re - Paggi
Guardie - Domestici di Chevreuse

L'avvenimento ha luogo in Parigi, sotto il regno di Luigi XIII



Carlo Ferrario, *Sala terrena del Louvre*, scena per il primo atto di *Maria di Rohan*. Milano, Teatro alla Scala, 1864. Disegno a matita. (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

ATTO PRIMO

Sala terrena del Louvre. A sinistra magnifica scala, che mette agli appartamenti del Re; altra simile a dritta, conducente a quelli della Regina; porte laterali: nel fondo intercolumnio, attraversato da seriche, effigiate cortine. Comincia la notte: ardono vaghi doppiieri.

SCENA PRIMA

CAVALIERI e DAME, *giungendo da parti diverse.*

QUALCHE DAMA	Ed è ver! questa reggia, che pria Nel silenzio più tetro languia, Or, vestita di luce, s'appresta Alle gioje di subita festa!
UN CAVALIERE ¹	Ben lampeggia fra tanto mistero D'alte cose un baleno foriero!...
UN SECONDO	Del ministro la stella declina! <i>Sommessamente.</i>
UN TERZO	Ei dal seggio eminente rovina! <i>c.s.</i>
IL PRIMO	Ma rimuover non giova tai veli...
UN ALTRO	Quanto ardita opra saggia non è.
UN VECCHIO CAVALIERE	S'abbandoni all'arbitrio de' cieli, Il destino dei regni, e dei re. <i>Si disperdono.</i>

SCENA SECONDA

CHALAIS *Egli viene dalle stanze del Re, guarda un istante verso l'appartamento della Regina, quindi trae un foglio e legge.*

«Non seguite la caccia:
Pria che il Re torni, ch'io vi parli è d'uopo.» –
Maria sì lungo tempo
Fuggì la mia presenza, udir non volle
Di mie querele il suono...
Ed or!... Qual cangiamento!... – Ingiusto io sono!
Quando il cor da lei piagato
Sul mio labbro amor ponea,
Quando al piede io le cadea,
Ella udirmi, è ver, negò:

Più non m'amate?

MARIA Nol degg'io!

CHALAIS Che intendo!
Odesi un suono che annuncia il ritorno del Re.

MARIA Il Re!... Fra poco ad onorar la festa
Ei verrà della madre... [Il palco eretto
All'alba fia!... – Brevi momenti avete,
Ad implorar la grazia.]

CHALAIS È mio destino
Ogni vostro desio!... Ah! della vita
Che altrui difenderò, m'attende forse
Crudo premio, la morte! *Entra negli appartamenti del Re.*

MARIA Rival! se tu sapessi!... Ei mi è consorte!
Siede. – Qualche momento di silenzio.

Cupa, fatal mestizia
In questo core ha stanza...
Qual entro un'urna gelida
Qui muta è la speranza.
Del viver mio son l'ore
Contate dal dolore...
Conforto ne' miei gemiti
Trovo al penar soltanto...
E il pianto, ancora il pianto
È grave error per me! –
Si accosta alla porta che mena all'appartamento del Re, osservando nella massima agitazione.

SCENA QUARTA

DE FIESQUE, IL VISCONTE, DAME, CAVALIERI e detta, quindi un USCIERE.

VISCONTE Contessa! In tanto giubilo
Mesta così!

DAME Perche?

MARIA Io, mesta? (Ciel, quai palpiti!)⁵
Quale incertezza orrenda!

FIESQUE Par che tremante e dubbia

Il suo destino attenda! *Piano agli altri.*

MARIA Chi giunge?... Agghiaccio ed ardo!
Si avvanza l'Usciere, e dopo essersi inchinato a Maria, le porge un foglio, e rientra negli appartamenti del Re.

MARIA (Fia ver!... la grazia!... Il Re...)
Con gli occhi sulla carta.

CAVALIERI Qual foglio mai!...

MARIA Riccardo,
Ah! tutto io deggio a te!...
(Ben fu il giorno avventurato
Che a conoscerti imparai:
Nobil cor, che tanto amai,
Non invan ricorsi a te.
Perché farti almen beato
D'un accento non poss'io?
Ma un arcano l'amor mio
Dee restar fra il cielo e me.)

FIESQUE, VISCONTE, CORO Quale grazia, qual desio
Appagò clemente il Re?⁴
Fra essi. Maria fa cenno alle Dame che la seguano nelle stanze della Regina.

SCENA QUINTA

GONDI e detti; quindi CHALAIS.

GONDI Cavalieri... *Avanzandosi colla massima disinvoltura.*

VISCONTE Chi veggio!...

CAVALIERI Armando!

FIESQUE È folle
Costui!

GONDI Qual meraviglia!

FIESQUE E presentarti
Osi alla Corte! di Chevreuse le parti
Nell'inafausto duello
Tu sostenevi: ti circonda l'ira

	Dell'offeso ministro!	<i>Chalais rientra in aria cupa e passeggia nel fondo della sala.</i>
GONDI	Ei volge or nella mente Cure più gravi! È certa, ed imminente La sua caduta.	
FIESQUE	Certa!	
GONDI	<i>In tuono di beffarda ironia.</i> Il cor mi piange, Dolce amico, per te, ch'ei destinava Capitan degli Arcieri.	
FIESQUE	Apertamente Altri non l'osa ancor, di sua rovina Tu sol gioisci!	
GONDI	Ei m'è rival.	
FIESQUE	Deliri?	
GONDI	Udite!	<i>Tutti a lui d'intorno. Chalais si arresta ad ascoltarlo, sempre in fondo alla sala.</i>
	I miei sospiri Giammai non sepper dell'amata donna Scendere al cor: ne investigai l'occulta Ragion possente: del ministro il tetto, Entro un sol dì, l'accolse Ben tre volte!	
GLI ALTRI, <i>tranne</i> CHALAIS	Il suo nome?	
GONDI	A tutti è nota: Maria, Contessa di Rohan!	
CHALAIS	<i>Balzando verso Gondi.</i> Che ardisci!	
GONDI	Riccardo!...	
CHALAIS	Infame detrattor! Mentisci.	
GLI ALTRI	Conte!	
GONDI	Ragion del fero Insulto dammi!	<i>Sguainando la spada.</i>
[CHALAIS	Ah! sì... c.s.	

VISCONTE, CAVALIERI. Fermate!

FIESQUE Il senno
Smarriste? Nella reggia!...]

VISCONTE⁵ Alcun s'avanza!...

CHALAIS Ebben, domani.
Gettando il guanto che Gondi raccoglie.

FIESQUE È questa
Opra d'incanto!... Il Duca!...

CAVALIERI Chevreuse!

SCENA SESTA

CHEVREUSE *e detti.*

CHEVREUSE Amici...

FIESQUE Tu alla Corte?

CHEVREUSE Il vedi.

FIESQUE E come?

CHEVREUSE *Correndo nelle braccia di Chalais.*
Al mio liberator lo chiedi.
Volgendosi ai Cavalieri.
Gemea di tetro carcere
Fra le pareti oscure,
Pender vedea terribile
Sul capo mio la scure!
Quando parlar di grazia
Odo una voce intorno...
Sciolto dai ceppi, all'aure
Di libertà ritorno...
Qui, fra la gioia unanime,
Schiera mi cinge amica... –
Riccardo, questa lagrima
Tutto il mio cor ti dica...
Se posso un giorno spendere
La vita in tuo favor,
Grato mi fia di rendere

Il sorgere primo.

*La sala si riempie di altri Cavalieri e
Dame.*

VISCONTE

È dover mio recarmi
Dappresso al Re; ci rivedrem tra poco
Alla festa. *Entra nelle stanze del Re.*

SCENA SETTIMA

MARIA e detti.

MARIA

Le Danze
Incominciarò, ed alte nuove apporto;
Deposto è Richelieu.

FIESQUE

Che?

MARIA

L'annunziava
La Regina, ella stessa.

GONDI

Oh! Gioja!...

GLI ALTRI, tranne FIESQUE

Viva il Re!

CHEVREUSE

Felice appieno
Mi rende oggi la sorte:
Dame, Signori, alfin la mia consorte
Presentarvi m'è dato. *Maria si turba.*

GLI ALTRI

Che parli!...

CHEVREUSE

Del nepote,
Che il mio brandò svenò, sposa il ministro
Bramò la mia diletta;
Le folgori a schivar di sua vendetta
Io l'imene tacea.

CORO, FIESQUE

Ma la Duchessa?

CHALAI, GONDI

La tua sposa?...

[MARIA

(O cimento!...)]

CHEVREUSE

Eccola!
Presentando Maria.

CHALAIS *Atterrito.*
Dessa!

CHEVREUSE D'un anno il giro è omai compito,
Che a lei mi strinse occulto rito,
Che il viver mio seco diviso
Beato riso – d'amor si fe'.

MARIA *<Guardando Chalais.>*
(Il suo tormento, le smanie io veggo,
Tutto nel volto il cor gli leggo...
Ah! gronda sangue quel cor piagato,
Ma più squarciato – del mio non è.

CHALAIS (Di qual mistero s'infranse il velo!...⁸
Per me di lutto si veste il cielo!...
Tranne la tomba che si disserra
Beni la terra – non ha per me!)

GONDI, FIESQUE, CORO Di vostra gioja gode ogni core,
Si liete nozze fecondi amore.
I beni tutti che il mondo aduna
Rechi fortuna – al vostro piè.

SCENA OTTAVA

Il VISCONTE e *detti.*

VISCONTE Conte! *A Chalais con profondo inchino.*

CHALAIS Ebben?...

VISCONTE Di voi primiero
Suo ministro, chiede il Re.
<Parte.>

FIESQUE (Ei!)

CHEVREUSE Ministro!...

MARIA Ciel!

GONDI, CHEVREUSE, FIESQUE, CORO Fia vero!...

TUTTI Plauso al Conte di Chalais!
*Chevreuse stringe la mano di Chalais; gli
altri si affollano intorno ad esso come per
felicitarlo. Fiesque cerca dissimulare la*

	<i>sua collera frammischiandosi alla comune esultanza.</i>
TUTTI	Sparve il nembo minaccioso Che atterria la Francia intera! Sorge un astro luminoso!... Qui ciascuno esulta e spera!
CHALAIS	(Se d'onor desio mi prese, Se vaghezza ebb'io d'impero, Lei mertar che il cor m'accese, Era il solo mio pensiero: ⁹ Or che unita altrui la scopro, Or che so che un altro ell'ama, Che mi cal d'onore e fama, Se più mio non è quel cor?)
MARIA	(Deh! reggete voi quel core Patrio zelo, ardor di gloria... A turbar d'infuato amore Mai nol venga la memoria.)
CHALAIS, CHEVREUSE, GONDI	Rammentate... come al cielo Tolto fia dell'ombre il velo!... <i>Piano fra loro.</i>
CHEVREUSE, MARIA , VISCONTE, GONDI, CORO	Al piacer dischiuda il varco Ogni labbro, ed ogni cor.
FIESQUE	(Il dispetto ond'io son carico ¹⁰ Vela, o riso mentitor.)
[CHALAIS	(Al suo brando io stesso il varco Schiuderò di questo cor.)]
<CHALAIS	<i>A Gondi.</i> Alla torre di Nesle.
GONDI, CHALAIS	Sì, verrò.> <i>Vengon tolte le cortine in fondo, lasciando vedere i giardini del Louvre, sfolgoreggianti per vivide faci e popolati da guardie, faci e nobili convitati alla festa, tra i quali molti chiusi in eleganti maschere. – Chalais, seguito dal Visconte, si avvia agli appartamenti del Re, ma giunto alla sommità della scala, si rivolge un istante verso Maria. Tutti s'inclinano, quindi muovono per</i>

⁹ Part.: «Io, mesta? (O Ciel, qual palpito!)».

¹⁰ Così WN1843. Part. riprende il testo di NA1859: «Di contento ne' suoi rai / Vivo lampo scintillò».

entrare nella galleria della festa.

ATTO SECONDO

Una stanza nel palagio Chalais. Sulla dritta in fondo, porta d'entrata: a sinistra veroni aperti, dai quali scorgesi una facciata del Louvre, tutta illuminata: lateralmente la porta d'un gabinetto d'arme, adorna di trofei: in contro ad essa altra porta che mette all'appartamento della Contessa, madre di Chalais.

SCENA PRIMA

CHALAIS, *occupato a scrivere; sul tavolino, una spada leggera alla quale suggellerà le lettere.*

AUBRY *nel fondo [Odesi dal Louvre il suono di liete danze.]*

CHALAIS

Soffermandosi dallo scrivere.

Nel fragor della festa, ah! la rividi
L'ultima volta!... Oh mio destin crudele!...
Me la rapiva un cenno
Della Madre spirante!...

*L'oriuolo del Louvre suona le quattro:
Chalais scrive ancora qualche linea,
quindi chiude il foglio, si trae dal seno
una medaglia, e l'attacca ad esso.*

Aubry!

AUBRY

*Avanzandosi.
Signore!*

CHALAIS

Osserva!

*Apre un ripostiglio della scrivania e
pone la lettera, rinchiude e ne serba la
chiave.*

S'io non riedo, e il giorno muore,
Con violenta mano
Apri, ed il foglio reca... Ivi è segnato
A cui. Né ad altri sia palese. Intendi?

AUBRY

Il mio zel conoscete.

CHALAIS

È vero. – [Attendi.

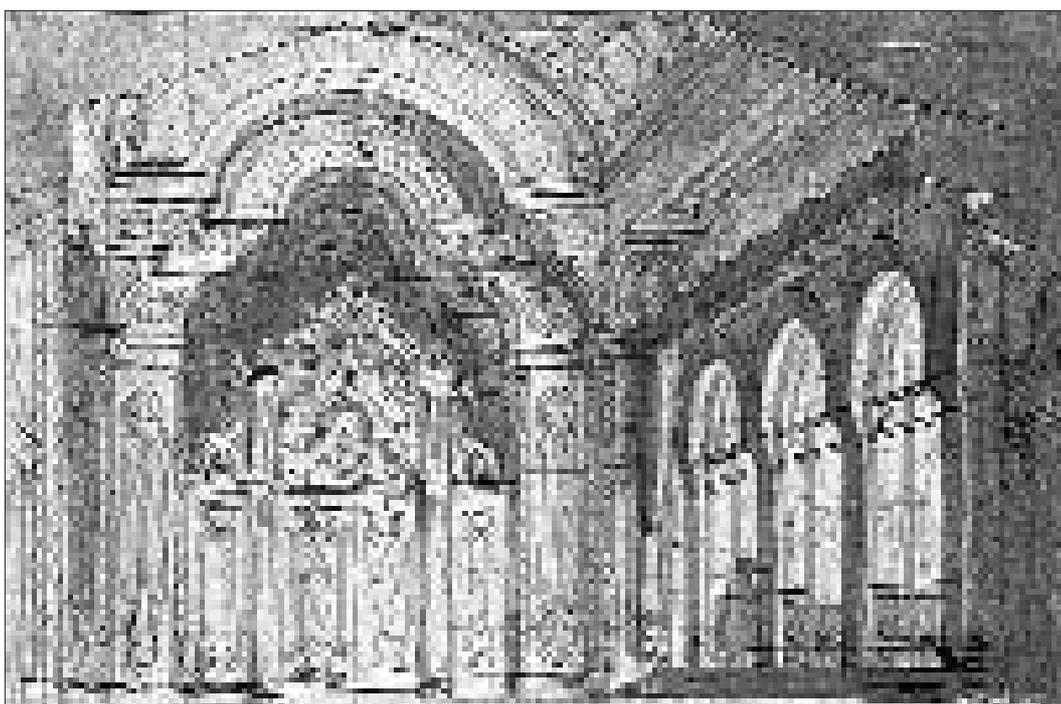
Come risovvenendosi d'alcuna cosa.

Pria di macchiar con la vietata pugna
Il mio grado sublime, io lo ricuso.

Segna un foglio e lo suggella.

Al Re.

*Porgendolo ad Aubry che subito esce.]
Egli entra nel gabinetto e ritorna con
due pistole, che ripone sulla scrivania,
accanto alla sua spada; poscia si avvi-
cina alla porta conducente alle stanze*



Giuseppe Bertoja, *Stanza nel palagio Chalais*, scena per il secondo atto di *Maria di Rohan*. Venezia, Teatro La Fenice, 1847. Disegno a matita e acquarello. (Venezia, Museo Correr).

della madre.

Dorme affannosa!...¹¹

Ah! Forse, o madre mia,
Entrambi dormiremo,
Pria del volger del giorno, il sonno estremo!

Alma soave e cara,
Che al tuo fattore ascendi,
La dipartita amara
Per poco ancor sospendi.
Fra breve, in cor lo sento,
Io pur sarò sotterra:
Amor ci univa in terra,
Ci unisca amor in Ciel.

E tu, se cado esanime,
Se il fato vuol ch'io mora,
Versa un'amara lagrima
Sulla mia tomba almen.
Che t'amerò, bell'angelo¹²,
Oltre la tomba ancora,
Quando d'amore i palpiti
Taccion di morte in sen.

SCENA SECONDA

AUBRY e detto.

AUBRY

Donna, che il volto d'una larva cinge,
A voi parlar desia.
Eccola!

SCENA TERZA

I suddetti, e MARIA chiusa in dominò e coverta d'una maschera.

CHALAIS

[Va. *Ad Aubry che si ritira.*] – *Maria getta la maschera.*
Maria!...

O supremo piacer!... – Non mi destate...

<MARIA

Riccardo!>

⁵ Part.: Battuta affidata a Fiesque.

⁶ Part.: «Se ancor m'è dato stringerti».

CHALAIS È sogno, è sogno il mio!...
 MARIA Che favellate,
 Misero, di piacer? Vi sta d'innanzi
 La morte! Richelieu...

CHALAIS Finite.

MARIA In alto
 Ritorna.

CHALAIS Come?

MARIA Il Re l'udia: scolparsi
 Fu lieve a quell'accorto.

CHALAIS E voi?...

MARIA M'apprese
 La Regina il segreto... Altrui fidarsi
 Era periglio... Voi salvaste i giorni
 Del mio consorte, i vostri
 A salvar m'affrettai.
 D'uopo è fuggir.

CHALAIS Fuggir! Che intendo mai!...

MARIA E senza indugio alcun. Di nere trame
 Il ministro v'incolpa, e sorto appena
 Il dì, fra ceppi trascinar vi denno,
 E serbarvi alla scure...¹³

LA VOCE DI CHEVREUSE Ov'è costui!...
 [Chalais!] Riccardo!...

MARIA *Qual persona tocca da fulmine.*
 Il mio consorte!...

CHALAIS Oh cielo!
 Come ascondervi?... Ah! sì...
*Afferra d'un braccio Maria, che è rima-
 sta immobile, presa da tremito convul-
 so, e la spinge rapidamente nel gabi-
 netto d'armi.*
 M'investe un gelo!¹⁴

⁷ Part.: «Perché, Duca? il Visconte».

⁸ Part.: «(Di qual mistero s'infrange il velo!... ».

SCENA QUINTA

CHEVREUSE *e detto.*

CHEVREUSE Ch'ei dorma!... *Uscendo.*

CHALAIS *Muovendogli incontro, e simulando calma.*
Enrico!...

CHEVREUSE T'aspettai finora
Nel tetto del Visconte... avanza l'ora
Al duello prescritta,
Chalais volge smarrito un rapido sguardo al gabinetto.
e vengo io stesso...

CHALAIS Favella più sommesso...
Potria la madre udir!

CHEVREUSE *Abbassando la voce.*
Saggio consiglio!
Prendiam l'armi, e si vada... *Avvicinandosi alla scrivania.*
Che! [con] sì fragil spada!...
Irne al ballo t'avvisi? Un ornamento
Da festa io veggo... Eh! no: dieci migliori
Lame possiedi, e la prudenza impone...
A me la scelta, a me: [son] tuo campione...
Incamminandosi verso il gabinetto.

CHALAIS Che fai? T'arresta! *Nella più grande agitazione.*
Arrestati...
Respingendolo.

CHEVREUSE Se tu non vuoi... Che vedo!
Scorgendo la maschera e raccogliendola.
Or tutto è chiaro!

CHALAIS E credere
Osi?...

CHEVREUSE Al [mio] sguardo io credo.

CHALAIS Ah! no, t'inganni... ascoltami...
Qui non la trasse amore...
Lo giuro al ciel, colpevole
Non è, non è quel core...

CHEVREUSE Favella più sommesso... *In tuono scherzevole.*

Potria la madre udir!

[CHALAIS (Ah! fui vicino io stesso
L'arcano a scoprir!)]

CHEVREUSE De' tuoi segreti a frangere
Io qui non venni il manto;
Dell'onor tuo sollecito
Io qui movea soltanto.
Bruttarti di ludibrio
Potria l'indugio.

CHALAIS È ver!...

CHEVREUSE In te ritorna, scuotiti
A così reo pensier.
Corriamo alla vittoria
Che a noi prepara il fato;
Desta l'ardire usato,
Sorgi nel tuo valor.
T'arriderà la gloria,
Come t'arrise amor.

CHALAIS (A brani mi dilania
Del suo terror l'imgo.
Un occhiata al gabinetto.
Destino avverso, è pago
L'ingiusto tuo furor?¹⁵
No, più tremenda smania
Mai non oppresse un cor!)

CHEVREUSE Sul campo dell'onore
Io ti precedo.

CHALAIS Ah! sì...

CHEVREUSE Ma tronca le dimore.
Vedi, già spunta il dì.

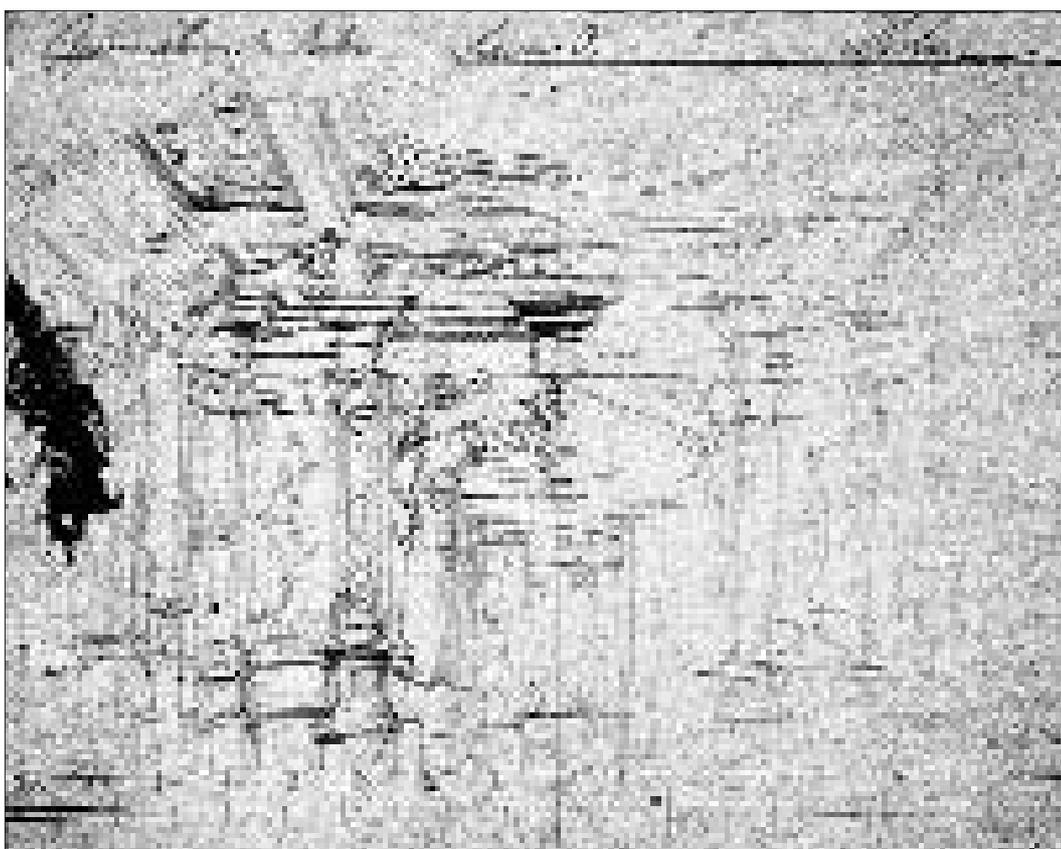
<CHALAIS Va'... è ver! Parla somnesso,

CHALAIS E CHEVREUSE *Chevreuse ridendo.*
Potria la madre udir.>

*Chevreuse esce, Chalais chiude la
porta, indi si accosta al gabinetto.*

CHALAIS Maria!...

SCENA V



Carlo Ferrario, *Sala nella dimora di Chevreuse*, scena per il terzo atto di *Maria di Rohan*. Milano, Teatro alla Scala, 1864. Disegno a matita. (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

SCENA PRIMA

CHEVREUSE, *con un braccio avvolto da una benda, siede presso il tavolino, sul quale stanno le pistole di Chalais. MARIA in piedi da un lato, CHALAIS dall'altro, alcuni servi indietro.*

CHEVREUSE *A Maria, ch'è vivamente agitata.*
Ti rassicura!... la ferita è lieve,
Più che nol mostri.

CHALAIS *Ah! tardi,*
Mio malgrado, io giungea!...
Perché non m'attendesti?...

CHEVREUSE *Or di ben altra*
Sciagura i colpi riparar n'è d'uopo.
L'aure di questo cielo
Spiran morte per te!... Via di salvezza
Io t'aprirò... *Sorgendo.*

CHALAIS *Che fai?... Riposo chiede*
il tuo stato...

CHEVREUSE *Riposo,*
Mentre in periglio qui staria l'amico?...
Mal conosci, Riccardo, il cor d'Enrico!
Accenna ai servi di seguirlo, ed esce per la porta laterale.

MARIA *(Alzar non oso i lumi!)*

SCENA SECONDA

Un familiare di CHEVREUSE, AUBRY e detti.

FAMILIARE¹⁹ *Annunziando: Aubry si avvanza, egli si ritira.*
Aubry!

AUBRY *Ansante, con estremo turbamento.*
Lung'ora
Indarno vi cercai... sull'orme vostre
Mi ridusse il Visconte...

CHALAIS *Apportator sei di sciagura?*

⁹ Part.: «Era il solo mio desio».

Ora squilla, e non vieni, a morir teco
Io riedo.) *Segue Chevreuse.*

MARIA

Infausto Imene
Stringer volesti, o madre! *Con amarezza.*
Ah! l'averti obbedita,
Lo vedi, a me costar dovrà la vita!
*Resta alquanto in silenzio. Poi, colpita
da un pensiero, cade in ginocchio, ed i
suoi lumi si riempiono di lagrime.*
Havvi un Dio che in sua clemenza
Volge il guardo all'infelice,
Che de' figli l'obbedienza
Scriva in cielo, e benedice.
Il suo braccio salvatore
Madre, invoca in mio favore...
Ah! da morte acerba e fiera
Involarmi sol puoi tu...
D'una madre alla preghiera
No, mai chiuso il ciel non fu.

SCENA QUARTA

CHEVREUSE *e detta; poi il FAMILIARE.*

CHEVREUSE

Parti: brev'ora, ed egli fia lontano
Da questa terra.

MARIA

(Ah smania!)

FAMILIARE

Il Capitano
Degli Arcieri.

MARIA

Con manifesto spavento.
(Ah! la morte!...)

CHEVREUSE

A Maria.
(Onde tremar! Già salvo
È Riccardo...) – S'avanzi! *Al Familiare.*

FAMILIARE

La Regina
Di voi chiese, Duchessa. *Esce.*

MARIA

Con rapido movimento.
Vado.

CHEVREUSE

Ah! pria
Ti calma.

Fu giusto il cielo, che mi punì!
Ah! d'una lagrima il ciglio mio
Asperge ancora stolta pietà!...²⁰
Sì, ma fra poco di sangue un rio
A questa lagrima succederà.

Entra nella porta laterale.

SCENA SETTIMA

MARIA ed il familiare, quindi CHEVREUSE.

MARIA

Si avvanza con passo incerto e vacillante; il suo volto è cosparso di estremo pallore, ha gli occhi immobili e spaventati; ella resta lungamente in silenzio, come instupidita, quindi si scuote, guarda all'interno, ed esclama:

Al supplizio fui tratta!...

CHEVREUSE

Rientra, non visto da Maria, ch'è sul davanti della scena: egli ha un pugnale nella destra, e la rabbia sculta negli occhi, ma, osservando lo stato di Maria, si commove a pietà.

(Ecco l'infida,

Entro il mio cor piantarlo

Lasciandosi cadere il pugnale sul tavolo.

Più lieve a me saria!)

Si avvanza, e fa sedere la moglie a lui d'accanto: ad un suo cenno il domestico si ritira. Momenti di silenzio. Maria volge un guardo all'oriuolo.

Come inquieta

Misuri il tempo! Ah! n'hai ragion; t'aspetta...

Scompiglio di Maria.

La Regina.

MARIA

(Ogni sguardo, ogni parola

I miei spaventati accresce!...)

CHEVREUSE

O rimaner t'incresce²¹

All'uom dappresso che t'amò... che t'ama

Più di oggetto mortal? che in te ripose

Cieca fidanzata?

¹⁰ Part.: «Il dispetto ond'io son pieno».

¹¹ Part.: «Dorme un sonno affannoso!»

Con grido acutissimo, e volgendosi piena di terrore, e con moto involontario, all'uscio segreto.

CHEVREUSE Qual grido!... Tu volgesti
Alla porta i rai! Perché? –
Viva speme in cor mi desti!
Forse... il vil...?

MARIA Pietà... di... me...
Cadendo, quasi tramortita, ai suoi piedi.

CHEVREUSE *Trascinandola verso l'uscio segreto, e tenendola sempre afferrata per un braccio.*

Sull'uscio tremendo lo sguardo figgiamo:
Che alcun lo dischiuda, uniti attendiamo.
Spavento mortale – o donna t'assale!... –
È troppa la gioja!... mi toglie... il... respir!
Traendo dalla paura di Maria la certezza del ritorno di Chalais.

MARIA T'acqueta... m'ascolta... non credere all'ira...⁻²⁴
Il detto... la prece... sul labbro... mi spira!...
Ah! più non avanza – alcuna speranza...
[Ad ogni momento] mi sembra morir!...

SCENA OTTAVA

L'uscio schiudesi ad un tratto, comparisce CHALAIS; i suddetti.

CHEVREUSE Ah!... *Con espressione di gioia feroce.*

MARIA Colmata è la misura!...

CHEVREUSE. Che ti guida in queste mura?

CHALAIS Il poter d'avverso fato,
Brama ardente di morir.
Gettando la spada.

CHEVREUSE Ben venisti.

MARIA Sciagurato!...
A Chalais; un terribile sguardo di Chevreuse le tronca la parola.
(Ei mi fece abbrividir.)

¹⁴ Part.: «M'investe un gelo» attribuito a Maria.

SCENA NONA

Il FAMILIARE *e detti.*

FAMILIARE Duca ah Duca... stuol d'Arcieri
Ha varcato il primo ingresso.

MARIA Ahi!...

CHEVREUSE Riccardo, i tuoi pensieri
Volgi al Ciel: l'istante è presso.

CHALAIS Una vita si desia
Che m'è grave: io stesso...
Movendosi per incontrare gli Arcieri.

CHEVREUSE *Trattenendolo.*
È mia
Questa vita – Or tu, brev'ora
Li rattieni.
*Al familiare, che tosto esce; egli chiude
la porta.*

CHALAIS (Che farò?)

MARIA Non ti schiudi o terra ancora?)

CHEVREUSE Prendi.
*Ponendo nelle mani di Chalais una
delle due pistole.*

CHALAIS Che?...

CHEVREUSE Mi segui!
Accennandogli la porta laterale.

<MARIA Cielo!>

CHALAIS No!

CHEVREUSE Vivo non t'è concesso
Escir da queste porte...
Vieni... per te di morte
L'ora suonata è già.
Invoca il ciel per esso,
Ma sordo il ciel sarà.

CHALAIS Del tuo furor non tremo,²⁵

¹⁵ Part.: »Il tuo furor?».

Se tutto in me s'appaga.
Che tardi?... un core impiaga,
Che speme più non ha...
Un premio, un ben supremo
La morte a me sarà.

MARIA

Prima che sia compita²⁶
Tragedia si funesta,
M'uccidi, se ti resta
Un'ombra di pietà...
Lasciarmi ancora in vita
È troppa crudeltà.

Odonsi ripetuti colpi alla porta in fondo. Chevreuse, respingendo Maria, che cerca interporsi, tragge seco Chalais, per l'uscio laterale, e subito lo chiude per entro. Maria sull'una seggiola, priva di sentimento.

<Colpo di pistola.>

SCENA DECIMA

La porta in fondo è abbattuta: irrompono nella sala DE FIESQUE ed una compagnia d'ARCIERI.

FIESQUE

Ove si cela il perfido?...

ARCIERI

Sottrarsi ei tenta invano...

[S'ode lo scoppio di due pistole. Maria balza in piedi esterrefatta.]

SCENA ULTIMA

Apresi la porta laterale, da cui si mostra CHEVREUSE, le cui sembianze sono difformate: ha i capelli ritti sulla fronte, e l'occhio sfavillante di sanguigna luce: tal che meglio d'uomo, lo crederesti orribile spettro.

FIESQUE

Il Conte?...

CHEVREUSE

Del carnefice
Ad evitar la mano,
Egli s'uccise.

¹⁶ Part.: «Non sai!...».

MARIA
FIESQUE

Ah!...

Veggasi...

Entra seguito da qualche arciere; gli altri restano presso il limitare: mentre tutti gli sguardi son fissi a quella volta, Chevreuse si avvicina a Maria.

CHEVREUSE

La morte a lui!

MARIA

Piangendo.

Crudel!

CHEVREUSE

La vita coll'infamia

Gettando a lei d'innanzi la lettera ed il ritratto.

A te, donna infedel!

MARIA²⁷

*<Maria cade in ginocchio guardando il cielo a mani giunte.>*²⁸

Onta eterna?... Io non t'amai!...

Io ti resi un omicida...²⁹

Per me infamia e morte avrai,

E fu pura la mia fé.

Cielo! or usa del tuo dritto,

Questa vittima ti sfida...

Se obbedirti fu delitto,

È il tuo fulmine mercè.

¹⁷ Part.: «Se tu non cangi».

¹⁸ Part.: «A morte. – T'arresta!...».

¹⁹ Part.: Il Familiare non compare, e la battuta è assegnata a Chalais.

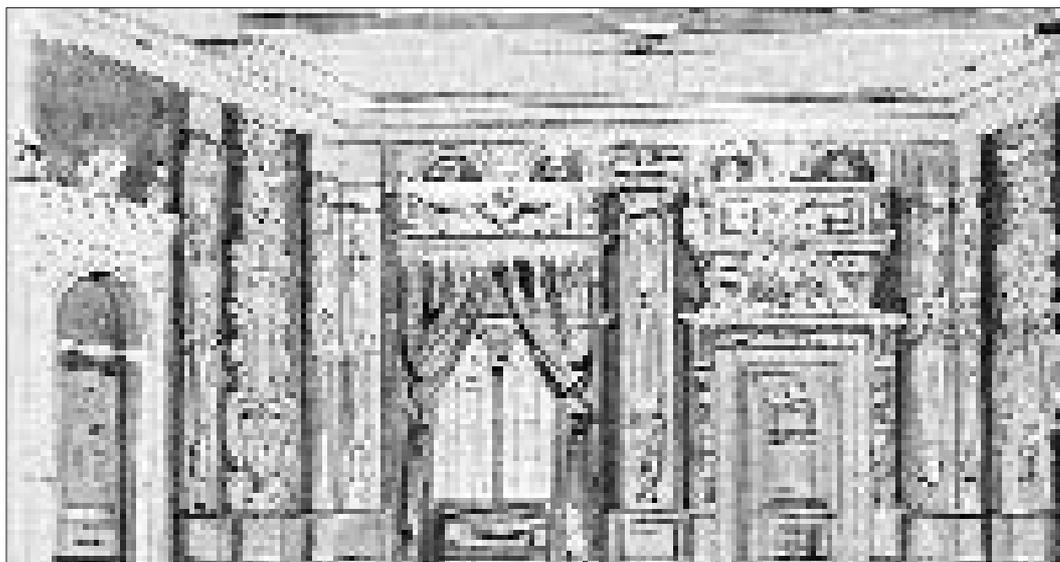
²⁰ Part.: «asperge ancora vana pietà».

La presente edizione segue il testo del libretto stampato in occasione della prima viennese del 5 giugno 1843 («*Maria di Rohan*. / Melodramma tragico in tre parti [sic]. / Poesia di / Salvatore Cammerano [sic]. / Musica del / cav. Gaetano Donizetti, / maestro di cappella di camera e / compositore di corte di S.M. / l'Imperatore d'Austria. / Da rappresentarsi / nell'I.R. Teatro di Corte / alla porta di Carinzia in Vienna. / Vienna. / Tipi Ferdinando Ullrich»). Tale libretto, com'è noto, costituisce il rimaneggiamento, commissionato da Donizetti ad un ignoto poeta, de *Il Conte di Chalais*, «melodramma tragico in tre atti» di Salvatore Cammarano [musica di Giuseppe Lillo], «da rappresentarsi nel Real teatro S. Carlo nell'Autunno del 1839», Napoli, tipografia Flautina. Nel musicare l'opera Donizetti si basò sul libretto rimaneggiato, ma in alcuni punti tornò al dettato dell'originale, di miglior qualità letteraria. Il libretto viennese è assai corrotto dal punto di vista tipografico: oltre a numerosi refusi e solecismi, raramente rispetta le convenzioni grafiche atte ad evidenziare la struttura metrica e omette sezioni di testo per evidente dimenticanza. Quando l'opera venne ripresa a Napoli, nell'autunno 1844, il libretto stampato fu verosimilmente rivisto, anche nelle parti nuove rispetto all'originale del 1839, dallo stesso Cammarano. Pertanto la presente edizione ricorre, nei numerosi passi dubbi o corrotti, alla lezione dei libretti napoletani, compreso il manoscritto (catalogato come autografo di Cammarano, il che potrebbe essere dubbio) conservato nella Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Maiella di Napoli.

Come di consueto, nel musicare il testo

Donizetti introdusse varianti più o meno importanti, di cui è opportuno dare conto in forma immediatamente accessibile al lettore: può trattarsi di omissioni, aggiunte o sostituzioni. Nel libretto viennese del 1843 le omissioni sono talvolta segnalate con le consuete virgolette, talora no (per tacere dei casi in cui le virgolette colpiscono dei passi che invece Donizetti musicò). Abbiamo perciò rinunciato ad accogliere le inattendibili differenziazioni tipografiche dell'originale, e ci limitiamo a segnalare fra [] tutte le sezioni di testo non musicate dal compositore. Le aggiunte, invece, sono segnalate fra < >. Nel caso in cui Donizetti alteri il verso con sostituzioni di parole o significative inversioni nell'ordine delle stesse, la lezione della partitura compare in nota. Non si è dato conto delle piccole varianti inevitabili nel processo di intonazione di un testo: ripetizioni, inserimento di interiezioni, uso di terminazioni piane anziché tronche e viceversa, minime inversioni, commutazione tra forme simili (tipo: «egli»/«ei»), eccetera. Nelle note, la sigla «Part.» si riferisce ovviamente alla partitura musicata da Donizetti, «WN1843» al libretto della prima viennese, «NA1839» al libretto originale di Cammarano per Lillo, nella versione a stampa.

L.Z.



Giuseppe Brioschi, *Sala nella dimora di Chevreuse*, scena per il terzo atto di *Maria di Rohan*. Prima rappresentazione assoluta, Vienna, Kärntnertortheater, 5 giugno 1843. Disegno a matita e acquarello. (Vienna, Theatermuseum).

²¹ Part.: «Oh! Rimaner t'incresce».

²² Part.: «Ad arrestar non basta».

²³ Part.: «Cessa omai!... La tua ferita».

²⁴ Part.: «non cedere all'ira».

²⁵ Part.: «Del tuo furor non temo».

²⁶ Part.: «Ma pria che sia compita».

²⁷ La cabaletta finale di Maria è presente tanto nel libretto WN1845 quanto nella partitura, ma venne tagliata a ridosso della prima rappresentazione.

²⁸ Didascalia non valida se l'opera viene, rappresentata con la cabaletta finale.

²⁹ Part.: «Io ti resi un parricida».

STRUTTURA MUSICALE DELL'OPERA

a cura di ENRICO GIRARDI

Preludio

Allegro - Larghetto - Allegro
(Orchestra)

ATTO I

n. 1 Introduzione

«Ed è ver? Questa reggia che pria»
(Coro)

Recitativo «Non seguite la caccia»

Cavatina «Quando il cor da lei piagato»
(Chalais)

Seguito dell'Introduzione
«Conte!.. / Agitata voi siete?»
(Maria, Chalais)

Cavatina «Cupa, fatal mestizia»
(Maria)

Cabaletta della Cavatina
«Ben fu il giorno avventurato»
(Visconte, Coro, Maria, Fiesque)

n. 2 Scena dopo la Cavatina di Maria
e Cavatina di Chevreuse
«Cavaliere... / Che veggio?»
(Gondi, Visconte, Coro, Fiesque, Chevreuse)

Cavatina «Gemea di tetro carcere»
(Chevreuse [Gondi, Chalais, Visconte, Fiesque])

Seguito della Cavatina
«Se ancor m'è dato stringerti»
(Chevreuse [Gondi, Coro])

n. 3 Finale I

«Ma che! Turbato sei? / Turbato!... / È vero»
(Chevreuse, Chalais, Visconte, Gondi, Maria,
Coro)

Concertato del Finale

«D'un anno il giro è omai compito»
(Chevreuse, Maria, Chalais, Gondi, Fiesque, Co-
ro)

Stretta del Finale I «Sparve il nembo minacioso»
(Maria, Gondi, Chevreuse, Fiesque, Coro, Chalais)

ATTO II

n. 4 Preludio, Scena e Aria Chalais
Maestoso - Allegro - Larghetto
(Orchestra)

Scena «Nel fragor della festa, ahi! la rividi»
(Chalais [Aubry])

Aria «Alma soave e cara»

Cabaletta dell'Aria «E tu, se cado esanime»
(Chalais)

n. 5 Finale II

«Donna, che il volto d'una larva cinge»
(Aubry, Chalais, Maria, Chevreuse)

Duetto «Ah no... l'inganni... ascoltami»
(Chalais, Chevreuse)

Seguito del Finale II

«Sedete... / Un altro istante ancora»
(Chalais, Maria [Visconte])

Duetto «Ecco l'ora! / O mio spavento!»

Stretta del Finale II «A morire incominciai»
(Chalais, Maria)

ATTO III

n. 6 Preludio
Larghetto - Allegro
(Orchestra)

n. 7 Scena e Preghiera di Maria
e Aria di Chevreuse
Scena «Ti rassicura!..la ferita è lieve»
(Chevreuse, Chalais, Aubry, Maria)

Preghiera «Havvi un Dio che in sua clemenza»
(Maria)

Scena «Parti: brev'ora, ed egli fia lontano»
(Chevreuse, Maria, Un familiare, Fiesque)

Aria «Bella, e di sol vestita»
(Chevreuse [Fiesque])

Cabaletta dell'Aria «Ogni mio bene in te sperai»
(Chevreuse)

n. 8 Gran scena e Terzetto Finale III
«Al supplizio fui tratta»
(Maria, Chevreuse)

Duetto «So per prova il tuo bel core»

Cabaletta del Duetto
«Sull'uscio tramendo lo sguardo figgiamo»
(Chevreuse, Maria)

Terzetto «Ah! / Colmata è la misura»
(Chevreuse, Maria, Chalais, Un familiare)

Stretta «Vivo non t'è concesso»
(Chevreuse, Maria, Chalais)

Cabaletta del Finale II
«Onta eterna? Io non t'amai»
(Maria)

* Il presente schema evidenzia le forme degli otto numeri che costituiscono quest'opera, l'incipit dei brani e tra parentesi l'elenco dei personaggi che, in ordine di apparizione, sono impegnati nei singoli pezzi. Sono altresì riportati i tempi, limitatamente ai brani orchestrali.



Eugenia Tadolini, prima interprete del ruolo di Maria di Rohan.

MARIA DI ROHAN IN BREVE

Penultima opera di Donizetti, composta in una sorta di raptus creativo su un libretto preesistente di Cammarano (e su un soggetto cui l'autore pensava da molti anni), *Maria di Rohan* fu rappresentata al Kärntnertortheater di Vienna il 5 giugno 1845. Capolavoro assoluto del pieno romanticismo italiano, costituisce all'epoca lo stadio più avanzato nella sperimentazione di un nuovo dramma romantico borghese di aspra e frenetica espressività, ispirato al teatro francese, nel genere che di lì a poco distinguerà i capolavori verdiani. Di carattere colloquiale, privato e claustrofobico (tutti e tre gli atti si svolgono in ambienti interni), essenziale e continua nelle forme, priva di concessioni decorative o belcantistiche, di atto in atto l'opera si svolge in modo sempre più sintetico e incalzante, per rispecchiare una vicenda dominata dagli orologi, dall'angoscia del tempo, dal continuo incombere di ore fatali, sino al trascinate terzetto di scontro conclusivo, che rimpiazza il tradizionale rondò della primadonna, e costituisce il diretto antecedente di quello di *Ernani*. *Maria di Rohan* fu chiaramente scritta in funzione delle severe esigenze drammaturgiche e musicali dell'ambiente viennese; la stessa ouverture, nel taglio beethoveniano e nei toni che talora ricordano Schubert, rappresenta un omaggio alla tradizione musicale della capitale imperiale.

Ripresa nell'autunno successivo al Théâtre Italien di Parigi, in un contesto più tradizionale e disimpegnato, l'opera venne alterata con la sostituzione di alcuni numeri e l'aggiunta di diversi pezzi brillanti, fra cui l'intera parte per contralto *en travesti* del giovane Gondì. Questa versione, che si è man-

tenuta in repertorio sino ai giorni nostri, costituisce un notevole stravolgimento della drammaturgia dell'opera. La versione originale, ora ripristinata grazie all'edizione critica, si discosta da quella corrente per circa un terzo della partitura, e conferisce alla partitura un taglio nettamente diverso. La breve invettiva finale di Maria «Onta eterna? Io non t'amai», presente nella partitura e nel libretto viennesi, venne omessa alla vigilia della prima al Kärntnertortheater: gli spettatori del PalaFenice potranno ascoltarla in prima esecuzione assoluta.

A Venezia, *Maria di Rohan* è andata in scena per la prima volta al Teatro San Benedetto, nel maggio del 1845; due anni dopo ebbe una sfortunata ripresa alla Fenice (il Duca di Chevreuse rimase improvvisamente senza voce e lasciò la scena); ed è ricomparsa, sulla scia della *Donizetti Renaissance*, nel 1974 (Renata Scottò e Renato Bruson tra gli interpreti, diretti da Giandomenico Gavazzeni), con la regia di Alberto Fassini e scene di Pierluigi Samaritani.

Regista e scenografo di questo nuovo allestimento è Giorgio Barberio Corsetti, esponente di punta dell'avanguardia teatrale, e già applaudito nella passata stagione al PalaFenice per l'impianto scenico del *Fidelio* di Stéphane Braunschweig.



Scena finale della prima rappresentazione assoluta di *Maria di Rohan*. Incisione su rame a colori tratta da «Allgemeine Theaterzeitung» del 5 agosto 1845.

ARGOMENTO

L'azione si svolge a Parigi, durante il regno di Luigi XIII (c. 1630).

ATTO PRIMO

Sala terrena del Louvre.

Nel vedere la reggia illuminata a festa, i cortigiani discutono sommessamente le voci di una prossima destituzione dell'onnipotente primo ministro, il Cardinale Richelieu [Coro: «Ed è ver? Questa reggia che pria»].

Sopraggiunge il conte di Chalais, già amante della contessa Maria di Rohan, poi da lei misteriosamente respinto: Maria gli ha fissato un appuntamento, ed egli spera che lei l'ami ancora [Cavatina: «Quando il cor da lei piagato»].

Maria giunge trafelata, spiegando che il Duca di Chevreuse, amico di Chalais, è stato sfidato a duello dal nipote di Richelieu, l'ha ucciso, e per questo viene condotto al patibolo: i duelli sono vietati sotto pena capitale. Essendo rimasti senza seguito i suoi appelli a Richelieu, prega Chalais di intercedere presso il Re affinché il Duca sia graziato.

Chalais tenta invano di ottenere un segno d'amore da Maria, ma acconsente a recarsi dal Re. Maria, in realtà, è sposata a Chevreuse per volere della famiglia: il matrimonio è rimasto segreto per sfuggire all'ira di Richelieu [Scena].

La sua vita, ora, è trasformata in una gelida e disperata sofferenza [Cavatina: «Cupa, fatal mestizia»] Giunge un messo a consegnarle l'atto di grazia per Chevreuse firmato dal Re: Maria esprime la propria muta ri-

conoscenza per il nobile gesto di Chalais, che ella è condannata ad amare in silenzio [Cabaletta della Cavatina: «Ben fu il giorno avventurato»].

Armando di Gondi, giovane aristocratico amante dei duelli e secondo di Chevreuse, giunge a corte fra lo stupore generale: si sente sicuro, poiché la caduta di Richelieu è imminente.

La sua antipatia per il cardinale è completata dal fatto ch'egli corteggia inutilmente una dama che pare amante del Cardinale, poiché è stata vista più volte recarsi presso di lui: la contessa di Rohan.

All'udire questa calunnia, Chalais aggredisce Gondi e lo sfida a duello per l'alba seguente [Scena].

In quell'istante giunge Chevreuse, graziato dal Re: si getta nelle braccia di Chalais, alla cui intercessione deve la vita, e gli giura fedeltà sino alla morte [Cavatina: «Gemea di tetro carcere»].

Udendo del duello fissato, Chevreuse si propone a Chalais come secondo. In quel mentre, viene annunciata la destituzione di Richelieu: Chevreuse può quindi ufficialmente presentare Maria come propria sposa [Scena].

Stupore degli astanti, terrore e disperazione di Chalais [Concertato del Finale I: «D'un anno il giro è omai compito»] Il Visconte di Suze viene, da parte del Re, a convocare Chalais perché assuma la carica di Primo Ministro. Esultanza generale, ma prostrazione ed angoscia di Chalais e Maria [Stretta del Finale I: «Sparve il nembo minaccioso»].

ATTO SECONDO

Una stanza nel palazzo Chalais.

Nel silenzio notturno, convinto di soccombere nel duello, Chalais scrive una lettera d'addio a Maria, restituendole il suo ritratto. [Scena].

Nella stanza accanto agonizza la madre di Chalais: egli sente che morranno insieme [Aria: «Alma soave e cara»], e rivolge un pensiero a Maria, che amerà sin oltre la tomba [Cabaletta dell'Aria: «E tu, se cado esanime»].

Sopraggiunge Maria, in domino nero e mascherata, per avvertire Chalais che Richelieu è tornato al potere, ed intende sbarazzarsi al più presto del suo rivale. In quell'istante, si ode la voce di Chevreuse che giunge per accompagnare Chalais al duello.

Chalais nasconde Maria nello sgabuzzino delle spade e, imbarazzatissimo, prega l'amico di parlare sottovoce, ufficialmente per non farsi sentire dalla madre [Scena]; questi intuisce una presenza femminile, ma si preoccupa solo di far fretta a Chalais affinché non arrivi tardi al duello [Duetto: «Ah no... t'inganni... ascoltami»].

Uscito Chevreuse, Chalais trae Maria dallo sgabuzzino: mentre scocca l'ora prefissa, ella tenta disperatamente di convincerlo, per amor suo e della madre, a non recarsi al duello [Duetto Finale II: «Ecco l'ora! O mio spavento!»]

Il Visconte di Suze, da fuori, avverte Chalais che Chevreuse, come secondo, sta per combattere al posto suo; ultimi disperati tentativi di Maria per trattenere Chalais, per il quale, avendo perduto Maria, la vita non ha più alcun senso [Cabaletta del Duetto: «A morire incominciai»].

ATTO TERZO

Sala nella dimora di Chevreuse.

Chevreuse, ferito al braccio nel duello sostenuto per conto di Chalais, tenta di organizzare la fuga dell'amico, ricercato dagli sgherri del Cardinale: gli indica un passaggio segreto che conduce fuori città, ove l'attende un cavallo. Un servo di Chalais avverte il padrone che gli arcieri di Richelieu hanno fatto irruzione nel suo palazzo, sequestrando tutti i documenti, compresa la lettera d'addio a Maria. Presto la lettera sarà nelle mani di Chevreuse, e la vita di Maria sarà in pericolo: fuggendo per l'uscio segreto Chalais dice a Maria che l'attenderà fuori città fino allo scoccare dell'ora, e se non la vedrà comparire tornerà per morire insieme a lei [Scena]. In lacrime, Maria si rivolge alla madre in Cielo affinché interceda per lei [Preghiera: «Havvi un Dio che in sua clemenza»].

Mentre Maria esce, giunge il capitano degli arcieri, che vuole sapere da Chevreuse ove si nasconda Chalais, e gli consegna la lettera compromettente [Scena]. Apprendendo dell'amore di Maria e Chalais, Chevreuse vede crollare il sogno di felicità della sua vita [Aria: «Bella, e di sol vestita»] e giura sanguinosa vendetta [Cabaletta dell'Aria: «Ogni mio bene in te sperai»]. Rientra Maria, cui gli arcieri hanno impedito di lasciare il palazzo. Chevreuse le rinfaccia il tradimento con amara ironia [Duetto: «So per prova il tuo bel core»]. L'orologio suona le sei, e Maria, terrorizzata, fissa la porta del passaggio segreto: Chevreuse comprende ch'ella attende il ritorno di Chalais, e pregusta la vendetta [Cabaletta del Duetto: «Sull'uscio tremendo lo sguardo fuggiamo»]. Giunge Chalais, rassegnato a morire: inutilmente Maria tenta di placare il furore di Chevreuse [Terzetto Finale III: «Vivo non t'è concesso»]. Chevreuse trascina l'amico entro l'uscio segreto: s'ode un colpo di pistola. Gli arcieri entrano in scena: Chevreuse ricompare annunciando che Chalais è morto, e con poche parole sprezzanti getta a Maria lettera e ritratto. Breve, disperata invettiva finale di Maria [Cabaletta: «Onta eterna? Io non t'amai»].

ARGUMENT

L'action se déroule sous le règne de Louis XIII (1630 environ)

PREMIER ACTE

Dans une salle du Louvre, située au rez-de-chaussée.

A la vue du château illuminé comme pour une fête, les courtisans discutent à voix basse de la prochaine destitution du tout-puissant premier ministre, le Cardinal de Richelieu [Coro: «Ed è ver? Questa reggia che pria»].

Arrive sur ces entrefaites le comte de Chalais, ancien amant de la comtesse Marie de Rohan, qui l'a ensuite mystérieusement évincé. La comtesse lui a donné rendez-vous, et ce dernier espère qu'elle l'aime encore [Cavatina: «Quando il cor da lei piagato»].

Marie arrive, bouleversée; elle explique que le Duc de Chevreuse, ami de Chalais, a été provoqué en duel par le neveu de Richelieu, qu'il l'a tué et que pour cette raison il est conduit à l'échafaud : les duels sont interdits et punis de la peine capitale. Comme ses appels auprès de Richelieu sont restés sans réponse, elle prie Chalais d'intercéder auprès du Roi afin que le duc soit gracié. Chalais tente en vain d'obtenir un signe d'amour de la part de Marie, mais il accepte tout de même de se rendre auprès du Souverain. En fait, Marie a épousé Chevreuse sur la volonté de sa famille. Le mariage est resté secret pour ne pas encourir la colère de Richelieu. [Scena]. Mais sa vie n'est plus que souffrance et désespoir [Cavatina: «Cupa, fatal mestizia»]. Survient un messager qui lui remet l'acte de grâce pour

Chevreuse, signé de la main du Roi : Marie exprime sa muette reconnaissance pour la noblesse du geste de Chalais qu'elle est condamnée à aimer en silence [Cabaletta della Cavatina: «Ben fu il giorno avventurato»].

Armando di Gondi, jeune aristocrate passionné de duel et second de Chevreuse, arrive à la cour au milieu de la stupeur générale : il est plein d'assurance car la disgrâce de Richelieu est imminente. Son antipathie envers le Cardinal est renforcée par le fait qu'il courtise en vain une dame qui passe pour son amante car on l'a vue plusieurs fois se rendre à ses côtés : la comtesse de Rohan. Lorsque cette calomnie parvient à ses oreilles, Chevreuse agresse Gondi et le provoque en duel pour le lendemain à l'aube [Scena]. A cet instant précis arrive Chevreuse que le Roi a gracié : il se jette dans les bras de Chalais, auquel il doit la vie et il lui jure fidélité jusqu'à sa mort [Cavatina: «Gemea di tetro carcere»].

Lorsqu'il apprend que le duel a été fixé, Chevreuse se propose à Chalais comme second. On annonce entre temps la destitution de Richelieu : Chevreuse peut donc officiellement présenter Marie comme son épouse [Scena] – à la grande stupeur du public et au grand désespoir de Chalais [Concertato del Finale I: «D'un anno il giro è omai compito»]. Le Vicomte de Suze vient convoquer Chalais, de la part du Roi, qui le nomme Premier Ministre. Exultation générale, mais prostration et anxiété de Chalais et de Marie [Stretta del Finale I: «Sparve il nembo minaccioso»].

DEUXIEME ACTE

Dans une salle du Palais de Chalais.

Dans le silence de la nuit, persuadé qu'il succombera au duel, Chalais écrit une lettre d'adieu à Marie et il lui rend son portrait [Scène]. Dans la pièce à côté, la mère de Chalais est à l'agonie. Il sent qu'ils mourront ensemble [Aria: «Alma soave e cara»] et il adresse ses dernières pensées à Marie qu'il aimera même après sa mort [Cabaletta dell'Aria: «E tu, se cado esanime»].

Arrive Marie, le visage masqué et enveloppée d'une cape noire; elle vient prévenir Chalais que Richelieu est revenu au pouvoir et qu'il entend se débarrasser au plus vite de son rival. A cet instant on entend la voix de Chevreuse qui s'apprête à accompagner Chalais au duel. Chalais cache Marie dans la remise à épées et, en proie au plus profond malaise, il prie son ami de parler à voix basse, sous prétexte qu'il ne doit pas se faire entendre de sa mère [Scena]. Ce dernier sent intuitivement la présence d'une femme mais son seul souci est de faire en sorte que Chalais arrive à l'heure au duel [Duetto: «Ah no... t'inganni... ascoltami»].

Après le départ de Chevreuse, Chalais fait sortir Marie de la remise. Tandis que sonne l'heure fixée pour le duel, elle essaie désespérément de le convaincre, par amour pour elle et pour sa mère, de ne pas aller se battre [Duetto Finale II: «Ecco l'ora! O mio spavento!»]. Le Vicomte de Suze, depuis l'extérieur du palais, avertit Chalais que Chevreuse, en qualité de second, est prêt à se battre à sa place. Marie tente désespérément de retenir une dernière fois Chalais pour qui la vie, maintenant qu'il a perdu Marie, n'a plus aucun sens [Cabaletta del Duetto: «A morire incominciai»].

TROISIEME ACTE

Dans une pièce de la demeure de Chevreuse.

Chevreuse, qui a été blessé au bras au cours du duel engagé pour le compte de Chalais, tente d'organiser la fuite de son

ami, que poursuivent les hommes d'armes du Cardinal. Il lui indique un passage secret qui conduit à l'extérieur de la ville où l'attend un cheval. Un domestique de Chalais avertit son maître que les archers de Richelieu ont fait irruption dans son palais et qu'ils ont séquestré tous les documents, y compris sa lettre d'adieu à Marie. Cette lettre sera bientôt dans les mains de Chevreuse et la vie de Marie sera en danger. Au moment où il sort par la porte secrète, Chalais dit à Marie qu'il l'attendra à l'extérieur de la ville jusqu'à l'heure dite et s'il ne la voit pas arriver, il reviendra mourir à ses côtés [Scena]. Marie, en larmes, s'adresse à sa mère qui est au ciel pour qu'elle intercède en sa faveur [Preghiera: «Havvi un Dio che in sua clemenza»].

Tandis que Marie sort de la pièce, arrive le capitaine des archers qui veut apprendre de la bouche de Chevreuse où se cache Chalais et il lui remet la lettre compromettante [Scena]. Lorsqu'il vient à connaissance de l'amour de Marie et de Chalais, Chevreuse voit s'écrouler tous ses rêves de bonheur [Aria: «Bella, e di sol vestita»] et il jure que sa vengeance sera sanglante [Cabaletta dell'Aria: «Ogni mio bene in te sperai»]. Retour de Marie, que les archers ont empêchée de quitter le palais. Chevreuse lui reproche sa trahison, la voix emplie d'ironie amère [Duetto: «So per prova il tuo bel core»]. Six heures sonnent et Marie, saisie d'effroi, fixe la porte du passage secret. Chevreuse comprend qu'elle attend le retour de Chalais et il savoure déjà sa vengeance [Cabaletta del Duetto: «Sull'uscio tremendo lo sguardo figgiamo»]. Arrive Chalais, décidé à mourir. Marie tente en vain de calmer la fureur de Chevreuse [Terzetto Finale III: «Vivo non t'è concesso»]. Chevreuse entraîne son ami vers la porte secrète. On entend un coup de pistolet. Les archers entrent en scène : Chevreuse réapparaît et annonce que Chalais est mort. Il jette à Marie la lettre et son portrait, qu'il accompagne de mots méprisants. Brève invective finale de Maria, empreinte de désespoir [Cabaletta: «Onta eterna? Io non t'amai»].

SYNOPSIS

The events take place in Paris, during the reign of Louis XIII (c. 1630)

ACT ONE

Ground-floor room in the Louvre.

On seeing the brightly lit palace, the courtiers quietly discuss the rumours of an imminent dismissal of the all-powerful Prime Minister, Cardinal Richelieu [Coro: «Ed è ver? Questa reggia che pria»].

The Count of Chalais, once the lover of the Countess Maria of Rohan and then inexplicably rejected by her, appears: Maria has asked him to meet her and he hopes that she still loves him [Cavatina: «Quando il cor da lei piagato»].

Maria arrives out of breath, explaining that the Duke of Chevreuse, Chalais' friend, was challenged to a duel by Richelieu's nephew whom he killed, and for this he has now been condemned to the scaffold: duels are forbidden under pain of death. Since her own appeals to Richelieu have been in vain, Maria begs Chalais to intercede with the King for a pardon for the Duke. In vain Chalais tries to obtain a sign of love from Maria, but he agrees to go and see the King. The truth is that, to comply with her family's wishes, Maria is married to Chevreuse: however, the marriage has been kept a secret to avoid Richelieu's anger [Scena]. Her life has now become cold and a continual act of suffering [Cavatina: «Cupa, fatal mestizia»].

A messenger arrives to give her the pardon for Chevreuse signed by the King: Maria expresses her voiceless gratitude for the noble gesture of Chalais whom she is sen-

tenced to love in silence [Cabaletta della Cavatina: «Ben fu il giorno avventurato»].

Armando di Gondì, a young nobleman, a lover of duels and Chevreuse's second, arrives at court amid general astonishment: he feels safe since Richelieu's fall from power is imminent. His hatred for the Cardinal is fuelled to a maximum by the fact that he is in vain courting a lady - the Countess of Rohan - who appears to be the Cardinal's lover, since she has been seen going to visit him more than once. On hearing this lie, Chalais assails Gondì and challenges him to a duel for the following dawn [Scena].

That exact moment sees the arrival of Chevreuse, now pardoned by the King: he throws himself into the arms of Chalais whose intercession saved his life, and swears life-long fidelity to him [Cavatina: «Gemea di tetro carcere»].

On hearing about the duel, Chevreuse offers to be Chalais' second. At that moment Richelieu's dismissal is announced: therefore Chevreuse can officially introduce Maria as his wife [Scena].

The onlookers are astonished, Chalais is horrified and stricken with despair [Concertato del Finale I: «D'un anno il giro è omai compito»].

The Viscount of Suze, sent by the King, arrives to summon Chalais to take on the office of Prime Minister. There is general rejoicing but Chalais and Maria are dejected and distressed [Stretta del Finale I: «Sparve il nembo minaccioso»].

ACT TWO

A room in the Chalais palace

In the silence of the night, convinced that he will die in the duel, Chalais writes a farewell letter to Maria, returning her portrait to her. [Scena]. In the next room Chalais' mother is at death's door: he feels that they will die together [Aria: «Alma soave e cara»], and he thinks of Maria whom he will love even after death [Cabaletta dell'Aria: «E tu, se cado esanime»].

Dressed in a black cloak and wearing a mask, Maria arrives to warn Chalais that Richelieu has returned to power and that he intends to rid himself of his rival as soon as possible.

At that moment Chevreuse's voice can be heard: he has come to accompany Chalais to the duel. Chalais hides Maria in the sword cupboard and, in great embarrassment, he begs his friend to speak quietly, officially so as not to let his mother hear [Scena]; his friend senses a female presence but his only worry is to hurry Chalais along so that he does not arrive late for the duel [Duetto: «Ah no... t'inganni... ascoltami»].

Once Chevreuse has gone, Chalais lets Maria out of the cupboard: as the appointed hour strikes, she desperately tries to convince him, for love of herself and of his mother, not to go to the duel [Duetto Finale II: «Ecco l'ora! O mio spavento!»]. From outside the Viscount of Suze informs Chalais that Chevreuse, as his second, is about to fight in his place; Maria makes her final desperate attempt to stop Chalais for whom life no longer has any sense, now that he has lost Maria [Cabaletta del Duetto: «A morire incominciai»].

ACT THREE

A room in the Chevreuse residence

Chevreuse, wounded in the arm during the duel fought on behalf of Chalais, tries to organize the flight of his friend who is sought by the Cardinal's soldiers: he shows him a

secret passage which leads out of the city where a horse awaits him. One of Chalais' servants warns his master that Richelieu's archers have broken into his palace, confiscating all documents including the farewell letter to Maria.

Soon the letter will be in Chevreuse's hands and Maria's life will be in danger: as he flees through the secret passage, Chalais tells Maria that he will wait for her outside the city until the hour strikes, and if she does not appear, he will return to die with her [Scena]. In tears, Maria asks her mother in Heaven to intercede for her [Preghiera: «Havvi un Dio che in sua clemenza»].

While Maria goes out, the captain of the archers arrives: he wants to know from Chevreuse where Chalais is hiding and he hands over the compromising letter [Scena].

Learning of the love between Maria and Chalais, Chevreuse sees his life's hopes of happiness completely dashed [Aria: «Bella, e di sol vestita»] and swears bloody vengeance [Cabaletta dell'Aria: «Ogni mio bene in te sperai»].

Maria comes back; the archers will not let her leave the palace. With bitter irony Chevreuse confronts her with her unfaithfulness [Duetto: «So per prova il tuo bel core»].

The clock strikes six and the terrified Maria stares at the door of the secret passage. Chevreuse understands that she is waiting for Chalais' return and he already savours his revenge [Cabaletta del Duetto: «Sull'uscio tremendo lo sguardo figgiamo»].

Chalais arrives, resigned to die: in vain Maria tries to placate Chevreuse's anger [Terzetto Finale III: «Vivo non t'è concesso»]. Chevreuse drags his friend into the secret passage: a pistol shot rings out.

The archers come onto the scene: Chevreuse reappears announcing that Chalais is dead, and with just a few scornful words he throws Maria both the letter and portrait.

The act ends with Maria's short, final and desperate invective [Cabaletta: «Onta eterna? Io non t'amai»].

HANDLUNG

Ort und Zeit: Paris während der Herrschaft Ludwig des XIII (um 1630)

1. AKT

Ein ebenerdiger Saal im Louvre.

Der festlich erleuchtete Königspalast gibt den Höflingen Anlaß untereinander über die Notiz einer möglichen, baldigen Absetzung des allgewaltigen Premierministers, Kardinal Richelieu [Coro: «Ed è ver? Questa reggia che pria»] zu sprechen.

Der Graf von Chalais, einst Liebhaber der Gräfin Maria von Rohan, dann aber von derselben zurückgewiesen, erscheint: Maria hat ihn um ein Treffen gebeten, und er hofft, daß sie ihn noch liebt [Cavatina: «Quando il cor da lei piagato»].

Atemlos erscheint Maria und erzählt, daß der Herzog von Chevreuse, Freund Chalais, von dem Neffen Richelieu zum Duell gefordert, denselben getötet hat und nun, weil Duelle verboten sind und mit dem Tode bestraft werden, zum Schafott geführt wird. Da ihre Bitten an Richelieu ohne Folge geblieben sind, bittet sie Chalais sich beim König zu verwenden, um die Begnadigung des Herzogs zu erreichen. Chalais erklärt sich bereit beim König vorstellig zu werden, wartet aber vergebens auf ein Zeichen der Zuneigung Marias, die in Wirklichkeit, auf Wunsch der Familie, Chevreuse geheiratet hat. Um dem Zorn Richelieu zu entgehen ist diese Heirat immer geheim gehalten worden [Szene]. Ihr Leben ist zu einem unsaglichen, verzweifelten Leiden geworden [Cavatina: «Cupa, fatal mestizia»]. Ein Bote überbringt ihr den vom König unterzeichneten Gnadenerlaß für Che-

vreuse. Maria, verurteilt ihre Liebe zu Chalais niemals kundtun zukönnen, dankt ihm im Stillen für die edle Geste [Cabaletta della Cavatina: «Ben fu il giorno avventurato»].

Da die Absetzung Richelieu nahezuliegen scheint und er sich daher in Sicherheit wiegt, trifft der junge Aristokrat, Armando di Gondi, Liebhaber von Duellen und Sekundant Chevreuse, zum Erstaunen aller Anwesenden am Hofe ein. Seine Abneigung gegen den Kardinal wird durch die Tatsache verstärkt, daß er vergeblich einer Dame den Hof macht, die die Geliebte des Kardinals zu sein scheint: die Gräfin von Rohan.

Als Chalais diese Verleumdung hört, greift er Gondi an und fordert ihn für den folgenden Morgen zum Duell [Scena]. Im gleichen Augenblick trifft der vom König begnadigte Chevreuse ein, der sich in die Arme Chalais wirft, dessen Fürbitte er sein Leben verdankt, und ihm Treue bis zum Tod schwört [Cavatina: «Gemea di tetro carcere»].

Als Chevreuse von dem Duell hört bietet er sich Chalais als Sekundant an, doch in demselben Moment wird die Absetzung Richelieu bekanntgegeben. Chevreuse kann nun endlich Maria als seine Frau vorstellen [Scena]. Verwunderung der Anwesenden, Entsetzen und Verzweiflung Chalais [Concertato del Finale I: «D'un anno il giro è omai compito»]. Vom König geschickt, erscheint der Visconte von Suze um Chalais das Amt des Premierministers anzutragen und ihn an den Hof zu laden. Allgemeiner Jubel, aber Prostration und Angst von Chalais und Maria [Stretta del Finale I: «Sparve il nembo minaccioso»].

2. AKT

Ein Raum im Palast Chalais.

Bei nächtlicher Stille und überzeugt im Duell zu unterliegen, schreibt Chalais eine Abschiedsbrief an Maria, dem er auch ihr Portrait beilegt [Scena]. Im Nebenzimmer liegt die sterbende Mutter Chalais. Er fühlt, daß sie zusammen diese Welt verlassen werden [Aria: «Alma soave e cara»]. In Gedanken wendet Chalais sich an Maria die er über den Tod hinaus lieben wird [Cabaletta dell'Aria: «E tu, se cado esanime»].

Maskiert und in schwarzem Dominokostüm erscheint Maria um Chalais mitzuteilen, daß Richelieu wieder die Macht ergriffen hat und beabsichtigt sich so schnell wie möglich seines Rivalen zu entledigen. Plötzlich hört man die Stimme Chevreuses der gekommen ist um Chalais, der Maria schnell in der Waffenkammer versteckt, zum Duell zu geleiten. In größter Verlegenheit, bittet er den Freund, der die Anwesenheit eines weiblichen Wesens spürt, aber nur besorgt ist, daß Chalais pünktlich zum Duell erscheint [Duetto: «Ah no... t'inganni... ascoltami»], leise zu sprechen um, so gibt er vor, seine Mutter nicht zu stören [Scena]. Nachdem Chevreuse den Raum verlassen hat holt er Maria aus der Kammer. Während die für das Duell festgesetzte Stunde schlägt, versucht sie, verzweifelt, ihn zu überzeugen aus Liebe zu ihr und zu seiner Mutter das Duell nicht auszutragen [Duetto Finale II: «Ecco l'ora! O mio spavento!»]. Der Visconte di Suze unterrichtet Chalais, daß Chevreuse, als Sekundant, an seiner Statt das Duell austrägt. Die letzten Versuche Marias Chalais, für den das Leben durch den Verlust Marias jeglichen Sinn verloren hat, zurückzuhalten bleiben ohne Erfolg [Cabaletta del Duetto: «A morire incominciai»].

3. AKT

Saal in der Residenz von Chevreuse.

Der im für Chalais ausgetragenen Duell am Arm verletzte Chevreuse, versucht die Flucht des Freundes zu organisieren, der von den Schergen des Kardinals gesucht

wird. Er zeigt ihm einen Geheimgang der ihn vor die Stadt führt wo ein Pferd für ihn bereit steht. Ein Diener Chalais bringt die Nachricht, daß die Schützen Richelieu seinen Palast durchsucht und alle Dokumente, auch den Abschiedsbrief an Maria, beschlagnahmt haben. In Kürze wird der Brief in den Händen Chevreuses sein und damit das Leben Marias in Gefahr. Während er sich durch den Geheimgang entfernt vertraut er Maria an, daß er bis zum Stundenschlag vor der Stadt auf sie warten und wenn er sie nicht sieht zurückkehren wird, um mit ihr zu sterben [Scena]. Maria, in Tränen, fleht ihre Mutter im Himmel an ihr beizustehen [Preghiera: «Havvi un Dio che in sua clemenza»].

Während Maria sich entfernt, trifft der Hauptmann der Schützen ein der Chevreuse den kompromittierenden Brief aushändigt und wissen will wo sich Chalais versteckt [Scena]. Chevreuse sieht den Glückstraum seines Lebens dahinschwimmen als er von der Liebe zwischen Maria und Chalais erfährt [Aria: «Bella, e di sol vestita»], schwört aber blutige Rache [Cabaletta dell'Aria: «Ogni mio bene in te sperai»]. Maria, der die Schützen das Verlassen der Residenz verweigert haben, kehrt zurück. Mit bitterer Ironie beschuldigt Chevreuse sie der Untreue [Duetto: «So per prova il tuo bel core»]. Als die Uhr sechs schlägt, schaut Maria voller Angst auf die Tür des Geheimgangs. Chevreuse erkennt, daß sie die Rückkehr Chalais erwartet und freut sich schon auf seine Rache [Cabaletta del Duetto: «Sull'uscio tremendo lo sguardo figgiamo»]. Bereit zu sterben, erscheint Chalais: vergebens versucht Maria den Zorn Chevreuses zu mäßigen [Terzetto Finale III: «Vivo non t'è concesso»]. Chevreuse zieht den Freund in den Geheimgang. Man hört den Schuß einer Pistole. Die Schützen erscheinen. Chevreuse verkündet Chalais Tod. Mit wenigen verächtlichen Worten übergibt er Maria den Brief und das Portrait. Maria antwortet mit einer kurzen, verzweifelten Schmähung [Cabaletta: «On-ta eterna? Io non t'amai»].



Philippe de Champaigne, ritratto del Cardinale Richelieu. (Parigi, Museo del Louvre).

LUCA ZOPPELLI

I BURATTINI DEL CARDINALE

MARIA DI ROHAN: SPAZIO PRIVATO E DRAMMATURGIA DELL'ANGOSCIA

1.

Il lettore che scorra oggi *I tre moschettieri* – ormai diventati, chissà perché, un libro d'avventura per ragazzi – difficilmente potrà rendersi conto di come il romanzo appartenga ad un “sistema tematico” diffusissimo nella letteratura francese del secondo quarto dell'Ottocento, quello centrato sull'intrigo di corte nella Parigi del primo Seicento, fra l'assassinio di Enrico IV e l'ascesa al trono di Luigi XIV. Un re imbecille (Luigi XIII), due potentissimi ministri-cardinali (Richelieu, poi Mazzarino), regine-madri che abusano del proprio potere e dame di compagnia dedite ad oscure macchinazioni, infine una sinistra commistione fra galante società delle buone maniere e pauroso stato di polizia: c'erano tutti gli ingredienti per un affresco politico in cui la letteratura liberale proiettava – ammantata di *fiction* storica – la propria diffidenza nei confronti di una gestione del potere tanto sporca quanto ipocritamente incline ad ammantarsi di moralismo perbenista. Altri testi di questo sistema (come *La marescialla d'Ancre* di Alfred de Vigny o *Marion de Lorme* di Victor Hugo, composti intorno al 1830) sono oggi passabilmente ricordati nelle storie letterarie grazie alla statura indiscussa degli autori; comprensibilmente dimenticato è invece *Un duel sous le Cardinal de Richelieu*, un «drame mêlé de couplets» di Locroy e Badon andato in scena al Théâtre National du Vaudeville il 9 aprile 1832 con grande successo. Il testo si riallacciava alla voga del teatro di Victor Hugo, la cui *Marion de Lorme*, presentata sulle scene nel 1831, doveva in un primo tempo intitolarsi proprio *Un duel sous Richelieu* (nel 1829, com'è noto, Hugo aveva ritirato il

dramma, attesissimo, per attriti con la censura). Ci troviamo insomma in quel limbo dorato del *mélodrame* popolare che da un lato volgarizza e ripropone temi letterari alti, anche per sfruttarne la fama, dall'altro costituisce una palestra di sperimentazioni teatrali di taglio nuovo e di forte efficacia drammatica, un repertorio a cui l'opera in musica attingeva con interesse crescente.

Le potenzialità operistiche di questo soggetto erano state intuite da Vincenzo Bellini, che lo dovette conoscere durante il soggiorno parigino del 1834-5: è infatti menzionato con interesse, al pari del *Gustave III* di Scribe, in una lettera all'amico e consigliere Florimo. Si noti che i due soggetti (il secondo dei quali destinato a penetrare nell'universo operistico italiano col *Reggente* di Mercadante, e soprattutto col verdiano *Ballo in maschera*) hanno alcuni elementi in comune: l'ambientazione relativamente moderna presso una corte ove uno strato di brillante galanteria dissimula una rete mortale di intrighi politici, e il motivo drammatico dell'amicizia che, credendosi tradita, si trasforma in amarezza e desiderio di vendetta. Donizetti, giunto a Parigi nel '35 per darvi il *Marino Faliero*, conobbe sia il dramma che le intenzioni di Bellini: scomparso il collega catanese, nel 1837 propose il soggetto a Cammarano per l'opera programmata nella stagione di riapertura del Teatro La Fenice, appena ricostruito (velocemente, allora) dopo l'incendio. Il suo epistolario (a Vasselli, settembre) ci dà la misura della chiarezza critica con cui Donizetti era in grado di formulare la propria predilezione per una drammaturgia romantica moderna, basata sulla commistione degli stili; una drammaturgia che

egli, per primo, aveva realizzato nella *Lucrezia Borgia* di quattr'anni prima:

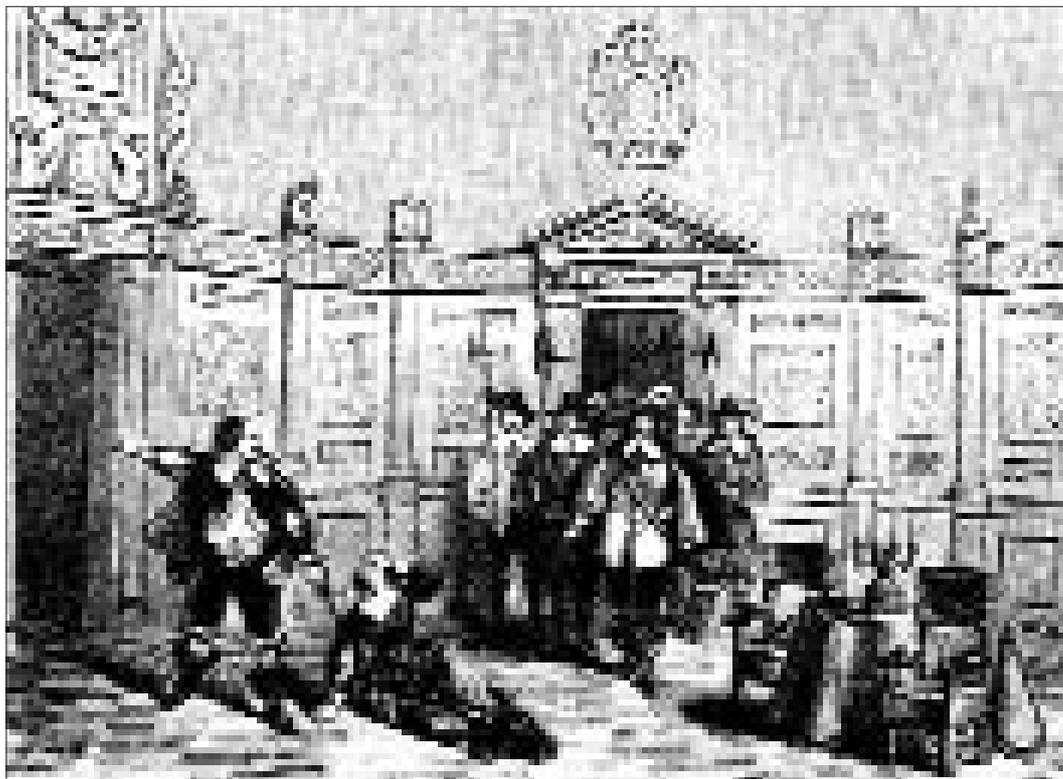
Ho scelto *Un duel sous le Cardinal Richelieu*. È dramma di effetto, e specialmente ci vedo buffo e tragico, cosa che m'importa moltissimo per Ronconi e per la Ungher.

È bello, e se ti bastasse la scelta di Bellini, anch'egli lo volea trattare. Eppoi è adatto per tre soggetti: Ungher, Ronconi e Moriani. Vi sarà spettacolo; la corte di Luigi XIII. È originale e di lusso!

Da una lettera successiva, tuttavia, apprendiamo che Cammarano – forse preoccupato di prevenire reazioni negative della censura – trovò difficoltà a trattare il soggetto, che venne infine abbandonato (l'opera per Venezia sarebbe poi stata la sfortunata *Maria de Rudenz*). Ma Cammarano, evidentemente, non aveva dimenticato il *Duello*, se due anni dopo lo girò a Giuseppe Lillo, giovane compositore salentino già ben introdotto nell'ambiente teatrale napoletano, col titolo *Il conte di Chalais* – «melodramma tragico in tre atti». Il libretto ha un taglio assai moderno ed efficace, dovuto in buona parte al fatto che Cammarano ebbe il coraggio di mantenersi estremamente fedele alla scansione del dramma francese. Dramma e opera sono interamente condotti in ambienti interni, con una sola mutazione scenica per atto, un ricorrente carattere dialogico, colloquiale, con elementi di tradizione comica che generano un'amara ironia tragica. Modernissima è la tematizzazione dello scorrere del tempo, rappresentato dal continuo incombere dei rintocchi di campanili e pendole che fungono da meccanismi scatenanti della catastrofe; e modernissima, naturalmente, la forma del finale, che rifiuta la convenzione del rondò per organizzarsi come una concatenazione stringente di gran scena, duetto e terzetto. Non è, in assoluto, un caso isolato; elementi altrettanto sperimentali, sia pure in ordine sparso, si trovano ad esempio nei libretti della *Vestale*, della *Cristina di Svezia* e della *Fidanzata corsa*, stesi da Cammarano per Mercadante, Lillo e Pacini negli anni

immediatamente successivi. Proprio la *Cristina di Svezia*, sempre appartenente al filone secentesco/cortigiano, era stata offerta da Cammarano a Mercadante, e costui – sulla base di convinzioni estetiche improntate ad una sorta di classicismo educativo di marca neometastasiana – l'aveva rifiutata perché uniforme e priva di personaggi positivi. Mercadante aveva addotto, come termine di riferimento negativo, un soggetto di analoga ambientazione, *La Marescialla d'Ancre*, libretto di Giovanni Prati da Vigny, per Alessandro Nini (Padova 1839): «il maestro Nini è portato per quel gusto, avendo composta *La Marescialla d'Ancre*, atrocissima rappresentazione, ma io vi rinunzio per sempre». È insomma evidente la contrapposizione netta che divideva, in quel torno d'anni, sostenitori e avversari del gusto romantico più moderno e radicale. Nello stesso autunno 1839 il soggetto servì per un melodramma rappresentato alla Scala, *Un duello sotto Richelieu*, musica di Federico Ricci; tuttavia il libretto anonimo, oltre ad essere di pessima qualità poetica, smonta sistematicamente le principali caratteristiche drammaturgiche dell'originale, facendo risaltare per contrasto l'audacia dell'omologo napoletano.

L'opera di Lillo, al contrario di quanto s'è spesso ripetuto, piacque: nel 1844 veniva citata come «ben degna di ricordanza», e si diceva che per essa l'autore aveva ricevuto «l'onore di meritatissimi applausi»; uscì tuttavia di repertorio per circostanze sfortunate, e a questo punto si scatenò la gara per rimettere in musica l'efficace libretto di Cammarano. Donizetti ci provò per primo nel 1840, proponendolo, per il carnevale successivo, all'impresario romano Jaccovacci: il progetto non andò in porto. L'anno dopo fu il turno di Pacini, che tentò di proporlo, col nuovo titolo *Maria contessa di Rohan*, alla direzione della Fenice di Venezia. Dopo un'iniziale titubanza il Presidente Mocenigo (lo stesso che qualche anno dopo consiglierà a Verdi il soggetto di *Ernani*) rifiutò il libretto, ufficialmente perché non nuovo, in realtà perché non adatto alla compagnia già sotto contratto; Pacini la prese male, giacché se n'era perdutamente



Scena finale di *Maria di Rohan*. Parigi, Théâtre Italien, autunno 1845. Incisione riportata da «L'Illustration» del 25 novembre 1845.

innamorato («Non posso però ristarmi dal farle osservare – scriveva a Mocenigo – che il libretto del Cammarano da me prescelto era di vero mio genio e che pel trasporto che ne sentia avrei quasi potuto garantirne l'esito...»).

2.

Ecco dunque che Donizetti torna alla carica: siamo nell'autunno 1842, a Parigi, e il Nostro – ormai approdato ad una carriera di stampo perfettamente cosmopolita nei modi produttivi e nella stupefacente ricchezza di stile – vuol mettere a punto l'opera prevista per la stagione successiva a Vienna. Dovrebbe essere la *Caterina Cornaro*, ma all'ultimo momento si scopre che un'opera di Lachner sul medesimo soggetto è già in cartellone, e non se ne fa nulla. Diamo allora la parola al compositore, in due lettere datate 27 novembre 1842:

Fo venire un libro fatto da Cammarano a Napoli con musica di nessun successo... sai tu che in 24 ore ho fatto due atti? Quando il soggetto piace, il core parla, la testa vola, la mano scrive.

Avendolo domenica ricevuto [il libretto]... chiamai un poeta per piccoli aggiustamenti...in otto giorni tutto fu fatto.

Donizetti, dunque, si fa mandare il libretto da Napoli (senza chiedere nulla a Cammarano: il quale, forse, verrà coinvolto in un secondo tempo per alcuni ritocchi) e se lo fa sistemare da un anonimo poeta, forse lo stesso Giovanni Ruffini che gli aveva appena riscritto il *Ser Marcantonio* di Anelli/Pavesi per trarne *Don Pasquale*; il testo di Cammarano è mantenuto con buona fedeltà, salvo qualche scena riformulata o accorciata. I commentatori, leggendo queste lettere, sono sempre stati colpiti dalla circostanza che la partitura di *Maria di Rohan* abbia visto la luce in soli otto giorni: alcuni, i più maldisposti, hanno letto in questa facilità una prova della natura un po' corriva e convenzionale dell'ispirazione donizettiana, e in generale dell'opera italiana (con-

trapposta all'aspro "travaglio" creativo dell'artista sperimentale germanico, alla Beethoven), altri hanno sottolineato che la maggiore consapevolezza drammaturgica e musicale acquisita dal compositore nel corso degli anni non si rifletteva sui suoi ritmi di lavoro, che restavano invariati. Lo stesso Donizetti, d'altronde, si preoccupava che non si sapessero tali segreti di bottega, «perché, già, il pubblico o non li crede, od immagina che sia musica buttata giù. Figuratevi se l'autore buttava giù per Parigi e Vienna!».

La questione va rimessa nei suoi giusti confini. Primo, quello che Donizetti ha «fatto» in otto giorni non è una partitura completa, ma una cosiddetta partitura-scheletro (voci, basso e poco altro), da orchestrare con cura nei mesi successivi. Secondo: a questo stadio mancano la grande Sinfonia, il Preludio dell'atto terzo e ben tre cabalette (baritono, atto primo; tenore, atto secondo; soprano, dopo il Finale terzo): si tratta insomma di un torso estremamente sintetico e compatto, un'ora di musica o poco più. Scrivendo di seguito, quasi senza separare i numeri fra loro, in preda ad una sorta di raptus creativo, Donizetti ha composto l'essenziale; può dire che l'opera è «fatta», anche se sa bene che per essere posta in scena ha bisogno di qualche ampliamento che venga incontro alle condizioni consuete dello spettacolo teatrale. Terzo, si ricordi che Donizetti pensava a quest'opera da almeno cinque anni: probabilmente ci aveva meditato a lungo, e certamente aveva chiara la «tinta», come avrebbe detto Verdi, della composizione, e il ritmo degli snodi drammatici essenziali. Per molti altri compositori dell'Ottocento, anche quelli "lenti" come il tardo Verdi e Wagner, la maggior parte del tempo necessario a «comporre» un'opera è in realtà destinata a cercare un soggetto congeniale, a convertirlo in una scansione drammaturgico-musicale idonea, a formarsi una sorta di immagine globale delle sue caratteristiche: dopodiché, stante il mestiere, la stesura vera e propria può essere sorprendentemente veloce, e il risultato tanto migliore se composto di getto (così, almeno, affermavano sia Donizetti

che Verdi). In questo senso, insomma, la velocità d'esecuzione non è indice di trascuratezza, ma è al contrario la spia di una preesistente concezione drammatica unitaria, che garantisce logica e continuità alle sezioni dell'opera che la incarnano. Il profondo interesse drammatico che muoveva Donizetti nei confronti delle sue creazioni più sentite lo portava anche ad occuparsi attivamente di questioni sceniche e gestuali: nel caso di *Maria di Rohan* lo vediamo procurarsi delle incisioni d'epoca da portare con sé a Vienna, per una miglior definizione dei costumi, e compilare di persona la nota del vestiario, con l'indicazione del numero e del carattere dei costumi richiesti.

3.

Giunto a Vienna all'inizio del 1843, Donizetti ebbe tempo di fare gli aggiustamenti di rito, inserendo i brani necessari a completare il torso parigino: l'opera andò in scena il 5 giugno, con un pieno successo. Il terzetto degli interpreti principali, cui si richiedono qualità attoriali non meno che vocali, era costituito dalla splendida Eugenia Tadolini, dal tenore Carlo Guasco e dall'impagabile Giorgio Ronconi nei panni di Chevreuse, splendida e complessa figura di amico/antagonista che per molti aspetti è il vero personaggio principale dell'opera. Le recensioni della stampa viennese (vedine alcune in questo stesso volume, da pag. 73) furono entusiastiche: la critica vi ravvisò, quasi all'unanimità, una rigorosa aderenza al carattere tragico del dramma, una forma unitaria, coerente e compatta, un taglio assolutamente organico, nonché una serietà ed un'accuratezza tecnico-compositiva in tutto e per tutto "tedesche", salutando *Maria di Rohan* come il capolavoro di un compositore finalmente affrancatosi dalla routine, di un artista che aveva saputo trarre i migliori benefici dalle tendenze estetiche dominanti nella città che l'ospitava. Per un giorno, insomma, la consueta diffidenza nei confronti del carattere "frivolo" ed "edonistico" dell'opera italiana, apprezzata dal grande pubblico mondano ma criticata

dagli intellettuali più avvertiti, venne completamente a cadere (anche se, alla fine, il favore popolare del pubblico viennese arrivò con più continuità a *Linda di Chamounix*, certo meno impegnativa all'ascolto). La volontà di Donizetti di rendere omaggio alla sensibilità locale dovette essere chiara sin dall'inizio: la straordinaria Sinfonia, forse il brano orchestrale più complesso e ambizioso da lui composto, costituisce un evidente richiamo alla tradizione beethoveniana, col suo capillare lavoro tematico e lo sforzo titanico di costruire ampi archi di tensione a partire da incisi minimi e pregnanti. Preceduto da un'introduzione lenta che parafrasa temi dell'opera, l'Allegro affianca un primo gruppo tematico di carattere tempestoso ad un secondo più rilassato e *Biedermeier*, che all'ascolto evoca irresistibilmente (benché Donizetti difficilmente potesse conoscerlo, essendo rimasto inedito) il tema con variazioni dell'Ottetto di Schubert; dopo una drammatica sezione di sviluppo e la ripresa, la sinfonia si conclude in un'apoteosi in dodici ottavi forse un po' generica. Ovunque appare evidente il controllo superbo dell'orchestrazione e la volontà di far scaturire la logica musicale non già dall'autonomia della cantabilità tematica, bensì dall'incastro dialettico fra i diversi incisi strumentali.

Quanto allo svolgimento del «melodramma tragico», esso costituisce probabilmente l'esito più sperimentale di quel grandioso fenomeno di sprovvincializzazione, in senso moderno e borghese, romantico-frenetico ed europeo, del teatro musicale italiano, fenomeno che Donizetti stesso aveva iniziato dieci anni prima, e che troverà il suo culmine quasi un decennio più tardi con *Rigoletto*. Il nodo critico consisteva essenzialmente nel fatto che l'opera seria italiana, pur assimilando sensibilità e temi di tipo romantico, continuava a mantenere – forse per mere ragioni di prestigio sociale – le spoglie della classica «tragedia per musica» nell'ambientazione, nella tipologia aristocratica dei personaggi e soprattutto nei modi d'espressione, laddove invece la struttura dei soggetti e le premesse antropologiche erano radicalmente cambiate, in senso

moderno e borghese. L'avvento della cultura romantica era coinciso infatti con la morte della tragedia di taglio classico; nella quale – si rilegga la splendida analisi di Peter Szondi – la catastrofe che annienta il soggetto non deriva dall'arbitrio o dalla persecuzione ad opera di qualcun altro, ma dall'interno, dalle contraddizioni che stanno nel soggetto stesso, e che inevitabilmente – presto o tardi – giungono alla loro logica, terribile conclusione. Il rapporto fra i personaggi, insomma, non ha carattere costrittivo, arbitrario, ma dialettico: è un confronto tra individui socialmente pari, che condividono gli stessi valori di riferimento, basato non sulla forza ma sull'affermazione del diritto, attraverso il dialogo. Ne derivava un «dramma di forma chiusa», che non tiene conto dei fattori spaziali e temporali (eventi e dialoghi si svolgono, per così dire, sotto vuoto, in un tempo e uno spazio astratto, poiché le questioni dibattute sono di ordine essenzialmente morale) ed è interamente affidato all'elaborazione verbale dei personaggi: il dramma, insomma è una specie di dibattito giudiziario, un duello fra discorsi *in vitro*, fra orazioni retoricamente calibrate; una tribuna in cui a turno si avvicendano i personaggi per dichiarare o difendere la propria posizione. Come dramma «per musica» esso si comporta allo stesso modo: è costituito cioè dalla somma e dall'interazione di ciò che ciascun personaggio afferma di sé mediante il canto, ordinatamente espresso nei modi e nelle forme retoriche codificate, cioè nei numeri chiusi (arie, poi duetti, terzetti ecc.) fissati dalla tradizione. La parola nella tragedia, come il canto nell'opera tradizionale, è raramente una forma di espressione privata, immediata e personale: è piuttosto un'orazione recitata di fronte a qualcuno, una maschera sonora con cui il personaggio si rivolge, consapevolmente, agli altri.

Il mutare della sensibilità sociale e le tempeste dei grandi eventi rivoluzionari avevano spazzato via quella gloriosa antropologia teatrale. Il nuovo teatro era espressione di una società stratificata, che tematizzava le differenze di ceto e i dislivelli di potere; di una generazione che aveva sperimen-

mentato la possibilità e la drammaticità del mutamento, e ragionava in base a rapporti di forza. L'individuo, dunque, vi è rappresentato non come protagonista isolato e responsabile delle proprie scelte, ma come membro, generalmente come vittima, di una rete sbilanciata di rapporti sociali, come oggetto di costrizione o persecuzione. Inoltre è un individuo concreto, irripetibile, plasmato da circostanze storiche e geografiche: quindi è sempre condizionato, privo di una vera autonomia, determinato da qualcosa che sta fuori di lui. Talvolta la pressione sociale viene trasfigurata miticamente sotto forma di destino oscuro e implacabile, ma la sostanza strutturale non cambia. Teorici come Hegel, formati sul concetto classico del tragico, ritenevano che la pura e semplice rappresentazione del patimento di un individuo sottoposto a persecuzione, non avendo carattere dialettico, non fosse drammatica, e che rappresentare questi conflitti fosse un affare proprio del genere comico o del dramma borghese. I nuovi letterati, però, erano ben consci del fatto che il teatro non poteva e non voleva più avere carattere dialettico: Manzoni, ad esempio, rivendicava il diritto a scrivere tragedie in cui i rapporti di forza fossero chiari e l'esito evidente sin dall'inizio, ma che consentissero all'autore un prolungato studio sulle reazioni della natura umana sottoposta alla sofferenza e all'oppressione (personaggi come Carmagnola, Adelchi o Ermengarda, in effetti, a dispetto dello status sociale aristocratico, non possono far altro che *patire* la propria sorte: sono dei borghesi in costume). È chiaro che in questo modo ogni personaggio, anche il più elevato in grado, viene considerato sotto l'aspetto privato: non come motore, al massimo come comparsa di eventi sociali. L'allargamento shakespeariano a situazioni di tipo comico o grottesco, teorizzato da Victor Hugo nella prefazione al *Cromwell* (1827), non fa che sancire questo processo: il comico, infatti, è sempre stata la forma di rappresentazione delle classi inferiori, e gioca su situazioni di impotenza, mancanza e imbarazzo che dimostrano l'assenza di controllo del personag-

gio sugli eventi. Sul piano tecnico, questa nuova visione determina l'affermarsi della cosiddetta forma «aperta» del dramma, quella in cui l'ambiente concreto, lo scorrere incalzante del tempo e l'«accidentalità esteriore delle circostanze» (per dirla con Hegel) sono componenti attive della vicenda. I personaggi non sono responsabili delle proprie scelte: le loro azioni sono eterodirette, determinate da fuori, generate da costrizioni esterne. I loro rapporti reciproci non si basano su una rete di discorsi retoricamente ordinati (giacché nessuno li sta più a sentire), ma sulla brutalità dei fatti: essi parlano per sé – nel modo spontaneo e informale con cui ciascuno si esprime nel proprio intimo – oppure non parlano proprio, lasciando che il profondo traspaia per altre vie. Non più orazioni calcolate ed elaborate, non più – nell'opera – numeri chiusi in cui il personaggio canta ufficialmente e ordinatamente, in bello stile e in forma compiuta, ciò che dobbiamo pensare di lui, bensì forme di espressione spontanee ed irriflesse, non dichiarative (azioni, gesti, sguardi, silenzi). La drammaturgia classica fa parlare (cantare) i personaggi, quella moderna li contempla agire e soffrire nel flusso degli eventi; la prima è il riflesso antropologico di una società (di una classe sociale) in cui l'uomo sente di avere in mano le redini degli eventi; la seconda esprime una visione borghese e postrivoluzionaria dell'uomo come rottame alla deriva nell'insensatezza della storia. All'altezza del 1840 la nuova sensibilità premeva nel profondo, ma era bloccata dal persistere di soggetti regali, di forme di rappresentazione rituale, di consuetudini retoriche che mantenevano i modi autodichiarativi della tradizione classica. Per fare il salto, era necessario rivolgersi ad una nuova drammaturgia: e l'improvvisa frenesia suscitata dal *Duel sous le Cardinal de Richelieu*, che tutti volevano mettere in musica, indica che esso – nonostante i limiti di qualità letteraria – incarnava perfettamente le nuove tendenze. Riconsideriamo il dramma: l'ambientazione è aulica (la corte di Luigi XIII) e il rango dei personaggi nominalmente elevato (per qualche ora il tenore è addirittura primo

ministro); un'aristocraticità di facciata che permette di mantenere il decoro e la spettacolarità di costumi tuttora indispensabili nel campo dell'opera seria. In realtà è evidente che a nessuno degli interlocutori spetta la benché minima parte di potere, giacché tutti (compreso il Re, che in questo dramma non compare, ma la cui inettitudine è rappresentata in una celebre scena di *Marion de Lorme*) sono manovrati e controllati dall'esterno dall'onnipotente Richelieu. La condizione dei personaggi, quindi è solo apparentemente pubblica: il loro agire può esprimersi, come nel dramma borghese, solo nel campo di rapporti privati (un critico si stupirà dell'intreccio definendolo «un fatto domestico»), per giunta distorti e condizionati dall'esterno; a ciò corrisponde un'ambientazione claustrofobica, con sole mutazioni sceniche interne, di cui due in ambienti strettamente privati. Come in *Marion de Lorme* – ove pronuncia in tutto tre terribili parole, dall'interno di una mostruosa portantina – Richelieu non compare mai, ma di fatto determina tutti gli eventi del dramma. Ripercorriamoli: è per sfuggire alle trame del Cardinale che il matrimonio fra Maria e Chevreuse, ovviamente voluto dalle famiglie (Maria, invece, ricambiava l'amore di Chalais), s'è dovuto compiere in segreto. In conseguenza di ciò, Chevreuse ha dovuto sostenere un duello (vietato dalla legge, e punito con la pena capitale) col nipote del cardinale, l'ha ucciso ed è stato condannato a morte. Maria si è recata nottetempo da Richelieu per implorare la grazia, e proprio queste visite scatenano a corte le maldicenze per le quali Chalais sfida Gondì a duello. Approfittando del suo momentaneo favore presso il Re, Chalais riesce a far liberare l'amico, che in cambio s'offre di far da «secondo» al duello. Velocemente reinsediatosi al potere, Richelieu decide di eliminare Chalais: ciò costringe Maria, che ha appreso la notizia a corte, a recarsi nottetempo da Chalais per metterlo in guardia: appressandosi l'ora del duello giunge però anche Chevreuse, il che costringe Maria a nascondersi in un armadio e genera una scena di netto taglio comico ricontestualizzata in una situazione

tragica. (Il particolare dell'armadio ricorda una celebre scena dell'*Hernani* di Hugo, prudentemente omessa da Piave e Verdi nella loro riduzione). Chalais, trattenuto dalle lacrime di Maria, arriva tardi al duello, cosicché Chevreuse combatte per lui, viene ferito, e trova pure tempo e forze per organizzarne la fuga: ma gli sbirri del Cardinale, perquisendo palazzo Chalais, hanno trovato una lettera d'amore a Maria, che viene prontamente recapitata al marito. L'amicizia tradita si rovescia in furia, cosicché di qui alla fine resta solo da decidere se Chalais sarà ammazzato dall'amico – come avviene – o decapitato per ordine di Richelieu. I personaggi, insomma, agiscono sempre trascinati da un destino fatale, i cui meccanismi sono avviati e controllati da un grande burattinaio esterno allo spazio scenico. Non c'è, quindi, alcuna dialettica drammatica, ma un'azione totalmente eterodiretta, che non procede dall'interno dei personaggi, ma si abbatte su di loro da fuori. Per questa ragione – e a differenza di quanto avviene nella tragedia classica – si tratta di un'azione «accidentale», che potrebbe svolgersi diversamente se le circostanze spaziali e temporali fossero diverse: come nei film d'avventura, un minuto in più o in meno può decidere l'esito dell'intreccio. Per questa ragione, il dramma è anche scandito dalla funzione attiva del tempo: nel secondo atto, la scena è dominata da una pendola, che suona le cinque (all'inizio), e più tardi le sei (l'ora prevista per il duello, cui Chalais non giungerà in tempo): nel libretto Cammarano omette la pendola, ma affida i rintocchi all'orologio del Louvre, intravisto sullo sfondo. Nel terzo atto, un grande orologio domina la scena: lo scoccare dell'ora segnerà il ritorno di Chalais, che si offre volontariamente alla vendetta di Chevreuse.

4.
Una nuova drammaturgia richiede anche una nuova logica musicale. Gli elementi che siamo soliti associare all'innovazione verdiana, ma che sono già perfettamente maturi nel Donizetti di *Maria di Rohan*

(continuità drammatica, carattere dialogico dell'intreccio, rimozione degli aspetti retorico-decorativi e così via) divengono necessari non già perché una drammaturgia musicale romantica sia, in sé, migliore di una drammaturgia musicale classica – abbiamo superato da un pezzo questo ingenuo evolucionismo storico – ma semplicemente perché è più adatta ad esprimere una certa visione del mondo. I punti fondamentali della nuova sensibilità, dicevamo, sono il carattere non dichiarativo, antiretorico, dell'espressione individuale, il senso di un'azione eterodiretta, determinata dall'esterno, e la pertinenza di tempo e spazio come elementi attivi del dramma. Al primo principio possono essere ricondotte diverse caratteristiche della partitura, ad esempio l'utilizzo limitato, e comunque particolare, del coro, che compare solo nel primo atto dell'opera. All'inizio dell'introduzione esso intona un brano di carattere dialogico e privato, non ufficiale, tenuto prevalentemente al minimo livello dinamico: voci e sussurri di corridoio, insomma, secondo un modello dialogato e non rituale sempre più frequente nel Donizetti maturo. In generale, *Maria di Rohan* è un'opera pensata “sottovoce”, adatta a forme di espressione privata in ambiente chiuso e claustrofobico; anche le scelte orchestrali, come la frequenza nell'uso dei pizzicati, lo testimoniano. Il coro torna ovviamente nel finale primo, che mantiene sullo sfondo la struttura consueta del finale centrale, limitandone tuttavia le dimensioni e puntando su una drastica riduzione del livello di enfasi (manca un tempo d'attacco; il largo concertato ha carattere parzialmente dialogico). Il carattere antiretorico, non dichiarativo, è fortissimo anche e soprattutto nei numeri solistici. Questo può avvenire attraverso la rimozione dei tradizionali segnali fatici, di quelle cornici destinate generalmente ad aprire e chiudere la comunicazione: la figurazione dei bassi pizzicati che introduce la cavatina di Maria «Cupa, fatal mestizia», ad esempio, è percepita inizialmente come un passo di transizione, e solo a posteriori, dopo che la voce è entrata e la figurazione è stata ripetuta, ci rendiamo conto ch'essa appartene-

va alla struttura metrica del tema (in altre parole, siamo entrati nel numero chiuso senza rendercene conto); viceversa, la cabaletta marziale del duetto fra Chalais e Chevreuse, anziché concludersi con cadenze formali, sfuma impercettibilmente verso il recitativo seguente man mano che Chevreuse lascia la scena, operando lo smascheramento del carattere ironico ed artefatto della situazione. Il principio informale e dialogico di questa drammaturgia fa sì che Donizetti aggiri volentieri le convenzioni formali santificate: riduce il numero di arie provviste di cabaletta (e anche quelle poche hanno un carattere piuttosto lirico e meditativo: quelle del baritono nel primo atto e del tenore nel secondo emergono con poco stacco dai rispettivi tempi lenti, formandone la continuazione), oppure ne altera radicalmente la forma per seguire man mano, sismograficamente, il trasalire della psicologia individuale (come nell'aria di Chevreuse del terzo atto «Bella, e di sol vestita», un brano di impressionante audacia stilistica); omette sistematicamente, nei duetti, le sezioni lente che potrebbero rallentare l'azione; e infine conclude l'opera con una straordinaria sequenza di duetto + terzetto che mantiene aperto lo scontro drammatico, in un'angoscia soffocante, sino alle ultimissime battute, facendo seguire la catastrofe solo nelle misure conclusive. L'opera seria degli anni Trenta aveva tentato diverse soluzioni per sbarazzarsi del classico rondò finale, tutto trilli e svolazzi, cantato dalla primadonna ad azione ormai conclusa: una convenzione che andava bene per il lieto fine, ma era diventata sempre più imbarazzante col prevalere del finale tragico. La soluzione tentata in *Maria di Rohan* (e sostanzialmente ripresa l'anno dopo da Verdi con *Ernani*, che si chiude ugualmente con un angoscioso terzetto di confronto) costò a Donizetti molti ripensamenti. Dall'autografo si evince che, in un primo tempo, egli aveva pensato a concludere in modo simile a quello che conosciamo: finito il duetto i due uomini escono, si ode il colpo di pistola, irrompono gli sbirri; Chevreuse rientra, dichiara che Chalais è morto e liquida Maria con una battuta

sprezzante; lei risponde con una breve, toccante frase di disperazione. In seguito, Donizetti deve aver pensato di dare a Maria una sorta di stretta o rondò finale, non sappiamo quanto lungo; poi dovette eliminarlo quasi per intero e lasciare a Maria solo un'invettiva, in forma di cabaletta senza ripetizione, con alcuni vocalizzi di furore («Onta eterna? Io non t'amai»): questa stretta è presente nella partitura autografa, ed è ora disponibile nell'edizione critica. Immediatamente a ridosso della prima viennese (il testo era già stampato nel libretto) essa venne cassata, per ritornare quasi alla soluzione iniziale, ulteriormente scorcata: l'opera si chiude sulla sprezzante frase di Chevreuse, senza neppure una breve risposta di Maria. L'anno dopo, per l'edizione napoletana, Donizetti accorciò ulteriormente la chiusa e fece sì che il sipario calasse nel momento in cui s'ode il colpo di pistola fuori scena, con Maria che lancia un urlo e cade tramortita: soluzione di forte icasticità visiva, che accentua il carattere conclusivo del grande terzetto. Il taglio sperimentale di questo finale spiega le incertezze dimostrate da Donizetti nel trovare la forma soddisfacente. Nel suo insieme, grazie alla continuità ed elasticità formale e all'assoluta mancanza di elementi decorativi, soprattutto il terzo atto costituisce una delle più impressionanti sperimentazioni tentate sino ad allora, in qualsiasi contesto europeo, nella direzione del "dramma musicale" (il contemporaneo *Olandese volante* è, al confronto, ben più indebitato con le strutture e i modi dell'opera tradizionale): il recensore dell'«Illustration» poté ben affermare che «tous ces éléments de terreur et de pitié font du dénouement de *Maria di Rohan* l'une des scènes les mieux conçues et les plus vigoreusement exécutées du théâtre contemporain». Naturalmente, questa caratteristica risalta di più se si rappresenta l'opera nella sua versione originale, senza l'interpolazione parigina della cabaletta brillante dopo la preghiera di Maria. Altrettanto nuova è la tipologia della scrittura vocale: nei numeri chiusi di *Maria di Rohan* ricorre una declamazione scavata e incisiva, sottolineata da numerose cesure

nella continuità metrica, e da un'emissione talora non belcantistica, come nella grande aria di Chevreuse nel terzo atto, dove si prescrive una «voce soffocata». In generale, la partitura autografa abbonda di minute indicazioni esecutive, in senso dinamico, timbrico o agogico, che la tradizione ha poi gradualmente trascurato: nel duetto fra Chevreuse e Maria vi sono frasi intere che portano un rallentando e un «a tempo» per ciascuna battuta; in numerosi luoghi si richiede un canto espresso «con ironia». Queste caratteristiche – che fanno presagire i celebri passi non belcantistici utilizzati cinque anni dopo da Verdi nel *Macbeth* – vanno anche collegate alla disponibilità di un interprete eccezionale come Giorgio Ronconi, baritono di straordinarie doti sia vocali che teatrali: interprete particolarmente dotato nell'incarnare personaggi insani o dalla personalità sfrenata (era stato il primo interprete, per Donizetti, di Cardenio nel *Furioso* e di Torquato Tasso, ma anche del recentissimo Nabucodonosor verdiano), suscitò entusiasmi per la terrificante, allucinata energia con cui rappresentava il ruolo di Chevreuse.

Il risultato di queste tecniche musicali è quello di illuminare il personaggio non tanto attraverso le ordinate forme verbali e compositive del suo autodichiararsi, attraverso il canto spiegato e regolare, ma attraverso una penetrazione d'autore che scava nella sua solitudine, cogliendone appunto le forme irriflesse di trasmissione delle emozioni. In questo senso, è notevole anche l'inizio del secondo atto, con la lunga scena notturna di Chalais intento a scrivere (atto silenzioso per eccellenza) la lettera fatale: le sue parole sono confinate a pochi interventi, mentre resta all'orchestra il compito di dipanare la folla dei pensieri, il filo interiore delle meditazioni, il processo del trasferimento sulla carta. Come avverrà in *Don Carlos*, un quarto di secolo dopo, la solitudine claustrofobica del personaggio, sonorizzata dal “silenzio sonoro” affidato all'orchestra, costituisce anche il riflesso di uno spazio sociale ridotto al silenzio ed al sospetto dalla pervasività di un sistema spionistico e poliziesco onnipresente e sini-

stro, segnato dal potere assoluto di un uomo della Chiesa (Richelieu come l'Inquisitore).

L'accento al ruolo dell'orchestra chiama in causa un altro punto importante: quello dell'azione “eterodiretta”. L'ascoltatore delle opere di Donizetti conosce bene la sensazione, forse difficile da concettualizzare e leggere tecnicamente, che i personaggi agiscano come trascinati da una forza esterna, dall'urgenza di un destino inoppugnabile, che peraltro viene evocato con buona costanza anche dai personaggi stessi, nei testi dei libretti (Chalais: «Nol sai? Lottar col fato è vano!»). Molto spesso, la chiave di questa sensazione sta nel tipo di rapporto che intercorre fra voci e orchestra. Nel corso di tempi d'attacco e tempi di mezzo, ad esempio, Donizetti usa spesso forme di parlante melodico energico e declamato, che si appoggia sullo scorrere inesorabile di figurazioni periodiche concitate, incisi modulari o forme di *perpetuum mobile*. L'autonomia dell'individuo, espressa nel suo profilo vocale, viene quindi trascesa e risucchiata da una struttura estranea che lo trascina. Questi procedimenti sono ovviamente più frequenti nei numeri a carattere dialogico, che generalmente si addensano man mano che i nodi del dramma si sciolgono, e in situazioni concitate: tendono quindi a moltiplicarsi col procedere dell'opera, risultando in un effetto di accelerazione drammatica tipicamente donizettiano. Passaggi orchestrali di questo tipo, tuttavia, possono anche accompagnare la presenza muta di un personaggio, assumendo un carattere mimico o semplicemente una funzione ansiogena: proprio in *Maria di Rohan* tenore e soprano entrano in scena, per le rispettive cavatine nell'introduzione, su due motivi di questa fatta, come se una forza irresistibile li spingesse sul palcoscenico. Nel duetto-finale II v'è, in tal senso, un passaggio rivelatore. Le disperate parole di Maria «Chi mai potrà commuoverti?» vanno intonate, secondo il libretto, «con accento animato»: Donizetti, nell'autografo, annota la didascalia d'espressione sul rigo di Maria, ma non in corrispondenza della frase vocale, bensì alcune battute prima, là dove si va



Il baritono Giorgio Ronconi nel ruolo di Chevreuse, di cui fu il primo interprete. Incisione riportata da «L'illustration» del 22 dicembre 1849.

preparando la frase (portante) dell'orchestra. L'imprecisione, rivelatrice, sta ad indicare la percezione istintiva dell'autore: secondo il quale, evidentemente, l'angoscia del personaggio, ridotto quasi al mutismo dall'inestricabilità della situazione, è trasferita al "doppio" dell'orchestra, al suono che parla per lui, che dà voce all'impotenza della sconfitta.

Va inoltre detto che queste strutture musicali autonome, che sembrano incarnare il flusso dell'azione, sono tali da rendere percepibile un'altra caratteristica importante di questa drammaturgia: lo scorrere del tempo avvertito come forza determinante dell'intreccio. In particolare, Donizetti rende percepibile la qualità drammatica del tempo – non puro contenitore dell'azione, ma concetto ontologico, che la determina – sia, più raramente, col frammentare la continuità per evidenziare il mutamento, sia soprattutto nel conferire allo scorrere del tempo, all'interno di certi numeri chiusi, una qualità attiva e percepibile, che mantenga desta l'attesa dell'evento a venire. Può trattarsi di un'intensificazione della continuità metrica in senso parossistico ed incandescente, come nella stretta del terzetto conclusivo. L'attacco di Chevreuse («Vivo non t'è concesso»), in tempo di marcia e in Si bemolle maggiore, sembra delineare una forma di controllo della volontà soggettiva sugli eventi, ma non appena entrano le altre voci, con l'accelerazione ritmica e l'intensificarsi della pulsazione sottostante, si ha la sensazione nettissima che il flusso degli eventi prenda il sopravvento sulle volontà individuali, strappandoli dal piano di partenza e trascinandoli verso l'angosciosa modulazione a re minore, e infine all'epilogo funesto. Altre volte si tratta di un procedimento armonico tipicamente donizettiano, quale la tendenza ad arricchire i numeri chiusi, in particolar modo le cabalette, più spesso nelle sezioni cadenzali, con improvvise transizioni a tonalità in relazione di terza maggiore, o terza minore diversa dalla relativa. Il senso di riapertura, di riattivazione del tempo drammatico che questo procedimento ottiene non è legato solo ad un generico effet-

to di sorpresa, ma trova la sua radice nella convenzione, diffusa da decenni nell'opera italiana, di connotare con simili transizioni non preparate, magari da dietro le quinte, l'irruzione di un nuovo evento scenico, di un elemento inaspettato. Per quanto questo procedimento sia usato da Donizetti anche in base a valutazioni puramente musicali (nella stretta della Sinfonia, ad esempio), non si può negare che l'effetto, spesso, è quello di accrescere la tensione e rinforzare il senso di progressività temporale. Uno splendido esempio è la cabaletta del duetto-finale del secondo atto, una situazione scenica probabilmente ispirata al duetto finale del quarto atto degli *Ugonotti*, fra Raoul e Valentine: Maria tenta di trattenere Chalais in procinto di recarsi a un duello forse fatale. La durata cronometrica della cabaletta si può intendere, secondo consuetudine, come l'espansione statica di un istante che nella realtà dura assai poco: insomma, come incarnazione dell'effetto «partiam, partiam» tante volte deriso dai critici del melodramma tradizionale, e reso persino più irritante dal carattere lirico e moderato del brano, che sembra sospenderlo letteralmente fuori del tempo (qualche critico dell'epoca ne fu scandalizzato: vedi, a pag. 84 di questo volume, la reazione del napoletano Vincenzo Torelli). In realtà, le nette transizioni armoniche (re bemolle maggiore / la maggiore) mantengono percepibile il senso dello scorrere del tempo, un tempo reale in virtù del quale, indugiando, Chalais non giunge al duello entro l'ora prefissata, costringendo Chevreuse a combattere per lui. In genere, il gioco dei piani armonici a distanza di terza, e soprattutto l'opposizione fra re maggiore e si bemolle maggiore, sembra presiedere all'organizzazione di tutta l'opera, forse anche – come sostiene Anselm Gerhard – con intenti simbolici, riferendosi la prima tonalità al campo semantico dell'onore e degli obblighi sociali, la seconda all'utopia amorosa. Anche per questa ragione, secondo Gerhard, in *Maria di Rohan* la drammaturgia d'azione tipica dei modelli francesi, basata sulla discontinuità, sui colpi di scena e sull'azione, sui contrasti, viene attenuata nei suoi aspetti

più apertamente vicini al *mélodrame* popolare, e riformulata in una prospettiva, tipicamente viennese, di strutture compositive maturate nella tradizione della musica strumentale classico-romantica, grazie al gioco dei piani tonali e delle scansioni metriche. Ancora una volta quello che più colpisce è la sicurezza con cui Donizetti opera da dominatore nel gioco delle più disparate tradizioni musicali e drammatiche europee, combinandole fra loro e al tempo stesso rimettendo in discussione se stesso, riorganizzando i fondamenti stessi della propria logica musicale: una facoltà persino inquietante se si pensa che, quasi parallelamente, nasceva *Dom Sébastien*, capolavoro ancora diverso e per altre ragioni rivoluzionario, che solo da poche settimane è riemerso a noi in tutta la sua impressionante portata stilistica. La diffidenza con cui i capolavori dell'ultimo Donizetti sono stati accolti, e in definitiva la loro esclusione dal repertorio, è facile da spiegare: nel casellario mentale del pubblico il loro posto è stato preso dalle opere di Verdi, che proseguono essenzialmente sulla stessa strada (all'inizio persino con minore audacia, ma alla fine portando a compimento la stessa rivoluzione); mentre Donizetti è stato identificato come rappresentante, con Bellini, di un'epoca anteriore, quella in cui tutti i conflitti drammatici venivano sublimati e risolti in un appassionato ma rassicurante, ordinatissimo, «bel canto all'italiana». Ebbene: misurare l'ultimo Donizetti sul metro di *Lucia* – in base a vuote formule come «ispirazione melodica» e «spontaneità creativa» – sarebbe, più o meno, come misurare la *Missa solemnis* di Beethoven sul metro del *Settimino*. Così si spiegano i fraintendimenti cui non sfuggiva, un quarto di secolo fa, neppure uno studioso di vaglia come Guglielmo Barblan; e così si spiegano – ma sono meno scusabili, oggi – talune cose scritte su *Dom Sébastien*, nel 1998, da coloro che ad ogni partitura donizettiana si aspettano tassativamente ed esclusivamente di ritrovare l'ennesima *Lucia*, forse per paura di riordinare il proprio casellario mentale.

5.

Dopo il debutto viennese, Donizetti preparò gli adattamenti per il progettato esordio dell'opera al Théâtre Italien di Parigi, previsto per l'autunno. Alcune modifiche (parziale riformulazione della cavatina di Chevreuse e del finale I, inserimento di una parentesi lenta nel duetto-finale II, un nuovo duettino all'inizio del terzo atto) vennero preparate durante l'estate, evidentemente sulla base di considerazioni drammaturgiche generali; altre, ben più numerose e pesanti, vennero approntate in vista della prima parigina, e ancora lungo l'arco delle rappresentazioni autunnali, fra novembre e dicembre, per venire incontro ai desideri degli interpreti e alle abitudini del pubblico (che di primo acchitto trovò l'opera troppo breve: bisognava pure restare a teatro per un tempo sufficiente a giustificare il prezzo del biglietto). Occorre ricordare che il Théâtre Italien, pur operando nel contesto della città teatralmente più avanzata d'Europa, era alla fin fine una vera roccaforte della conservazione musicale: frequentato da un pubblico aristocratico che sdegnava di mescolarsi alla borghesia dell'Opéra, incrollabilmente legato ad una poetica del teatro musicale come splendido e disimpegnato intrattenimento vocale affidato alle più seducenti ugone d'Europa, si poneva quasi in relazione dialettica oppositiva con quanto avveniva all'Opéra (per non parlare dell'avanguardia teatrale propriamente detta). Era consuetudine che i capolavori dell'opera italiana venissero normalizzati, al Théâtre Italien, in senso francamente reazionario: si pensi all'abitudine di sostituire, in *Lucia*, la cavatina «Regnava nel silenzio» con qualche aria in stile fiorito tratta da lavori dello stesso Donizetti (*Rosmonda d'Inghilterra*) o persino di Rossini. Nel caso di *Maria di Rohan*, il nuovo cast comprendeva ancora Ronconi, la Grisi (soprano con forte propensione alla coloratura), il tenore Lorenzo Salvi, nonché il contralto Marietta Brambilla, specializzato nei ruoli *en travesti*, per la quale fu necessario riscrivere ed espandere il ruolo di Gondi, da secondo tenore senza sbocchi solistici a

parte principale di adolescente brillante, con due numeri tutti per sé (la Brambilla aveva appunto cantato un Gondi in quello sgangherato *Duello* di Federico Ricci, Milano 1839, ricordato poc'anzi). I cambiamenti intervenuti, poi rispecchiati nell'edizione Ricordi dello spartito, conferirono all'opera la forma rimasta in circolazione sino ai giorni nostri: due nuove arie per contralto nel primo e nel secondo atto, una cabaletta per tenore (certamente spuria, opera di Matteo Salvi) nella cavatina iniziale, al posto di quella del secondo atto; una nuova cabaletta di coloratura per soprano, assolutamente insostenibile sul piano drammatico, dopo la preghiera del terzo atto. Il calcolo era stato comunque esatto: anche a Parigi l'opera piacque, e anche in questo caso i recensori trovarono che il compositore aveva fruttuosamente assimilato certi aspetti locali (la nuova ballata del contralto, in effetti, sa molto di *opéra comique*). Donizetti, fedele all'atteggiamento di schietto empirismo spettacolare dell'uomo di teatro che, pur avendo delle precise intenzioni drammatiche, misura il proprio operare anche in base alla reazione favorevole del pubblico, parve essere contento degli interventi; ma non c'è dubbio che questa versione danneggi la logica drammatica e la compattezza musicale della prima versione viennese, cosa che i critici danubiani non mancarono di rimproverargli quando l'opera, appesantita («ingravidata», scrisse Donizetti) dalle aggiunte parigine, tornò a Vienna nella primavera successiva. In effetti la versione allestita da Donizetti a Napoli nell'autunno 1844, profondamente rimaneggiata non solo nella scelta dei brani, ma anche e soprattutto nelle estese riscritture che portano a rivedere orchestrazione, profili melodici e sintattici e talora addirittura la forma stessa dei numeri in comune, pur non ritornando interamente alla versione iniziale mostra l'evidente desiderio di recuperarne, almeno in parte, la sintesi e la continuità drammatica. Comunque, uno sguardo comparato ai diversi stadi nella storia dell'opera (prima stesura, novembre '42; stesura intermedia, primavera '43; prima viennese, 5 giugno '43; ri-

tocchi, estate '43; prima parigina, 14 novembre '43; ultime rappresentazioni parigine, dicembre '43; repliche viennesi, primavera '44; versione napoletana, autunno '44) permette di evidenziare un fenomeno interessante: i brani che appartenevano al nucleo primitivo dell'autunno 1842 continuano, in generale, a costituire il corpo principale di tutte le versioni ulteriori (vengono eventualmente rimaneggiati, ma rimangono al loro posto); mentre i brani aggiunti, a più riprese, nelle tappe successive, in genere restano volatili, comparendo e scomparendo secondo l'occasione. Fanno eccezione (nel senso che, una volta entrate in partitura, non ne escono più) la ballata di Gondi del primo atto, che evidentemente Donizetti riteneva utile a creare l'effetto di contrasto tra ambiente brillante e situazione tragica; e la cabaletta della preghiera di Maria nel terzo atto, tributo forse inevitabile da pagare per un'opera che rinunciava al sacramentale rondò di chiusura.

I principi estetici dell'integrità e della coerenza sono effettivamente presenti: non già nella totalità della partitura, ma in quello che potremmo definire il suo “zoccolo duro”. L'organismo spettacolare si scinde, insomma, in due strati: uno profondo, essenziale, lo strato degli “organi vitali” della concezione drammatica e musicale, corrispondente all'incirca a quella prima partitura che Donizetti schizzò in pochi giorni nel novembre 1842; e uno di superficie, funzionale, adattabile alle condizioni concrete, la cui presenza è comunque ritenuta necessaria affinché lo spettacolo operistico sia “completo”, ma i cui componenti sono intercambiabili a piacere. In ogni caso, attraverso l'edizione critica dell'originale versione viennese, si recupera oggi un testo senza dubbio più stringente, logico e coerente, in quanto più fedele alle premesse drammaturgiche che avevano guidato l'intero approccio del compositore a questo soggetto. Un soggetto desiderato, inseguito e meditato per anni: tale, certamente, da toccare le corde più profonde della sensibilità umana e della sperimentazione drammatica donizettiana.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Informazioni dettagliate sulla gestazione dell'opera, sullo stato delle fonti, sulla storia del testo e delle sue varianti saranno ovviamente disponibili a stampa nell'Introduzione e nel Commento critico a GAETANO DONIZETTI, *Maria di Rohan*, edizione critica a cura di Luca Zoppelli, edita da Casa Ricordi di Milano con la collaborazione e il contributo del Comune di Bergamo e della Fondazione Donizetti, in corso di pubblicazione; i testimoni principali dell'opera sono l'autografo (Milano, Archivio Ricordi), corrispondente alla versione viennese, e la copia, con interventi autografi, conservata nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli, che rispecchia la versione napoletana del 1844. Per qualche ulteriore informazione, vedi la nota in calce all'edizione del libretto, in questo stesso volume, a pag. 42. Nel giro di pochi mesi dovrebbero essere disponibili gli atti di numerosi incontri di studio in cui il curatore, a margine dell'edizione critica, ha affrontato le questioni testuali e drammaturgiche riassunte in questo programma di sala: ad essi si rinvia per i rimandi bibliografici di rito, che altrimenti lo appesantirebbero oltremisura. Vedi dunque: LUCA ZOPPELLI, «*Maria di Rohan*» e le tipologie del finale tragico, in *Gaetano Donizetti ed il teatro musicale europeo*, negli atti del Convegno Internazionale, Venezia, Teatro La Fenice / Fondazione Cini / Università degli Studi, maggio 1997; ID., *Il ritorno del Conte di Chalais*, negli atti del Convegno *Donizetti, Napoli, l'Europa*, Napoli, Università degli Studi / Teatro S. Carlo, dicembre 1997; ID., *La Maria ingravidata*, negli atti del Convegno Internazionale *Donizetti, Parigi e Vienna*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, marzo 1998; ID., *Una drammaturgia borghese*, negli atti del *Convegno Internazionale sulla Drammaturgia delle Opere di Gaetano Donizetti «Voglio Amore e amor violento»*, Bergamo, Teatro e Fondazione Donizetti, ottobre 1998. Segnalo soltanto, in via generale, che le citazioni dall'epistolario del compositore sono ovviamente tratte da GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita - Musiche - Epistolario*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1948; che per le reazioni critiche la maggior parte del materiale (non quello napoletano, tuttavia, né la recensione citata dell'«Illustration») è reperibile ne *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS, Roma, Skira / Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1997, pp. 1152-67; che il saggio di ANSELM GERHARD citato nel testo sarà pubblicato negli atti del convegno napoletano citato poc'anzi. La documentazione (segnalatami dall'amico Paolo Cecchi) relativa alla mancata *Maria contessa di Rohan* di Pacini al Teatro La Fenice si trova nell'Archivio Storico del Teatro stesso, ospitato presso la Fondazione Levi; cfr. la Busta Autografi Compositori per le lettere di Pacini, Busta Autografi Diversi per quelle della Presidenza. Le definizioni del dramma «di forma chiusa» ovvero «aperta» rinviano ovviamente a VOLKER KLOTZ, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Carl Hanser Verlag, 1969; infine, il magistrale *Saggio sul tragico* di PETER SZONDI, risalente al 1961, è stato tradotto in italiano da Einaudi nel 1996.



Il Kärntnertortheater di Vienna dove ebbe luogo la prima rappresentazione assoluta di *Maria di Rohan* (5 giugno 1843).

MARIA DI ROHAN NELLA STAMPA DELL'EPOCA

Il carattere sperimentale di *Maria di Rohan* è ben rispecchiato dal disorientamento che si coglie, pur nella generale ammirazione, scorrendo le critiche contemporanee. L'opera ebbe, essenzialmente, tre versioni notevolmente diverse fra loro: Vienna (giugno 1845), Parigi (novembre 1845) e Napoli (novembre 1844). La reazione critica viennese fu estremamente positiva, sottolineando soprattutto la qualità drammatica, la sobrietà e la concisione dell'opera: tutti vollero mettere in luce il carattere essenzialmente "tedesco" della sua drammaturgia. La versione parigina andò incontro ai gusti locali con interpolazioni e sostituzioni di gusto cantabile e brillante: esattamente ciò che pubblico e critica del Théâtre Italien chiedevano ad un'opera italiana. Da notare, nella recensione di Delécluze, l'apunto della eccessiva brevità dell'opera (cui Donizetti prontamente rispose attraverso ulteriori interpolazioni) e la sottolineatura del carattere cosmopolita della musica donizettiana, inevitabile «nel momento in cui ci si preoccupa, in Europa, di uniformare pesi, misure e monete» (anche allora?). Notevole, nell'intervento di Théophile Gautier, la difesa della spontaneità creativa di un Donizetti contro quanti credono che, per produrre un capolavoro, ci vogliano anni di ritocchi e sudore. La recensione napoletana, anonima, ma opera probabilmente del prestigioso critico e organizzatore Vincenzo Torelli, dimostra qualche sconcerto, ma anche una sorprendente adesione agli aspetti più sperimentali di *Maria di Rohan*, tale da richiedere una riflessione sull'immagine, comunemente accettata, della Napoli ottocentesca come centro musicale irrimediabilmente conser-

vatore: nei fatti, certo (per ragioni soprattutto censorie), ma non necessariamente nella consapevolezza critica.

Le recensioni viennesi sono tratte dall'appendice B a RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Il periodo viennese di Donizetti*, negli *Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi Donizettiani (1975)*, Bergamo, Azienda Autonoma di Turismo, 1983, pp. 683-92 (trad. di Piera Di Segni e Franco Piperno); quelle parigine da *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia/Skira, 1997, pp. 1172-5 (trad. di Marinella Laini); la recensione napoletana, inedita in tempi moderni, è tratta direttamente dalla fonte.

«Allgemeine Theaterzeitung»

Vienna, 7 giugno 1845

I.R. Teatro di Corte al Kärntnerthore.

L'altroieri, 5 giugno, lunedì di Pentecoste, è stata rappresentata per la prima volta *Maria di Rohan*, opera tragica in tre atti, testo di Salvatore Cammarano, musica del sig. Donizetti, i.r. maestro di Cappella di Camera e compositore di Corte.

Il sig. Donizetti ha scritto quest'opera proprio per questo teatro, e ha diretto personalmente la prima rappresentazione. Il pubblico lo ha accolto con plauso e giubilo già al suo apparire sul podio ed è rimasto in questa lieta ed eccitata disposizione per tutta la serata. Si volle far ripetere già l'ouverture, quasi dopo ogni numero fu richiamato il maestro e, dopo ogni atto, anche insieme ai cantanti, ma alla fine dell'opera gli

applausi degli entusiasti non conobbero limiti né misura. Questo in poche parole il successo della prima rappresentazione che a malapena avrebbe potuto onorare di più tanto il compositore che i cantanti Ronconi, Tadolini e Guasco ai quali era affidata l'esecuzione del lavoro.

Se dobbiamo poi esprimere anche la nostra pochezza di critici sia che essa si accordi con questo giudizio del pubblico, sia che no, in questa ultima opera del sig. Donizetti essa troverà certamente molte cose su cui potersi esprimere solo nel modo più favorevole. Però in particolare il terzo atto, redatto con una rara conoscenza degli effetti drammatici, offre così tanto spazio alle meritate lodi, da poterlo senz'altro porre tra il meglio che il maestro abbia prodotto nel genere serio. Le tre scene più efficaci del libretto finora non troppo interessante, formano il nucleo dell'atto, tre scene piene di passione e di ardenti affetti: l'aria di Ronconi (Duca di Chevreuse) nella quale gli si rende nota l'infedeltà della moglie, e subito dopo il suo incontro con Maria, signora Tadolini, quando egli chiede ragione del suo tradimento, e poi l'entrata del Conte di Chalais, l'odiato, ingrato rivale, Guasco, votato alla morte, con cui viene presentata una situazione di effetto veramente commovente. Ma in queste tre scene Donizetti ha impiegato tutto il suo talento ed ha scritto una musica che può certamente avere un effetto radicale, ovunque non si abbiano pregiudizi contro la musica italiana. Il compito di rendere musicalmente tre situazioni simili immediatamente susseguentisi, tutte selvaggiamente passionali, non era certo facile, e in quest'occasione si può ammirare il raro talento del compositore, che in ogni scena successiva ha saputo sempre superare la precedente, cosicché l'ultima, il terzetto «Vivo non t'è concesso» è allo stesso tempo quella dell'effetto più drammatico. Fu molto opportuno chiudere l'opera con questo numero e cancellare l'aria della prima donna che si trova nel libretto, perché qui non si sarebbe più potuta facilmente raggiungere un'ulteriore intensificazione. Questo atto, che tra l'altro contiene anche una preghiera della prima donna ben

ideata e strumentata, deciderà dovunque, com'è stato qui, il destino dell'opera.

L'interesse in parte minore che l'ascoltatore può prestare all'azione e la mancanza di situazioni musicali, provoca qualche caduta nei primi due atti. Il libretto è ripreso da un noto dramma di Alexander Dumas. Non c'è molto di nuovo nella storia dato che la storia di una moglie infedele, del tiranno pazzo e dell'amante ucciso è già stata trattata parecchie volte nell'opera seria; qui la troviamo soltanto appena cambiata, e possiamo però sempre ringraziare il "poeta" di averci risparmiato alla fine la pazzia della prima donna. I versi avrebbero talvolta potuto essere più belli, troppi pensieri poetici non se ne incontrano. La musica dei primi due atti, pur non possedendo l'equilibrio del terzo, contiene però parecchie cose che possono rivendicare il diritto all'attenzione generale. Per esempio: una brillante aria per la prima donna, semplice, melodiosa e soave, nel miglior stile del maestro. Il secondo atto, accanto ad un'aria per il tenore, ha due duetti molto riusciti, dei quali in particolare il secondo, che chiude anche l'atto, ha un effetto stimolante sul pubblico.

Il carattere dell'intera opera è vivo, passionale, libero da mollezza e falso sentimentalismo. È ricca di melodia, e anche nella strumentazione ha da mostrare splendidi effetti. Così anche l'ouverture è un pezzo strumentale redatto in modo eccellente con una conclusione oltremodo entusiasmante e vigorosa. I cori non sono utilizzati indipendentemente in questa opera, ma accompagnano gli a solo. Accanto ai pregi noti e numerosi, presentati da quest'ultimo lavoro del compositore tanto amato, sarebbe proprio impensabile ed inopportuno elevare la voce del biasimo contro i particolari. L'opera, oltre a parecchi personaggi secondari insignificanti, contiene soltanto tre parti principali per soprano, tenore e basso, che vengono qui cantate in modo magistrale dalla sig.ra Tadolini, dal sig. Guasco e dal sig. Ronconi.

Ronconi, che con questa opera ha avuto per la prima volta in questa stagione l'opportunità di mostrarsi in una gradevole parte seria, è stato eccellente tanto nel canto quan-

to nell'interpretazione. È una delle sue più perfette prestazioni, piena di spirito, piena di nobiltà artistica e di calore. L'impressione che egli così produce è entusiasmante. Persino il più freddo ascoltatore deve rimanere rapito dal modo in cui egli cantò anche solo il terzo atto, e con quale passione. Se si fosse seguito il sentimento del pubblico, oltre alla chiusa dell'aria si sarebbe fatto ripetere certamente anche il numero seguente.

La sig.ra Tadolini è stata, per quel che concerne l'aspetto musicale del ruolo, irreprensibile; nella recitazione, si sarebbe potuto portare questa o quella scena a maggiori effetti. Con particolare maestria ella ha cantato l'aria del primo atto, per la quale il compositore aveva contato esclusivamente sul suo virtuosismo. Non meno è riuscita nel duetto finale del secondo atto. Non è neanche da menzionare il fatto che il suo contributo è tornato essenzialmente a vantaggio del numero principale dell'opera, il terzetto del terzo atto.

Il sig. Guasco deve in particolar modo sentirsi obbligato verso il compositore, che gli ha scritto una parte che ha decisamente volto in suo favore l'opinione del pubblico finora non molto favorevole a questo cantante. Il sig. Guasco in generale è piaciuto, e a buon diritto. La sua esecuzione ha trovato un tale riconoscimento, come la sua voce, nella quale neanche questa volta si è notata stanchezza, pur essendo la parte piuttosto faticosa.

Ciò basti per la prima serata di quest'opera che non dubito offrirà nuovo slancio al repertorio. La prima rappresentazione è stata ben studiata non solo per quanto riguarda i cantanti ma anche per quanto riguarda l'orchestra e il coro, che si intrecciano in modo efficace. In futuro otterrà certamente maggior sicurezza. L'opera è splendidamente corredata di nuovi costumi e decorazioni.

(Heinrich Adami)

«Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode», Vienna, 10 giugno 1843

I.R. Teatro di Corte al Kärntnerthore.

Maria di Rohan. Opera tragica in tre atti. Libretto di Cammarano, musica di Donizetti. D'un tratto ci si fa incontro il maestro ricco di melodia con un'opera che egli chiama «Melodramma tragico». Già da un certo tempo ho visto un libretto d'opera denominato con questo epiteto di Melpomene, anche se le opere serie di oggi abitualmente sono piene dell'emblema «pugnale e maschera». Se non mi sbaglio la *Medea* di Cherubini è l'ultima opera tragica che sia stata scritta. Finora le tre diverse scuole musicali drammatiche hanno abbastanza opere tristi da presentare; il tragico vero e proprio fu però offerto solo in singole scene. Perciò nell'epoca moderna la critica, quasi imbarazzata, cerca modelli dai quali poter astrarre teorie attuali per questo importantissimo genere d'opera. Per fortuna i prosatori critici con le loro manovre dimostrative possono allungare ben bene le mani sulla moderna opera tragica italiana. Già da anni dunque si configura una vecchia tragedia matrimoniale ben confezionata, un'epilessia da gelosia che se le si toglie il mantello spagnolo, alcune altisonanti frasi retoriche, un po' di follia e di assassini, *in succum et sanguinem* si rivela la solita croce domestica borghese. In modo assai naturale in un simile "canovaccio", come dice Goethe, la musica non può e addirittura non deve venir fuori troppo decisamente. Ciò significherebbe proprio alzare un fascio di paglia con dei paranchi.

Cammarano ci trasferisce alla Corte di Luigi XIII movimentata da intrighi, sommosse, ambizioni di parte o, in realtà, fa muovere su questo terreno le sue tre figure in un passo di danza pieno di sentimento, tipico di tutti i drammi di questo genere, in amoroze piroette e appassionati *battements*, finché il tiranno-baritono ha soddisfatto la sua sete di vendetta, l'innamorato rivale-tenore, ingiustamente perseguitato, ha reso la sua anima e l'eroina-soprano, fortemente spinta da una parte e dall'altra dalla promessa fedeltà coniugale e dalla riconoscenza per il salvatore del marito, è abbandonata alla disperazione.

Come si vede questo libretto somiglia agli altri drammi della gelosia alla moda, come

una moderna fantasia somiglia alle altre. Si deve inoltre concedere al poeta, che senza dubbio lavora su materia francese, che vivacità d'azione, situazioni gradevoli, anche se ricordano vivamente delle popolari scene principali di altre opere, alcuni graziosi colpi teatrali ed una dizione compatta che procede con semplicità, differenziano positivamente il suo libretto da altri. Non si deve trascurare che il bravo Cammarano ci ha anche risparmiato la follia, il suono dell'organo, i cori da ubriachi ed altri usuali putiferi operistici, cosa che non è affatto da valutare negativamente quale cambiamento di scarso rilievo.

Ancor più che il gusto dei parigini che volentieri porta allo spigoloso, la musa conciliante di Vienna sembra influenzare i nuovi lavori di Donizetti, quella musa che da sempre ha mitigato gli eccessi e sostituito ciò che era troppo debole con un'espressione potente, e di cui la storia dell'arte di Vienna può offrire una quantità di esempi interessanti. Già la *Linda* dispiegò una certa serietà di elaborazione, da ritrovare solo in poche parti precedenti di questo fecondo compositore; il *Don Pasquale* proseguì con successo questo sforzo di puntare sull'idea generale e non semplicemente sui singoli numeri musicali interessanti e la novità contenuta nel discorso scritto dal maestro per il nostro teatro italiano, a mio parere fu un passo avanti assai notevole, con l'adeguato comportamento, con l'unitario legame delle singole parti al tutto e con l'incremento drammatico. Già il fatto che egli rinunciò a quei grandi pezzi concertanti che a lui, grazie ad un'elaborazione di solito briosa in tutte le opere serie, assicuravano un effetto quasi inevitabile, rivela la sua preoccupazione di far impressione sugli ascoltatori con mezzi semplici. Fa parte di questo atteggiamento anche il contenimento degli effetti del coro, l'uso parsimonioso delle cabalette e della stereotipata ripetizione del tema vocale di tutte le voci, l'intelligente trattamento dei ritornelli, l'interruzione delle arie strofiche, l'uso contenuto degli ottoni, l'evitare gli ottavini etc. Per lo più si ha un andamento più tranquillo, più solido, e ben si nota come spesso il compo-

sitore, nei pezzi drammatici migliori, si alza improvvisamente di scatto, si libera della platea tedesca e svelto compone qualcosa nella bocca dei suoi contadini che risuona nell'abituale modo affettuoso. Si viene veramente tentati di dividere i pezzi musicali di quest'opera in due classi delle quali una è destinata al dramma, l'altra ai cantanti. Questo non è del resto un fenomeno nuovo. Chi è esperto di partiture italiane, riesce a trovare esempi simili cominciando da Carissimi e da Scarlatti, perfino durante l'intera epoca d'oro dell'opera italiana fino all'epoca nostra, perché i compositori, appena cominciarono a voler risplendere con intelligente incanto melodico, ebbero da allora in poi anche bisogno di sacrificare parte delle loro più profonde convinzioni per cantanti sostenuti dalla massa in cerca di godimento, e comporre pezzi in cui il senso artistico del maestro si indignava in silenzio contro la vanità tirannica dei cantanti, ancor più spesso di quanto accadesse apertamente con discordie formali, come molti fatti dimostrano.

E allora se quel compositore così pieno di talento col suo stile attuale avesse rappresentato musicalmente dei modelli seri, avrebbe reso un complimento più grande al gusto dei viennesi che se avesse rivolto, come in precedenza, la sua attenzione ad un arbitrario accostamento di fronzoli melodici graditi solo all'udito. In realtà la novità e lo splendore del pensiero melodico in quest'ultima opera di Donizetti hanno solo un ruolo secondario. Incontriamo anzi alcune cose soltanto rielaborate e molte altre copiate con abilità da altri modelli degni di fungere da esempio. Questo però può smantellare solo la sua usuale popolarità nel mondo dei dilettanti, ma non il senso artistico che questa volta il compositore ha conservato. Se l'invenzione melodica in quest'opera si fosse mantenuta alla stessa altezza dell'intenzione drammatica, quasi dappertutto convincente, non esiterei proprio a dichiararla l'opera meglio riuscita di Donizetti, così come la ritengo una delle migliori opere serie offerte dall'arte moderna italiana.

Diamo un'occhiata dunque ai numeri mi-

glieri di quest'opera che ha una colorazione di fondo malinconica e nel corso dell'azione si innalza fino alla passionalità.

Nell'atto I, dopo un già presentato lamento del tenore, incontriamo una scena di Maria ben interpretata, che chiude con un allegro gioioso per la salvezza del marito, il Duca di Chevreuse, ottenuta grazie al Conte di Chalais da lei segretamente amato. È scritto evidentemente per la bravura della Tadolini e per i soprani virtuosi, ed è nuovo nel motivo, all'uso italiano del pezzo di bravura. Il finale di questo atto contiene un terzetto in cui il tenore, adeguandosi alle parole, si pone in una melodia in minore, e questa si allontana dallo stile abituale del compositore quanto il successivo andante a 5 parti con coro. Lo stereotipato effetto di culmine del crescendo è qui sostituito da una pienezza armonica tranquillamente sviluppata. Non suscita perciò alcun «Bravo!» infuriato, è però buono. La successiva chiassosa stretta all'unisono ne strappa invece a sufficienza. Con essa viene anche eliminato in quest'opera una volta per tutte il tributo all'idolo del rumore adorato dai maestri di oggi.

L'atto II accresce l'interesse con l'azione e la musica intorno a un fatto importante. La scena in cui Chevreuse cerca il suo salvatore Chalais per fargli da padrino in un duello che vale a salvare l'onore di Maria, e trova poi la moglie mascherata che se ne sta nascosta nella stanza accanto mettendo in guardia Chalais dall'insidia, è di drammatico effetto, piena di mutevoli accenti, agitata e conciliante da parte di Chalais, impetuosa, infuocata di gelosia, e ironicamente amara da parte di Chevreuse. Il duetto in La, potentemente cantato, ha molto effetto, solo mi pare interpretato troppo eroicamente per questa situazione. Un *motus obliquus* discendente delle voci, qui contenuto, musicalmente ha un effetto eccellente e particolare. Chevreuse si allontana, Maria si precipita dalla stanza accanto e assale Chalais invitandolo a sfuggire con una rapida fuga il pericolo ovunque in agguato. Questi si appella al dovere di presentarsi al proprio nemico. La situazione ne ricorda una simile negli *Hugenotten* ed anche se Donizetti non trova per essa una lingua musicale così en-

tusiasmante come Mayerbeer, che proprio in questa scena ha posto la sua ispirazione più bella, ha tuttavia dato prova, qui come nella scena precedente, di una buona capacità drammatica. A dire il vero, l'agitato di Maria «Che mai potrà commuoverli», eccellentemente ritmizzato, si ricollega ai migliori modelli antichi di questo genere. La stretta conclusiva di questo atto, che ci richiama un momento uguale della *Lucrezia*, dovrebbe essere preso in un tempo più veloce, guadagnando in espressione. La modulazione di ampio respiro non la ritengo collocata felicemente, a causa dell'unitarietà che deve regnare in questa parte conclusiva.

L'atto III, incalzante per affrettarsi alla fine, è il più vivace e più d'effetto sia per il poeta e che per il compositore. Quest'ultimo dimostra qui una piena padronanza della materia e in giusta misura interrompe l'andamento drammatico con elaborazioni melodiche solo tanto quanto permettono gli eventi incalzanti. Chalais, protetto dai suoi inseguitori nella casa di Chevreuse, vuole indurre Maria alla fuga per sottrarla alla collera del marito. La sua preghiera subito seguente è proprio una preghiera. Chevreuse viene in possesso di una lettera sospetta di Chalais e Maria. L'aria che si fonda su questo fatto contiene un andante pieno di espressione; le parole conclusive «Sì ma fra poco di sangue un rio a questa lagrima succederà» vengono di nuovo trattate, per amore del cantante, alla usuale maniera fulminante di cabaletta, e il brano invita a battere le mani. Essa però in parte mi pare un po' troppo sfruttata e in parte delineata in modo troppo bellicoso; infatti annientare un rivale e volersi misurare col nemico sul campo, sono due cose diverse. La successiva scena con Maria, in cui si avvicina sempre più la sua rovina e quella del perseguitato Chalais, presenta una serie di dettagli interessanti e un quadro generale pieno di verità e di forza che fa molto onore al compositore. Cominciando dal discorso ironico di Chevreuse fino al dialogo a duetto, l'espressione musicale e vocale cresce fino ad un alto grado di passionalità drammatica. Maria piange e si dispera in forme vocali periodiche mentre Chevreuse fa esplodere la sua collera con frasi rotte, buttate

fuori con violenza. È eccellente la forza declamatoria, decisiva in questa scena, che, per completarsi musicalmente, finisce con l'ingresso di Chalais con un terzetto composto con molto ardore e che accende gli applausi. I due nemici, armati di pistole, vanno nella stanza accanto – parte un colpo – Chevreuse torna indietro e con le parole rivolte a Maria

La vita coll'infamia
A te, donna infedel!

conclude l'opera. L'ouverture è la più completa che abbiamo sentito finora da Donizetti. Il motivo principale dell'allegro, cominciando con violoncelli al registro acuto presenta una reminiscenza antico-francese ben caratterizzata. Le parti principali e secondarie sono accostate con simmetria ed in esse domina chiarezza come in tutta l'opera. Donizetti mostra di saper lavorare felicemente anche in questo genere.

Le tre parti principali estremamente gradite, che non devono essere solo cantate ma anche recitate, trovarono nella signora Tadolini e nei signori Ronconi e Guasco degli interpreti che ottennero il plauso più grande. Eseguito con passione, il ruolo della protagonista ottenne ancora maggior interesse. Guasco, in questa parte più che in quelle sue precedenti, guadagna purezza, meliosità e pienezza di voce, usata in modo semplice e bello e che purtroppo non ha ancora perduto del tutto il suo velo. Ronconi, su cui grava il peso maggiore, adeguandosi alle intensificazioni felicemente introdotte dal compositore, si mostra in una concitazione di effetto drammatico e canoro dei più efficaci. È da deplorare soltanto il fatto che le sue oscillazioni di intonazione, per lo più passeggere, proprio in questa opera assumano un carattere costante.

Al compositore che dirigeva personalmente e ai cantanti vennero tributati tutti gli onori che il pubblico artistico locale è abituato ad offrire di cuore ad ogni bella aspirazione chiaramente dimostrata. Anche all'allestimento esteriore non mancò nulla.

Questo lavoro presenta ancora il vantaggio,

doppiamente piacevole per la materia trattata, di evitare tutte le tirate *larmoyant* e le lungaggini, e le scene, nonostante i monologhi e i dialoghi usati quasi ininterrottamente, si svolgono tuttavia con sufficiente freschezza e sono piene di cambiamenti nonostante la durata molto contenuta.

Donizetti con questo lavoro ugualmente apprezzabile nella concezione e nella fattura, che per lo più lascia dietro di sé tutto il vuoto tintinnio, non solo ha fatto un notevole progresso nel suo cammino ma soprattutto ha dimostrato, nel senso migliore, un talento deciso per il genere serio. Il futuro ci si dovrebbe aspettare da lui qualcosa di ancora più valido se solo egli, sganciato dal peso dei contratti di consegna delle partiture e dalle ambizioni dei cantanti, sarà nella condizione di scrivere come forse da tempo desidera.

Questa è la mia opinione personale. Per questo nessuna occhiata benevola alle voci critiche con la stessa opinione; a quelle con opinione diversa, nessun ordine di comparizione!

(Carl Kunt)

«Le Journal des Débats»
Parigi, 24 novembre 1843

Théâtre Royal Italien. Prima rappresentazione a Parigi di *Maria di Rohan*, melodramma tragico in tre atti, musica del Maestro Donizetti.

I libretti d'opera mi fanno sempre pensare a quelle grandi strutture in legno che si innalzano alla vigilia di certe feste pubbliche, attorno alle quali si fissano dei sacchi di mortaretti di tutte le forme, legati fra di loro per mezzo di lunghe micce. È però da queste grandi intelaiature all'apparenza magre e patibolari, da questi miseri piccoli cartoni chiusi da spaghi, che all'avvicinarsi della notte si lanceranno mille getti di fuoco, soli volteggianti, fasci infiammati, ed infine anche la girandola che si innalzerà maestosa come un'immenso cesto di fiori scintillante di mille fuochi colorati. Questa intelaiatura, questo canovaccio sul quale si applica o si ricama un'opera, cioè il libretto, mi causa

sempre una certa inquietudine, quando, obbligato a renderne conto, devo saltare di scena in scena come si oltrepassa, non senza pericolo e con la paura di mettere un piede nel vuoto, lo spazio che separa le tavole di un patibolo. [...] Questo piccolo dramma che in fondo imita il delizioso *vaudeville* del Maestro Lockroy intitolato *Un Duel sous Richelieu*, offre, come si vede, delle situazioni forti e veramente drammatiche.

Il Maestro Donizetti ha composto, per i due primi atti, della musica gradevole e felicemente appropriata al talento dei cantanti, dove si sono particolarmente notati i *couplets* che la Signora Brambilla canta con tanta arte e tanta grazia. Il terzo atto è il più importante di tutta l'opera, e tutta l'ultima metà è riempita dalla scena più appassionata e più drammatica, con un terzetto recitato e cantato con notevole bravura dalla Signorina Grisi, da Salvi e Ronconi. L'*ouverture* è molto bella, composta con una cura e un'arte così ben dissimulate, che ci si abbandona interamente e senza riflessioni al piacere di ascoltarla. Questo gradevole brano strumentale ha, a mio avviso, un solo difetto, ma che segnalo tanto più volentieri in quanto sarebbe molto facile eliminarlo. È la fine, *la cauda*, che sembra eterna a causa della sua lunghezza, e che assorda con il rumore che fa. Si potrebbero amputare una ventina di battute in piena sicurezza, e la sinfonia procederebbe più svelta e più leggera. Per quanto buono sia l'aquilone, se la sua coda è troppo lunga avrà delle difficoltà ad elevarsi. Quest'anno la Signorina Grisi canta e recita con una *verve* davvero notevole; come cantante e come attrice ha interpretato il ruolo di Maria di Rohan guadagnandosi il plauso generale. Nella cavatina e nei duetti che canta con Salvi e Ronconi, oltre all'energia espressiva che dispiega quando la situazione lo richiede, ha dato anche frequenti prove del delicato talento col quale vocalizza. Il tenore Salvi è ampiamente all'altezza delle lusinghiere speranze che il suo debutto aveva fatto concepire. Dotato di un timbro che tocca l'anima e piace all'orecchio, questo cantante, dal gusto sicuro e dalla tecnica rigorosa, da quando si è guadagna-

to il favore del pubblico che gli ha dato quella sicurezza e quel certo grado di temerarietà senza il quale il talento resta sempre al di sotto delle sue possibilità, è in grado di dare alla sua voce tutta l'intensità di cui è suscettibile.

Quanto a Ronconi, ha ottenuto e meritato un bel successo nel ruolo del duca di Chevreuse. Al suo brillante talento di cantante ha aggiunto quello di attore. Nel terzo atto di *Maria di Rohan*, quello dove vi è più interesse drammatico e dove il compositore ha così felicemente usato di tutte le risorse del suo talento, Ronconi ha superbamente messo in evidenza sia la situazione sia la musica. Commuove fino alle lacrime quando, dopo aver letto la lettera che il conte di Chalais destinava a sua moglie, si sente diviso fra i teneri ricordi che gli rammenta la moglie infedele e il furore geloso che gli ispira il conte. Le parole che dice a Maria, nelle quali si mescolano collera e tenerezza, la scoperta della connivenza dei due amanti, e la gioia feroce che prova nel vedere Chalais entrare e offrirsi in qualche modo alla sua vendetta, tutti questi sentimenti profondi e vari, Ronconi li rende con una perfezione rara.

Le sue qualità d'attore sono tanto più notevoli in quanto nulla di quello che si può esigere da un cantante, in queste scene dove la passione è così viva e dove i movimenti bruschi sono inevitabili, è trascurato. Il grande terzetto finale, che comprende tutte le scene che ho appena descritto, è, bisogna convenirne, molto bello; di conseguenza, non appena il sipario si è abbassato, lo si è dovuto rialzare per applaudire il compositore Donizetti e gli artisti che hanno così bene interpretato la sua opera, la Signora Grisi, Salvi e Ronconi.

Poiché Armand de Gondi è ucciso in duello al secondo atto, la Signora Brambilla non ha condiviso gli applausi tributati ai suoi compagni alla fine dell'ultimo; se l'occasione è mancata, nondimeno il pubblico si è dimostrato ben disposto verso questa virtuosa.

Il ruolo di questa abile cantante sembra un po' breve, e l'opera stessa manca, nel secondo atto, di qualche sviluppo; per cui il Maestro Donizetti ha deciso di comporre un'aria



Il foyer del Théâtre Italien all'epoca della prima parigina di *Maria di Rohan*. Incisione riportata da «L'illustration» del 30 marzo 1844.

per la Signora Brambilla, e un terzetto che canterà con la Signorina Grisi e con Ronconi. L'eccellenza con la quale canta i graziosi *couplets* del secondo [primo] atto ha fatto desiderare a tutti gli amatori della buona musica un complemento al suo ruolo, e fra qualche giorno l'opera *Maria di Rohan* sarà rinnovata con queste aggiunte.

Alla prima rappresentazione di *Maria di Rohan* tutti gli spettatori sono stati colpiti dall'analogia, dalla somiglianza che si riscontra fra l'economia musicale di quest'opera e quella delle opere francesi dette *opéras-comiques*. In effetti, le arie che canta Salvi assomigliano alla romanza; la Signora Brambilla canta tre *couplets*, piuttosto graziosi, per la verità, anche se sono tre *couplets* dove lo stesso canto è ripetuto con parole diverse. Vi è un terzetto, quello che chiude così felicemente l'ultimo atto, ma nessun quartetto né un *ensemble* finale propriamente detto. Tutta la parte cantata da Ronconi è poco melodica e assomiglia piuttosto a una melopea, mentre l'espressione drammatica esclude le frasi ritmiche e i tratti brillanti che caratterizzavano anticamente la musica italiana. Infine l'*ouverture*, come ho già detto piena di spirito e di grazia, per la forma e per l'effetto prodotto dal dialogo degli strumenti che si rispondono variando gli interventi ed esprimendosi volta a volta in modi diversi, conferisce a questa sinfonia una certa rassomiglianza con le *ouvertures* composte per il teatro Feydeau da Méhul, Cherubini, Boyeldieu, e Berton.

Penso che questa fusione non favorisca l'arte, ma poiché ai giorni nostri si fa sentire in tutti i campi, e su quasi tutta la superficie del globo, non ci si deve meravigliare che essa avvenga anche in ambito musicale. In questo momento in Europa ci si preoccupa di adottare l'uniformità dei pesi, delle misure e delle monete, rapportati al sistema decimale per favorire le transazioni commerciali e le operazioni di banca. Tutti gli europei portano lo stesso abito e fra poco i sarti parigini vestiranno l'Europa intera, poi i turchi che hanno abbandonato le grandi scimitarre e i turbanti, ed infine i cinesi, per i quali si stanno fabbricando a Lione delle

stoffe di seta. [...]

Quale ragione avremmo dunque di meravigliarci se il Maestro Donizetti, che lavora da sì lungo tempo su libretti tratti da drammi francesi, e che ha già scritto parecchie notevoli partiture su testi francesi, a volte conferisce alla sua musica lo stile che è proprio della nostra? È una conseguenza inevitabile della diffusione dei popoli, delle lingue e dei gusti. Quanto all'arte stessa, come se la caverà? Non saprei dire.

(Delécluze)

«La Presse»

Parigi, 27 novembre 1843

Théâtre Royal Italien.

Maria di Rohan, opera seria in tre atti, del Maestro Donizetti. Tutti hanno visto il piacevole lavoro teatrale del Maestro Lockroy intitolato: *Un Duel sous Richelieu*. *Maria di Rohan* ne è l'esatta riproduzione. È dunque inutile farne l'analisi.

Il maestro Gaetano Donizetti è un uomo d'incontestabile talento; ma possiede ancora più che talento. Una sola cosa gli nuoce secondo certi spiriti tetri: la sua facilità. Se impiegasse sette o otto anni per trovare le melodie o la strumentazione di un'opera, passerebbe certamente per un genio; la puzza di olio che diffonde la lampada del lavoro notturno è un profumo gradevole per molta gente che non può immaginare come si possa fare presto e bene. Gli uomini del Nord non comprendono queste nature italiane, così meravigliosamente create per l'arte che sembra non costare loro quasi nessun lavoro. Senza dubbio la cura e gli sforzi vanno lodati; ma lo slancio spontaneo non è preferibile? Ciò che è acquisito non vale mai ciò che è donato. *Maria di Rohan*, senza rivelare nulla di nuovo nella maniera di Donizetti, è comunque un'opera piena di pregi che avrà una lunga carriera. Le melodie, come tutte quelle che nascono dalla penna del maestro, sono simpatiche e naturali. Qualche volta vi si potrebbe desiderare una maggior rarità, ma, comunque, non vi si trovano né folli pretese né stravaganze.

È una musica sana e senza ambizioni esage-

rate - merito raro ai nostri giorni, dove ogni arte sembra voler uscire dalle sue competenze e cercare oltre i suoi limiti naturali effetti e risorse che non gli appartengono. Donizetti, con la sua abbondanza inesauribile, da più di dieci anni alimenta con le sue opere le scene liriche dell'Italia, della Germania, dell'Inghilterra e della Francia, e nessuno, dopo Rossini, Achille musicale troppo presto ritiratosi nella sua tenda, ha ottenuto successi più grandi e più numerosi. Si può dire di lui quello che Marziale diceva delle sue opere: Ma le buone sono la maggioranza.

Il primo [secondo] atto racchiude due notevoli duetti: quello fra Chalais e Chevreuse ha del calore e del movimento; l'altro, fra Maria di Rohan e Chalais, si chiude con una graziosa cabaletta.

La preghiera di Maria ha un carattere tenebro e malinconico ben appropriato alla circostanza; il ritornello del corno inglese che la introduce è di gradevole effetto. L'indignazione, la santa collera dell'amicizia tradita si respirano nell'aria di Chevreuse, cantata da Ronconi con anima e ammirevole energia. Ma il pezzo più importante dell'opera è il terzetto del finale che può essere accostato ai migliori brani di Donizetti; le voci all'unisono vi producono dei potenti effetti drammatici.

Salvi canta il ruolo di Chalais con la tecnica rigorosa e la voce soave che gli conosciamo. Ronconi brilla per la purezza dello stile, l'ampiezza del canto, la chiarezza dell'articolazione.

La Grisi è sempre la Grisi, benché la sua pettinatura sia riccia come esige il costume. I *bandeaux* all'antica si addicono meglio alla sua nobile testa, che non sarebbe fuori posto sulle spalle della Venere di Milo. Una dea ricciuta non è meno bella; ma sembra un poco strana. Il marmo di Paros non è abituato ai bigodini.

(*Théophile Gautier*)

«L'Omnibus»

Napoli, 14 Novembre 1844

Questa musica viene a palesare chiaramente che un gran maestro, come Donizetti, ed oggi in cui tutto si riduce a fatti non a fole, non può innalzare componimenti sopra basi d'arena, e vice-versa sa creare bellezze artistiche quando il fatto l'esige e chiude elementi di grandi passioni. Così in questo dramma: nel primo e nel secondo atto non vi sono che preparativi ed esposizione, nel terzo v'è passione, dramma, tragedia. Il fatto è quasi domestico. Eccolo: [...] E per quanto deboli il primo e il secondo atto pel poeta e pel maestro, tanto è sentito e sublime il terzo. Ma a' particolari, secondo le mie deboli impressioni:

Atto primo: precede una sinfonia, che per altro pecca (come tutti i Maestri, come esprime il Maestro della sua dottrina, ti cede) nel tempo stesso condotta del pezzo musicale di cui il coro, non meritò nel tempo, non è cosa da meno. Ma Donizetti si bella e accompagnata, e la cabaletta di Chevreuse, e lo sbalzo di Ronconi, e la Terzina (la Terzina) è bella e sostenuta, e questa donna amara, che il marito non si lascia oltre il dovere, la condotta di un eroe conflitto. La musica è dolce, tenera, appassionata, e piace molto. La stretta, nel secondo tempo, è felicissima. Un pensiero di speranza, mosso, agitato, ora mancante, ora cresciuto, è cara e bella dipintura di un animo, che né tutto spera, né tutto disperà; qui v'ha gran filosofia, bellezza e genio del Maestro. - Il poco canto, o ballata, del contralto (la L.) è una graziosità musicale, perché dopo il racconto di lei, bello facile e piacevole, vi ha una specie di intercalare, prima del contralto stesso, poi del coro, ch'è d'un effetto meraviglioso. Il Maestro qui non ha messa né una cosa di più né

una di meno di quanto esige cosa e gusto: e questo è privilegio di grande pratica e sapienza – Segue una cavatina del basso (Coletti) che è di poco effetto – Il finale del primo atto a qualcheduno è sembrato debole, sia per pensiero melodico, sia per lavoro musicale; a me (e chi son io?) dispiacque nella stretta (per grazia del Signore non sia assordante!) udire di sorpresa forti e spessi colpi di gran cassa, che Iddio vorrà pel bene degli uomini e dell'armonia forse levare un giorno dal teatro. Ma si perdoni a me questo sfogo: facendolo io, che son zero, può tenersi come non detto. C'era un ignorante che diceva deliziosa, anche ne' forti affetti, un'armonia moderata, corrispondente alla delicatezza de' timpani umani, e doversi lasciare agli assalti guerrieri, alle marce militari, a' temporali con tuoni folgori ed aperte cateratte del cielo l'uso di tromba, tromboni, tamburi, fanfare, corni e grancasse in tutta la forza di facchinesche braccia e polmoni; ma quegli era un ignorante. Se i grandi maestri fanno il contrario dev'essere una gran bella cosa!

Atto secondo. In generale è sempre degno di Donizetti. Pensieri chiari, bella disposizione di parti, bellissimo strumentale, ma non è il più forte dell'opera – Una romanza del tenore (Fraschini) è poca cosa – Il duetto fra basso e tenore (Coletti e Fraschini) quando cioè Chevreuse si offre secondo nel duello di Riccardo è debole, e la stretta *Andiamo alla vittoria*, è forse sbagliata. Ma mi si perdoni l'ardimento: m'intendo che alle parole generose e risolte *Andiamo alla vittoria* il pensiero musicale risponda freddamente, e chi sa che non guadagnerebbe stringendo di più il tempo; la mia per altro è impressione; e mi si perdoni davvero l'ardimento trattandosi di un Donizetti – Segue un duetto tra soprano e tenore [...]. La *posizione* è che principia il duetto quando scocca l'ora del duello e la donna non vuol lasciar partire l'amante, e questi (nel dramma originale) è nella massima disperazione, e ragionevolmente, perché mancando al convegno è disonorato, e nientemeno che Chevreuse si deve battere per lui. Ebbene in tanto orgasmo, in tanta disperazione, il poeta mette parole di considerazio-

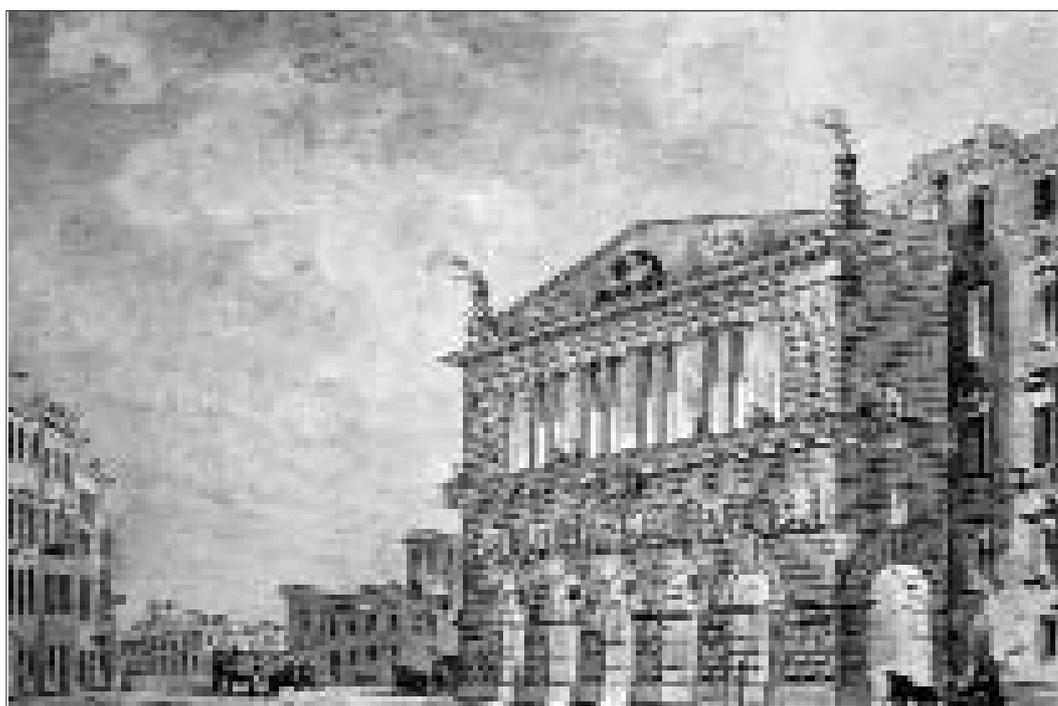
ne e sentimento e il maestro per conseguenza una frase affettuosa e piuttosto larga, per cui l'effetto è perduto. Questo è uno sbaglio imperdonabile per due valenti come Cammarano e Donizetti. Bisognerebbe, o che l'orologio suonasse non a principio del duetto, o che le parole fossero precipitate, e così la musica. E per addurre un esempio, servono di stretta in tanta costernazione e disperazione le soavi parole: «A morire incominciati / Nell'udirti altrui consorte [...]». Né debbo tacer che la cantilena di questa stretta è tenera e soave, bellissima, ma distrutta dalla falsità della posizione scenica.

Atto terzo – V'ha gusto, dottrina ed effetto in tutto. Qui non vi son pezzi, non cabalette, non divisioni usate, o per dir meglio, vi sono ma non appaiono: tutto va a seconda della passione, e questa sempre crescente e tremenda. A taluni è sembrato che questa condotta diminuisca il diletto, ma io stimo esser somma bellezza la filosofia, di cui dobbiam grande obbligazione all'illustre maestro. Chevreuse si è battuto per Chalais, e n'ha riportato una ferita, ed in qual punto? Quando costui lo tradiva! Una persecuzione di stato lo minaccia di morte; Chevreuse pensa a salvarlo; lo fa fuggire da una porta segreta, ed in questo frattempo il perfido amico si fa quasi promettere dalla moglie una fuga. La moglie, perplessa, abbattuta, tra l'orrore della fuga e' il timore di veder ritornare l'amante, geme, prega, piange; e questo è il tema dell'aria di lei, di cui è bello il canto [...]. Tra le carte del traditore il marito trova il ritratto di sua moglie, e scopre la loro perfidia! Aria del basso. Quale tremendo agitato del primo tempo! Quale largo affettuoso e concitato pel nero tradimento della moglie e dell'amico! Quale stretta viva, efficace, fulminea, tra pensieri d'ira, vendetta, dispetto, disonore! Sublime, sublime!

Ma qui viene la moglie e succede il duetto fra soprano e basso. Quanto colorito e gradazione di affetti in questa passionata e tremenda scena! Un primo canto e del basso che ricorda con frenata ironia il dovere di moglie, la gelosia d'onore, e le vampe di onorato sdegno, se quello venisse incendiato. Ma s'ode suonare un orologio – È l'ora

del ritorno dell'amante – Agitazione della donna – Rumore nella camera vicina – Tremendo sospetto del marito – afferra la donna – la prostra – le sussurra all'orecchio con voce cupa e tremenda parole di vendetta e di morte – E s'apre la porta, e chi viene? L'amico, l'amante, il traditore. Non è a dirsi quanta sublimità musicale in questo momento che apre il terzetto. Ansia, timore, terrore in tutti gli astanti. Grido di sfida tra i due rivali, intimato da Chevreuse con canto potente e quasi sovranaturale: «Vivo non t'è concesso / Escir da queste porte [...]» e i due rivali s'armano, – vanno dentro – s'ode un colpo di pistola – ritorna il marito ed annunzia la morte dell'infido amico – La moglie sviene – Cala il sipario – Non si può avere un atto di maggior effetto di questo, e Donizetti starebbe, per esso solo, tra i divini maestri [...].

[*Vincenzo Torelli*]



Il Teatro San Carlo di Napoli per il quale Donizetti rielaborò *Maria di Rohan* nell'autunno 1844. Disegno acquarellato di Antonio Niccolini. (Napoli, Museo San Martino).



Giorgio Barberio Corsetti, modellino dell'impianto scenico per *Maria di Rohan*. Venezia, PalaFenice, gennaio 1999.

GIANFRANCO CAPITTA

INTERVISTA A GIORGIO BARBERIO CORSETTI

Giorgio Barberio Corsetti è uno degli autori di teatro più noti e affermati della scena italiana. Ha elaborato fin da giovanissimo un linguaggio originale che pone i suoi spettacoli tra il teatro e la danza. Si è formato a Roma, ma già nei primi anni settanta ha fatto importanti esperienze di studio a New York. Ha stupito e affascinato un pubblico molto vasto, in larga parte estraneo a quello delle sale tradizionali, con le prime creazioni del gruppo La Gaia Scienza, che fin dal nome di derivazione nicciana voleva mettere in discussione quanto avveniva sulla scena. Allo stesso modo i suoi primi titoli citavano famosi testi letterari del novecento, usandone però la sola forza evocatrice. Proprio a Venezia, quindici anni fa in occasione di una Biennale Teatro, è nata la Compagnia Giorgio Barberio Corsetti, un solido nucleo di attori e di specialisti di altre discipline (come il compositore Daniel Bacalov) con cui nel tempo ha continuato a creare spettacoli. In questi la fisicità degli attori, lo spazio scenico, gli oggetti hanno spesso sopravanzato il «testo». Particolarmente significativo e inventivo è stato l'uso drammaturgico, che Barberio ha praticato tra i primi, delle riprese video e dei monitor che trasmettevano in tempo reale. In quegli spazi animati e precari, il regista ha però realizzato, con grandissimo successo di pubblico e di critica, ben sei spettacoli ispirati alla scrittura di Kafka, da una edizione di *America* itinerante per le strade di Cividale in occasione del Mittelfest (poi ripresa anche a Milano e Roma) al recentissimo *Il processo*, evento dell'ultimo Festival sul Novecento palermitano (ma lo spettacolo ha continuato a registrare il tut-

to esaurito anche a Roma e in Umbria). In questa occasione erano anche gli spettatori a muoversi, sulle due tribune che li ospitavano, seguendo a differente distanza le azioni, e ridisegnando ulteriormente lo spazio scenico, accompagnati dalla musica eseguita dal vivo.

Maria di Rohan è la prima opera lirica di cui Giorgio Barberio Corsetti cura la regia?

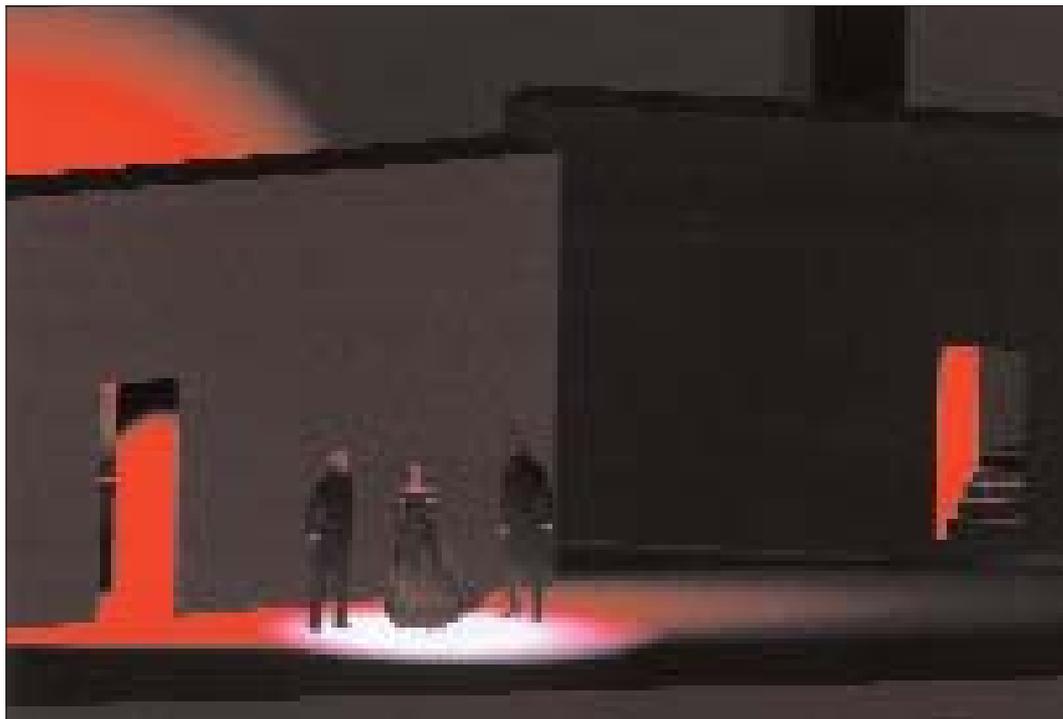
No, in realtà ho messo in scena un'opera di Lorenzo Ferrero, *Mare Nostrum*, anni fa, ad Alessandria. Poi ho realizzato la scenografia per il *Fidelio* messo in scena da Stéphane Braunschweig che la scorsa stagione è stato ripreso anche qui a Venezia. E non posso però non pensare alla presenza della musica nei miei spettacoli teatrali.

Possiamo dire però che è la prima volta che hai l'intera responsabilità di un'opera del repertorio classico, dalla partitura rigida, e per di più non troppo rappresentata.

Negli ultimi venticinque anni l'opera ha avuto solo due rappresentazioni in forma scenica; ma quella che rappresentiamo è la prima versione, quella viennese, un po' più "asciutta" di quella che solitamente si esegue, realizzata in un secondo tempo da Donizetti per Parigi. È un'opera molto bella, in qualche modo anomala, la trama è molto "romantica". La vicenda si ispira in realtà a una dama di corte dell'epoca di Richelieu, che pare fosse molto amata e seduttiva. Nell'opera di Donizetti però diventa una tipica eroina romantica. E tutta la storia che ruota attorno a questa donna è da dramma romantico francese: lei, il marito, l'altro. È una sorta di triangolo, attorno a cui si muove la corte di Francia, con i suoi riti e i suoi



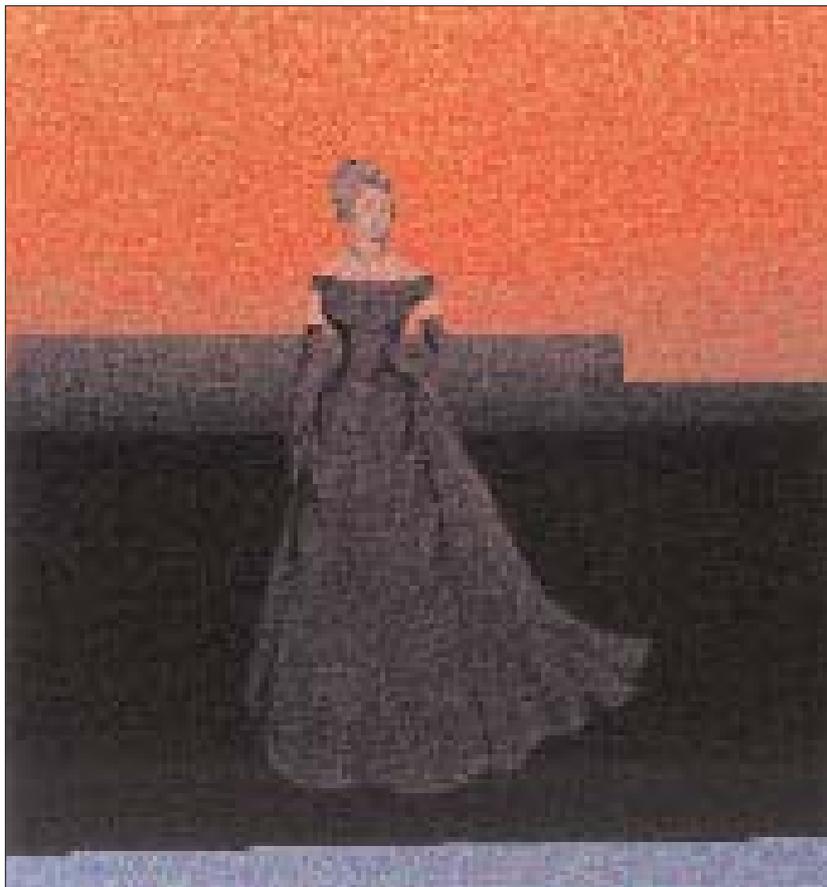
Giorgio Barberio Corsetti, figurini per *Maria di Rohan*. Venezia, PalaFenice, gennaio 1999.



Giorgio Barberio Corsetti, bozzetto per *Maria di Rohan*. Venezia, PalaFenice, gennaio 1999.



Giorgio Barberio Corsetti, bozzetto per *Maria di Rohan*. Venezia, PalaFenice, gennaio 1999.



Giorgio Barberio Corsetti, figurino per Maria di Rohan. Venezia, PalaFenice, gennaio 1999.

intrighi.

È quindi un «romanzone» classico.

Sì, ma i riflettori sono tutti puntati su di lei e su quello che le succede, e gli esiti saranno quelli di una terribile tragedia. Anche la musica tende a narrare, in modo molto aderente ai moti passionali che si agitano sulla scena. Non c'è più l'astrazione che aveva caratterizzato la musica di Rossini, per fare un esempio immediatamente precedente.

Cosa fa allora Barberio Corsetti davanti a un racconto così poco «astratto»?

Prima di tutto ho scelto dei costumi che sono ottocenteschi, anche se di un Ottocento molto stilizzato. I costumi, originali, disegnati da me e da Christian Taraborrelli, sono l'elemento che dà la connotazione alla realtà (seppure secondo una linea estremamente essenziale) dei personaggi, che vivono nell'Ottocento.

Vivono quindi nell'epoca dell'autore.

Vivono pienamente l'epoca dell'autore, così come la musica, con tutte le innovazioni portate da Donizetti. Questa d'altra parte è una musica di respiro europeo, quasi beethoveniano, come indica la lettura che ne dà Gianluigi Gelmetti. Nello stesso tempo però, quello che è lo sfondo storico, viene realizzato in scena dal condizionamento che esercitano le due grandi pareti della scenografia. Lo spazio non è uno spazio storico, ma funzionale al racconto. Uno spazio che racconta il rapporto tra i tre personaggi fondamentali, e poi di conseguenza con la corte e tutto quello che vi avviene. Richelieu, nel corso dell'opera, è il centro del potere, poi lo perde e poi lo riacquista, e però se ne parla senza che appaia mai in scena. Così come si parla del Re e della Regina: ci sono le loro stanze, ma in realtà né l'uno né l'altra appaiono mai. Sono i motori invisibili della storia, creano e disfano le condizioni del dramma.

Come si può definire, visivamente, questa scenografia? È uno spazio uniforme?

Sì, è uno spazio completamente uniforme, e

completamente astratto. La corte del resto, è in realtà il coro. Ci sono due o tre personaggi che ne escono, come Gondì, il pettegolo di corte che fa scatenare il duello, o de Fiesque, il poliziotto di Richelieu. Il coro è compatto, introduce e fa da commento, più vicino ad un coro classico che ad una raffigurazione verista.

Par di capire che sotto l'aspetto drammaturgico, questa struttura settecentesca (con un intreccio che ricorda la commedia dei libertini) contenga al suo interno elementi da commedia degli equivoci, da un secolo all'altro di cultura francese.

In parte sì, però l'intera opera è sostenuta da una temperatura molto drammatica. Questi personaggi vivono fino in fondo la propria «impossibilità», e la musica è pienamente romantica, tanto da avere in certi momenti perfino empiti verdiani. In ogni caso è molto legata ai sentimenti, una musica emotiva che sfocia nei sentimenti: Maria e Chalais cantano anche delle madri. Quella di lui è malata, quella di lei l'ha obbligata a sposare Chevreuse, ed entrambe si meritano delle belle arie commoventi. In ogni caso il personaggio di Maria è molto bello, musicalmente e drammaticamente.

Tutto si svolge in interni, prima la reggia, poi la casa di Chalais e infine nel terzo atto la casa di Chevreuse: per questo ho pensato di mettere in scena due muri, alti quattro metri e larghi nove, che si muovono a vista e compongono spazi diversi, assolutamente astratti. Si muovono su un pavimento bianco e quasi «materico», e possono, secondo i momenti, aprirsi o stringersi attorno ai cantanti, quasi soffocandoli, unirli o dividerli.

Vuoi dire che i muri assolvono alla funzione di costituire la «psicologia» del dramma? Sì, perché la componente psicologica è molto forte.

Viene da pensare al fatto che la psicologia è invece normalmente assente nel tuo teatro. Sì, ma questa è una psicologia non «conseguente», ma dovuta alla musica, e quindi tutta emotiva, e da questa motivata. Del resto, nel momento in cui curo la regia di

un'opera lirica come *Maria di Rohan*, mi sono impegnato fin dall'inizio non tanto a rappresentare il dramma, quanto a rappresentare la musica. E attraverso la musica il dramma.

Cosa vuol dire per un regista con la tua storia e il tuo linguaggio teatrale (per di più appartenente a una generazione che è fuori della tradizione operistica) rappresentare la musica?

La musica parla attraverso le emozioni, va direttamente ai centri emotivi: il punto è allora di creare sulla scena un altro tipo di convenzione, che faccia parlare soprattutto l'emozione. Quello che sto cercando di fare è che sulla scena ci siano davvero dei rapporti tra i cantanti, che tra di loro passino delle emozioni, cosa del resto che interessa anche la direzione musicale. Che ascoltino le parole che stanno cantando, le situazioni raccontate in scena dalla musica, e quindi i rapporti tra le loro emozioni.

Per rendere possibile questo ho inventato uno spazio che potenzia e rende visibile questo dato emotivo: oltre a questi muri, al centro della scena ci sono due cerchi concentrici, uno esterno e l'altro interno, che girano anche molto lentamente, nella stessa direzione o in quella opposta. Può capitare così che due personaggi siano in un momento vicinissimi, e poi si allontanino con un movimento che non è il loro, ma è dato dal palcoscenico, ovvero dal dramma, da quanto succede fra di loro che li allontana. E allo stesso fine, c'è a metà della scena un *tapis roulant* che serve per delle entrate e delle uscite, ma anche per far scorrere in alcuni casi dei personaggi dallo spazio che determina la stanza del Re e la stanza della Regina. E' lo strumento che porta in scena i soldati oppure il messaggero, o che porta Maria fuori della vista.

Questo vuol dire che tu, autore riconosciuto di un teatro nitidamente astratto («La camera astratta» si intitolava anche un tuo spettacolo memorabile), fai ricorso sulla scena lirica a strumenti e macchinerie che rappresentano la tradizione stessa del teatro classico: pareti mobili, pavimento ani-

mato, quasi un enkuklema che porta al racconto elementi risolutivi, come nella tragedia greca.

Ma la storia raccontata in questo modo si potenzia, perché quegli strumenti teatrali servono a dare conto del movimento delle passioni e della musica più che un contenitore descrittivo. La connotazione è data dai costumi, anche storicizzati, quanto serve al pubblico, per seguire la storia. I costumi sono anche il colore, blu per il marito, l'impulsivo Enrico, nero per l'altro, lo scuro romantico Riccardo, rosso per la passionale Maria. I personaggi di quest'opera sono forti e ben disegnati, sono generosi e sfortunati.

Spazi mentali?

Più che mentali sono spazi astratti, emotivi. Nel secondo atto, quando tutto precipita in casa di Chalais, i due muri si chiudono e formano un angolo soffocante sulla scena. Lo spazio alla fine dell'atto si spalanca su uno sfondo rosso, quando Chalais va al duello. In realtà, gli spazi oltre che descrivere i diversi ambienti, raccontano la condizione mentale del personaggio, e in questo senso possiamo dire che sono spazi mentali, anche se «raccontano» la storia.

Le opere, le trame e gli eroi di Donizetti (ma soprattutto le eroine) erano una fonte privilegiata di molto teatro popolare italiano fino alla seconda guerra mondiale, valga come esempio per tutti la gloriosa Compagnia D'Origlia-Palmi. Per te che sei il più rigoroso e «astratto» nel linguaggio, tra i registi importanti della scena italiana, questo nel melodramma di Donizetti rischia di essere un bagno purificatore, o penitenziale?

Spesso la rappresentazione di Donizetti vuol dire fiocchi, tendaggi, lampadari, astucci: tutte le cose dentro qualcosa d'altro. Nell'Ottocento noi, a differenza di tutto il resto d'Europa, non abbiamo una forte tradizione drammaturgica. Tranne pochissimi nomi, c'è un vuoto che con una etichetta si definisce "da Goldoni a Pirandello". L'unica vera eredità che abbiamo di quel secolo è il melodramma, ed un patrimonio ricchissimo. Questo significa allora

non tanto «rinnovare» il melodramma, cosa che già è stata fatta, ma vedere quanto del melodramma ci riguarda ancora, al di là del «museo» o della bellezza della musica. E non si può trascurare che era un'espressione di alta cultura popolare, di largo impatto e di grande narratività. Anche il libretto di Cammarano non nasconde ovviamente gli anni in cui è stato composto, ma scopre all'ascolto con la musica un fascino molto grande.

Si può dire quindi che cerchi nel melodramma quegli elementi di struttura drammaturgica che nell'Ottocento si erano affievoliti nel teatro di prosa.

Sì. Basta pensare del resto che tutti i bei teatri ottocenteschi che abbiamo nelle Marche, in Umbria, in Toscana e in Emilia Romagna, come anche in diverse altre parti d'Italia, sono nati come teatri d'opera. Oggi sono i teatri dove noi lavoriamo di più, e sono parte integrante della nostra cultura.

Questa riappropriazione quindi è una vera necessità.

Forse non è stata programmata, ma certo fa parte della scommessa con la direzione della Fenice: astrarre l'opera romantica dalla convenzione, portando gli elementi all'essenziale, con leggerezza e semplicità. Io ho sempre sostenuto che è possibile farlo, senza però «andare contro» l'opera, perché certo sarebbe possibile, ma non giusto, svillaneggiarla. È evidente che c'è una componente che può suonare «ridicola» al gusto contemporaneo, ma è proprio quella che ne fa la forza, perché fa appello a sentimenti primari. Il punto è di trovare un equilibrio tra il racconto e l'astrazione. E questo è il mio tentativo.

Tu hai avuto nella tua formazione una preparazione musicale?

In parte, perché all'Accademia d'arte drammatica si studiava anche musica. E poi ho una pratica quasi quotidiana del rapporto tra la musica e la scena: i miei spettacoli hanno sempre un musicista che compone durante la preparazione del lavoro scenico.

Rispetto ai tuoi spettacoli, dove c'è la musica ma gli attori sono chiamati a performare fisicamente molto impegnative, qui hai una partitura chiusa, e i cantanti hanno delle esigenze rigide legate proprio al canto.

Qui invece del corpo straordinario c'è la voce straordinaria. Come dell'attore a me interessa anche l'espressività fisica, qui i cantanti devono essere messi in condizione di cantare al meglio, attraverso i rapporti tra di loro, le emozioni, le posizioni. Come creo per un attore il rapporto ottimale tra lui e lo spazio e gli oggetti, così mi sono posto il problema di non limitare, ma piuttosto potenziare il canto, attraverso tutti i movimenti della scena. Non dovrebbe esserci mai uno scontro tra la regia e le necessità del cantante.

Rispetto invece alla totalità dello spazio, che limiti pone lavorare dentro la struttura del PalaFenice, per cui nasce questa Maria di Rohan?

Il PalaFenice ha un effetto particolare ed esclusivo: la dimensione del cinemascope. Per conformazione dell'ambiente, ha una grande larghezza frontale e poca altezza. Invece di *chiudere* la scena, cerco di sfruttare il respiro che offre l'ampiezza del boccascena. La verticalità è data da questi due muri che non sono molto alti, di cui gli spettatori vedono la fine dando concretezza a quei palazzi del potere.

Tu andavi all'opera da bambino?

Mia madre ama l'opera, e mi ci portava spesso. Poi a casa si ascoltava sempre musica. Ora vado meno a vedere teatro perché sono sempre a teatro per lavoro, ma continuo ad ascoltare tantissima musica, i Portishead come Verdi, Donizetti, Mozart, o Pärt, o tutto quello che posso.

La tua occasione di mettere in scena un'opera coincide con un'onda più ampia: quest'anno debuttano nella regia lirica altri esponenti importanti della tua generazione teatrale, da Mario Martone a Toni Servillo. Tu però sei l'unico ad affrontare un

melodramma romantico, che forse è la partita più rischiosa.

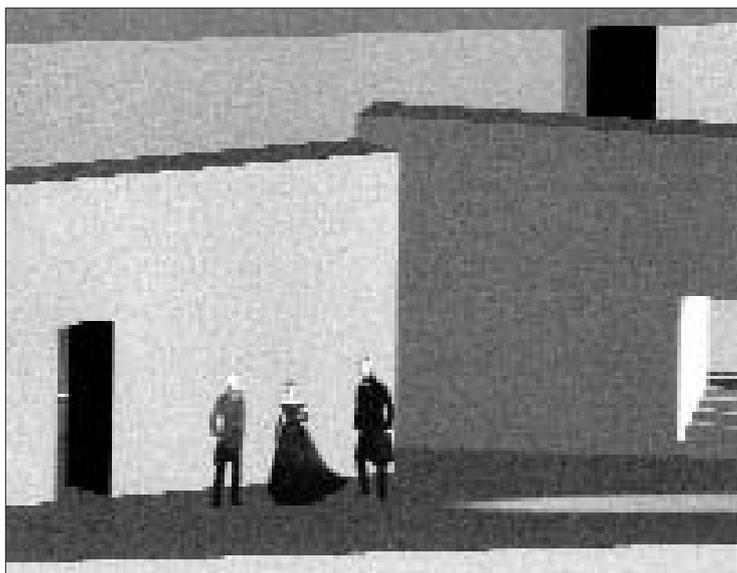
Sicuramente, ma mi interessa molto andarvi a cercare quelle radici che costituiscono un «buco» nella evoluzione del teatro italiano.

Come vivi questo ricambio generazionale nell'invenzione dell'opera, che potrebbe intimorire o infastidire qualcuno?

Per la verità lo trovo un processo abbastanza naturale, e infatti mi trovo magnificamente con l'ensemble con cui lavoro, dalla direzione artistica ai cantanti a Gelmetti. Forse è un'incoscienza un po' sperimentale che mi porto dietro dai miei spettacoli, dove i tentativi a volte procedono necessariamente «al buio». Anzi questa mia «innocenza» unita alla straordinaria disponibilità di Gelmetti ci ha permesso di lavorare insieme, come non avrei mai immaginato o sperato. In compagnia del Direttore e dei cantanti, una compagnia giovane, dotata e apertissima, abbiamo intrapreso un viaggio nella musica per me emozionante.

Non è forse un po' tardiva questa «carica» dei nuovi registi? In fondo siamo già a fine secolo, e ancora sembra un'operazione di rottura.

È un ritardo ridicolo. Bisogna rendere atto del coraggio a coloro che ci hanno chiamato, perché da parte degli enti lirici ci sono in genere chiusure incomprensibili rispetto ai risultati e al linguaggio che sono stati raggiunti, ad esempio, nel teatro. In altri paesi è quasi automatico che si proponga di lavorare nella lirica a chi ha portato delle innovazioni sul palcoscenico. Spero che questo sia solo l'inizio di una apertura più ampia, anche perché dopo la nostra non ci sono spazi per altre generazioni di registi, e anche il teatro di prosa, nelle condizioni attuali, non sembra interessato a formarne di nuovi.



Giorgio Barberio Corsetti, bozzetto per *Maria di Rohan*. Venezia, PalaFenice, gennaio 1999.

LUCA PELLEGRINI

A COLLOQUIO CON GIANLUIGI GELMETTI

Con Maria di Rohan Donizetti arriva a Vienna nel 1842, una città contenitore artistico e sociale molto ben definito nelle sue regole e nei suoi gusti musicali.

È sorprendente come, con questa *Maria di Rohan*, unico caso nelle opere donizettiane, sia stata così spiccatamente voluta, cercata e realizzata, da parte del suo autore, un'asciuttezza inusuale.

Certo il contesto creativo e produttivo in cui si inserisce Donizetti a Vienna è diverso da quelli da lui precedentemente sperimentati. Infatti certe concessioni e certe stratificazioni, di regola in altre città, forse lì lo erano di meno.

Lo dimostra il fatto che, quando Donizetti ha voluto proporre la medesima opera in altri teatri, ha subito aggiunto arie e cabalette, per accontentare tutti: pubblico, impresario, interpreti o altri.

Ma la prima stesura viennese, più scarna ed essenziale, la trovo di grande impatto emotivo ed estremamente bella.

Ed è visceralmente donizettiana, scevra da condizionamenti. Forse la più "sua".

Dire più "sua", Maestro, significa anche affermare che le opere precedenti di Donizetti erano meno "sue"?

Assolutamente no.

Significa stabilire una differenza, non certo qualitativa. Indubbiamente dover accettare certe consuetudini, certi modi di far musica, in altri contesti, non vuol dire perdere in sincerità.

Accettare le regole produttive dell'epoca, oggi diremmo di mercato, era naturale, so-

prattutto perché allora la musica era una forma di consumo di massa.

I compositori vi si adeguavano: la loro era musica che veniva consumata, sentita, messa da parte nell'attesa di rielaborazioni, in un continuo divenire e trasformarsi dell'opera.

Quindi dobbiamo metterci nel giusto orizzonte storico. Quando, dunque, affermo che questa *Maria di Rohan* – ed è, attenzione, una mia personale impressione, – è più "sua", significa che sento in essa, sin dalle prime battute, la presenza di un compositore che di getto (il modo col quale lo stesso Donizetti sosteneva che uscissero i suoi lavori migliori) scrive e porta a termine un'opera stupenda.

Di getto non significa mancanza di riflessione o di ripensamenti, tutt'altro: dobbiamo uscire da questi complessi mitteleuropei che ci inducono a credere che ci deve essere la macerazione continua per avere il capolavoro.

Di getto significa il sublime "istinto" il momento dell'ispirazione, che in questo Donizetti, non è una cosa casuale, ma anzi la felice unione di un sentire, di un sapere e di un volere.

Quindi, più "sua" significa che in *Maria de Rohan* – senza, per carità, voler essere una critica alle altre opere – non avverto alcunché di imposto, di scritto per compiacere questo o quella.

Anzi, addirittura qui sento il compositore indirizzarsi in senso opposto, volere cioè caparbiamente seguire un'altra strada, quella, essenziale delineatasi sin dalla Sinfonia iniziale.

Dunque, già dalla Sinfonia, il pubblico si dovrebbe accorgere di essere a contatto con un Donizetti diverso. Ripulita e alleggerita da imposizioni e convenzioni, Maria di Rohan testimonia una inusuale ricerca nella definizione psicologica dei pochi personaggi che la alimentano. Questi sono individuati e scandagliati grazie ai temi raccolti nella Sinfonia stessa, che preannunciano il dramma con un intimo collegamento drammaturgico e musicale. Non pensa che Donizetti sia già inserito in pieno nella tipologia dell'opera romantica?

La Sinfonia è di rara forza: Beethoven, Schubert e Weber sono presenti sin dalle prime battute.

Non significa, certo, che Donizetti sia andato a scopiazzare a destra e a sinistra, ma che si sentiva inserito in un filone europeo. Qui sento un Donizetti libero e completamente se stesso: un uomo che conosce la musica perfettamente, che sente allentate le pressioni. Qui le pressioni sono unicamente quelle dell'Europa musicale.

Ed è vero che Donizetti sta, con quest'opera, nel cuore dell'Europa romantica, non solo geograficamente: la stringatezza della narrazione che porta al tragico epilogo; i luoghi, l'unità di tempo, stringatissimo, perché tutto si svolge nel giro di una sola giornata; il non cedere mai al manierismo ottocentesco italiano, questo è un superbo, Donizetti, che cerca anche soluzioni ed effetti nuovi.

Basti pensare agli orologi che sono disseminati nella partitura per scandire sempre il tempo verso la tragedia e la morte, in modo straniato e ossessivo.

Nel secondo atto suona in lontananza la

campana del Louvre, nel terzo è un carillon, una notina acuta e inesorabile, che dovrebbe "creare" un effetto che oggi chiameremmo alla Dario Argento: il contrasto proprio nel momento del maggior dramma. Insomma, è quasi una serie di sequenze inserite in un vortice che diventa sempre più stringato, stretto, sino al finale.

Con riflussi appunto vorticosi che sembrano descrivere la spirale di un tempo che si avvolge su se stesso, si apre e si richiude, sino alla stretta drammatica di chiusura.

Il tempo, così valorizzato dalla drammaturgia romantica. Il vortice delle passioni, del dolore e della vita. Pensiamo alla conclusione del secondo atto: aumenta inesorabilmente in velocità, finché questo circuito a spirale diventa un autentico valzer.

Uno stringere inesorabile sino alla fine, per sfociare nella cabaletta conclusiva del terzo atto un tempo tagliata forse anche perché non aveva più nulla delle tradizionali cabalette donizettiane: anch'essa stringatissima, brevissima, fulminante, per descrivere un personaggio drammaticamente rapito dal vortice della tragedia ed ormai chiuso in se stesso.

Scaturita da una accusa di infedeltà - «La vita coll'infamia a te, donna infedel», grida Chevreuse, - la cabaletta non è nemmeno un'autodifesa della protagonista, come era accaduto altre volte: è, invece, una rivolta della donna vessata e accusata per colpe che rimangono anche oscure, e precedenti all'opera; è una maledizione, una sfida al trascendente, a Chevreuse, un guizzo, un colpo di reni di Maria. Affascinante.

Insomma, Donizetti diventa corrosivo, aggressivo, davvero tragico, senza effettistica, ma con una rigorosa ricerca degli effetti

musicali tali da supportare una vicenda stringata e l'agire di una protagonista assai più determinata, rompe le convenzioni, in effetti Donizetti inizia a scardinare il bel mondo della perfezione apollinea rossiniana.

La sua prima, grande innovazione, nel contesto della storia del melodramma italiano, è stata proprio quella di intaccare la perfezione degli ideali rossiniani.

Sbagliamo se continuiamo erroneamente ad associare Donizetti al belcanto, perché è invece proprio il compositore che comincia a metterne in discussione i presupposti.

In lui la drammaturgia ha cominciato ad assumere un significato diverso, i sentimenti a trapelare, diventando loro, per il modo col quale sono esplicitati, i veri protagonisti.

Fino a tutto Rossini – escludendo forse il *Guillaume Tell*, che ha dato delle indicazioni precise sul futuro che avrebbe dovuto raggiungere il mondo della musica, – sappiamo bene come si intendesse i “sentimenti”.

Mai in modo diretto, casomai sublimato: anche le colorature, non sono solo una somma di virtuosismi ma un modo per esprimere sentimenti e passioni. Donizetti, ripeto, interrompe questo bel mondo, questo bel canto: un sentimento deve essere per lui reale, immediato, quando occorre anche violento.

Tra i personaggi comincia ad esserci il cattivo che ha la voce scura, l'eroe romantico che non può che essere tenore, si crea un rapporto creativo tra le voci e la realtà.

Ma il fascino sta proprio in questo suo rapporto di filiazione, seppur conflittuale, con

Rossini, dopo verrà Verdi che farà sua la lezione donizettiana, poi superandola. Donizetti è il punto dinamicamente sospeso tra le due polarità. Oserei dire il solstizio, non so se d'estate o d'inverno, del melodramma italiano.

Oggi siamo maturi per capire il Donizetti di *Maria di Rohan*.

Noi diamo corpo alle esigenze che cambiano, all'evoluzione interpretativa, al cammino della storia dell'interpretazione che speriamo fedele.

Infine, di quali strumenti deve dotarsi l'ascoltatore per percepire queste novità?

Lo ripeto sempre, per ogni opera: partecipare sereni, senza preconcetti. Io non suggerisco mai delle lenti con cui leggere od ascoltare qualcosa.

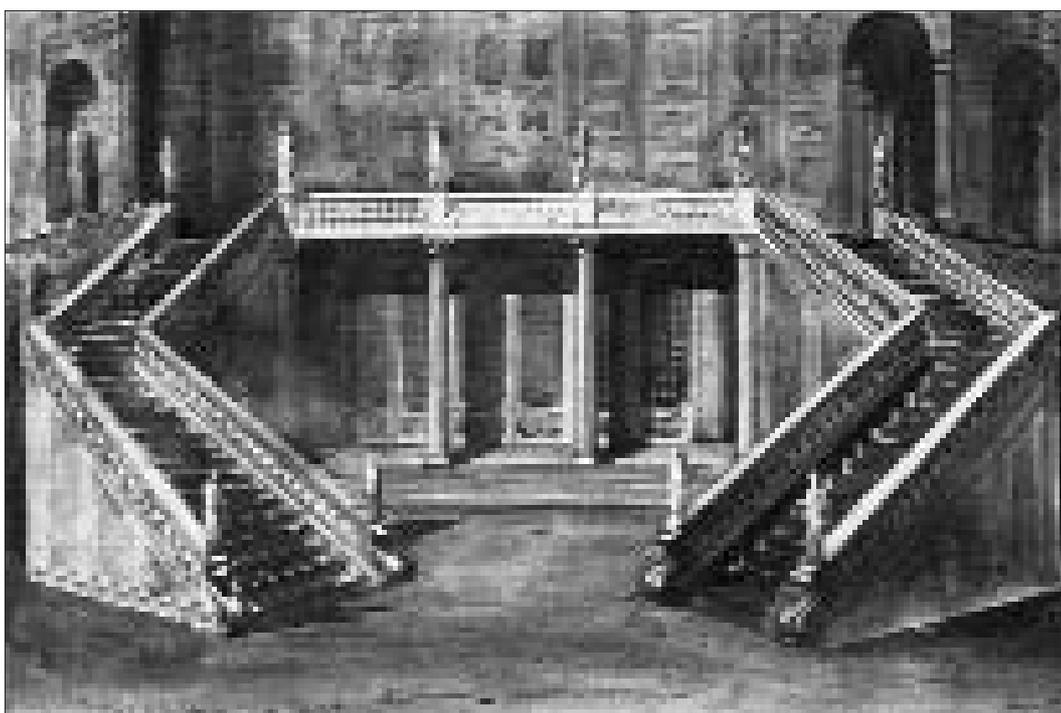
La musica parla da sola. Quella di Donizetti chiede, oggi, uno sforzo di attualizzazione interpretativa che, ad esempio, bandisce gli usi di un tempo, come i tagli o le interpolazioni, per seguire invece una pertinenza donizettiana nella fedeltà al testo.

Le revisioni critiche servono a questo. Oggi abbiamo mezzi e strumenti per avvicinarci ancor meglio a Donizetti.

Che mi affascina. Un Donizetti colto, europeo, che predilige l'essenziale, spande profumi, è ricco di fermenti e di uno stile squisito. Un Donizetti puro.



Gaetano Donizetti.



Trento Longaretti, bozzetto per il primo atto di *Maria di Rohan*. Bergamo, Teatro Donizetti, 1957.

GIORGIO GUALERZI

MARIA IN MANO AI BARITONI

Anche a proposito di quest'opera donizettiana verrebbe voglia, riprendendo ciò che già scrissi intorno al rapporto *Attila/Odabella*, di affermare che si scrive *Maria di Rohan* ma si pronuncia «Enrico di Chevreuse». Anzi, poiché questo personaggio venne dall'autore affidato a un baritono, si può – almeno per quanto riguarda l'ultimo secolo di vita dell'opera (con una sosta quasi quarantennale) – tranquillamente sostituire il personaggio stesso con Mattia Battistini: ovvero colui che più di ogni altro a questo ruolo legò il proprio nome, protraendo addirittura artificiosamente la vita dell'opera ben al di là di ciò che i gusti dell'epoca ne sopportassero fisiologicamente la permanenza in repertorio.¹

È tanto vero ciò che fin dal 1907 Alberto Cametti² sottolineava come certo si dovesse all'«arte squisita di un Battistini che può considerarsi oggi l'ultimo campione delle tradizioni del bel canto italiano», la possibilità «di gustare ancora [...] quest'opera» (al Costanzi nel novembre 1885, al Teatro Adriano diciannove anni più tardi, e ancora al Costanzi nel dicembre 1912). Ma c'è di più: Battistini che aveva cantato *Maria di Rohan* per la prima volta al Real di Madrid nell'aprile 1885, dopo il 1904 – anno della rappresentazione al Teatro Adriano (che segnava il suo trionfale ritorno alle scene romane dopo quasi vent'anni di assenza) –, terrà l'opera in repertorio per altri tre lustri, fino al gennaio 1919, quando, nello stesso teatro che ne aveva salutato l'esordio, Battistini si congederà dal Duca di Chevreuse.

Del resto, che questi, insieme ad Alfonso XI di Castiglia, Carlo V e Renato, fosse realmente una delle parti preferite da Battistini,

autentico baritono *grand-seigneur*, è dimostrato dal fatto che egli non solo prese parte ad almeno una cinquantina di edizioni dell'opera donizettiana, ma anche, a dimostrazione dell'importanza che egli le annetteva, scelse proprio essa come carta da visita da esibire presso molteplici pubblici³ italiani (Parma, Bari, Genova, Firenze, oltre alla “sua” Rieti) e stranieri (Varsavia, Odesa, Kiev, Kharkov, Rostov, Ekaterinoslav, Vilnius, Riga, Minsk, Barcelona, Malaga, Praga, Parigi) o in particolari occasioni (cito fra tutte la stagione inaugurale del Politeama Chiarella di Torino nell'ottobre 1908, e il ritorno sulla scena di Lisbona al Coliseu dos Recreiros dopo ventisei anni di assenza).

Ciò spiega perché il congedo di Battistini da Chevreuse coincide con la scomparsa della *Maria di Rohan* dalle scene.⁴ Toccherà ovviamente alla *Donizetti Renaissance* propiziare il ritorno, che avviene infatti il 30 ottobre 1957, sulla scia del successo ottenuto l'anno precedente con *Anna Bolena*. Naturalmente siamo ben lontani da preoccupazioni di ordine filologico, come del resto i nomi degl'interpreti (il baritono Anselmo Colzani e il tenore Nicola Tagger, accanto agli sconosciuti soprano Roma Sitran e tenore Nello Romanato)⁵ s'incaricano ampiamente di dimostrare.

Il significato della “riesumazione” finisce quindi per esaurirsi in se stessa, ed egualmente accadrà per le riprese del San Carlo (marzo 1962) e della Scala (febbraio 1969), rispettivamente con le coppie Zeani-Zanasi e Cioni-Guelfi. È dunque soltanto alla Fenice nel marzo 1974, e cioè in piena rinascita donizettiana, che *Maria di Rohan*, diretta da Gavazzeni con la regia di Fassini, tro-

verà finalmente una certa rispondenza sul palcoscenico: qui il delicato lirismo di Renata Scotto in fase di evoluzione drammaticheggiante sembra infatti sposarsi felicemente al nobile accento del migliore Brunson.

Chi però, da questa significativa ripresa veneziana, si fosse atteso un rilancio in grande stile di *Maria di Rohan*, a somiglianza di ciò che stava accadendo (e più ancora sarebbe accaduto) con la “trilogia Tudor”, era destinato a subire una cocente delusione, resa più amara dal fatto che era logico pensare a quest’opera come a un punto fermo della *Donizetti Renaissance* in corso. Nell’ultimo quarto di secolo le ulteriori edizioni di *Maria di Rohan* si contano infatti poco più che sulle dita di una mano.

Tanto per cominciare, dopo la poco memorabile *concert performance* alla Queen Elisabeth Hall di Londra nel dicembre 1976, ci vorranno quasi vent’anni prima che, con l’approssimarsi del biennio celebrativo donizettiano, *Maria di Rohan* riprenda il suo stentato cammino. Nel frattempo l’opera viene rappresentata il 5 agosto 1988 a Martina Franca nell’ambito del Festival della Valle d’Itria, naturalmente secondo i crismi – per altro solo parzialmente tradotti in realtà – del gusto e dello stile donizettiani. Passeranno sette anni e nel novembre 1995 Linz ospita un’altra esecuzione in forma concertistica che ha il (presunto) punto di forza in Katia Ricciarelli al suo (salvo errore) nono approccio donizettiano.

Siamo all’inizio dell’“offensiva” del bicentenario: si parte il 6 dicembre 1996 con una nuova *concert performance* alla Konzerthaus di Vienna, protagonista di spicco Edita Gruberova; nel 1998⁶ assistiamo al ritorno alle origini storiche dei Rohan con due recite – 29 e 30 agosto, direttore Elio Boncompagni, protagonista insufficiente l’ucraina Victoria Loukianetz – situate davanti al castello di Sychrov nei dintorni di Liberec in Boemia (ma solo teoricamente, poiché in realtà, a causa del maltempo, le recite si svolsero al chiuso di un moderno auditorio); conclusione, infine, con la presente edizione veneziana che, al di là del significato racchiuso nella proposta della

versione originale e del valore dell’esecuzione, segna un fatto certamente singolare: negli ultimi ottant’anni Venezia è la sola città che abbia ospitato due volte *Maria di Rohan*, Un segnale incoraggiante per un’opera che era scomparsa del tutto dal repertorio.

NOTE

¹ A documentare in modo esauriente questo processo di totale identificazione di Battistini con il personaggio donizettiano valga per tutte la testimonianza, che qui riproduciamo integralmente, di un critico di Kharkov, in occasione dell’esordio del celebre baritono al Teatro Municipale della città ucraina nell’aprile 1902. «Le succès d’un semblable opéra», si legge dunque nella recensione chiaramente ostile all’opera donizettiana «ne peut être créé que par un soliste comme Battistini. Dès sa première apparition, dès sa première note, on sent qu’on a affaire à un grand artiste. Taille haute, élancée, costume superbe et historiquement exact, manières calmes et nobles, voilà pour le côté extérieur. Il chante son grand air du premier acte, et l’on ne sait ce qu’il faut admirer davantage, de la voix ou de l’art scénique surprenant. La voix large et puissante remplit toute la salle, pénètre jusqu’au moindre recoin, étincelle et brille de mille chatouillements incomparables. On croit entendre tantôt une note profonde de violoncelle, tantôt un mezza voce de ténor, tantôt un son riche du registre médian. Les sons croissent jusqu’au plus puissant forte, puis vont mourir dans le plus tendre piano. Toutes ces modulations surprenantes ne sont qu’un jeu pour l’artiste et lui viennent d’abondance. Les plus hautes notes de baryton, le *la* supérieur inclusivement lui viennent aussi facilement que le *do* inférieur. Le forte le plus accentué ne provoque aucune tension. Battistini chante toujours et ne crie jamais, comme ont l’habitude de le faire nos chanteurs russes. Puis, cet art incomparable de rendre par des sons, tous les mouvements de l’âme!... La rêverie mélancolique, une douleur profonde, une explosion de colère... l’artiste sait peindre tout cela dans un langage compréhensible à tout le monde, même à ceux», conclude il critico di Kharkov, «qui ne savent pas le contenu du libretto.» (in JACQUES CHUILON, *Battistini. Le dernier divo*, Paris, Editions Romillat, 1996, p. 108).

² ALBERTO CAMETTI, *Donizetti a Roma*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1907, p. 224.

³ Cfr. THOMAS G. KAUFMAN, *Mattia Battistini Chronology*, in JACQUES CHUILON, *op.cit.*, pp. 311-327.

⁴ In effetti, se si prescinde dal miracoloso “effetto Battistini”, la prima fase della vita teatrale di *Maria di Rohan* praticamente non va oltre il mezzo secolo, arrivando a malapena, nel caso della provincia e dei teatri secondari delle grandi città, a sfiorare la fine dell’Ottocento, mentre nei teatri più importanti ci si ferma molto prima. A Torino, per esempio, non si va oltre le due edizioni del Teatro Regio, rispettivamente nel marzo

1851 e nel gennaio 1855, ma in compenso l'opera donizettiana durerà ancora una trentina d'anni sulle scene del Rossini e del Carignano, dello Scribe e del Vittorio Emanuele, del Balbo e del Nazionale. Alla Scala, invece, tutto si esaurisce in sole otto recite nel gennaio 1851, riviando il seguito di oltre un secolo, al 1969. Peggio ancora andrà alla Fenice, dove ci si accontenta di una sola recita, il 20 marzo 1847; né d'altra parte si ha notizia di ulteriori apparizioni in un teatro importante come il San Benedetto (poi Gallo, poi Rossini).

⁵ La presenza di un secondo tenore chiama direttamente in causa l'edizione originale viennese di *Maria di Rohan*, ora adottata dalla Fenice. Sarà in occasione della ripresa parigina del novembre 1845 che Donizetti non esiterà a trarre vantaggio dalla presenza nella compagnia di Marietta Brambilla per destinare la parte di Gondì all'illustre contralto, cui già si dovevano le "prime" di Maffio Orsini in *Lucrezia Borgia* e Pierotto in *Linda di Chamounix*.

⁶ Un'altra esecuzione, a cura dell'Opera Camerata di Washington, prevista a maggio dello scorso anno, in realtà, secondo quanto risulta alla Donizetti Society, sarebbe stata annullata.

Maria di Rohan 1957-1999

30 ottobre 1957 - Bergamo, Teatro Donizetti - *Direttore* Ettore Gracis - *Regia* Enrico Colosimo - MARIA DI ROHAN Roma Sitran Just - ARMANDO DI GONDÌ Nello Romanato - RICCARDO DI CHALAIIS Nicola Tagger - ENRICO DI CHEVREUSE Anselmo Colzani

24 marzo 1962 - Napoli, Teatro di San Carlo - *Direttore* Fernando Previtali - *Regia* Enrico Frigerio - MARIA DI ROHAN Virginia Zeani - ARMANDO DI GONDÌ Anna Maria Rota - RICCARDO DI CHALAIIS Enzo Tei - ENRICO DI CHEVREUSE Mario Zanasi

25 febbraio 1969 - Milano, Teatro alla Scala - *Direttore* Mario Gusella - *Regia* Franco Enriquez - MARIA DI ROHAN Maria Luisa Cioni - ARMANDO DI GONDÌ Anna Maria Rota - RICCARDO DI CHALAIIS Ottavio Garaventa - ENRICO DI CHEVREUSE Giangiacomo Guelfi, Carlo Meliciani

26 marzo 1974 - Venezia, Teatro La Fenice - *Direttore* Gianandrea Gavazzeni - *Regia* Alberto Fassini - MARIA DI ROHAN Renata Scotto - ARMANDO DI GONDÌ Elena Zilio - RIC-

CARDO DI CHALAIIS Umberto Grilli - ENRICO DI CHEVREUSE Renato Bruson

5 dicembre 1976 - London, Queen Elisabeth Hall - *Direttore* Leslie Head - in forma di concerto - MARIA DI ROHAN Lois Mc Donnell - ARMANDO DI GONDÌ Della Jones - RICCARDO DI CHALAIIS Anthony Roden - ENRICO DI CHEVREUSE Jonathan Sommers

6 agosto 1988 - Martina Franca, Palazzo Ducale - *Direttore* Massimo De Bernart - *Regia* Filippo Crivelli - MARIA DI ROHAN Mariana Nicolesco - ARMANDO DI GONDÌ Francesca Franci - RICCARDO DI CHALAIIS Giuseppe Morino - ENRICO DI CHEVREUSE Paolo Coni

15 novembre 1995 - Linz - *Direttore* Elio Boncompagni - in forma di concerto - MARIA DI ROHAN Katia Ricciarelli - ARMANDO DI GONDÌ Gisella Pasino - RICCARDO DI CHALAIIS Giuseppe Morino - ENRICO DI CHEVREUSE Roberto Servile

6 dicembre 1996 - Wien/Konzerthaus - *Direttore* Elio Boncompagni - in forma di concerto - MARIA DI ROHAN Edita Gruberova - ARMANDO DI GONDÌ Ulrike Precht - RICCARDO DI CHALAIIS Octavio Arévalo - ENRICO DI CHEVREUSE Ettore Kim

29 agosto 1998 - Castello di Sychrov - *Direttore* Elio Boncompagni - in forma di concerto - MARIA DI ROHAN Victoria Loukianez - ARMANDO DI GONDÌ Claudia Marchi - RICCARDO DI CHALAIIS Octavio Arévalo - ENRICO DI CHEVREUSE Ettore Kim

30 gennaio 1999 - Venezia, PalaFenice - *Direttore* Gianluigi Gelmetti - *Regia* Giorgio Barberio Corsetti - MARIA DI ROHAN Giusi Devinu/Gabriella Costa - ARMANDO DI GONDÌ Gianluca Sorrentino - RICCARDO DI CHALAIIS Jorge Lopez-Yanez/Fernando Portari - ENRICO DI CHEVREUSE Carlo Guelfi/Giovanni Meoni



Il baritono Giorgio Ronconi in una litografia del 1833. (Milano, Collezione Cavallari).

GIANCARLO LANDINI

«A MORIRE INCOMINCIAI»

SUL TENORE E SUL BARITONO ROMANTICO NELL'ULTIMO DONIZETTI

All'interno della produzione donizettiana *Maria di Rohan* rappresenta un momento privilegiato: una pagina di indubbio interesse, di cui la critica ha adeguatamente sottolineato l'importanza.¹ Scritta nel 1843, quando la parabola verdiana era già iniziata (*Oberto, conte di San Bonifacio* risale al 1839, lo sfortunato *Un giorno di regno* al 1840, *Nabucco* al 1842 e i *Lombardi alla prima Crociata* del 1843), *Maria di Rohan* declina ancora una volta il tema di "amore e morte".² Basti pensare all'incipit della stretta del duetto del II atto (facciamo riferimento all'edizione parigina, quella tradizionalmente diffusa), «A morire incominciai/nell'udirli altrui consorte!», che potrebbe essere assunto a sigillo dell'opera. Tale materia trova una suggestiva traduzione musicale nella scrittura dei protagonisti che, specie nel canto del Conte di Chalais e del duca di Chevreuse, cioè del tenore e del baritono, si trasforma forse nel più perfetto esempio italiano di vocalità maschile romantica: un canto fatto di soavità belcantistiche e di brucianti declamazioni, tese a rappresentare i tormenti di queste anime belle che si muovono sull'abisso delle loro passioni. Un canto che, pur condiviso da Verdi,³ non troverà più questa condizione che è propria del Donizetti maturo. L'attenzione dedicata a Chalais e a Chevreuse non significa che il personaggio di Maria, scritto per l'illustre Eugenia Tadolini, non meriti attenzione. Anzi, come è stato giustamente sottolineato, a cominciare da William Ashbrook, il personaggio di Maria rappresenta un ulteriore approfondimento dell'animo femminile, compiuto da Donizetti. La sua vocalità è una nuova icona dell'eroina romantica, che però si era

già compiutamente incarnata in altri personaggi della produzione del compositore bergamasco. Al contrario Chalais e Chevreuse costituiscono due figure per certi versi inedite, che portano a maturazione esperimenti linguistici, in parte esperiti da Donizetti nella vocalità di alcuni personaggi delle opere precedenti.

Tra gli Anni Trenta e la metà degli Anni Quaranta si vennero fissando le caratteristiche del tenore e del baritono romantici. Non solo il tenore, divenuto con il soprano il perno della drammaturgia operistica, incarnava l'ideale, dell'anima bella, legata da passioni travolgenti e tragiche. Anche il baritono, chiarite ormai le caratteristiche della sua vocalità, che non era più quella del basso-cantante, partecipava a questo mondo poetico. Rivale, certo, tremendo ed inesorabile. Ma di sentimenti sublimi.

Tra i lavori che maggiormente contribuirono a fissare le caratteristiche del tenore romantico italiano bisogna annoverare *Lucia di Lammermoor* (1835), *I Puritani* (1835), *Il Giuramento* (1839), vale a dire Edgardo, Arturo e Viscardo.⁴ Donizetti, Bellini e Mercadante dunque. Ma, mentre Bellini vedeva troncata dalla morte la sua sfolgorante parabola artistica e Mercadante sembrava perdersi in una maturità non rischiarata da particolari illuminazioni, Donizetti ebbe a disposizione nove anni (tanti gli furono concessi dal destino, prima che il buio scendesse sulla sua mente) per inventare compiutamente il linguaggio del tenore romantico. Nei lavori successivi alla *Lucia* un posto di assoluta preminenza spetta alla vocalità di Chalais.

Riccardo di Chalais fu scritto per Carlo Guasco,⁵ che i frequentatori della produ-

zione romantica conoscono per essere stato il primo interprete di Ernani, nell'omonima opera di Giuseppe Verdi. All'epoca della *Maria di Rohan* non aveva ancora sei anni di carriera sulle spalle, dal momento che aveva debuttato alla Scala di Milano il 26 dicembre del 1836, quale Pescatore nella prima scaligera del *Guglielmo Tell* di Rossini, ribattezzato *Vallace*. Per il giovane tenore era iniziata una carriera che lo avrebbe portato a Nizza, Marsiglia, Pavia, Reggio Emilia, Udine, Bologna, Ancona, ecc., fino a ritornare alla Scala: nella stagione 1842-43 partecipò alla prima assoluta dei *Lombardi alla Prima Crociata*, qualche mese prima di cantare *Maria di Rohan*. Aveva avuto modo di frequentare alcuni titoli del vecchio repertorio rossiniano, bagaglio obbligato dei cantanti di scuola italiana, almeno fino alla fine del secolo scorso. Eccolo in *Otello*, ovviamente nei panni di Rodrigo. Eccolo nella *Cenerentola*, quale Ramiro. Intanto però si era buttato sui personaggi del nuovo repertorio romantico, Orombello nella *Beatrice di Tenda*, Fernando nel *Marin Faliero*, Alamiro nel *Belisario*, Edgardo nella *Lucia di Lammermoor*, Leicester nella *Maria Stuarda*, Tebaldo nei *Capuleti e i Montecchi*, Ubaldo nell'*Elena da Feltre*. Guasco veniva così ad inserirsi di diritto nell'ultima generazione di tenori donizettiani, dove – a tralasciare Rubini e Duprez, vale a dire l'alfa e l'omega del canto romantico, e a considerare a parte Domenico Donzelli, per via di quel colore francamente baritonale che lo distingueva dagli altri – dominavano Ignazio Pasini, Antonio Poggi, Giovanni Basadonna, Napoleone Moriani, Lorenzo Salvi, Gaetano Fraschini e Mario de Candia, detto più comunemente Mario. Essi altro non sono che i tenori protagonisti delle prime assolute delle opere serie italiane scritte da Donizetti dopo *Lucia*, compreso quell'Ignazio Pasini del *Belisario*, che fu tenore negletto nel pantheon dei grandi cantanti dell'Ottocento, con l'aggiunta di Mario, che fu il primo Ernesto del *Don Pasquale*, opera buffa. L'inclusione non è senza ragione: almeno la romanza del secondo atto, «Cercherò lontana terra», e la successiva cabaletta, presentano una vocalità di

aristocratica raffinatezza, che avrebbe potuto ben figurare sulle labbra di un eroe da opera seria.⁶ Tralasciamo però *Poliuto* che non fu mai rappresentato vivente l'Autore e che per essere stato destinato a Adolphe Nourrit, (il re dell'Opéra, prima dell'avvento di Duprez), un tenore eccentrico rispetto ai cantanti italiani, meriterebbe una serie di osservazioni particolari, che esulano da questo contesto.

È noto che Donizetti modellò la vocalità dei suoi personaggi sulle caratteristiche dei suoi interpreti (il musicista bergamasco scriveva sempre *ad personam*). Il fatto di trarre il maggior partito possibile dal talento dei suoi interpreti, non significa però che egli si piegasse ai capricci o, semplicemente ai comodi, dei cantanti che aveva a disposizione. D'altronde un simile atteggiamento di condiscendenza avrebbe trovato una plausibile giustificazione in presenza di mostri sacri come Giovan Battista Rubini, che potevano fare a meno di Donizetti. Sarebbe però stato privo di ogni logica di fronte ad un Carlo Guasco, che fu tenore di fama, ma non tale da determinare con la sua presenza le scelte poetiche di un compositore ormai affermato come il Bergamasco, specie nel 1843. Semmai Guasco poteva incarnarle con cognizione di causa.

È vero piuttosto che Salvi (tra l'altro il primo Chalais nella versione parigina della *Maria di Rohan*), Moriani (tenore donizettiano di ferro,⁷ che però aspettò solo il 1850 per cantare Chalais al Théâtre Italien), Mario, ma anche Enrico Calzolari (uno dei tenori donizettiani della generazione che debuttò negli Anni Quaranta), Francesco Pedrazzi, Antonio Poggi ben incarnavano il tipo del tenore romantico di estrazione lirica (per distinguerlo da quello più vigorosamente drammatico e declamatorio alla maniera di Duprez, dopo il suo debutto all'Opéra, cioè non quello di *Parisina* o di *Rosmonda, regina d'Inghilterra*. Va comunque osservato che anche nella vocalità più accentuamente coturnata, come fu quella del *grand-opéra* donizettiano, vi sono sempre momenti di lirico ripiegamento. Lo dimostrano molto bene pagine sul tipo di «Seule sur la terre» dal *Dom Sébastien, roi*

de Portugal o di «Ange si pur, que dans un songe» da *La Favorite*), il cui stile si riassume in questi tre sostantivi: anima, finezza e passione.⁸ Che sono le tre caratteristiche individuate nel canto di Guasco dal recensore dei *Teatri*, l'indomani del *Corrado di Altamura* di Federico Ricci, rappresentato alla Scala nel 1841.

Anima cioè calore, energia, intensità di sentimenti, che nell'arroventarsi si spinge fino alla passione (quella, ad esempio, che il tenore donizettiano è invitato ad esprimere nella prima parte dell'Aria di Enrico nella *Maria di Rudenz*, «Talor nel mio deli-



Il tenore Lorenzo Salvi, interprete del ruolo di Chalais alla prima parigina dell'autunno 1845. (Bergamo, Museo Donizettiano).

rio», sul cui attacco Donizetti prescrive appunto «con passione»). Passione, cioè la cifra distintiva della vocalità donizettiana di Gerardo quando ama e maledice nel Prologo della *Caterina Cornaro*, prima attaccando, «Spera in me, della tua vita» e poi esplodendo in «Va', crudel: maledetto quel giorno» o quando nel secondo atto della stessa opera chiama i cavalieri alla lotta, «Morte, morte! Fur troppo gli insulti». È il trasporto di Oliviero nel secondo atto di *Adelia*, quando intona «Nelle tue braccia vivere...». Se ci è permessa una parentesi verdiana, proprio in virtù di Guasco, noteremo che è anche l'abbandono di Oronte nella Cavatina del secondo dei *Lombardi alla Prima Crociata*, «La mia letizia infondere». Un abbandono che si sublima nella frase estatica del Terzetto, «Qual voluttà trascorrere», sintesi del canto romantico, ma a patto di dimenticare il turgore della celebre esecuzione di Caruso. Lo stile romantico di Guasco, del primo Verdi, di Donizetti non era quello del tenore partenopeo. Quello stile infatti viveva di finezza, che poi qui significa belcanto. Un belcanto romantico si intende, che aveva lasciato decantare la coloratura, decisamente rarefattasi, ma non del tutto sparita dalla vocalità del tenore donizettiano. Era rimasta l'estasi, fatta di un canto morbido, soave, leggero nei centri, un'estasi piena di tensione e di virile slancio. A questo proposito può essere utile leggere la frase di Roggero nell'Adagio dal Duetto Roggero-Delizia del già nominato *Corrado d'Altamura* di Ricci, «Io t'ho amata e t'amo ognora». Non solo Roggero, cioè Guasco, preferisce evitare le semplici *roulades*, presenti invece nella scrittura di Delizia, sostenuta dalla signora Luigia Abbadia, ma impronta il suo canto a quella virile dolcezza, cui si accennava, espressa da una vocalità dove la tensione della declamazione si stempera nelle terzine di ottave. La tessitura è quella tipica di Guasco, compresa tra il sol² e il la⁵. Le puntature (per esempio il la bemolle in corrispondenza di «ah, il sol», il sol bemolle in corrispondenza di «amore») presentano segni di corona e si immaginano utilizzate per interpolare un breve melisma, fiorendo la melodia, oppu-

re, complice l'indicazione «a piacere», per filare la nota. Quello di costellare il canto del tenore con segni di corona è un particolare linguistico che si incontra in più di un tratto della vocalità dell'Oliviero dell'*Adelia*.⁹ Se ne distilla una vocalità di grazia, dai tratti angelici. Infatti i tenori donizettiani fin qui nominati, specificatamente Salvi, Mario, Poggi, Moriani (si può ricordare che, nella già citata Aria di Enrico dalla *Maria de Rudenz*, la passione iniziale deve tramutarsi in dolcezza, per esplicito invito del compositore), Guasco, Calzolari si collocavano nel solco di Rubini. Come lui erano tenori angelicati, ma di lui erano meno versati nelle tessiture acutissime ed esprimevano la loro estasi con una passionalità più accentuata, più nervosa, più ripiegata, più umana e dolente. Ne nasceva dunque una vocalità che si identificava pienamente con quella donizettiana. Nobile e purissima, eppure sofferente e piagata. Un canto insomma che sta nel mezzo tra le siderali astrazioni di Bellini (per non parlare di Rossini) e i più decisi accenti verdiani (almeno del Verdi che si è liberato delle influenze dell'ultimo Donizetti). Un canto di cui qualche spunto si è visto recuperato con autorevolezza stilistica in alcune esecuzioni moderne¹⁰ e che rivelerà tutta la sua anima, la sua passione, la sua finezza solo quando anche nel teatro romantico si inizierà seriamente una sperimentazione simile a quella che ha mutato il volto alle esecuzioni barocche e mozartiane.¹¹ Un canto che per essere ritrovato necessita del ripristino degli organici orchestrali e corali originali, degli strumenti d'epoca e di un fraseggio lontano da ogni benché minima contaminazione con lo stile realista che pure incrosta, al di là della sua piacevolezza e della sua soggiogante bellezza, interpretazioni donizettiane illustri come quelle di Pavarotti, per non parlare di quelle di Gigli e di Pertile. Un canto che richiederebbe degli specialisti disposti a rinunciare al cliché del tenore assoluto che spazia da *Idomeneo* a *Andrea Chénier*. Un canto che trova nella vocalità di Chalais la sua sublimazione. A questo proposito sarà sufficiente ripercorrere, seppure velocemente, le pagine sa-

lienti, affidate al tenore nella *Maria di Rohan*. Nel Larghetto, «Quando il cor da lei piagato», bisogna notare la presenza di alcuni brevi melismi, ma soprattutto del la bemolle acuto con il segno di corona, oltre ai trilli di «speme in me destò». Se si pensa alla scrittura della Cabaletta di Ernani, «O tu, che l'alma adora», si deve concludere che Guasco gradiva i trilli, un abbellimento certo destinato a conferire una rara smaltatura al canto del conte di Chalais. Della celebre Aria, «Alma soave e cara», bisogna sottolineare la cantabilità, che è poi una delle espressioni della vocalità romantica italiana. Non inganni la scrittura spoglia, in una tessitura scevra di difficoltà. Il segreto di simili pagine è proprio nell'accento, nel peso del suono, nelle tinte. Lo strazio dolcissimo della passione di Chalais ritorna nel grande duetto del II atto con Maria (versione parigina), che si sublima poi nella frase della Stretta, «A morire incominciai». La sublime dolcezza del romanticismo di Chalais ricompare ancora una volta nel Duettino con Maria nel III atto.¹² Vi troviamo qualche breve tratto di coloratura, vi troviamo il canto a fior di labbro, richiesto esplicitamente dall'incazione «pp», vi troviamo l'invito ai portamenti, quest'ultimo chiarissimo in quel frammento di frase ascendente che corrisponde a «anzi che a lui consorte». Nel Terzetto, che conclude l'opera, Donizetti ribadisce invece che l'estatica aristocrazia del suo tenore non è snervata debolezza, ma elegante virilità, capace dunque di quell'elettrico nervosismo che il canto romantico scatenava negli ascoltatori.

La parte di Chevreuse fu scritta invece per Giorgio Ronconi,¹⁵ che possiamo definire baritono, anche se nell'Ottocento la qualifica che gli spettava era quella di basso-cantante. È noto a tutti che le scene liriche del decennio 1850-1840 non conoscevano ancora il baritono così come poi verrà identificato dalla produzione verdiana. All'epoca di Donizetti il baritono confondeva la sua voce con quella del basso-cantante. L'esigenza di dare una piena autonomia al baritono si fece più acuta dopo il 1835. Ciò spiega l'indifferenza al problema da parte di Bellini. An-

che nella produzione di Donizetti anteriore al 1830 non ci sono tracce di questa necessità. Ancora all'epoca di *Anna Bolena* (1830) e di *Lucrezia Borgia* (1833), Donizetti accettò che il rivale del tenore, rispettivamente Percy e Gennaro, fosse un basso, cui affidò la parte di Enrico VIII e di Alfonso d'Este. Con *Parisina* (partitura chiave per la comprensione del canto romantico) l'esigenza va delineandosi con maggiore evidenza. Neppure il Cosselli, che fu il primo interprete della parte del geloso duca di Ferrara, Azzo, era ancora un vero e proprio basso-baritono romantico. L'incontro con Giorgio Ronconi, uno dei cantanti storici del secolo scorso, spinse Donizetti a compiere l'impresa di inventare il baritono romantico.¹⁴ Sfruttò le possibilità di una voce che conservava le ombreggiature della corda del basso, ma all'occasione era capace di innalzarsi fino agli acuti del tenore, dimostrandosi duttile e in grado di reggere tessiture sempre più elevate. Non si dimentichi infatti che Giorgio Ronconi possedeva una voce che aveva un'estensione tenorile. D'altronde gli illustri teorici del secolo, come Enrico Delle Sedie, confermano che la voce del baritono deve potere toccare senza fatica il sol acuto.¹⁵

Donizetti si era già avvalso di Ronconi, destinandogli per ben due volte il ruolo del titolo. Era avvenuto nello stesso anno, il 1833, a pochi mesi di distanza. Nel gennaio al Valle di Roma era stato Cardenio nel *Furioso all'Isola di Santo Domingo*. Nel novembre, sempre nello stesso teatro, aveva cantato Torquato Tasso nell'opera omonima. Se però, come nel caso del tenore, volessimo limitarci a seguire l'itinerario della creazione del baritono romantico nella produzione seria italiana di Gaetano Donizetti dalla *Lucia di Lammermoor* alla *Maria di Rohan*, vi incontreremmo tappe di indubbio interesse. È il caso del ruolo del titolo nel *Belisario*, cantato da Celestino Salvadori. È il caso di Notthingam nel *Roberto Devereux*, cantato da Paolo Barroilhet. Sia l'una che l'altra parte presentano però una scrittura che ricorda ancora quella del basso-baritono romantico, più che del baritono vero e proprio. Non dimentichiamo che Barroilhet sarà interprete di alcuni grandi per-

sonaggi della produzione francese di Donizetti. Sarà il primo Alphonse IX nella *Favorite* e poi Le Camoëns nel *Dom Sébastien, roi de Portugal*, contribuendo alla creazione della tipologia del *bariton grand-seigneur*.

Nel proseguo del nostro cammino incontriamo poi quattro tappe fondamentali: *Maria de Rudenz*, *Maria Padilla*, *Linda di Chamounix* e *Maria de Rohan*. In tre di queste quattro partiture la parte del baritono fu scritta per Giorgio Ronconi, che fu Corrado nella *Maria de Rudenz*, Don Pedro nella *Maria Padilla* e Chevreuse nella *Maria de Rohan*. Nella *Linda di Chamounix* la parte di Antonio toccò a Felice Varesi che poi divenne uno dei più importanti baritoni verdiani del suo tempo. Infatti fu il primo Macbeth, il primo Rigoletto e il primo Germont. Non va dimenticato però che nel periodo esaminato Ronconi fu anche il primo interprete della parte di Enrico nel *Campanello* e di Nello nella *Pia de' Tolomei*. Benché la prima sia una farsa, pur tuttavia la vocalità di Enrico merita almeno un'osservazione. Donizetti, complice Ronconi, si diverte (lo faceva spesso) a parodiare la vocalità dell'opera seria o meglio ad utilizzare in un contesto comico, se non farsesco, la vocalità dell'opera seria. Il Duetto Enrico-Serafina presenta numerosi passi che starebbero a pennello sulle labbra di un basso-baritono o di un baritono romantico, a cominciare dalla frase iniziale dell'Allegro, «Non fuggir...l'arresta», per concludere con la grande volata in corrispondenza di «estinguera». Essa non può che ricordarci certe soluzioni della vocalità di Enrico Asthon e, persino, di Enrico VIII. La parte di Nello, benché *Pia de' Tolomei* sia opera negletta, contiene interessanti indicazioni sulla psicologia del baritono romantico donizettiano, che alterna momenti di dolente malinconia (è il caso di «Parea celeste spirito») al furore più acceso (è il caso di «Son cieco di furor» oppure «L'empia cingete d'aspre ritorsioni»). A queste due situazioni emotive corrispondono altrettanti comportamenti linguistici della vocalità del baritono. Di particolare interesse risulta il Quadro Secondo della Seconda Parte. Ronconi vi poteva dispiegare un'ampia gamma di risorse

vocali e tutta la sua forza drammatica. La declamazione si mostrava incisiva e penetrante nel Recitativo, «Sconfitte dal nemico brando». Il canto accorato vi faceva la sua più completa apparizione nel dolente Cantabile, «Solo un'istante dubitar vorrei»: una frase che sembra modellata apposta per assecondare il fraseggio largo del celebre cantante. Riappariva prepotente nella successiva Aria, «Lei perduta, in core ascondo». Una pagina ricca di contrasti, tutta un chiaroscuro di accenti irosi e di dolenti abbandoni. Infine la Cabaletta, «Dio pietoso, un cor ti parla», intonata da Nello in uno stato di agitazione che Donizetti dipinge con una vocalità travolgente: perfetta raffigurazione delle possibilità espressive della voce di un baritono romantico.

Come il feroce e sfortunato marito di Pia, anche Corrado, Don Pedro e Chevreuse sono piagati dall'amore, pur con diverse sfumature. Ronconi infatti eccelleva nell'espressione di questo sentimento e Donizetti riteneva che l'espansione dell'amore, specie di quello deluso, ripiegato in una tragica malinconica che poi si muta in furore, ben si addicesse alla corda del baritono. Si fissa così una caratteristica peculiare della psicologia del baritono, destinata a ritornare anche nella produzione verdiana. Basti pensare al Riccardo di *Un ballo in maschera*, peraltro accostabile al duca di Chevreuse anche per la situazione drammatica che è costretto a vivere. Il primo frutto di questa scelta è una vocalità che contiene molti passi improntati ad una malinconica cantabilità. È un canto lene e triste, che ha i toni della nenia e che si sviluppa attraverso melodie che richiedono l'emissione morbida, omogenea, legatissima, tutta un trascolare di tinte, dalle esacerbate esclamazioni alle dolenti mezzevoci. Uno dei più compiuti esempi di questo stile è costituito dalla Romanza del primo atto della *Maria de Rudenz*, «Ah! non avea più lagrime» della quale giustamente il Clément scrive: «est empreinte de cette tendre mélancolie dont le compositeur a donné tant de marques dans ses ouvrages».¹⁶ Concorre al risultato una vocalità che mescola genialmente spunti di scrittura sillabica ad altri fioriti (il trillo di

«inaridito», le brevi volate di «anima», di «tacito», il gruppetto di «invase», i chiaroscuri dinamici fatti di sapienti alternanze di forti e di piani, il gioco agogico dei «rallentando», come quello in corrispondenza di «rimase»). Una vocalità che ritroviamo in altre pagine dell'opera, a cominciare dal Larghetto del duetto Corrado-Enrico nel primo atto, «Ah! non esprime il detto». Una vocalità che senza dubbio teneva largo conto dell'arte di Ronconi, «d'une belle mise de voix et d'une manière large de phraser».¹⁷ Non dimentichiamo infatti che il celebre baritono fu uno dei pochissimi cantanti a suscitare l'entusiasmo di Donizetti. Il fraseggio ampio e nobile, che contraddistingueva il canto di Ronconi, caratterizza anche la grande Aria di Don Pedro dall'ultimo atto della *Maria Padilla*. «Ah! quello fu per me». In questo pezzo andrà notata anche la tessitura che si fa sempre più spiccatamente baritonale. Non solo la voce tocca ripetutamente il fa acuto, ma numerosi passaggi la portano a fraseggiare con sicurezza sopra il rigo. Nella Cabaletta, «Lasciar Maria», uno degli spunti melodici più felici di tutta l'opera, ritorna Ronconi baritono amoroso, capace di un canto morbido ed affettuoso, espresso attraverso un'emissione leggera, legatissima, in grado di realizzare la versione baritonale della mezza voce del tenore romantico. Nel Larghetto del duetto Don Pedro-Maria, che chiude il primo atto, Ronconi aveva mostrato un'altra volta il suo amore e la sua disponibilità al canto melismatico, espresso da una vocalità la cui linea è fiorita di terzine, quartine di sedicesimi, senza dimenticare i gruppetti. Nella Cabaletta invece lo slancio porta di nuovo la voce del baritono al fa acuto. Tutte queste caratteristiche si compongono in un canto aristocratico e nobile, lontano da ogni prevaricazione non solo verista, ma neppure realista, al tal punto che il Clément, sintetizzando le impressioni suscitate dal Ronconi nel pubblico parigino, scrive: «Ronconi a eu un grand succès de chanteur tragique dans cette ouvrage». In questa frase andrà appunto sottolineato quell'aggettivo tragico che ribadisce l'aspetto coturnato del canto del baritono romantico, un aspetto destina-

to a passare anche nella vocalità del baritono verdiano. Un aspetto che sconsiglia non solo qualsiasi esagerazione, ma anche qualsiasi cedimento verso atteggiamenti vocali che riducano l'affettuosità di Corrado ad una colloquialità borghese, insomma alla lacrimuccia dei baritoni lirici della produzione naturalista.¹⁸

Tanta bellezza di accenti si impone nel canto di Chevreuse fin dalla Cavatina di sortita, con passi come «mio la scure», che sono un invito a portare il suono, con l'esplicita richiesta di dolcezza in corrispondenza di «Qui fra le gioie». Il canto affettuoso ed angelicato domina anche il Moderato Assai, «Se ancor m'è dato stringerti», ma trova la sua sublimazione nel Cantabile «Bella, e di sol vestita». La sapiente scrittura vocale di questa pagina è uno degli esempi più illuminanti del partito che un compositore come Donizetti sapeva trarre dall'intelligente utilizzo del talento del suo interprete. Se l'attacco dell'Aria sfruttava l'arte di Ronconi, baritono amoroso, la sua abilità nel creare violenti e repentini chiaroscuri veniva piegata all'espressione dell'urgere della rabbia, «Ah! fur mentite larve!», che subito si abbandonava alla tristezza di «fu sogno che disparve». Allo stesso modo l'arte di rallentare e di accelerare, nella quale un fraseggiatore come Ronconi doveva essere sublime, serviva per battere la sistole e la diastole del cuore piagato di Chevreuse in frasi come «funesto il giorno e squallido» (accelerando), «Per me veleno è l'aura» (rallentando). Il baritono donizettiano però era capace anche di furibonde impennate. Lo aveva già ben dimostrato la vocalità di Antonio nella *Linda di Chamounix*, che dopo la dolcezza pastorale di «Ambo nati in questa valle» fa sentire tutta la sua rabbia in «perché siam nati poveri...»: uno slancio che ha il sapore di protesta del socialismo di Victor Hugo ne *Les Misérables*. Per Chevreuse l'ergersi tremendo ed inesorabile si sublima nella grande Cabaletta, «Voce fatal di morte», che anticipa la dimensione apocalittica della vendetta verdiana di Renato, anche lui ondeggiante tra il bronzeo incipit di «Eri tu» e il dolce, ma tristissimo ripiegamento di «O dolcezze

perdute». Qui come nelle mezzevoci estatiche di Chevreuse, cioè di Ronconi, il canto a mezza voce del baritono romantico diventa epifania musicale del tema dell'infelicità dell'uomo, del dolore che non può essere più grande se non nel ricordarsi del tempo perduto nella miseria.

Va infine notato che nella vocalità di Chevreuse la tessitura vocale si spinge vieppiù verso la regione acuta, con numerose puntature al fa acuto, senza dimenticare il sol di «l'appella a me». Può essere utile sottolineare che spesso queste puntature sono enfatizzate dal segno di corona e, nel caso di quella in corrispondenza di «empio», anche da due «ff». Questo particolare non solo sottolinea, come ha già osservato Celletti,¹⁹ l'arte di Ronconi nel trarre partito dai repentini contrasti, ma anche l'esplicita richiesta di potenza per connotare il furore dei personaggi affidati al baritono. Anche in questo caso però, come già in quello del tenore, l'esecuzione della parte di Chevreuse richiede il ripristino della prassi esecutiva ottocentesca, che comincia con l'individuare il giusto peso vocale e a non equivocare tra il furore di Chevreuse e quello dei sanguigni baritoni del repertorio naturalista, la cui rabbia non ha nulla di aristocratico, ma è spesso una foia, dove l'amore si abbassa a livello di concupiscenza. Anche nel caso di Chevreuse, come quello di Chalais, non sono mancate illuminanti lezioni, da cui gli interpreti dei nostri giorni possono iniziare il loro lavoro di approccio e di approfondimento.²⁰

¹ «La *Maria di Rohan* appare, dunque, particolarmente indicativa dell'ultimo Donizetti tragico: un'opera aristocratica ed intimista che sembra rifugiarsi fra le pareti domestiche smussando gli apporti corali e rinunciando ad ogni pompa melodrammatica; una partitura concitata e pur strumentalmente trasparente, che rinnova dall'interno il melodramma serio adattando ai personaggi tragici il rapido agire proprio della commedia musicale», cfr. GUGLIELMO BARBLAN, *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, Bergamo, Società Assicurazione Liguria, 1985, p. 402. «È una partitura che merita di essere conosciuta in modo più approfondito di quanto non lo sia, se si vuole apprezzare l'intera gamma delle risorse drammatiche di Donizetti», cfr. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le Opere*, traduzione di Luigi Della Croce, Torino, EDT, 1987, p. 265. Questi due autorevoli giudizi ribadiscono l'importanza di *Maria di Rohan* nella produzione del musicista bergamasco.

² Cfr. a questo proposito JOHN ALLITT, *Donizetti and the*

Tradition of Romantic Love, Londra, Donizetti Society, 1975. Benché lo studioso inglese non faccia specifico riferimento al mondo poetico di *Maria di Rohan*, la lettura di questo saggio risulta interessante e suggestiva, utile per approfondire un tema così importante nella produzione donizettiana.

⁵ Cfr. EGIDIO SARACINO, *Donizetti. Tutti i libretti*, Milano, Garzanti, 1995, p. 1246, «Sul piano vocale *Maria di Rohan* rappresenterà un punto di riferimento per il Verdi della prima e della seconda maniera».

⁴ Se volessimo completare la galleria delle grandi figure romantiche scritte per voce di tenore, bisognerebbe assolutamente aggiungervi quella di Raoul protagonista de *Les Huguenots* di Giacomo Meyerbeer. Il periodo storico, la situazione descritta, l'alto sentire del personaggio, la sua vocalità fatta di soavi abbandoni, di aeree puntature, ma anche di nobile declamazione rimandano, pur con le inevitabili differenze linguistiche dovute alla tradizione del grand-opéra, alla vocalità di Chalais. Non a caso nell'Ottocento i tenori che potevano cantare l'opera di Donizetti erano gli stessi cui ben si adattava la vocalità di Raoul. Sulla vocalità del tenore romantico cfr. RODOLFO CELLETTI, *La vocalità romantica in Storia dell'Opera*, Torino, Utet, 1977, Vol. III, p. 145.

⁵ Sulla figura di Carlo Guasco si veda l'importante contributo di GIORGIO GUALERZI, *Carlo Guasco, tenore romantico fra mito e realtà*, Alessandria, Cassa di Risparmio di Alessandria, 1976.

⁶ Cfr. FRANCESCO ATTARDI ANSELMO, *Don Pasquale di Gaetano Donizetti*, Torino, Mursia, 1998, p. 155, «Il secondo Atto del *Don Pasquale* si apre in una direzione emotiva del tutto opposta alla chiusa del primo atto. Li eravamo nel mezzo della commedia, con i suoi tipi e le loro trame: qui, con Ernesto, preannunciato dal suono melanconico della tromba, ci troviamo in pieno romanticismo».

⁷ Cfr. di GIORGIO CELESTIA APPOLONIA, *Napoleone Moriani*, in «Newsletter-Donizetti Society», n. 73, p. 16 e seguenti.

⁸ Va osservato che, anche quando nel periodo da noi esaminato Donizetti scrisse per tenori dalla voce più scura, dai riflessi baritonali, non mancò mai di spingere sul requisito del canto di grazia. Ciò vale anche per Roberto Devereux, bari-tenore, classificato come epigono di Donzelli (cfr. R. CELLETTI, voce *Basadonna Giovanni*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. II). Lo stesso Celletti però in «*Roberto Devereux e la vocalità romantica*, inserito nel Programma di Sala per l'edizione del *Roberto Devereux*, rappresentato alla Fenice di Venezia nella stagione 1971/72, a p. 260 deve concludere: «In definitiva, Roberto Devereux, anche se non rientra nello schema del tenore "contraltino", è tuttavia un tipico tenore "soave" del secondo periodo vocale donizettiano; in seguito, questa formula fu conservata nella

Favorita e in gran parte nella *Maria di Rohan*, mentre fu sostituita nel *Poliuto* e nel *Don Sebastiano*, dalla propensione a un canto più muscoloso e violento». È pur vero però che nel *Dom Sébastien*, dove l'esigenza fu dettata dal deteriorarsi della voce di Duprez, e nel *Poliuto*, dove l'esigenza fu dettata dal fatto che Nourrit puntava a sfruttare le risorse della *voix sombrée*, lasciandosi alle spalle il suo passato di tenore contraltino, non mancano passi che richiedono un'espressione soave, per esprimere i rapimenti dell'amore, sia esso sacro o profano. Anche l'accentuato eroismo di Fraschini, epigono di Duprez ed anticipatore di Tamberlick, non andò mai esente dal canto morbido, a fior di labbro, dall'estasi insomma. Non a caso, come Duprez, Fraschini fu interprete di riferimento del personaggio di Edgardo, la cui vocalità (basti pensare a «Verranno a te sull'aure» e al finale dell'opera), esige un canto soave. Non dimentichiamo che tra l'altro Fraschini finì per essere il primo interprete di Riccardo in *Un ballo in maschera* di Verdi, cioè di un personaggio che richiede una vocalità capace di dolcezza e di elegia.

⁹ Va da sé che una pagina come quella di Roggero debba essere eseguita con tutti gli interventi che la prassi esecutiva dell'epoca esigeva. Circa gli eventuali interventi di Guasco ci si può aiutare osservando la vocalità dell'Oronte verdiano. Ne «La mia letizia infondere» si possono notare le interpolazioni di notine da cantarsi «dolce». Sempre in questa pagina si possono notare i contrasti dinamici, «con forza» e poi «dolcissimo» di «quanti pianeti» e ancora il la acuto, «dolcissimo» che conclude la pagina. Dal celebre Terzetto può bastare ricavare l'indicazione «a mezza voce» posta sull'incipit del canto di Oronte. È interessante considerare, come osserva Claudio Gallico nel nell'*Introduzione* dell'edizione critica dell'*Ernani*, edita dalla University of Chicago Press e dalla Ricordi di Milano nel 1977, che Verdi, quindi i compositori del periodo, non annotavano sull'autografo tutte quelle indicazioni, che poi, aggiunte dalla prassi esecutiva, si sono conservate e sono entrate di diritto in una tradizione che, pur con le opportune rettifiche e gli aggiornamenti in fatto di gusto e sensibilità, l'esecutore moderno dovrebbe essere in grado di ristabilire. Ulteriori indicazioni sulla prassi esecutiva dei tenori donizettiani si possono ricavare dalla già citata Aria di Enrico della *Maria de Rudenz*. Qui la figurazione di notine che compare in corrispondenza di «stesso» e poi di «compiangi» è un evidente spunto che invita l'esecutore, pur nei limiti del buon gusto, a procedere a questa sorta di ricamo vocale, che sottolinei l'estatica passione del personaggio.

¹⁰ Il problema del ripristino della prassi esecutiva del tenore moderno è stato affrontato con cognizione di causa da alcuni cantanti contemporanei durante performance teatrali o incisioni discografiche. Tra le altre ricordiamo la recente esecuzione a Bergamo e a

Bologna del *Dom Sébastien, roi de Portugal*, dove Giuseppe Sabbatini ha fornito un'interessante lezione stilistica ed un'esecuzione di «Seul sur la terre» destinata ad essere presa da modello per studi ed approfondimenti sulla vocalità del tenore romantico. Nel caso della *Maria di Rohan* costituisce elemento di riferimento la lezione di Giuseppe Morino offerta nel 1988 al Festival di Martina Franca e raccolta da un'incisione live della Nuova Era. Non vanno inoltre dimenticati i recenti approcci di Bruce Ford al repertorio donizettiano, testimoniati da una serie di preziose incisioni dell'Opera Rara. In particolare si tratta della *Maria de Rudenz*, Orc 16, e *Rosmonda, regina d'Inghilterra*, Orc 15. Nel primo caso il tenore inglese si cimenta con una vocalità, quella di Enrico, pensata per Moriani, mentre nel secondo con un'altra, quella di Enrico II, pensata per Duprez, prima maniera, cioè prima del debutto a Parigi a l'Opéra.

¹¹ A questo proposito riveste grande interesse la recente edizione Sony, S2K 63174, della *Lucia di Lammermoor*, realizzata nel 1977 e pubblicata nel 1998. Sir Charles Mackerras, curatore dell'edizione critica adottata per l'occasione, dirige un'orchestra formata da strumenti d'epoca, il cui organico è ridotto rispetto alle esecuzioni tradizionali. Per quanto riguarda la vocalità tenorile di Edgardo, Bruce Ford, in perfetto accordo con il maestro concertatore, ripristina le cadenze scritte per Gilbert Duprez, interprete del personaggio alla prima assoluta del 1835.

¹² La pagina ha certamente fornito l'esempio per l'Andantino, «Ah morir potessi adesso», di Ernani e di Elvira nel II atto dell'*Ernani*. Verdi prescrive però un canto a «mezza voce», elimina la coloratura, presente invece nella pagina donizettiana.

¹³ Cfr. il fondamentale saggio di MARCELLO CONATI, *L'avvento del "baritono": Profilo di Giorgio Ronconi*, sta in *L'Opera Teatrale di Gaetano Donizetti*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Bergamo, 17-20 settembre 1992 a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993, p. 281 e seguenti. Sulla vocalità del baritono romantico si cfr. di R. CELLETTI, *Il baritono* in *op. cit.*, p. 175.

¹⁴ Cfr. R. CELLETTI, *Canto e tipi vocali nella Maria de Rudenz*, sta in Programma di Sala di *Maria de Rudenz*, rappresentata al Teatro La Fenice nella stagione 1980/81, in particolare le illuminanti pagine dedicate alla figura di Corrado, pg. 18 e sgg..

¹⁵ Cfr. ENRICO DELLE SEDIE, *Arte e fisiologia del canto*, Milano, Ricordi, 1876, p. 241. Non si dimentichi che Enrico Delle Sedie era stato a sua volta apprezzato baritono ed applaudito interprete donizettiano. Tra l'altro nel 1855 cantò la parte di Corrado della *Maria de Rudenz*. A questo proposito cfr. JEREMY COMMONS, *A performance history of Maria de Rudenz*, sta nell'opuscolo di presentazione che accompagna l'edizione di-

scografica dell'Opera Rara, Orc 16.

¹⁶ Cfr. *Dictionnaire des Opéras* par Félix Clément & Pierre Larousse, revue et mis à jour par Arthur Pougin, Paris, s.d., p. 702.

¹⁷ Cfr. voce *Ronconi (Georges) Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique*, deuxième édition, entièrement repondue et augmentée de plus de moitié par F.J. Fétis, Paris, 1864, tome septième, p. 305.

¹⁸ Non si equivochi mai la fiera dolcezza di Chevreuse con quella di personaggi come Cascart dalla *Zazà* o di Silvio nei *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo o di Michonnet nell'*Adriana Lecouvreur* di F. Cilea.

¹⁹ Cfr. R. CELLETTI, *op. cit.*, p. 181.

²⁰ A questo proposito sono da considerarsi fondamentali per la perfezione dello stile, per il colore della voce, proprio di un autentico baritono romantico, per il fraseggio nobile e largo, per l'appropriatezza della messa di voce, per la suggestione del cantabile, per la duttilità del registro acuto, esteso e sveltante di uno slancio tenorile le due storiche incisioni realizzate da Mattia Battistini. Si tratta dell'Aria di Chevreuse, «Bella e di sol vestita» e dell'Aria di Corrado dalla *Maria de Rudenz*, registrate a Milano nel 1913. In un'ideale galleria di importanti testimonianze dello stile del baritono romantico donizettiano non può essere taciuta l'esecuzione di «Bella e di sol vestita», offerta da Renato Bruson in *Renato Bruson Gaetano Donizetti*, Ars Nova Anc 25007. Non può essere taciuta, anche se di minore livello, la prova di Paolo Coni, Chevreuse a Martina Franca, nella produzione dell'opera poi registrata dalla già citata edizione della Nuova Era.



Renata Scotto e Renato Bruson nella scena finale di *Maria di Rohan*. Venezia, Teatro La Fenice, 1974.
(Archivio Storico del Teatro La Fenice).

VENEZIA 1974

«Il Piccolo», 26 marzo 1974

In Maria di Rohan la poesia del presagio
di Gianni Gori

Caso limite della frenesia compositiva di Donizetti, la *Maria di Rohan* ha trovato alla Fenice una splendida conferma dei propri valori, intesi non soltanto nell'arco creativo donizettiano, ma – quel che più conta – nel più ampio panorama dell'opera romantica italiana. Merito di un'edizione equilibrata e salda in tutte le sue componenti. [...] L'aspetto preminente della *Maria di Rohan*, dramma di un amore segreto e impossibile di una dama di corte di Luigi XIV per il conte Riccardo di Chalais, compromesso in un intricato gioco politico-sentimentale [...], è proprio nell'affrancamento del nucleo sentimentale dallo sfondo storico, o meglio il suo continuo intimistico isolarsi alla luce di una lirica introspezione: intrisa di una delicata poesia del presagio e dell'attesa dolente, ombrata da turbamenti e da inquietudini. [...]

Su questa linea Gavazzeni ha disciolto le strappate e i fraintendimenti di una "brutalità" troppo spesso attribuita alle opere storiche di Donizetti, in un'interpretazione penetrante, dall'intonazione presaga, attenta a quel risalto strumentale inquieto, persino allusivo che, dalla cavatina di Maria del primo atto ai suoi ultimi accenti, è l'ordito di una singolare inquietudine spirituale. [...] Quasi speculare all'interpretazione musicale, l'aspetto rappresentativo della scena, sulla quale Pierluigi Samaritani ha realizzato un piccolo capolavoro architettonico-pittorico di eccellente gusto e finezza, nello slancio prospettico del primo atto,

nell'emblematico e marmoreo "decor" del secondo, nell'intarsiata ampiezza dell'ultimo "interno". Da parte sua, Alberto Fassini valorizza con un attento studio luministico i varchi di questa scenografia [...], cogliendo quasi sempre efficacemente il climax drammatico dell'opera. Lo assecondano con grande impegno gli interpreti fra i quali primeggia Renata Scottò imprevedibile per compostezza ed incisività di azione [...]. Oltre al generoso e convincente Umberto Grilli (Riccardo), cresce in nobiltà espressiva, nel corso della rappresentazione, il baritono Renato Bruson, che arricchisce l'iniziale cupezza di un chiaroscuro progressivamente più energico e profondo. [...] Entusiasmo in ebollizione in un teatro gremito e scrosciante di applausi per tutti.

«Il Giorno», 18 marzo 1974

Maria di Rohan: un addio sulle soglie del silenzio
di Lorenzo Arruga

C'è *Maria di Rohan* di Donizetti alla Fenice. Opera rara, che si dà ogni tanto; ed è solitamente apparsa come un affresco storico superficiale, un dramma passionale debole e statico, un difficile e vano tentativo dell'autore nel suo ultimo anno di lucidità mentale. Bene, non è vero. Non che sia un'opera animata, prorompente, rinnovatrice. Soltanto, però, non è un affresco storico, anche se tutto ruota intorno alle incerte fortune di Riechelieu; ma una riflessione politica, amara, di lontano. Non è nemmeno un melodramma passionale [...]; è invece un confronto nudo di anime, oppresse dal destino

d'una sorte che le stringe, assortite in una disperata e disarmata ricerca di qualcosa al di là di se stessi. [...] Gavazzeni lo chiarisce fin dalle prime note, quando (tolta legittimamente l'ingombrante ed arruffata sinfonia) il coro commenta le vicende labili della vita di corte. [...] È il clima dell'esecuzione, che permette di leggere in chiave coerente tutta l'opera. Non cambierà nulla. Anche i drammi dei personaggi si sanno, anche le situazioni, anche i grandi momenti d'insieme. Ogni slancio si spezza, si ripiega. Le arie si interrompono, le melodie dagli attacchi incantatori si sperdono in recitativi. I concertati insistono su frammenti come immobili. La partitura si svela a poco a poco, l'orchestra offre un compianto lirico, una compostezza struggente, una bellezza tutta sua; e i personaggi si racchiudono quasi in un dramma borghese, con il suo "fascino discreto", col suo pudore amaro, e con il suo dolore.

Pier Luigi Samaritani, talento pittorico sempre splendidaemnte comunicativo, qui va più in fondo che mai come interprete. [...] E veste i personaggi on costumi e parrucche che li rendono come chiusi in se stessi e insieme belli, nobili, credibili. Il regista Fassini li compone in figurazioni eleganti, dolorose, rivelatrici. Pochi gesti, pochi passi, poche luci: il ritratto interiore, di ciascuno: il senso della storia. E così Umberto Grilli, saldo e preciso professionista sempre nella nitidezza del canto, era precisamente il nobile amante sventurato e generoso; e Renato Bruson [...] esprimeva fino in fondo nei brividi, nei trasalimenti, il potente gioco contraddittorio dello sposo di Maria; come la sempre amabile Elena Zilio offriva quel suo tipico contributo di classe, di chiarezza, di ironia, e dove occorra di dolore. Renata Scotto, la protagonista, dominava splendidamente, con quel suo timbro ammaliante, quella sua concentrazione che trasforma, nella logica del personaggio, in un sospiro che va dritto all'anima, indimenticabilmente. Così l'opera è piaciuta, il successo si è mostrato caldo e riconoscente. [...] Sulle soglie del silenzio della follia, di Donizetti,

no, non è un tentativo, è un addio.

«Il Gazzettino», 18 marzo 1974

Maria di Rohan alla Fenice: nuove inclinazioni donizettiane

di Mario Messinis

Ancora un Donizetti minore alla Fenice, con *Maria di Rohan* che non si dava nel teatro veneziano dal 1847. [...] Eppure questo tardo lavoro donizettiano [...] contemporaneo al *Don Pasquale*, vale forse a riproporre il problema dello sviluppo della drammaturgia dell'autore. Naturalmente sarebbe inutile richiedere a Donizetti una coerenza musicale e linguistica, quale si ritrova nella coeva cultura tedesca. Tutta la sua attività rispetta, né vuole confutare, i luoghi fissi della cucina melodrammatica quale è stata codificata nel decennio 1830-40; e anche *Maria di Rohan* non fuoriesce dallo standard del costume teatrale del tempo, in cui non si andava tanto per il sottile in fatto di articolazione strutturale dello spettacolo. [...]

Ma affermare che *Maria di Rohan* è una semplice ripetizione di esperienze già colaudate, forse sarebbe eccessivo. [...] Nel primo atto Donizetti non sembra porsi troppi problemi, a parte la finezza del cantabile della protagonista. Ma dal secondo atto in avanti il discorso si approfondisce, oscillando tra un'ambiguità "ironica", un unicum in quel torno di anni, e il patetico, intriso di venature funebri, che era la traduzione italiana delle inclinazioni cimiteriali del romanticismo. Rispecchiano questa duplice impostazione donizettiana da un lato il duetto tra tenore e il baritono, sulle cui galanterie mondane ed allusioni comiche serpeggia una sottigliezza rabbrividente nell'analisi delle armonie; e dall'altro l'apertura verso l'appassionata elegia dei due amanti, preannunciata da un'aria mestissima del tenore, «Alma soave e cara» e poi allargata in un affannoso duetto. Esso si annoda a sua volta alla tragedia della gelosia in cui grandeggia una



Foto di scena di *Maria di Rohan*. Venezia, Teatro La Fenice, 1974. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Foto di scena di *Maria di Rohan*. Venezia, Teatro La Fenice, 1974. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).

figura in fondo nuova in Donizetti: quella del baritono preso tra la nostalgia del passato e la violenta aspirazione alla vendetta. [...] Questa nuova produzione della Fenice è nel complesso attendibile e poggia principalmente su una eccellente impostazione spettacolare di Pierluigi Samaritani e sullo smalto belcantistico di Renata Scottò. Non ci sentiamo invece di condividere del tutto l'idea di Gianandrea Gavazzeni, che pure di Donizetti è stato tra i più fervidi chiarificatori, anche in sede critica. Il direttore bergamasco è probabilmente ad una svolta della sua linea interpretativa e tende a conferire all'esecuzione una solennità meditativa ed oratoriale. Resta da chiedersi tuttavia se vale imporre, ad un'opera teatralmente non troppo efficiente, una stasi deliberatamente riflessiva [...] e se non sarebbe piuttosto preferibile sottolineare lo slancio melodrammatico della partitura con una più stringente e lucida dizione musicale. Nel palcoscenico spicca ovviamente la Scottò, quasi il prototipo dell'eroina romantica, anche nell'esibizione degli artifici vocalistici (ma il melodramma è anche gioco illusorio, e perciò accetteremo tutte le lusinghe di questa cantante). Umberto Grilli regge onorevolmente, nelle dolenti espansioni liriche di Riccardo, ad un arduo confronto; mentre il baritono Renato Bruson, efficace della delineazione della figura di Enrico, risulta vocalmente appannato. Elena Zilio disegna garbatamente i francesismi del ruolo di Armando, ma non si trova del tutto a suo agio in una tessitura contraltile. [...] Pier Luigi Samaritani ricostruisce molto felicemente la ambientazione parigina dell'opera, con sottili mediazioni schiettamente romantiche. [...] La regia di Alberto Fassini posta di fronte alla necessità di lavorare sul personaggio singolo – a causa della struttura eminentemente "intimistica" dell'opera – non riesce sempre a controllare il consueto gestire dei cantanti di melodramma. Successo cordiale.

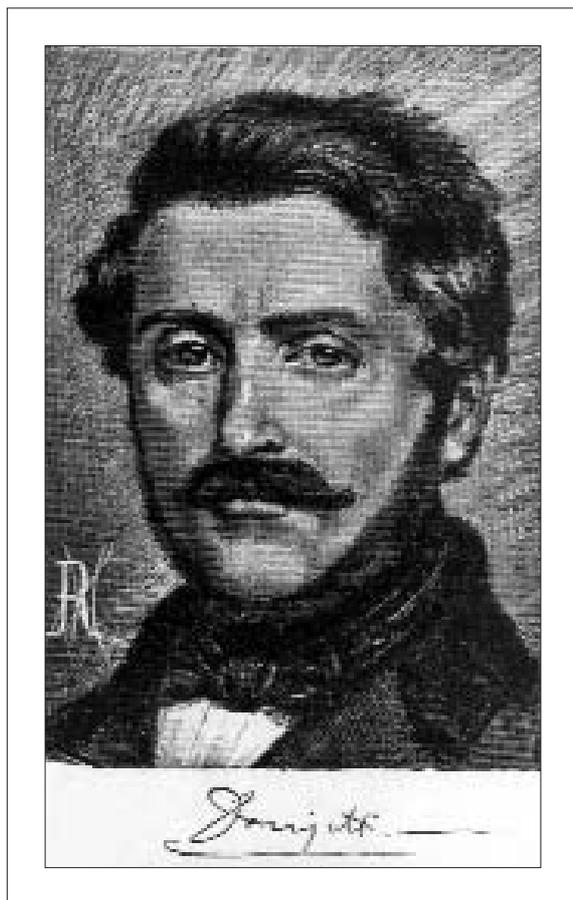
«Oggi», 3 aprile 1974

Scottò frenata: Maria di Rohan salvata
di Alfredo Mandelli

Ai recuperi del Donizetti meno noto ormai siamo abituati. E scopriamo che fa sempre buona figura. [...] Malgrado qualche segno di stanchezza, Renata Scottò tiene ancora in pugno uno scettro fatto di sicurezza vocalistica, di forza espressiva e anche di musicalità. Quest'ultima dote (che la Scottò deve anche ad una preparazione non frequente in Italia) viene messa a frutto completamente quando a concertare e a dirigere l'opera c'è un musicista autorevole, capace di convincere, e in grado di allontanare la Scottò da certe esibizioni che trasformano un'opera, cioè un organismo musicaldrammatico, in una interminabile infilata di preziosità vocalistico-emotive. Stavolta la guida musicale è in mano a Gianandrea Gavazzeni: e questa edizione veneziana della *Rohan* risulta una tra le più raffinate e centrate interpretazioni sue, unitamente ad una prestazione della Scottò ammirevolmente calibrata. Bello l'allestimento di Fassini (regia) e Samaritani, ispirato a grandi dipinti. Va detto, però, che la *Rohan* è un'opera singolare. Giustamente è stata riferita "intimista", perché mette in disparate gli aspetti, diciamo così pubblici della vicenda, e si raccoglie intorno ai sentimenti e ai casi personali e tragici dei protagonisti. [...]



Foto di scena di *Maria di Rohan*. Venezia, Teatro La Fenice, 1974. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Gaetano Donizetti. Incisione dal disegno del Mosé Rigotti. (Venezia, Fondazione G. Cini).

LA LOCANDINA

MARIA DI ROHAN

melodramma tragico in tre atti di
SALVATORE CAMMARANO

musica di
GAETANO DONIZETTI

*Prima esecuzione in tempi moderni nella nuova revisione critica di Luca Zoppelli (versione Vienna 1845)
con la collaborazione e il contributo del Comune di Bergamo e della Fondazione Donizetti di Bergamo*

CASA RICORDI, MILANO

personaggi ed interpreti

Riccardo, Conte di Chalais JORGE LOPEZ-YANEZ
FERNANDO PORTARI (6/2)
Enrico, Duca di Chevreuse CARLO GUELFY
GIOVANNI MEONI (6/2)
Maria, Contessa di Rohan GIUSY DEVINU
GABRIELLA COSTA (6/2)
Armando di Gondi GIANLUCA SORRENTINO
De Fiesque ROBERT GIERLACH
Aubry ENRICO COSSUTTA
Visconte di Suze PAOLO RUMETZ
Un domestico CESARE LANA

maestro concertatore e direttore

GIANLUIGI GELMETTI

regia e scene

GIORGIO BARBERIO CORSETTI

costumi

GIORGIO BARBERIO CORSETTI
e CRISTIAN TARABORRELLI

luci

FABIO BARETTIN

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

nuovo allestimento

in collaborazione con OPÉRA DE NANCY ET DE LORRAINE

direttore degli allestimenti scenici LAURO CRISMAN
direttore musicale di palcoscenico GIUSEPPE MAROTTA
assistente del direttore MAURIZIO DONES
direttore di palcoscenico PAOLO CUCCHI
assistente musicale ALBERTO MALAZZI
assistente alla regia LORENZO ZANONI
assistente allestimenti scenici MASSIMO CHECCHETTO
maestro di sala STEFANO GIBELLATO
altro maestro di sala ROBERTA FERRARO
maestro suggeritore PIERPAOLO GASTALDELLO
maestri di palcoscenico ILARIA MACCACARO, SILVANO ZABEO
maestro alle luci GABRIELLA ZEN
capo macchinista VALTER MARCANZIN
capo elettricista VILMO FURIAN
capo attrezzista ROBERTO FIORI
capo sarta MARIA TRAMAROLLO
responsabile della falegnameria ADAMO PADOVAN
capogruppo figuranti CLAUDIO COLOMBINI
costumi realizzati dalla sartoria IL BAULE Venezia
realizzazione scene LA BOTTEGA VENEZIANA Quarto d'Altino
calzature POMPEI 2000 Roma
parrucche B.S. STUDIO Trieste
attrezzeria RANCATI Milano
gioielli L.A.B.A. Roma

BIOGRAFIE

a cura di PIERANGELO CONTE

GIANLUIGI GELMETTI

È stato allievo di Sergiu Celibidache, Franco Ferrara ed Hans Swarowski. Il debutto con i Berliner Philharmoniker ha segnato l'inizio della sua carriera internazionale che lo vede regolarmente invitato nei maggiori festival ed ospite delle orchestre più prestigiose. Per dieci anni Direttore dell'Orchestra della Radio di Stoccarda con la quale ha eseguito l'integrale sinfonico-corale di Beethoven, Brahms e Mahler e gran parte della produzione mozartiana nonché stretto collaboratore dei Münchener Philharmoniker, Gianluigi Gelmetti dirige in tutto il mondo. La sua vasta produzione discografica, spesso premiata con riconoscimenti internazionali, rivela l'estensione e la complessità del suo repertorio: tra le incisioni più recenti ricordiamo l'integrale di Ravel, *Guglielmo Tell*, *Iris*, *La Fiamma*, la *Sinfonia n. 6* di Bruckner e lo *Stabat Mater* di Rossini. Per commemorare i dieci anni dalla morte di Franco Ferrara, ha ripreso l'attività compositiva con *In Paradisum deducant te angeli*, eseguito in prima assoluta dall'Orchestra e dal Coro del Teatro dell'Opera di Roma e quindi a Londra, Monaco, Francoforte, Sydney; attualmente sta componendo diversi lavori sinfonico-corali commissionati da importanti istituzioni europee. Docente all'Accademia Chigiana di Siena, Gianluigi Gelmetti è stato insignito di numerose onorificenze tra cui quelle di Cavaliere delle Arti e delle Lettere della Repubblica Francese e Grande Ufficiale della Repubblica Italiana. Il suo debutto alla Fenice risale al 1978 con una memorabile produzione di *Les martyrs* di Donizetti con Lejla Gencer e Renato Bruson.

GIORGIO BARBERIO CORSETTI

Diplomatosi all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, fonda dapprima la compagnia teatrale «La gaia scienza» quindi un gruppo che porta il suo nome. Con questa formazione debutta alla Biennale di Venezia con *Il ladro di anime*, avvia una sperimentazione sull'utilizzo del video nella drammaturgia teatrale, realizza diversi spettacoli che raccolgono preziosi riconoscimenti da parte di pubblico e critica specializzata. A partire da *Descrizione di una battaglia* (1988), Giorgio Barberio Corsetti lavora sulla scrittura di Kafka e si propone inoltre nella doppia veste di autore del testo e regista. Il 1995 è segnato dalla collaborazione con il regista francese Stéphane Braunschweig: nasce così *Doctor Faustus o Il mantello del diavolo* da Thomas Mann, prima tappa di un articolato percorso intorno al *Faust* di Goethe che culminerà proprio in *Faust* presentato a Roma nel 1995. Dopo *Histoire du soldat* ad Avignone ed *Il castello* da Kafka a Rennes, lavora al «Progetto Acquario Teatro Laboratorio» a Roma. Nel 1996 crea, dirige ed interpreta *Il corpo è una folla spaventata* e *La nascita della tragedia - un notturno*. Nel 1997 «scopre» Pirandello e firma la prima messa in scena assoluta in Portogallo dei *Giganti della montagna*. Nel 1998 adatta e mette in scena *Il processo* di Kafka per il Festival Novecento di Palermo e, insieme a Stéphane Braunschweig, cura le scene per *Fidelio* al PalaFenice.

JORGE LOPEZ-YANEZ

Il tenore messicano, conclusi gli studi uni-

versitari e musicali, si è perfezionato con Curt Allen, Jack Metz e Jane Westsbruck. Vincitore in importanti concorsi americani, ha cantato nei maggiori teatri al mondo, interpretando ruoli quali il Duca nel *Rigoletto*, Alfredo in *Traviata*, Don Ramiro in *Cenerentola*, Rodolfo nella *Bohème*, Pirro in *Ermione*, Percy in *Anna Bolena*, Nemorino in *Elisir d'amore*, Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, Tonio nella *Figlia del reggimento*, Ernesto in *Don Pasquale*.

FERNANDO PORTARI

Formatosi alla scuola del padre, Fernando Portari ha partecipato a produzioni operistiche in Germania (*Così fan tutte* a Würzburg, *Orfeo ed Euridice* di Haydn a Bayreuth) ed in Brasile (*Barbiere*, *Cenerentola*, *Pescatori di perle*, *Don Pasquale*, *Don Giovanni*, *Turandot*, *Otello*, *Tannhäuser*) cantando al fianco di artisti del calibro di Renato Bruson ed Eva Marton. Insignito nel 1997 del premio «Carlos Gomes», lo scorso anno ha debuttato in Italia, cantando in *Fidelio* al PalaFenice.

CARLO GUELFÌ

Ha studiato canto con lo zio paterno. Vincitore del Concorso «Aureliano Pertile» e premiato al «Giacomo Lauri Volpi» come «rivelazione lirica internazionale», ha avviato da subito varie collaborazioni con i più importanti teatri e le più significative istituzioni musicali sia in Italia che all'estero. Nel corso della carriera ha affrontato con successo i principali capolavori melodrammatici ottocenteschi, i più importanti testi del repertorio di matrice verista impegnandosi anche nell'esecuzione di brani di autori contemporanei. Spesso diretto da Bernstein, Santi, Maag, Giulini, Pappano, Mehta e Sinopoli, Carlo Guelfi ha cantato in *Rigoletto* (1997) ed in *Aida* (1998) al PalaFenice.

GIOVANNI MEONI

Inizia la carriera lirica debuttando nella *Bohème*, successivamente ha cantato in

varie produzioni operistiche (*Gianni Schicchi*, *Traviata*, *Carmen*, *Madama Butterfly*, *Iris*, *Puritani*, *Faust*, *Masnadieri*), ponendo particolare attenzione al repertorio donizettiano (*Elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux*, *La Favorita*, *Poliuto*, *Messa di Requiem*). All'interpretazione di ruoli operistici affianca un'intensa attività concertistica.

GIUSY DEVINU

Diplomatasi in pianoforte e canto, Giusy Devinu ha incominciato il suo percorso artistico a Spoleto vestendo i panni di Violetta nella *Traviata*, opera che ha eseguito successivamente in altre trentadue edizioni nei maggiori teatri nazionali ed internazionali. Affermatasi brillantemente in prestigiosi concorsi internazionali, il soprano cagliaritano ha interpretato numerosissimi ruoli belcantistici: *Anna Bolena*, *Maria Stuarda*, *La figlia del reggimento*, *Don Pasquale*, *Elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Capuleti e Montecchi*, *Sonnambula*, *Nozze di Figaro*, *Flauto magico*. Interprete del repertorio rossiniano, belliniano e donizettiano, Giusy Devinu ha inoltre interpretato *Rigoletto*, *Turandot*, *Bohème*, *La rondine*, *Amico Fritz*.

GABRIELLA COSTA

Diplomata in pianoforte, ha intrapreso lo studio del canto con Sonja Stenhammar perfezionandosi poi in Olanda ed in Francia con Udo Reinemann ed Elly Ameling, in Italia con Carlo Bergonzi. Numerosi enti, festival e centri musicali hanno ospitato suoi recital. Si dedica alla musica moderna e d'avanguardia e fa parte del Nouvel Ensemble Vocal de Lyon. Dal 1995 collabora insieme ad Henri Farge con l'Accademia «Amadeo Gibilaro», coro attivo in seno all'Orchestra Sinfonica Siciliana.

GIANLUCA SORRENTINO

Ha debuttato nel *Retablo de Maese Pedro*, proseguendo nei ruoli mozartiani di Fer-

rando in *Così fan tutte* e di Don Ottavio in *Don Giovanni*. Al Festival di Glyndebourne ha sostenuto la parte di Fenton nel *Falstaff* diretto da Bernard Haitink. Ha cantato in diversi teatri, in Italia ed all'estero, in opere quali *Il barbiere di Siviglia*, *Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, *Elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *La rondine*.

ROBERT GIERLACH

Le vittorie nel «Viotti» di Vercelli e nel «A. Kraus» di Las Palmas gli hanno spalancato le porte di un'interessante carriera. Dal 1995 il basso svolge infatti un'intensa attività in tutta Europa. Ha cantato nell'*Holocaust Cantata* diretta da Menuhin, in *Krol Roger* con Dutoit a Parigi e con Rattle a Londra e Salisburgo, in *Otello* a Bologna sotto la bacchetta di Thielemann, nella *IX Sinfonia* di Beethoven diretta da Jurowski (in seguito a Dresda con Plasson), in *Don Giovanni* a Marsiglia con Desderi, nell'*Oriente* al Teatro Goldoni di Venezia.

ENRICO COSSUTTA

La sua carriera si apre sotto il segno di Rossini (*Barbiere di Siviglia* e *Ciro in Babilonia*) e prosegue con *Lucia di Lammermoor* e con *Il fanatico burlato* di Cimarosa. Collabora con la Scala (*Traviata* diretta da Muti e successivamente *Idomeneo*, *Comte Ory* e *Manon Lescaut*, quest'ultima con la direzione di Maazel). Partecipa alle stagioni liriche di moltissimi teatri italiani e stranieri. Nel 1996 a Napoli, Pesaro e Venezia ha interpretato rispettivamente *Werther*, *Ricciardo e Zoraide* e *Tosca*, quindi ha cantato al PalaFenice in *Carmen* (1997) e nella *Gazza ladra* (1998).

PAOLO RUMETZ

Inizia a Trieste lo studio del canto ed in seguito si perfeziona a Monaco. Debutta nel *Maestro di cappella* e si esibisce al Festival dei Due Mondi di Spoleto in un *pastiche* di

musiche mozartiane. Successivamente, in teatri italiani ed europei, interpreta numerosi ruoli, affrontando opere di diversa appartenenza storica (*Elisir d'amore*, *L'oro del Reno*, *Traviata*, *La pietra del paragone*). Lo scorso anno ha cantato nell'*Inganno felice* rappresentato al Teatro Verdi di Padova. Ha cantato inoltre in oratori (*Praecursor Domini* di Frescobaldi) ed operette (*Boccaccio*).

CESARE LANA

Dopo una lunga esperienza corale, su consiglio di Sesto Bruscantini s'avvia all'attività solistica. Vincitore di concorsi, debutta con *Rigoletto*, nel ruolo di Monterone. In seguito ha cantato nella *Forza del destino*, in *Lucia di Lammermoor*, *Don Giovanni* e *Macbeth*, collaborando con direttori quali Bruno Bartoletti e Patrick Fournillier ed artisti del calibro di Leo Nucci.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Mario Messinis, *sovrintendente*

Paolo Pinamonti, *direttore artistico*

Isaac Karabtchevsky, *direttore principale*

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

presidente Massimo Cacciari

consiglieri: Giorgio Brunetti, *vicepresidente*

Ferdinando Camon

Giancarlo Galan

Pietro Marzotto

Mario Messinis, *sovrintendente*

segretario Tito Menegazzo

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

presidente Caterina Criscuolo

Angelo Di Mico

Paolo Marchiori

Paolo Nardulli

segretario generale
Tito Menegazzo

direttore del personale
Paolo Libettoni

direttore di produzione
Dino Squizzato

direttore dei servizi scenici e tecnici
Lauro Crisman

capo ufficio stampa e relazioni esterne
Cristiano Chiarot

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro La Fenice

fotocomposizione e scansioni immagini
Texto - Venezia

stampa
Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

Supplemento a: LA FENICE
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. C. CHIAROT, aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1252, Reg. stampa

finito di stampare nel mese di gennaio 1999

AREA ARTISTICA

MAESTRI COLLABORATORI

direttore musicale di palcoscenico
Giuseppe Marotta *

maestri di sala
Stefano Gibellato *
Roberta Ferrari ◆

maestri di palcoscenico
Ilaria Maccacaro ◆
Silvano Zabeo *

maestro suggeritore
Pierpaolo Gastaldello ◆

maestro alle luci
Gabriella Zen *

responsabile archivio musicale
Gianluca Borgonovi

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHEVSKY

direttore principale

Violini primi

Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Mania Ninova ◆
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Elizabeta Rotari ◆

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Gisella Curtolo
Enrico Enrichi
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Muriel Volckaert
Roberto Zampieron
Pietro Talamini ◆

Viola

Ilario Gastaldello •
Stefano Passaggio ◆
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Anna Mencarelli

Paolo Pasoli

Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato
Elena Battistella ◆
Rony Creter ◆
Valentina Giovannoli ◆
Francesca Levorato ◆

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Elisabetta Volpi
F. Dimitrova Ivanova ◆
Luca Pincini ◆

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Alessandro Pin
Denis Pozzan ◆
Marco Petruzzi ◆

Flauti e ottavini

Angelo Moretti •
Andrea Romani • ◆
Luca Clementi
Franco Massaglia
Paolo Camurri ◆

Oboe e corno inglese

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi
Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Renzo Bello
Federico Ranzato
Agide Brunelli ◆
Ferrante Casellato ◆
Stefano Cardo ◆
Federica Ceccherini ◆
Angelo De Angelis ◆
Annamaria Giaquinta ◆
Claudio Tassinari ◆

Fagotti e controfagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Corni

Andrea Corsini •
Konstantin Becker • ◆
Enrico Cerpelloni
Guido Fuga
Adelia Colombo
Loris Antiqua ◆
Stefano Fabris ◆
Alceo Zampa ◆

Flicorni

Diego Cal ◆
Claudio Lotti ◆
Enrico Roccato ◆

Trombe

Fabiano Cudiz •
Mirko Bellucco
Alberto Bardelloni ◆
Paolo Fazio ◆
Massimiliano Lombini ◆
Simone Lonardi ◆
Renato Pante ◆

Trombe egizie

Fabiano Maniero •

Gianfranco Busetto

Marco Bellini ◆
Matteo Beschi ◆
Piergiorgio Ricci ◆
Eleonora Zanella ◆

Tromboni

Andrea Maccagnan •
Claudio Magnanini
Graziano Capuzzi ◆
Federico Garato ◆
Diego Giatti ◆
Massimo La Rosa ◆
Gianluca Scipioni ◆

Bombardino

Giovanni Caratti •

Tuba

Rudy Colusso ◆
Andrea Zennaro ◆

Basso tuba

Alessandro Ballarin ◆

Arpa

Brunilde Bonelli • ◆
Antonella Ferrigato

Timpani e percussioni

Roberto Pasqualato •
Lino Rossi • ◆
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Lavinio Carminati ◆

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini

• prime parti
◆ a termine

CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI
direttore del Coro

Alberto Malazzi
altro maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes C. Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
M. Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Validia Natali
Bruna Paveggio
Andrea Lia Rigotti
Rossana Sonzogno
Tosca Bozzato ♦
Ester Salaro ♦

Alti

Valeria Arrivo
Lucia Berton
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Vittoria Gottardi
Lone Loëll Kirsten
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
M. Laura Zecchetti
Carla Carnaghi ♦
Cristina Melis ♦
Orietta Posocco ♦

Tenori

Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Pasquale Ciravolo
Cosimo D'Adamo
Gino Dal Moro
Luca Favaron
Stefano Filippi
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli ♦
Jacek Andrewsky ♦
Ferruccio Basei ♦
Roberto M. Bastianelli ♦
Eduardo Bochiccio ♦
Antonio Ivano Costa ♦
Angelo Ferrari ♦
Giuseppe Frittoli ♦
Enrico Masiero ♦
Stefano Meggiolaro ♦
Roberto Menegazzo ♦
Ciro Passilongo ♦
Luigi Podda ♦
Marco Spanu ♦
Paolo Ventura ♦

Bassi

Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Alessandro Giaccon
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Claudio Zancopè
Giuseppe Accolla ♦
Domenico Alleva
Carlo Agostini ♦
Mario Bartoli
Paolo Bergo
Salvatore Giacalone ♦
Giovanni La Commare ♦
Simonsilvio Malusardi ♦
Gionata Marton ♦
Mario Piotto
Roberto Spanò ♦
Franco Zanette ♦

♦ a termine

AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

<i>direttore di palcoscenico</i> Paolo Cucchi	<i>responsabile ufficio regia</i> Bepi Morassi	<i>responsabile tecnico</i> Vincenzo Stupazzoni
<i>capo reparto elettricisti</i> Vilmo Furian	<i>capo reparto macchinisti</i> Valter Marcanzin	<i>capo reparto attrezzisti</i> Roberto Fiori
<i>capo reparto sartoria</i> Maria Tramarollo	<i>responsabile della falegnameria</i> Adamo Padovan	<i>responsabile ufficio economato</i> Adriano Franceschini
<i>responsabile ufficio decentramento e promozione</i> Domenico Cardone		<i>responsabile segreteria artistica</i> Vera Paulini

Macchinisti

Michele Arzenton
Massimiliano Ballarini
Bruno Bellini
Vitaliano Bonicelli
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Giuseppe Daleno
Dario De Bernardin
Paolo De Marchi
Luciano Del Zotto
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Andrea Muzzati
Pasquale Paulon
Mario Pavan
Massimo Pratelli
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Francesco Scarpa
Massimo Senis
Federico Tenderini
Enzo Vianello
Mario Visentin
Fabio Volpe
Luca G. Mancini ♦
Stefano Morosin ♦

Sarte

Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Rosalba Filieri
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Tebe Amici ♦
Gabriela Del Gatto ♦

Elettricisti

Fabio Baretin
Alessandro Ballarin
Umberto Barbaro
Alberto Bellemo
Michele Benetello
Marco Covelli
Stefano Faggian
Stefano Lanzi
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Paolo Padoan
Costantino Pederoda
Marino Perini
Roberto Perrotta
Stefano Povolato
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen
Cristiano Faè ♦
Andrea Benetello ♦
Ivano Traverso ♦
Pietro Bellemo ♦

Attrezzisti

Sara Bresciani
Marino Cavaldoro
Diego Del Puppo
Salvatore De Vero
Oscar Gabbanoto
Nicola Zennaro
Vittorio Garbin ♦
Romeo Gava ♦

Scenografia

Giorgio Nordio
Sandra Tagliapietra
Marcello Valonta

Manutenzione

Giancarlo Marton

Addetti orchestra e coro

Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

Servizi ausiliari

Stefano Callegaro
Walter Comelato
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Wladimiro Piva
Roberto Urdich

Biglietteria

Rossana Berti
Nadia Buoso
Lorenza Pianon

Impiegati

Luciano Aricci
Gianni Bacci
Simonetta Bonato
Marisa Bontempo
Luisa Bortoluzzi
Elisabetta Bottoni
Andrea Carollo
Giovanna Casarin
Lucia Cecchelin
Giuseppina Cenedese
Antonella D'Este
Liliana Fagarazzi
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Santino Malandra
Maria Masini
Luisa Meneghetti
Fernanda Milan
Elisabetta Navarbi
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Cristina Rubini
Susanna Sacchetto
Angelo Sbrilli
Daniela Serao
Gianfranco Sozza
Marika Tileti
Irene Zahtila

♦ a termine