



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA



La Fenice prima dell'opera 2002-2003 8

GIUSEPPE
Donizetti
Marino Faliero



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Albo dei Fondatori



Provincia di Venezia



CASINO DI VENEZIA



aprilia

dr-heg



Banca di Venezia



UNITED COLORS
OF BENETTON



Camera di Commercio Industria
Agricoltura e Artigianato Venezia



BANCA DI VENEZIA

Deltagas



Eni



INDUSTRIALI VENETO



Festival Stefano Lario

coin

italgas

Marzotto



STARWOOD

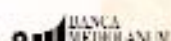
STARWOOD HOTELS & RESORTS WORLDWIDE, INC.



Gran Canal

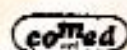


Assicurazioni Venezia Venezia



BANCA MEDIOLANUM

GRUPPO CARRARO



elettrostudio

elettrostudio

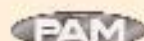
everap



FEDERAZIONE ITALIANA NUOTO



FEDERAZIONE ITALIANA NUOTO



Industria Chimica Padova



Industria Zagnolo
Sonia Margherita spa



RUBELLI

LUXOTTICA
GROUP

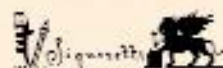
Marsilio



MOTTA CONVEGNI DI NAVIGAZIONE 1974



Roberta di Camerino



IL GAZZETTINO

Abbonati sostenitori



CONSORZIO VENEZIA NUOVA ES

IL GAZZETTINO





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Consiglio di Amministrazione

Paolo Costa
presidente

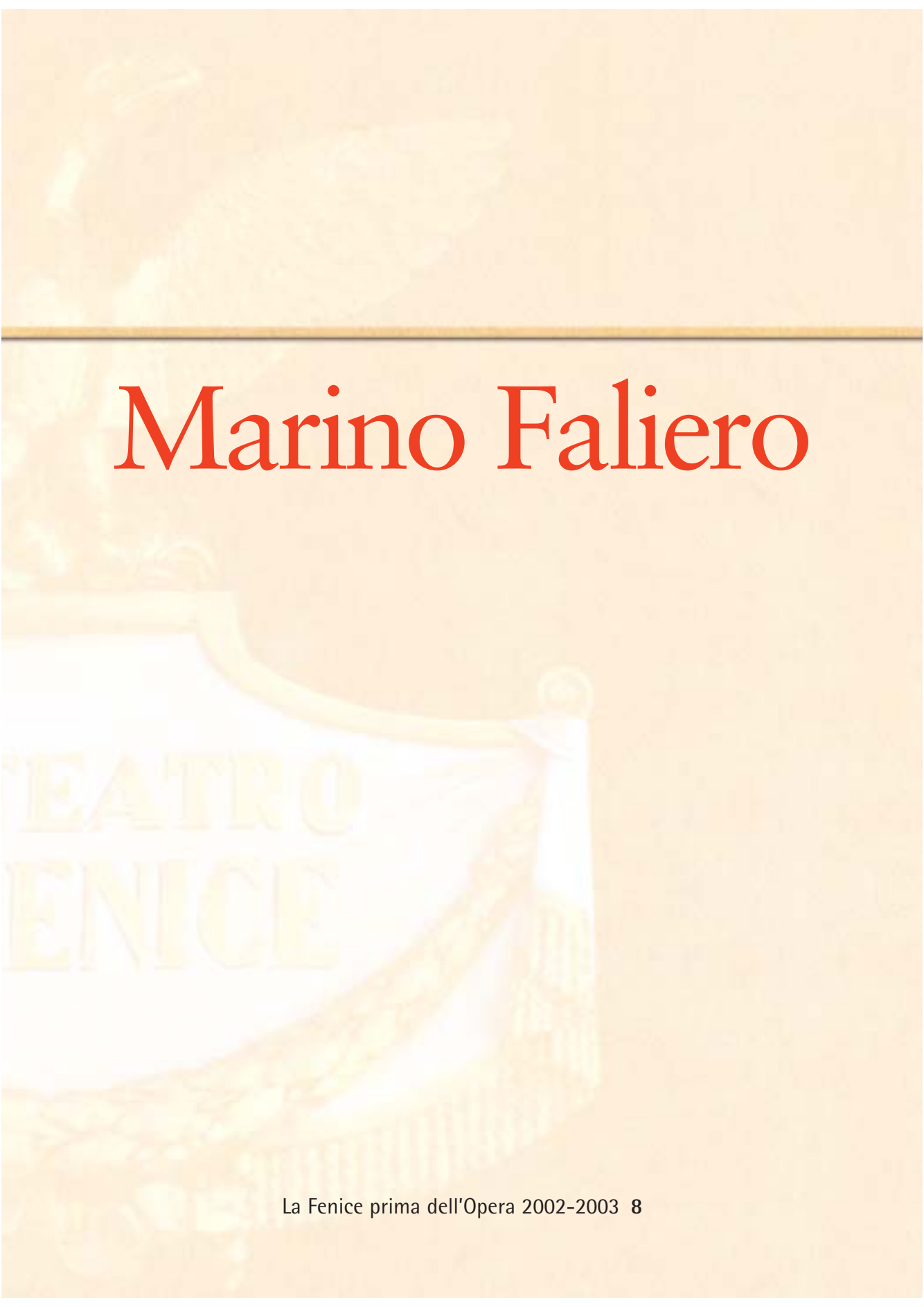
Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

Giampaolo Vianello
sovrintendente
Sergio Segalini
direttore artistico
Marcello Viotti
direttore musicale

Collegio dei Revisori dei Conti

Angelo Di Mico
presidente
Luigi Braga
Adriano Olivetti
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

The background of the page features a faint, golden-yellow watermark. At the top, there is a stylized lion, likely the Venetian Lion of Saint Mark. Below it, a banner or flag is draped, bearing the words "TEATRO" and "FENICE" in a serif font. The entire background has a warm, orange-gold hue.

Marino Faliero

La Fenice prima dell'Opera 2002-2003 8

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Marino Faliero

azione tragica in tre atti

libretto di

Giovanni Emanuele Bidera

musica di

Gaetano Donizetti

Teatro Malibran

venerdì 20 giugno 2003 ore 20.00 *turni A-Q*
domenica 22 giugno 2003 ore 15.30 *turno B*
martedì 24 giugno 2003 ore 20.00 *turni D-R*
venerdì 27 giugno 2003 ore 20.00 *turni E-H*
domenica 29 giugno 2003 ore 15.30 *turni C-I-V*



Gaetano Donizetti all'epoca di *Zoraida di Granata* (Roma, Teatro Argentina, 1822).
Miniatura su avorio.

Sommario

- 7 La locandina
- 9 «È traditor chi è vinto / E tal son io»
di Michele Girardi
- 11 *Marino Faliero*: libretto e guida all'opera
a cura di Giorgio Pagannone
- 63 *Marino Faliero* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 65 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 73 Paolo Fabbri
«Fosca notte, notte orrenda»
- 89 Francesco Bellotto
L'immaginario scenico del *Marino Faliero*
- 103 Guido Paduano
L'individuo e lo stato. Byron, Delavigne, Donizetti
- 128 Il contratto del *Marino Faliero*
- 133 Emanuele Bidera
Marino Faliero, libretto della prima versione,
a cura di Maria Chiara Bertieri
- 151 Francesco Bellotto
Bibliografia
- 157 *Online: Marin Faliero «dux VeNETiarum»*
a cura di Roberto Campanella
- 165 Gaetano Donizetti
a cura di Mirko Schipilliti

145=

M A R I N O
F A L I E R O

AZIONE TRAGICA IN TRE ATTI
DA RAPPRESENTARSI NELL' IMP. E REALE
TEATRO ALFIERI
LA PRIMAVERA DEL 1836,
SOTTO LA PROTEZIONE DI S. A. IMP. E R.

LEOPOLDO II.
GRAN-DUCA DI TOSCANA
EC. EC. EC.



F I R E N Z E
NELLA STAMPERIA DI F. GIACHETTI
FANNO IL TEATRO NUOVO

Il frontespizio del libretto pubblicato per la prima italiana (Firenze, 1836).

Marino Faliero

azione tragica in tre atti

libretto di Giovanni Emanuele Bidera

musica di Gaetano Donizetti

Revisione e ricostruzione moderna della partitura
dal manoscritto originale di Aurelio Maggioni

Editore Casa Ricordi, Milano

personaggi ed interpreti

<i>Marino Faliero</i>	Michele Pertusi
<i>Israele Bertucci</i>	Roberto Servile
<i>Fernando</i>	Rockwell Blake
<i>Steno</i>	Enrico Giuseppe Iori
<i>Leoni</i>	Massimiliano Tonsini
<i>Elena</i>	Mariella Devia
<i>Irene</i>	Elisabetta Martorana
<i>Vincenzo</i>	Enrico Masiero
<i>Un gondoliere</i>	Christian Ricci
<i>Beltrame</i>	Cosimo Diano
<i>Pietro</i>	Franco Boscolo
<i>Strozzi</i>	Roberto De Biasio
<i>I figli di Israele</i>	Luca Favarone
	Roberto Menegazzo
	Massimiliano Liva
<i>Un sacerdote</i>	Antonio Casagrande

maestro concertatore e direttore

Bruno Campanella

regia **Daniele Abbado**

regista collaboratore Boris Stetka

scene **Gianni Carluccio**

costumi **Carla Teti**

coreografia **Giovanni Di Cicco**

light designer **Guido Levi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

Coro dell'Ater

allestimento del Teatro Regio di Parma

Corpo di ballo

Elisabetta Acella, Luca Alberti, Arianna Bolzonella,
 Elia Bonin, Manuela Bonora, Cristiano Fabbri, Davide Frangioni,
 Laura Magro, Simone Magnani, Alessandro Mathis, Stefano Pagin,
 Roberto Pierantoni, Aniko Pusztai, Francesca Zaccaria

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro di sala</i>	Roberta Ferrari
<i>aiuto maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>assistente scenografo</i>	Walter Carreri
<i>maestri di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo, Maria Cristina Vavolo, Ilaria Maccacaro, Jung Hun Yoo
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>costumi</i>	Teatro Regio di Parma, Sartoria Nori (Roma), Sartoria Farani (Roma)
<i>calzature</i>	CTC Pedrazzoli (Milano), Sartoria Nori (Roma)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>gioielli</i>	Newdel (Milano)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

«È traditor chi è vinto / E tal son io»

In chiusura di stagione La Fenice offre al pubblico un cupo scorcio di storia veneziana: nel 1355 il Doge Marino Faliero, che premeva perché la Repubblica si annettesse l'Impero bizantino, congiura con il popolo per ristabilire il potere personale contro l'oligarchia aristocratica, ma viene scoperto e messo a morte.

In copertina, ritratto in veste nera da Francesco Hayez, Faliero è pronto ad appoggiare il capo sul ceppo posto sulla Scala dei Giganti; il suo atteggiamento è rassegnato, ma fiero al tempo stesso. Il pittore, che gli prestò il suo stesso volto, vibra con lui, così come Donizetti, che nell'opera, pur rilevandone l'utopia nel finale, gli rese intera la dignità dell'eroe idealista, intento a combattere il sopruso. Francesco Bellotto offre una lettura originale di questo e di altri due dipinti (uno sempre di Hayez, l'altro di Delacroix), intrecciandoli con la drammaturgia musicale dell'opera:

Il pittore, allo stesso modo di Donizetti, non sceglie come «ultimo momento» *il morire* del Doge, ma la sua *svestizione*, assieme alle storie individuali raccontate dalle espressioni degli 'attori': si notino ad esempio i commenti e i diversi atteggiamenti dei tre personaggi che sorreggono il vestito accuratamente piegato. Insomma, credo non sia un errore collocare il dipinto nel medesimo ambiente estetico del melodramma (p. 98).

Anch'io credo che l'ipotesi non sia affatto un errore, e neppure il nostro grafico Marco Riccucci che, in copertina, mette a fuoco i protagonisti del dramma individuale: il Doge, il boia, l'accusatore implacabile (chi potrebbe dubitare che sia Leoni mentre gli legge la sentenza?), la moglie Elena disperata sulla sommità, che «ha l'atteggiamento intenso e drammatico tipico di molte Madonne ai piedi della croce» (*ibid.*).

Chiudiamo la serie 2002-2003 de «La Fenice prima dell'opera» con un volume dalla struttura simmetrica rispetto al primo (dedicato a *Thaïs*): tre saggi anziché due sono giustificati dalla rarità di questi titoli sulle nostre scene. Apre le danze Giorgio Pagannone, che cura l'edizione del primo libretto, corredandola di un ampio apparato in cui dà conto delle varianti in partitura e delle differenze testuali fra le differenti versioni, ma soprattutto redige una guida all'ascolto che penetra a fondo la drammaturgia musicale del capolavoro di Donizetti.

Arricchiscono la pubblicazione due bozzetti di Domenico Ferri per la prima rappresentazione del *Marino Faliero*, reperiti da Maria Ida Biggi, che ringrazio, anche per il sostegno costante alle nostre ricerche. Le sorprese continuano nella cospicua sezione di documenti inediti, a cominciare dal libretto originale concepito da Bidera, noto sinora in una riproduzione olografa, ma qui trascritto e pazientemente curato da Maria Chiara Bertieri. Esso è preceduto dal *facsimile* del contratto per *Marino Faliero* tra Donizetti e il Théâtre Italien: se possiamo leggerlo in queste pagine lo dobbiamo alla cortesia della Fondazione Donizetti di Bergamo, che ne è proprietaria. Es-

sa garantisce la qualità degli studi sul compositore ed è qui rappresentata, oltre che da Francesco Bellotto, dal suo direttore scientifico Paolo Fabbri che, nel saggio iniziale, illustra la genesi dell'opera e la sua drammaturgia, ponendone a confronto le differenti stesure (Napoli, Parigi, Firenze). Guido Paduano, infine, mette a paragone la fonte principale del lavoro dei librettisti, la *pièce* di Delavigne, con il dramma di Byron, antecedente, e l'opera di Donizetti, in un'analisi serrata e ricca di prospettive critiche nuove.

Nota infine il nostro Caronte informatico, Roberto Campanella, che

Il melodramma romantico del primo Ottocento, dunque, si appropria del mito negativo di Venezia, come testimonia anche *Il Bravo* di Mercadante (1839), un altro torbido dramma, fatto di intrighi e colpi di scena, che si svolge sotto il cielo della Serenissima, con la segreta complicità del famigerato Consiglio dei Dieci. [...]

La situazione, nella realtà storica, era alquanto diversa: infatti, al di là delle forzature presenti nel dramma, fu proprio grazie alle istituzioni oligarchiche, se la Serenissima riuscì, nel bene e nel male, ad impedire per secoli ogni forma di assolutismo (p. 159).

Ma l'arte ha le sue regole, e la scelta drammatica di Donizetti rivela quel pessimismo di fondo che anticipa, ancora una volta, la visione 'politica' di Giuseppe Verdi: nella dichiarazione di Faliero a Leoni, «È traditor chi è vinto / E tal son io», l'Autore non condivide certo né la prospettiva tra chi giudica né di chi, giudicato, constata amaramente il proprio fallimento.

Michele Girardi

Donizetti Marino Faliero

Libretto di Giovanni Emmanuele Bidera (1835),
con aggiunte di Agostino Ruffini

Edizione a cura di Giorgio Pagannone,
con guida musicale all'opera



1. Thomas Phillips (1770-1735), *George Gordon, vi barone Byron* (1788-1824). Londra, The National Portrait Gallery. Il suo *Marino Faliero* (Drury Lane, 1821) è tra le fonti del libretto di Bidera. Da un altro dramma di Byron (*The Two Foscari*, Covent Garden, 1828) Piave trasse per Verdi il libretto dei *Due Foscari*.

2. Casimir Delavigne (1793-1843). Bruxelles, Collezione Fulvio Lo Presti. La sua tragedia *Marino Faliero* è la fonte diretta del libretto di Bidera. Anche il libretto del *Paria* è basato su una tragedia di Delavigne.

Marino Faliero, libretto e guida all'opera
a cura di Giorgio Pagannone

La presente edizione si basa sul libretto stampato in occasione della prima rappresentazione dell'opera (Parigi, 12 marzo 1835): MARINO FALIERO / AZIONE TRAGICA / in tre atti / PAROLE DEL SR. GIOVANNI EMMANUELE BIDERÀ / MUSICA DEL SR. MAESTRO DONIZETTI / [fregio] / SI VENDE IN PARIGI / *chez l'Éditeur* ecc. (si è usato l'esemplare conservato nella biblioteca del Conservatorio «Santa Cecilia» di Roma).

Diversamente da quanto indicato nel frontespizio, alla compilazione del libretto contribuì anche Agostino Ruffini, che a Parigi fornì i testi aggiuntivi e sostitutivi dell'originale di Bidera (posto a confronto con il libretto stampato nella seconda parte dell'Appendice, cui rinviamo). La partitura di Donizetti, il libretto autografo di Bidera, nonché i libretti a stampa successivi alla 'prima' parigina recano sempre il sottotitolo «Tragedia lirica» (non «Azione tragica»).

In Appendice sono registrate le varianti di partitura: la scelta di non inserirle nel testo principale si spiega con il fatto che il libretto, in quanto testo poeticamente formalizzato, con il suo corredo di metri, strofe, rime, ecc., gode di relativa autonomia rispetto al testo effettivamente musicato, e quindi va salvaguardato da contaminazioni che minerebbero la coerenza dell'assetto poetico complessivo.

Poiché il testo del libretto è molto più lungo di quello effettivamente musicato, e il libretto di Parigi non usa alcun segno per evidenziare i passi non musicati, noi usiamo le virgolette (” „) a tal scopo (le virgolette alte segnalano l’inizio del passo non musicato e l’inizio di ogni verso o emistichio ivi compreso; quelle basse segnalano la fine del passo non musicato).

Va detto però che il libretto parigino non è del tutto affidabile: contiene diversi errori, sia lessicali, sia di organizzazione metrica, ed è molto carente riguardo alla punteggiatura. Si è ricorso quindi al libretto autografo di Bidera, e al libretto della 'prima' italiana dell'opera (Firenze, 1836) sia per le lezioni dubbie sia per integrare la punteggiatura (tuttavia anche nell'autografo, come nel libretto di Firenze, la punteggiatura è spesso carente).

Alcuni errori sono stati emendati in base all'autografo di Bidera:

- 1) in II, 5 (atto, scena) si ha la discordanza *Freme il vento... l'aria mugge* (libretto a stampa) / *Freme il vento... e l'Adria mugge* (autografo); la lezione dell'autografo è più logica: è il mare di Venezia che «mugge», non l'aria. L'errore è presente sia in partitura che nel libretto a stampa;
- 2) in II, 4 nel libretto a stampa si ha:
ISRAELE A che è la notte?
STROZZI Toccar l'ore la terza.
PIETRO E questi?

con un'evidente anomalia metrica (un quinario più un novenario). Nel libretto autografo si ha invece:

ISRAELE A che è la notte?
STROZZI L'ore
 toccar la terza.
PIETRO E questi?
ISRAELE È un difensore

ossia, una regolare successione di settenario e endecasillabo (siamo in un contesto di versi sciolti). Questo è il caso forse più evidente di erronea ristrutturazione metrica; ma non sono rari i versi difettivi (mancanti cioè di una parola o sillaba): in questi casi usiamo le parentesi quadre [] per integrare il dato mancante (in III, 5 manca un intero verso per Elena, *dai rimorsi lacerata*).

Dove non è stato possibile emendare gli errori o sciogliere i dubbi con la collazione, abbiamo ovviato per congettura. Ad esempio, i primi tre versi nel libretto di Parigi appaiono in questa forma:

[CORO] Issa, issa, issa, là.
I PARTE DI CORO Ed è ver?... bene sta.
II PARTE DI CORO È ver, lo narrano

Il libretto di Firenze (l'autografo ha un'introduzione diversa), corregge in:

[CORO] Issa, issa, issa, là.
I PARTE DI CORO Ed è *vero*? bene sta.
II PARTE DI CORO È ver, lo narrano

Si determina così una successione di due ottonari tronchi più un quinario sdrucchiolo. È chiaro invece che il corretto allineamento è:

[CORO] Issa, issa, issa, là.
 bene sta.
I PARTE DI CORO Ed è ver?
II PARTE DI CORO È ver, lo narrano

In sostanza: il «bene sta» fa corpo con il primo verso e costituisce una specie di *refrain*, mentre «Ed è ver?» è l'emistichio di un ottonario sdrucchiolo. L'allineamento ambiguo del libretto di Parigi ha determinato un'interpretazione metrica errata in quello di Firenze (passata poi anche in altri libretti successivi).

Emendiamo anche nei seguenti casi:

- I, 1: correggiamo *grida all'arme la vendetta* con *grida all'arme la vedetta*;
- I, 1: correggiamo *sostar gli ungheri cavalli* con *sostan gli ungheri cavalli*;
- I, 17: correggiamo *orrido ludo / comincerò dal mio feretro accanto* con *orrido ludo / comincerò del mio feretro accanto*;
- II, 2: correggiamo *a quel suon ogni pianto diè loco, / e lo sdegno sottentra al dolor* con *a quel suon ogni pianto dia loco, / e lo sdegno sottentri al dolor* (analogamente al libretto di Firenze; la partitura segue invece il libretto di Parigi).

Il libretto di Parigi è molto parco nell'uso delle didascalie rispetto al libretto autografo. Integrare però l'intero apparato di didascalie dell'autografo snaturerebbe il libretto a stampa. Per questo, ci limitiamo a poche aggiunte, tra parentesi quadre.

Altra questione non secondaria è la marginatura dei versi, che serve ad evidenziare gli organismi strofici del libretto. Il sistema del libretto di Parigi non è affatto chiaro e coerente, né si può ricavare un sistema di marginatura chiaro nel libretto autografo o nelle altre stampe. Perciò, adottiamo il sistema ricorrente nei libretti operistici italiani del primo Ottocento, che prevede il rientro del verso dopo un verso tronco, e lo stacco netto tra versi sciolti (recitativo) e versi misurati (aria, duetto o concertato). (Nei casi di due versi tronchi successivi, adottiamo il criterio di non rientrare il secondo verso tronco, ma solo il verso piano successivo.)

In qualche caso normalizziamo l'ortografia: *passegger* per *passaggier*, *gondoliere* per *gondoliero*, *havvi* per *avvi*, *getta* per *gitta*, *oblio* per *obblio*. L'uso delle parole maiuscole è stato in parte limitato: lasciamo *Dieci*, *Quaranta*, *Signori della notte*, *Regina*, *Veneta Giustizia*, *Prencce*, *Aula*, *Turchi*, *Ducal Corona*, *Signore*, *Sacerdote*, mentre volgiamo in minuscolo *Laguna*, *Arsenale*, *Veneziano*, *Isole*, *Patrizi*, *Eroi*. Per la parola *Doge* usiamo sempre il maiuscolo.

Rispettiamo peraltro le oscillazioni lessicali (*Leone/Lione*, *all'armel/all'armi*), e quelle riguardanti le indicazioni dei personaggi (*Faliero/Doge*). In un paio di casi abbiamo aggiunto dieresi (*violate*) e accento (*prostràti*), per disambiguare metrica e semantica. L'uso dei trattini, peraltro molto parco, viene mantenuto.

Nel libretto le cifre in esponente si riferiscono alla guida all'ascolto, collocata a piè pagina. Essa – come anche l'apparato delle varianti in appendice – si basa sulla partitura da noleggiare, ricostruita in base «alla partitura del manoscritto originale» di Donizetti da Aurelio Maggioni. La numerazione dei brani (assente nella partitura di Maggioni) segue quella indicata da Philip Gossett sulla base della partitura autografa di Donizetti.¹

Nella guida i singoli numeri sono schematizzati in base alla cosiddetta 'solita forma':² «adagio – "tempo di mezzo" – cabaletta» per arie e duetti; «largo concertato – "tempo di mezzo" – stretta» per i concertati a più voci. Duetto e concertati hanno di norma una sezione iniziale denominata «tempo d'attacco» che, insieme al «tempo di mezzo» sono sezioni 'cinetiche', dialogiche, quindi aperte, tonalmente instabili; le altre sono invece sezioni 'liriche', chiuse, tonalmente stabili. (L'indicazione delle tonalità negli schemi segue questo criterio: RE: tonalità maggiore; re: tonalità minore; RE a sezione modulante o tonalmente aperta.)

Altro termine tecnico al quale faremo ricorso di frequente nell'analisi è «parlante». Il 'parlante' si distingue dal recitativo per il fatto che la voce declama su una melodia guida dell'orchestra. Essa invero può declamare liberamente, oppure doppiare a tratti la melodia orchestrale;³ in ogni caso, è l'orchestra che conduce il discorso mu-

¹ Cfr. PHILIP GOSSETT, *Music at the Théâtre-Italien*, in *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, a cura di P. Bloom, Stuyvesant, N.Y., Pendragon, 1987, pp. 327-364: 350.

² Cfr. HAROLD POWERS, 'La solita forma' and 'The Uses of Convention', «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90, che riprende la terminologia adottata da ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859.

³ Abramo Basevi, al quale si deve un tentativo di teorizzazione del parlante, distingue a tal scopo il «parlante armonico» (quello in cui la voce declama) dal «parlante melodico» (quello in cui la voce doppia la melodia dell'orchestra); cfr. BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* cit., pp. 30-33.

sicale. Il *parlante* è impiegato perlopiù nelle sezioni dialogiche dei numeri musicali (tempi d'attacco e tempi di mezzo).

In genere gli *incipit* testuali delle sezioni musicali sono tratti dalla partitura, quindi possono differire dal libretto.

Dopo l'Appendice, si potranno leggere la composizione dell'orchestra e la disposizione delle voci, provviste di un breve commento.

Indice

ATTO PRIMO	p. 19
ATTO SECONDO	p. 36
ATTO TERZO	p. 42
APPENDICE: <i>Varianti, Orchestra e Voci</i>	p. 51

Marino Faliero

(1835)

azione tragica in tre atti

POESIA DI

GIOVANNI EMANUELE BIDERA
e AGOSTINO RUFFINI

MUSICA DI

GAETANO DONIZETTI

Prima rappresentazione:

Parigi, Théâtre-Italien, 12 marzo 1835

MARIN FALIERO, Doge, basso
ISRAELE BERTUCCI, capo dell'arsenale, baritono
FERNANDO, nipote del Doge, tenore
STENO, giovane patrizio, uno dei Quaranta, baritono
LEONI, patrizio, uno dei Dieci, tenore
ELENA, moglie del Doge, soprano
IRENE, damigella d'Elena, soprano
VINCENZO, servo del Doge, tenore
UN GONDOLIERE, tenore

BELTRAME, scultore, basso	}	congiurati
PIETRO, gondoliere, basso		
STROZZI, pescatore, basso		
MARCO	}	figli d'Israele
ARRIGO		
GIOVANNI		

I Signori della notte, i Dieci, artigiani, pescatori,
cavalieri, dame, servitori, soldati.

La scena è in Venezia. [L'epoca è nel 1355.]



Caricatura parigina di Gaetano Donizetti, «intento a scrivere un'opera buffa con la mano destra, e un'opera seria con la sinistra». Il disegno risale al 1840, l'anno che vide le prime rappresentazioni di *La fille du Régiment* all'Opéra-Comique, dei *Martyrs* e della *Favorite* all'Opéra.

ATTO PRIMO¹

SCENA I

Arsenale.

Coro di ARTIGIANI che lavorano.

Issa, issa, issa, là,²
bene sta.

I PARTE DI CORO

Ed è ver?

II PARTE DI CORO

È ver, lo narrano

su Rialto, e v'ha chi giura
d'aver letto sulle mura
scritto il turpe vitupero;
proprio il nome di Faliero,
proprio il nome della moglie.

CORO I

Lei! che è esempio di virtù!

CORO II

Bada, tira, tira, là,
bene sta.

CORO I

Ma chi dicono che fu?

1 PRELUDIO

Larghetto, 6/8, Si bemolle maggiore, poi *Maestoso*, 4/4, Sol minore (modulante)

Donizetti scrisse una Sinfonia per quest'opera, ma alla fine optò per un breve Preludio, che serve a tracciare la cornice scenica, a segnare l'ambiente della vicenda: Venezia, canali, gondole. La melodia iniziale in 6/8, 'ondeggiante', è ben adatta allo scopo:

es. 1, nove prima di 36

C1 *solo*

Questo motivo di barcarola tornerà nella successiva introduzione e all'inizio del secondo atto (Coro di Gondolieri e Barcarola), per ridare un tocco di colore locale alla vicenda. Segue una sezione di raccordo in *forte* (*Maestoso*), che prepara l'alzata del sipario, e attacca con una specie di motto che verrà ripreso poco dopo, all'inizio dell'Introduzione:

es. 2, 37

Vlc, Cb



² n. 1. INTRODUZIONE Coro di artigiani ed Israele

Questo ampio quadro scenico iniziale ha lo scopo di avviare l'intreccio politico dell'opera, ossia la congiura della classe operaia contro i «patrizi scellerati» al governo, e di chiarire il sistema delle alleanze (la simpatia della plebe per il Doge, glorioso guerriero ora di fatto spodestato dai patrizi, e costretto a sopportarne le umiliazioni). La struttura complessiva del numero è riconducibile allo schema della 'solita forma':

Coro di artigiani «Issa, issa, issa, là» *Andante* 4/4 $\text{Si} \mid \rightarrow$

«Zara audace, Zara infida» Vivace 6/8 SOL

Cantabile Israele «Era anch'io di quella schiera» *Maestoso* 12/8 LA♭

Tempo di mezzo «Alcun giunge... dei patrizi!» *Andante* 4/4 SI $\flat$ →

Cabaletta (stretta) «O patrizi scellerati» *Allegro vivace* 4/4 LA♭

Il pezzo funge ad un tempo da numero corale (artigiani) e solistico (cavatina Israele). Il coro iniziale è bipartito. L'inizio dell'*Andante* riprende il motto di tre note già esposto nell'Introduzione (cfr. es. 2): esso, con l'incendere lento e declinante, armonicamente ambiguo, si erge a simbolo della condizione servile della plebe, del loro massacrante lavoro. Tant'è che risuona anche all'inizio del tempo di mezzo, dove l'arrivo di un patrizio (Steno) fa scattare nel gruppo di lavoratori, come per riflesso condizionato, un atteggiamento di sottomissione, di ritorno alla 'normalità' ed alla fatica, dopo le parentesi liriche, nostalgiche, di «Zara audace» e della sortita di Israele, capo dell'arsenale («Era anch'io di quella schiera»).

Un ulteriore elemento di aggancio con il Preludio è la tonalità (Si $\flat$), per cui l'intera sequenza Preludio-Introduzione presenta una struttura tonale ad incastro, che garantisce varietà e coesione ad un tempo:

PRELUDIO

INTRODUZIONE



Il Si bemolle maggiore funge da tonalità base, 'neutra', dalla quale si staccano sia il coro bellicoso «Zara audace» (SOL) – vera e propria 'musica di scena', un inno a Faliero cantato in quanto tale –, sia il cantabile e cabaletta di Israele (LA^b), ispirati a sentimenti di ribellione.

CORO II
Hanno detto ch'è un patrizio.
CORO I
Un patrizio! amici, zitto:
i Quaranta faran dritto.
CORO II
Essi? abborron Doge e nui
perché amici siamo a lui:
vedrem morto un uom del popolo...

CORO I
Su prudenza, vuoi tacer?
Spingi ancora verso qua,
bene sta.

CORO II
Cantiam l'inno di Falier.

CORO
Zara audace, Zara infida!
Quattro assalti invan ti diero.
Pugna ancor benché affamata,
e San Marco ancor disfida.
Oh pro' Faliero!
Già la fossa è superata,
non v'ha muro che sia intero;
Zara, trema; trema, o Zara,
che l'estremo si prepara.
Oh pro' Faliero!
" Ma dall'Ostro ecco che un nero
" polverio s'alza, e ognor cresce:
" delle picche appar la vetta,
" grida all'arme la vedetta.
" Oh pro' Faliero! „
Gli Ungheresi! gli Ungheresi!
Da ogni lato ecco siam presi.
Guai se Zara... guai se esce!
sta dubbiando ogni guerriero.
Oh pro' Faliero!
Ma Falier sorge e il periglio
misurato ha d'uno sguardo;
dal gran cuor prende consiglio
e assalisce egli primiero.
" Oh pro' Faliero! „
Egli primo esce dai valli,
egli guida l'antiguardo,
sostan gli ungheri cavalli
allo scontro del guerriero.
Oh pro' Faliero!

SCENA II

ISRAELE, che è entrato alla metà del canto, e detti.

ISRAELE
Oh miei figli! oh dolce il canto

della forte età primiera!
Era anch'io di quella schiera,
di Venezia anch'io guerrier.
V'era io pur, e gli era a lato
quando fiero, insanguinato,
sulla breccia fulminando,
entrò in Zara il gran Falier.

CORO
Oh tua gloria! Oh fausto dì!

ISRAELE
Sola or resta la memoria;
quella etade, quella gloria
era un sogno che sparì.

SCENA III

STENO e detti.

PARTE DI CORO
Amici! dei patrizi!...
Steno... è turbato... mira...
sinistro il vento spira...
STENO *Andando sopra ai lavori.*
Che fassi? la mia gondola
non è finita ancor?

PARTE DI CORO
Signor...
STENO
Forz'è che agl'ordini
io d'obbedir v'insegni,
o scioperati indegni.
A Israele.
Olà, cacciati vadano
dall'arsenal costor.

ISRAELE
Signor, scusarli piacciati,
ché non è colpa in loro;
immenso è qui il lavoro:
trenta galere arrivano
disfatte all'arsenal;
primo è il servir la patria...
STENO *Fa l'atto di batterlo.*
Che osi tu, sciagurato!
ISRAELE *Fremendo.*
Signor, io fui soldato...

STENO
Vil plebe, agli altri simile,
avrai la pena equal.
Parte minaccioso.

SCENA IV

ISRAELE e Coro.

ISRAELE

O patrizi scellerati,³
vili voi, superbi, ingrati!
Non vi basta un giogo indegno,
v'aggiungete la viltà.
Ah, se or tace il nostro sdegno,
dello sdegno il dì verrà.

CORO

Son crudeli, son tiranni,
tigri nate ai nostri danni.
Quest'ingiuria è iniqua, atroce...
vien, contiamla alla città.
Vieni, parla: alla tua voce
tutto il popol sorgerà.

SCENA V

Sala nel palazzo del Doge.

FERNANDO solo.

FERNANDO

No, no, di abbandonarla⁴
senza un addio core non ho che basti.
Partir mi è forza. Dell'iniquo Steno
l'oltraggiose al suo onor e infami note
necessità l'han fatto.
D'un sfortunato amore,
addio, care speranze!
Case paterne, ov'io
vissi e crebbi con lei, per sempre addio.

Di mia patria bel soggiorno,⁵
rivederti io più non spero;
sussurrar più a me d'intorno,

³ L'ultima sezione è di fatto una cabaletta per Israele, anche se la distribuzione del testo (sei versi ciascuno) fa pensare ad un ruolo paritario tra solista e coro. Donizetti però rende attivo il coro nella ripetizione della cabaletta, laddove Israele e il gruppo di compagni si rimbalzano la melodia principale. In soldoni: il pezzo inizia come cabaletta e finisce come stretta. E lo sfogo d'ira innescato dall'invettiva di Israele non promette nulla di buono: anzi, la scintilla della congiura è già scattata.

⁴ n. 2. SCENA e CAVATINA Fernando

Scena	«No, no, di abbandonarla»	<i>Andante</i>	4/4	RE →
Cantabile	«Di mia patria bel soggiorno»	<i>Cantabile</i>	4/4	SI ♭
Cabaletta	«Ma un solo conforto»	<i>Allegro giusto</i>	4/4	SI ♭

Cambia la scena, cambia anche l'azione: dall'intreccio politico si passa all'intreccio amoroso – il triangolo Doge-Elena-Fernando, che vede gli ultimi due segretamente innamorati. Fernando si presenta con un'aria doppia (cantabile e cabaletta, senza tempo di mezzo) che ricorda molto, per situazione e struttura, quella di Ernesto nel second'atto del *Don Pasquale* («Cercherò lontana terra»). Il tema di fondo è il medesimo: il commosso addio dell'esule alla terra natia e ai propri affetti. Ma, mentre Ernesto sembra struggersi per ciò che l'aspetta, per il futuro incerto, Fernando si affligge per ciò che lascia: le «case paterne», ma anche l'amore per Elena. In entrambi i casi la cabaletta di rito – innescata da un brusco e poco plausibile mutamento espressivo – segna un deciso *anticlimax*, una caduta di tono dopo l'effetto struggente del cantabile.

L'inizio della scena è caratterizzato da due motivi contrastanti: uno ricorda il motto dell'Introduzione, con la discesa di quinta diminuita:

es. 3 a, 89



L'altro invece è un ghirigoro affidato al clarinetto:

es. 3 b, due dopo 89



Dunque, il motto crea un legame con la scena precedente, rievocando il pesante giogo della tirannia dei Dieci (anche Fernando è vittima dei tiranni, costretto a scappare per il pettegolezzo diffuso da Steno sull'infedeltà di Elena); le alate figure del clarinetto, per contro, sembrano alludere al desiderio di libertà, ma anche all'anima innamorata di Fernando.

⁵ (Cantabile)

Il cantabile, che mosse alla commozione anche l'esule Mazzini (il quale aveva un'alta opinione di quest'opera), è una melodia ben tornita, costruita sul modello di sedici battute (AABA) in auge nel primo Ottocento, ma con due significative varianti, che aumentano il *pathos* del pezzo e danno l'impressione di una melodia 'lunga'. Una è alla fine del primo periodo, dove la

aure amiche, non v'udrò.
 Cari luoghi, ore ridenti,
 mi sarete ognor presenti:
 né godervi, né scordarvi,
 no, giammai io non potrò.
 " In terra straniera
 " mia tomba sarà;
 " non pianto o preghiera
 " giammai non avrà. „
 Un solo conforto⁶
 il cor mi sostiene,
 pensar che gli affanni
 rattempro al mio bene.
 Se render mi è dato
 men tristo il suo fato,
 l'esiglio e la morte
 fien dolci per me.

Ma giunge alcun?... È dessa!⁷
 Felice me!

SCENA VI
ELENA e detto.

ELENA
 Fernando!
 Ardisci ancor?

FERNANDO
In atto di partire.

ELENA
 T'arresta.

FERNANDO
 No.
 Per l'ultima volta...

segue nota 5

melodia sembra arrivare ad un punto di riposo («non v'udrò», Re minore), per poi librarsi di nuovo in volo fino al Do acuto e chiudere in Fa maggiore:

es. 4, tre prima di 94



L'altra è l'inizio della quarta frase («né godervi, né scordarvi»), dove la melodia dà l'impressione di riprendere la frase iniziale (A), mentre invece si lancia in una lunga frase conclusiva (C) che non trova il suo punto di riposo se non dopo ben tredici battute di canto, ripetendo ossessivamente «giammai potrò». Il ritardo della cadenza è il corrispettivo musicale di quel «giammai», della nostalgia infinita. Resta da chiedersi se e quanto l'oggetto di questa nostalgia sia davvero la patria, o l'amore per Elena.

⁶ (Cabaletta)

Nella cabaletta Fernando, come Ernesto, sembra trovare una risoluzione positiva al proprio struggimento, ben resa dalla reiterazione di un sol ritmo:

es. 5, sette dopo 96



Da notare la difficoltà esecutiva del brano, che in cadenza tocca più volte il Re bemolle acuto, mettendo a dura prova le risorse vocali del tenore. Giova ricordare che la parte di Fernando era cantata da Rubini, il più celebre tenore del tempo.

⁷ n. 3. SCENA e DUETTO Elena e Fernando

Scena	«Ma giunge alcuno...»	<i>Allegro</i>	4/4	SOL $\flat$ →
Tempo d'attacco	«Tu non sai! La nave è presta»	<i>Moderato</i>	4/4	LA→
Cantabile	«Questo brando del suo sangue»	<i>Larghetto maestoso</i>	3/8	fa $\sharp$ /FA $\sharp$
Tempo di mezzo	«Ebben! io parto: addio!»	<i>Allegro</i>	4/4	RE→
Cabaletta	«Vivi! la mia memoria»	<i>Moderato</i>	4/4	LA

L'arrivo di Elena fa scattare l'immane duetto d'amore tra tenore e soprano. Un duetto molto sofferto, sia per l'imminente partenza di Fernando, sia per il timore di Elena di essere sorpresa a scambiare effusioni con l'amato. (La musica di questo duetto deriva in parte da quella dal duetto «Sì, son io che a te ritorno» tra Anna e Percy nell'*Anna Bolena*; la situazione è peraltro molto simile.) La traiettoria formale segue i binari consueti della 'solita forma'. Il duetto, in breve, è un diverbio formalizzato, nel quale repliche e controrepliche sono enunciate su melodie identiche e parallele. Nel tempo d'attacco e nel cantabile è Fernando che prende per primo la parola; nella cabaletta invece è Elena che inizia la melodia: è il segnale di un cedimento emotivo dopo che Fernando ha paventato propositi di morte.

ELENA

Fuggir ti debbo.

FERNANDO

Ah, per pietà m'ascolta.

Tu non sai! La nave è presta
che al mio cielo e a te mi toglie:
un istante appena resta
e le vele al vento scioglie.
Deh! che almeno io pianga teco
quest'istante che è l'estremo,
e pei mari io porti meco
un ricordo di pietà.

ELENA

Che mai chiedi? ah! sventurata!
Dove sei tu non rammenti?
Quivi appena è cancellata
l'onta rea d'iniqui accenti.
Va'! l'istante in che t'intendo
divenir mi può tremendo:
da sciagura più funesta
va', mi salva per pietà!

FERNANDO

Che ricordi? oh mio rossore!
Ahi crudele!

ELENA

Parti, va'.

FERNANDO

Strinsi un brando, e del suo sangue⁸
presentar tel volli io tinto,
o cader pugnando estinto
pel mio amor, per la tua fé.
Trattenesti tu il mio braccio:

la vendetta io cessi al pianto;
e un addio tu nieghi intanto,
una lagrima per me!

ELENA

Cessa, ah! cessa! Ogni tuo detto
è uno stral che m'apre il petto:
la mia vita è un pianger sempre,
ben lo sai, e sol per te.

Ma per lui, per lui che t'ama,
che suoi figli ambo ci chiama,
ah va', lasciami: rimembra
chi son io, crudel, chi se'!

FERNANDO

Ebbene, io parto: addio!⁹
Se dopo il mio partir
di me ti giunge un suono,
sarà del mio morir.

ELENA

Gli dà una sciarpa.

Ah vivi! – E questo dono
di me ti parli ancor,
molle del pianto mio,
memoria di dolor.

a2

Vivi! la mia memoria
sempre ti resti in cor;
onor consoli e gloria
un infelice amor.

FERNANDO

Parto: la tua memoria
dolce mi resta in cor;
più caro della gloria
è caro a me l'amor!

⁸ (Cantabile)

Il cantabile è il cuore del duetto. È nettamente bipartito per il passaggio dal modo minore al maggiore. In esso il diverbio tocca l'apice e allo stesso tempo si dissolve in puro canto nella stupenda sezione in maggiore. La melodia della sezione in minore è estremamente compatta (17 battute a testa); ma, al contrario di quella del tempo d'attacco – fedele al modello AABA – non presenta simmetrie nella fraseologia: per dirla in gergo, è una melodia 'di getto', 'composta di lungo'; consiste cioè in un unico ampio arco melodico-cadenziale. Dopo la replica di Elena, scatta la sezione in maggiore, in canto parallelo: un improvviso emergere dell'inconscio, una parentesi di pura emozione, uno squarcio sull'intimità più profonda dei due amanti, che liberano nel canto le pulsioni frustrate. Sono quattordici battute di puro arabesco, di una staticità armonica assoluta. Le voci in parallelo disegnano volute melodiche libere e imprevedibili, senza però mai sfiorare nell'acuto: è emozione espressa col 'groppo in gola', è il miraggio di una felicità irraggiungibile. (Giovà segnalare che la sezione in maggiore è proprio ciò che differenzia questo cantabile da quello del duetto Anna-Percy nell'*Anna Bolena*, dal quale è tratto; lì le voci non si uniscono se non per brevi tratti, e la tonalità volge in maggiore solo nell'ultimo accordo. In sostanza, manca l'effetto estatico.)

⁹ (Tempo di mezzo e Cabaletta)

Dopo la parentesi lirica del cantabile, il tempo di mezzo segna un brusco risveglio, il ritorno alla realtà, come è consuetudine nello *stop and go* della 'solita forma'. Nella cabaletta («Vivi! la mia memoria») l'accorato appello di Elena si esprime con una melodia quadrata (AABA), isoritmica, che solo in cadenza si sgrana in fioriture virtuosistiche. Anche in questo brano vi sono ampi squarci di canto parallelo. La lunga coda finale è poi tutta cantata a voci unite, e ciò a conferma della perfetta intesa sentimentale tra i due.

Il Doge!¹⁰
 ELENA
 Parti.
 FERNANDO
 Oh ciel!
 ELENA
 Se più qui resti...
 SCENA VII
FALIERO e detti.
 FALIERO
 Elena... [tu] piangesti?
 ELENA
 Io? Sì. Finché tranquillo...
 FALIERO
 Sarò tranquillo quando...
 ELENA
 Ah, tu fremi?
 FALIERO
 Mi lascia or con Fernando.
 ELENA
 " Che fia!
 Parte.
 SCENA VIII
FALIERO e FERNANDO.
 FERNANDO
 " Nuove pavento
 " sventure, ohimè! „ Signor, qual turbamento?...
 FALIERO
 Leggi, o Fernando, eccesso
 di nuova tirannia.
 FERNANDO
 Orrendo abuso di poter! Per Steno,
 che la virtù di tua consorte e il Doge
 così vilmente offese,
 la prigionia d'un mese,
 e per un anno il bando!
 FALIERO
 Or va', l'insulto
 conta all'Italia; di' che restò inulto.
 Godi, Venezia! O gondolier, che canti

le glorie mie, canta su queste soglie:
 «Marin Faliero, dall'infida moglie...»
 FERNANDO
 E il soffri?
 FALIERO
 Anzi degg'io
 questo foglio segnar; dir che di Steno
 son vendicato appieno, " i miei nemici
 " dissimulando ringraziar.
 FERNANDO
 " Che dici?
 FALIERO
 " Leoni: „ il buon Leoni
 per più scherno alla danza osa invitarmi...
 " E noi saremo della festiva schiera
 " allor che bruna si farà la sera.
 FERNANDO
 " Invece di punir un tanto orgoglio?
 " Invece... „
 FALIERO
 A me quel foglio!
*Va per sottoscriverlo, prende la
 penna, e resta immobile volto al
 cielo.*
 Oh, giustizia di Dio!
*Resta colpito da un truce
 pensiero, poi si scuote, getta la
 penna, rende la sentenza a
 Fernando credendo d'averla
 segnata.*
 Tieni.
 FERNANDO
 " Tu nol segnasti.
 FALIERO
 " Nol segnai! –
 " Altra sentenza in mente
 " fera stammi e tremenda...
 " Guai ai patrizi s'ella mai s'intenda!
Riprende il foglio e scrive.
 FERNANDO
 " Fremer mi fai.
 FALIERO
 " Di che? Fra il concepire
 " una sublime impresa ed eseguirla

¹⁰ Il recitativo che segue al duetto ribalta completamente la situazione: Faliero convince – non ci vuol molto – Fernando a non partire. Il Doge a dire il vero sembra all'inizio turbato dalla commozione di Elena, ma è assorto in tutt'altri pensieri, per cui non sospetta ancora nulla della *liaison* tra sua moglie e Fernando. Questo recitativo serve in sostanza a ricondurre l'azione sul versante politico, e prepara gli avvenimenti successivi (l'adesione del Doge alla congiura) mostrando un Faliero adirato contro i patrizi che lo sbeffeggiano.

” passa immenso intervallo. „
Riporta il foglio e ti apparecchia al ballo.

FERNANDO

” Signor, me ne dispensa
” la vicina partita...

FALIERO

” Perché partir?...

FERNANDO

” Tu il sai,
” per servir la repubblica!

FALIERO

” Troppo servimmo omai questa maligna
” dei figli suoi madre non già, matrigna.
” Di settant’anni spesi
” fra la polve di Marte e le vicende
” ecco qual mi si rende
” infame guiderdon! de’ Val-Marini
” ultimo avanzo e ch’io
” perderti debba? Ah no; resta, Fernando.

FERNANDO

” (Quanto è dolce al mio cor questo comando!)
Parte.

SCENA IX

FALIERO solo.

FALIERO

” Come l’onta lavar dalla mia fronte
” disonorata? Come?...

SCENA X

VINCENZO e FALIERO.

FALIERO

” Ebben, che dici? „

VINCENZO

Brama, se tu il concedi, un breve ascolto
Israele Bertucci.

FALIERO

Da sé.
(Colui ch’ebbe da Steno
oggi un novello insulto?)

A Vincenzo.

Fa’ che a me venga.

[Vincenzo parte.]

SCENA XI

FALIERO.

FALIERO

E fino a quando inulto
il perfido ne andrà di sua nequizia?

SCENA XII

ISRAELE e FALIERO.

FALIERO

Israele, che vuoi?¹¹

ISRAELE

Chiedo giustizia
contro il patrizio Steno.

FALIERO

E a me vendetta

¹¹ n. 4. SCENA e DUETTO Faliero e Israele

Scena	«Israele, che vuoi?»	[Recitativo]	4/4	→
Tempo d’attacco	«Se pur giungi a trucidarlo»	Moderato	4/4	LA →
Cantabile	«(Odio, sdegno, vi sento, v’ascolto)»	Larghetto	12/8	DO
Tempo di mezzo	«Che risolvi? – Al ballo vieni»	Allegro moderato	4/4	DO →
Cabaletta	«Trema o Steno, tremate superbi»	Moderato	4/4	LA♭

Il duetto tra i due bassi è forse il pezzo capitale dell’opera; senza dubbio è il fulcro dell’intreccio politico, perché suggella l’adesione di Faliero alla congiura contro i patrizi. Esso venne apprezzato unanimemente dalla critica fin dalla prima apparizione dell’opera. Cito a mo’ d’esempio due autorevoli giudizi, uno di Mazzini, l’altro tratto da una recensione d’epoca: «quell’alternare, iroso, tronco, concitato di frasi melodiche, che non è canto, perché chi canta è l’orchestra, ma congiura reale, evidente» (Giuseppe Mazzini, *Filosofia della musica*, p. 179); «la première partie [de ce duo] est magnifique de vérité, de grandeur et de simplicité. C’est de la mélodie, traitée de manière à satisfaire tout à la fois l’oreille en captivant l’âme» («Journal des Débats», 21 marzo 1835). L’ampiezza del testo è di per sé sintomatica: circa novanta versi, distribuiti lungo l’arco di una ‘solita forma’ che contempla i momenti canonici del cantabile e della cabaletta, ma che conserva un’unità di fondo: è un dialogo ininterrotto, una lunga progressione che conduce dall’incertezza iniziale di Faliero alla sua piena adesione finale al piano di congiura. Mazzini interpreta come meglio non si potrebbe la pressione psicologica di Israele: «una lama messa da Israele nel petto del Doge, che penetra, penetra, poi quando il grido d’un popolo conculcato non basta, e Israele getta a un tratto sulla bilancia l’onta del Doge, gli si pianta nel core» (*Filosofia della musica*, p. 179). Mazzini si riferisce al lungo tempo d’attacco (ben 48 versi, più della metà dell’intero duetto), che in effetti costituisce la parte decisiva del duetto. Vediamo come si articola l’affondo di Israele:

chiedi de' torti tuoi?	per punir l'iniquo Steno, per salvar la patria oppressa, mille brandi e mille eroi. Sorgan pure a mille i pravi, cadran tutti, o ch'io cadrò.
ISRAELE	
A te si aspetta.	
FALIERO	
Ma le mie proprie offese vanno impunte, e a me niegan giustizia.	FALIERO
ISRAELE	Mancheran tiranni a schiavi?
Dunque partito altro non v'ha che l'armi. – Ho core ed un pugnol per vendicarmi.	ISRAELE
FALIERO	Mancheran pugnali a noi?
Se pur giungi a trucidarlo un ne sveni, e mille pravi sorgeranno a vendicarlo. Chi di voi, frementi schiavi, all'orrenda tirannia chi resistere mai può?	FALIERO
ISRAELE	Ne' tuoi detti havvi un arcano. Parla...
	ISRAELE
	Al Doge? od a Faliero?
	FALIERO
	Sparve il Doge.
	ISRAELE
Sorgeranno in un baleno	E il gran mistero

segue nota 11

a) «Se pur giungi a trucidarlo»	melodie parallele; <i>parlante</i> , motivo x	LA
«Sorgeranno in un baleno»		
b) «Mancherà difesa agli empi?»	fase dialogica; <i>parlante</i> , motivo y	LA →
a') «Ne' tuoi detti havvi un mistero»	ripresa della melodia iniziale, accorciata (melodia dialogizzata); <i>parlante</i> , motivo x	LA
c) «Già l'astro de' tiranni»	'parola scenica'; declamato secco	LA → DO
b') «Silenzio! In queste mura»	fase dialogica (breve); <i>parlante</i> , motivo y	DO
d) «Il brando ed il coraggio»	fase dialogica (melodie differenti); <i>parlante</i> , motivo z	MI–SOL–MI
d') «Non bastan le nequizie»	fase dialogica (melodie differenti); <i>parlante</i> , motivo z	MI–SOL#–MI
e) «La non mertata fama» – (<i>Allegro</i>)	'parola scenica'; declamato (progressione semitonale) su tremolo dell'orchestra	v di SOL (pedale)

Si noti innanzitutto la progressione tonale, che procede per salti di terza (LA-DO-MI-SOL). La prima fase del dialogo culmina nella prima 'parola scenica' (c), che introduce il tema della congiura, e determina la prima modulazione (da La maggiore a Do maggiore). La seconda fase è dominata dalle sezioni d-d' dove Israele espone tutti gli argomenti a favore della congiura. Il Doge però nicchia, e anzi risponde per le rime, ogni volta cambiando tonalità (da MI a SOL e da MI a SOL#). Israele allora tenta la carta vincente, l'onta del Doge: una seconda 'parola scenica' che ottiene finalmente l'effetto sperato, e produce quella pausa di riflessione vitale per innescare il cantabile.

Dal punto di vista formale, il tempo d'attacco ha una struttura additiva (non potrebbe essere altrimenti), ma il sistema dei ritorni tematici, e la somiglianza dei motivi 'conduttori' (x, y, z) conferiscono unità al tutto:

es. 6 a (x), due dopo 139



es. 6 b (y), cinque dopo 143



es. 6 c (z), una dopo 147



	a Faliero io svelerò. – Già l'astro de' perversi si offusca... Una congiura...		Sono tremende furie che sbranano ogni cor, ma a sollevare la patria, no, non è tutto ancor.
FALIERO	Silenzio! In queste mura v'è chi ascoltar ti può...	ISRAELE	La non mertata infamia di tua consorte? e l'onta del Doge? e quell'obbrobrio che ricopri tua fronte? Scosso da tante ingiurie non ti risvegli ancor?
ISRAELE	Una congiura? E i compici?		
	Il brando e il mio coraggio, e le private ingiurie, ed il comun servaggio, e della plebe il fremito, i pianti ed il rancor.	FALIERO	(Ahi qual rampogna! Oh furie! Oh Steno! Oh mio rossor!)
FALIERO	Sono private smanie represse in ogni cor, ma a liberar Venezia non son bastanti ancor.	ISRAELE	(Tace, pensa in sé tutto raccolto, ¹² meditando va stragi e vendetta: cento affetti ravviso in quel volto, odio, sdegno, furore e pietà.)
ISRAELE	Non bastan le nequizie de' nobili impuniti? Le violate vergini? I talami traditi?	FALIERO	(Odio, sdegno, vi sento, v'ascolto; non invano gridate vendetta: l'ultim'ora per gl'empi s'affretta, il potere de' vili cadrà.)
FALIERO			

segue nota 11

Mazzini non si sbaglia quando dice che «chi canta è l'orchestra»; il ruolo dei motivi conduttori è infatti quello di creare un tessuto melodico e ritmico di base, uno sfondo organizzato sul quale le voci possono imbastire con una certa libertà il dialogo (tecnicamente, è questo il *parlante*). Le voci però non si limitano a declamare, ma danno vita a quella «melopea», a quel canto lento e composto, piacevole all'ascolto eppure molto prossimo ad un 'tono di conversazione'. Si prenda ad esempio l'inizio:

es. 7, una dopo 139

Faliero *pp*

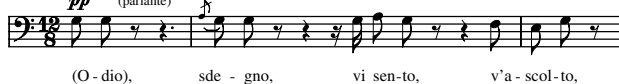
Se pur giun gi a tru-ci-dar-lo, un ne sve-ni, un ne sveni, e mil-le pra-vi sor-ge-ran-no, sor-ge-ran-no a vendi-car-lo.

Si tratta di un periodo musicale perfettamente bilanciato (4+4 battute), costruito però su un testo 'anomalo' di *tre* versi (un periodo musicale corrisponde di norma a *quattro* versi). Donizetti risolve brillantemente l'anomalia, facendo collimare sintassi musicale e sintassi verbale: con minime ripetizioni verbali fa sì che la seconda frase musicale inizi a metà del secondo verso («Se pur giungi a trucidarlo, un ne sveni, *un ne sveni* / e mille pravi sorgeranno, *sorgeranno* a vendicarlo»), risolvendo quindi il problema dell'*enjambement* tra secondo e terzo verso (rarissimo in una strofa destinata ad un brano cantabile). Ciò a vantaggio della comprensibilità del passo. Si tratta di un piccolo accorgimento, che accentua il carattere dialogico, il 'tono di conversazione' del brano senza sacrificare la simmetria della frase musicale e la cantabilità.

¹² (Cantabile)

La pausa di riflessione si traduce, per Faliero, nell'incapacità di articolare un discorso filato, seppure nell'intimo:

es. 8, quattro prima di 153

Faliero *pp* (*parlante*)

(O-dio), sde-gno, vi sen-to, v'a-scol-to,

Se l'odio del Doge implode in un borbottio, Israele sembra cantar vittoria con una frase larga, cantabile. Man mano che il pezzo va avanti, però, le due voci cominciano ad entrare in relazione, a corrispondersi, fino ad unirsi in ampi squarci di canto parallelo. In un certo senso il cantabile ripercorre e suggella il percorso evolutivo del tempo d'attacco: dall'iniziale distanza e diffidenza alla complicità.

ISRAELE

Che risolvi?...¹³

FALIERO

Al ballo vieni
nelle case di Leoni:
là mi svela i tuoi campioni,
quanti sono, e i nomi lor.

ISRAELE

Non sperar che un nome sveli
finché il tuo non è il primier.

FALIERO

Osi tanto?

ISRAELE

Osai più ancora
al tuo fianco un dì pugnando.
O Faliero, ov'è il tuo brando
che salvò la patria allor?
Anche adesso un brando implora...

FALIERO

Sì.

*Con gran forza, ma subito dopo
apparisce profondamente
commosso.*

Avrà quello di Falier.

ISRAELE

Tremar tu sembri e fremere,
tu dubbi a armar la mano:
il sangue veneziano
gelar ti fa d'orror.

Ma se la patria opprimono
che geme tra gli affanni
periscano i tiranni,
salviam la patria ancor.

FALIERO

Fratelli, amici furono:
contr'essi armar [la mano...]
È sangue veneziano!
Rabbrivido d'orror.

Ma se la patria opprimono
che geme tra gli affanni
periscano i tiranni,
salviam la patria ancor.

¹³ (Tempo di mezzo e Cabaletta)

Il breve tempo di mezzo non aggiunge argomenti decisivi al dialogo, anche se il richiamo all'amor di patria da parte di Israele accende ancor più l'animo di Faliero e crea il giusto pretesto per innescare la fiammeggiante cabaletta. Il brano sancisce la complicità dei due congiurati; è un inno alla vittoria che richiama molto, nello spirito più che nella lettera, il celeberrimo «Suoni la tromba, e intrepido» dei *Puritani*. Esistono ben tre versioni di questa cabaletta. Ecco i rispettivi *incipit*:

es. 9 a



es. 9 b



es. 9 c



Quella comunemente interpretata, e che si trova anche nello spartito Ricordi oblungo, è la terza, eseguita a Firenze (prima rappresentazione italiana, maggio 1836). La prima (che è in La maggiore) è la versione originale, che si trova nella partitura autografa di Donizetti; la seconda (che corrisponde al testo del libretto da noi redatto) è quella eseguita a Parigi in occasione della prima rappresentazione. Il carattere bellicoso si avverte comunque in tutte le versioni. La versione di Firenze si differenzia dalle altre per il fatto che è Faliero ad attaccare la melodia: è la prova che il Doge ha rotto gli indugi, ha aderito in pieno al piano di congiura. Nella versione di Parigi sembra invece che Israele debba ancora vincere le ultime resistenze di Faliero; il testo («Tremar tu sembri e fremere») è di per sé eloquente. Ciò però mal si concilia con una cabaletta dal tono bello, che vuole piena unità d'intenti. È dunque preferibile la versione di Firenze, al di là delle intrinseche qualità musicali.

SCENA XIII

*Gabinetto che mette in una gran sala da ballo.**LEONI e servi.*LEONI *Ai servi.*

Le rose di Bisanzio¹⁴
 a piene man versate,
 e le tazze di Cipro inghirlandate;
 la luce uguagli il giorno,
 brillino in ogni loco
 l'oro e le gemme, e tutti i miei tesori.
 Nulla manchi alla pompa.
 Aspetto il Doge, e basti. Ite.

[I servi partono.]

SCENA XIV

STENO in abito di maschera e detto.

STENO

Leoni,

non ti stupir.

LEONI

Che veggio?

Stamane condannato,
 osi al ballo venir! Cieco ben sei
 d'un amor sventurato.

STENO

Sarò a tutti nascosto ed anco [a lei].
 È ver, io l'amo, e tanto
 io l'amo più quanto è crudel mia sorte...
 Ma l'odio dell'amor è ancor più forte.

LEONI

” Fernando...

STENO

” Quel superbo
 ” che m'attraversa ovunque il mio cammino;

” non gli bastò gli onori
 ” dell'armi a me rapire;
 ” anche del vecchio l'ire
 ” contro il mio amore accese.
 ” Perché m'ama il senato,
 ” idolo della plebe ora s'è fatto.
 ” Bada, Leoni, e forse...

LEONI

” V'ha chi veglia su lui?

STENO

” Veglio io, e mal mi fuggirà colui. „

LEONI

Calmati, Steno. Qui gioia ed oblio...
 Arriva il Doge; sii prudente.

STENO

Addio.

*Si pone la maschera, e va a
 confondersi coi cavalieri nella
 sala.*

SCENA XV

Cavalieri e dame nella sala.

*Mentre cantano il seguente coro, Faliero, Elena e
 Fernando traversano la sala.*

CORO

dentro la sala.

Vieni, o dell'Adria
 beltà divina,
 vieni, o Regina,
 lieti ne fa'.

Rendi esultanti
 i balli, i cantici,
 gloria e delizia
 di nostra età.

¹⁴ n. 5. SCENA e CORO

Il quadro finale del primo atto si apre con un dialogo interrotto tra Leoni e Steno (un dialogo che evidenzia un altro risvolto dell'intreccio amoroso, e cioè la passione di Steno per Elena: le motivazioni politiche s'intrecciano sempre più a quelle passionali). La musica del coro, proveniente dalla sala da ballo («Vieni, o dell'Adria», *Allegro festoso*, 3/8, Sol maggiore) si sovrappone alle ultime battute di recitativo (da «Calmati, Steno»): si preannuncia così una soluzione scenica (recitativo su un sottofondo musicale) che sarà applicata poco oltre nel dialogo Faliero-Israele. La doppia ambientazione (sala da ballo *versus* gabinetto antistante) è funzionale alla dinamica scenica dell'intero Finale I: lì la festa, l'ufficialità, il luogo pubblico; qui la congiura, la vendetta, l'ambito privato. E l'una è necessaria all'altra, perché la festa offre una 'copertura' alle vicende private dei protagonisti.

Il coro d'accoglienza per Elena, pomposo e solenne, ben si adatta alla cornice 'pubblica' della sala da ballo (si pensi al coro «D'immenso giubilo» della *Lucia di Lammermoor*, caratterizzato da un modulo ritmico simile – quinario in battere –, e anch'esso destinato a celebrare una festa). Anche se nella partitura autografa questo coro è un pezzo a sé stante, va senz'altro inglobato nel Finale I, del quale costituisce l'esordio, la necessaria cornice ambientale.

SCENA XVI		ISRAELE	Eterni
ISRAELE e FALIERO.			ne' posterì vivran, se il tuo vi aggiungi.
ISRAELE	<i>Esce da una porta laterale.</i>	FALIERO	<i>Legge.</i>
	Siam soli. ¹⁵		Un pescator?
FALIERO		ISRAELE	Povero d'oro e carico
	Attento veglia.		d'odio pe' rei.
ISRAELE		FALIERO	Vero figliuol di Marco.
	Occhio non havvi		Un Dalmata?
	che qui ne osservi, e delle danze al suono	ISRAELE	Un Dalmata? Che viene
	propizio è il cospirar.		co' suoi trecento a parteggiar.
FALIERO		FALIERO	Sta bene.
	Dimmi: quai sono		E un gondoliere ancora?
	i compagni all'impresa?		
ISRAELE	<i>Dandogli un foglio.</i>		
	Eccoli: leggi.		
FALIERO			
	Oh quanti nomi!		

¹⁵ n. 6. SCENA e FINALE I

Scena	a) «Siam soli»	<i>Larghetto (minuetto)</i>	3/4	Si♭→
	b) «Il fiorentin scultor?»	<i>Recitativo</i>	4/4	→
	c) «O superbo Faliero»	<i>Moderato</i>	4/4	DO
Tempo d'attacco	d) «A che smarrita?»	<i>Allegro vivace</i>	4/4	re→
	e) «Tu il vedesti?»	<i>Moderato</i>	4/4	SOL→
Largo concertato	f) «Invitato all'empia festa»	<i>Larghetto</i>	4/4	SOL
Tempo di mezzo	g) «Eccolo: è desso»	<i>Moderato</i>	4/4	SI→
Stretta	h) «(Al mio brando or è fidata)» [stesso tempo]		4/4	MI

L'intero Finale I è costruito secondo un ben calcolato crescendo emotivo, ottenuto anche mediante il graduale incremento dei personaggi in scena: dopo l'iniziale dialogo tra Israele e Faliero (a-b), che fa corpo a sé, si passa dal monologo di Faliero (c) al breve dialogo di questi con Elena (d), che vorrebbe fuggire; poi all'arrivo di Fernando e Israele (e) che rivelano la presenza di Steno e innescano il largo concertato (quartetto); quindi all'arrivo di Steno in persona (g), che a sua volta innescava la convulsa stretta conclusiva (h).

Degna di nota è la discrasia tra libretto e musica riguardo all'ultima parte (che si ripercuote nell'intera interpretazione strutturale del Finale). Donizetti rinuncia a musicare l'ultima scena, quella dell'arrivo di Leoni e seguito (da «Vieni a noi beltà dell'Adria») che dovrebbe far le veci della stretta e ristabilire il clima di festa, assorbendo le passioni private e chiudendo il cerchio dell'intero Finale (che di fatto parte dal coro n. 5, «Vieni, o dell'Adria»). Compose invece la stretta sul testo che sembra destinato al largo concertato, dato il carattere introspettivo («(Al mio brando or è fidata)»), e il largo sul testo che sembra un quartetto incastonato nel tempo d'attacco («Invitato all'empia festa»), precedente il largo vero e proprio. (Mi sembra improbabile l'ipotesi che il testo della scena finale possa essere destinato alla canonica ripetizione della stretta.)

In sostanza Donizetti 'normalizza' e comprime l'ampia struttura predisposta dal libretto. Egli opta per una costruzione drammatica lineare, additiva, teleologicamente orientata, mentre il libretto predispone una struttura 'a parabola', con un picco centrale (il largo concertato), seguito dal ritorno alla festa (stretta), seppure intorbidito dalle passioni private dei protagonisti. La struttura tonale complessiva, a suo modo erratica, senza ritorni, riflette questa struttura additiva, costruita sull'accumulo di tensione.

La sfida lanciata dal libretto – una sfida invero troppo ardua, se non impossibile, per il musicista – era una stretta costruita in modo insolito, con le parti ancora in dialogo tra loro (ben tre gruppi distinti), il tutto in una cornice di festa.

(Scena)

La cospirazione comincia a prender corpo. Il minuetto che proviene dalla sala è un'ottima copertura per il dialogo segreto tra Israele e Faliero (a): «delle danze al suono / propizio è il cospirar», dice Israele, corretto peraltro in «bello è il cospirar» in partitura. Si tratta di un classico *parlante*, dove le voci declamano, «come fosse Recitativo», su una melodia orchestrale (si prenda ad esempio il duetto Rustighello-Astolfo nella *Lucrezia Borgia*, oppure quello tra Rigoletto e Sparafucile nel *Rigoletto*). Qui, a differenza del duetto precedente (cfr. il n. 4; nota 11), non c'è spazio per la «melopea», per un dialogo cantato (o canto dialogato): il metro poetico (versi sciolti) e la circostanza (il timore di essere spiati) non lo consentono.

La fine della danza pone fine anche al dialogo: i due sono ora allo scoperto e devono stare all'erta. Israele si allontana.

ISRAELE

Con altri cento assiso in su la prora,
ei scioglierà primiero
un canto [a] libertade.

FALIERO

Ed a Faliero.
Il fiorentin scultore?
Cessa la musica del ballo.
Funesto nome è questo!

ISRAELE

Silenzio!

FALIERO

Chi s'avanza?

ISRAELE

Nessun. Finì la danza.

FALIERO

Lasciami sol con me, sta pronto e mira.

ISRAELE

[Allontanandosi alquanto.]
Genio dell'Adria, or quella mente ispira!

FALIERO

” Un pescatore? Un Dalmata?
” Trecento prodi ancora,
” un gondolier con altri cento uniti:
” ma quel Beltram scultor...

La musica comincia.

ISRAELE

”

Comincia il ballo.

FALIERO

Rimettendogli il foglio.

”

La notte scelta?

ISRAELE

”

È questa.

FALIERO

” Questa che già si avanza
” sì tenebrosa?

ISRAELE

”

Sua feral sembianza

”

l'opra somiglia che pensiam.

FALIERO

”

E il loco?

ISRAELE

”

Il pian che mette al tempio

”

remoto di Giovanni Evangelista.

FALIERO

”

Ahi rimembranza trista!

”

Sepolti ivi si stanno

”

i padri miei!

ISRAELE

”

Con noi congiureranno.

La musica cessa ad un tratto.

FALIERO

”

Taci, sospeso a mezzo

”

il ballo fu... Va': la cagion ne apprendi,

”

ma che lunghe non sien le tue dimore.

ISRAELE

”

(Amor di patria parla a quel core.) „

[Parte.]

SCENA XVII

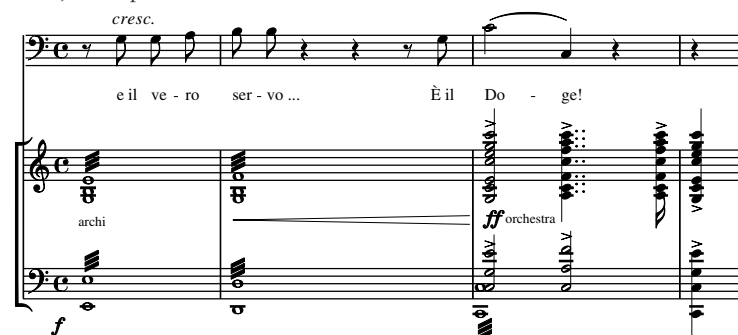
FALIERO, dopo ELENA.

FALIERO

O superbo Faliero, a chi t'inchini¹⁶
per ricercar vendetta?

¹⁶ Prima che parta il convulso Finale, c'è tempo per una breve pausa di riflessione di Faliero (c), per un monologo sofferto. L'orchestra attacca un motivo solenne, in Do maggiore, che sembra alludere al potere decaduto del Doge, ormai succube sia dei patrizi che dei plebei: il grido finale – in palese contraddizione con le parole: «e il vero schiavo è il Doge» – è come l'ultimo ruggito del vecchio leone, che vorrebbe riaffermare la propria autorità:

es. 10, due dopo 182



A chi? alla plebe, e grandi cose aspetta. E i soli vili qui sono i patrizi, e il vero schiavo è il Doge: orrido ludo comincerò del mio feretro accanto, ove tutto finisce?...		SCENA XVIII	
<i>Elena entra.</i> A che smarrita? ¹⁷		<i>FERNANDO e ISRAELE parlando fra loro sul limitare del gabinetto, e detti.</i>	
ELENA	Una maschera ardita ogni mio passo spia, m'incalza ed osa...	FERNANDO	Tu il vedesti? ¹⁸
FALIERO	In casa di Leoni, alla mia sposa?	ISRAELE	Io con questi occhi...
ELENA	Partiam!	FERNANDO	Quella maschera sì altera?
FALIERO	(Terribil lampo agli occhi miei!)	ISRAELE	Era l'empio.
ELENA	Partiam!	FERNANDO	L'empio chi?
FALIERO	(Io d'ira avvampo!)	ISRAELE	Era Steno.
		ELENA e FERNANDO	Steno qui?
		FALIERO e FERNANDO	Ah, questa ingiuria estrema, questo inatteso insulto, perfido Steno, trema, inulto non andrà.
			<i>Avviandosi alla sala.</i>

¹⁷ (Tempo d'attacco)

L'arrivo di Elena segna, di fatto, l'inizio del tempo d'attacco, anche se – dal punto di vista poetico – siamo ancora nella 'scena' in versi sciolti (un tipo di discordanza tra struttura metrica e musicale non rara nell'opera primottocentesca). Un motivo nervoso, in Re minore, sottolinea l'agitazione di Elena, che si sente spiata da una «maschera ardita», e vorrebbe andar via dalla festa:

es. 11, quattro prima di 184



¹⁸ L'arrivo di Israele e Fernando segna un ulteriore scatto nel Finale 1. Sarebbe questo il vero tempo d'attacco, dal punto di vista poetico, e non c'è dubbio che l'entrata in scena (il ritorno, da parte di Israele) dei due personaggi dà un impulso decisivo all'*escalation* emotiva che conduce al largo concertato: Israele ha riconosciuto in Steno l'uomo misterioso che importuna Elena, e ciò manda su tutte le furie sia Faliero che Fernando. Questa sezione del tempo d'attacco e il successivo largo concertato («Invitato all'empia festa») fanno corpo unico, e non solo per il legame tonale (Sol maggiore). Si tratta di un dialogo 'a quattro' che dalla sezione 'dinamica' (tempo d'attacco) passa a quella 'statica' (il largo concertato) senza una reale soluzione di continuità drammatica. Elena, che avverte la pericolosità della situazione, cerca di sedare gli animi, ma l'ira di Fernando e Faliero, attizzata ad arte da Israele, è ormai un fiume in piena. Il motivo conduttore della sezione 'dinamica' (*Moderato*) è un motivo da dialogo, stabilisce un tono di conversazione del tutto diverso dal clima agitato della sezione precedente (*Allegro vivace*):

es. 12, cinque prima di 186



Nell'ira rattenuta, glaciale, dei tre uomini si evidenzia il distacco da Elena, che ha invece espresso la sua agitazione in maniera tangibile nella sezione precedente, e che ora cerca di inserirsi invano nel discorso 'tra uomini'. In un certo senso, l'ambiguità dell'inizio del tempo d'attacco sta proprio in questa dicotomia tra l'istinto della paura di Elena, e l'istinto dell'onore e dell'odio dei tre uomini. Prevale ovviamente la parte maschile. È una ripartenza, o forse l'avvio vero del Finale 1.

ELENA	<i>A Fernando.</i> Fermati, per pietà.		mi preceda la vendetta, tante ingiurie, affanni ed ire la vendetta finirà.
ISRAELE	<i>Traendo Faliero da una parte.</i> Signor, usciam di qua. Invitato all'empia festa ¹⁹ non invan te avrà Leoni, altra offesa e più funesta, se lo sdegno non sprigiona, se raffreni l'ire ancora, a soffrir ti resterà.	FERNANDO	<i>Ad Elena.</i> No, del lungo mio soffrire vendicare alfin mi voglio; vo' punir lo stolto ardire, tanti oltraggi, il fiero orgoglio. Prego o pianto del codardo l'ira mia non tratterrà.
FALIERO	<i>A Israele.</i> Di vendetta batte l'ora, tu mi scorgi, tu m'affretta, la vendetta sol m'incora,	ELENA	<i>A Fernando.</i> Un mio detto, un solo sguardo imperava sul tuo core. Or non curi alcun riguardo

¹⁹ (Largo concertato)

Il largo concertato è la prosecuzione, in altra forma, della conversazione avviata da Israele e Fernando. Non è un momento statico, di riflessione-introspezione, ma dinamico-dialogico. Non il consueto concertato 'di stupore' che segue 'ad un repentino capovolgimento di situazione, bensì un doppio dialogo: da una parte i congiurati (Israele e Faliero), dall'altra gli amanti (Elena e Fernando). Simultaneità di azioni distinte: cosa difficilissima da rendere in musica (sebbene esempi eccelsi del genere non manchino, come il celebre Quartetto del *Rigoletto*). Donizetti opta innanzitutto per un graduale passaggio dalla fase dialogica (caratterizzata dal canto declamato) a quella lirica per salvaguardare la continuità della conversazione e allo stesso tempo focalizzare un culmine emotivo. Ecco la sequenza del brano:

a) melodia declamata di Israele (SOL);

b) melodia declamata di Fernando (mi → SOL);

c) melodia lirica di Elena; declamato delle voci maschili (SOL → SI^b)

d) sezione cadenzale (*climax*): melodia di Elena e Fernando; declamato di Israele e Faliero (SOL)

Il pezzo inizia con Israele (a), che cerca di 'affondare la lama' nell'animo di Faliero, di attizzare ancor più l'odio del Doge:

es. 13, due prima di 189

Larghetto



Donizetti cerca quindi di incastrare l'altro dialogo (Fernando-Elena) con un motivo diverso per Fernando (b), ma pur sempre declamato (Fernando enuncia due versi in una battuta, mentre Israele una), e con una breve digressione tonale. Poi è il turno di Faliero, che innesta il suo declamato – speculare a quello di Israele – su un accompagnamento costante dell'orchestra, sulla quale si distende anche l'ampia melodia di Elena (c), che stabilisce il giusto rapporto tra verso e musica (un verso = due battute), e fa da ombrello al fitto declamato dei tre uomini. È un'implorazione accorata, quella di Elena, ma soprattutto l'espressione di un'anima 'lirica' aliena dai complotti maschili. È il destino delle anime 'liriche' (soprano o tenore) quello di sfogare nel canto la propria impotenza o estraneità rispetto a situazioni avverse: si veda ad esempio il *Terzetto* della *Lucrezia Borgia*, che vede la melodia di Gennaro contrapposta al torbido dialogo di Alfonso e Lucrezia. Colpisce peraltro la somiglianza del motivo iniziale di Israele con quello di Alfonso:

es. 14, *Lucrezia Borgia*

Larghetto



Nella sezione cadenzale (d), costruita secondo il modulo ricorrente AA (2+2 battute) B (4 battute), con il B ripetuto, i due gruppi dialoganti si distinguono meglio: Fernando ed Elena cantano la melodia principale, ora in imitazione (AA), ora in canto parallelo (B); Faliero ed Israele proseguono il loro dialogo sotterraneo. Sono così evidenziati, simultaneamente, i due intrecci principali della vicenda: da un lato la congiura, dall'altro il *flirt* tra soprano e tenore. Ma se i due congiurati esprimono la loro piena unità d'intenti, lo stesso non può dirsi per i due amanti: il loro canto parallelo esprime affetto ma non accordo, tant'è che nella coda svetta la sola voce di Elena, mentre Fernando si riaccosta al gruppo maschile.

In definitiva si tratta di un brano riuscito; compatto, essenziale nelle linee generali, riesce a coniugare le esigenze opposte della continuità drammatica e della digressione lirica.

dominato dal furore.
Se non vuoi vedermi estinta
deh ti placa, per pietà.

SCENA XIX

STENO mascherato e detti.

ISRAELE

Eccolo: è desso.²⁰

TUTTI

Desso!

FALIERO

Audace! in queste soglie...

ISRAELE

Sotto mentite spoglie...

ELENA

Ciel!

FERNANDO

Scuoprili, se hai cor.

STENO

Qual io mi sia non curo
la tua minaccia, o stolto;
se mi vedrai in volto
io ti farò terror.

FERNANDO

[Fra loro.]

(Basso parla: fra noi, Steno,
parlar più non dee che il brando.)

STENO

Tu m'inviti? Oh gioia! quando?

FERNANDO

Questa istessa notte.

STENO

Il vo'!

FERNANDO

Dietro al tempio di Giovanni,
tra i sepolcri, al manco lato,
quando terza avrà sonato
sol a sol t'attenderò.

²⁰ (Tempo di mezzo e stretta)

L'arrivo di Steno in persona segna il passo ulteriore e decisivo del Finale I: un ultimo giro di vite emozionale che si traduce nella sfida tra lui e Fernando (i due contendenti di Elena, escluso Faliero). Il tempo di mezzo si apre con lo stesso motivo della sezione e del Finale (cfr. l'es. 12), stavolta in Si maggiore, ma ben presto gli animi si surriscaldano, e il tempo si anima (si passa per due volte dal tempo base, *Moderato*, al *Più mosso*). Fernando e Steno monopolizzano questa sezione con il loro alterco, mentre gli altri restano perlopiù passivi.

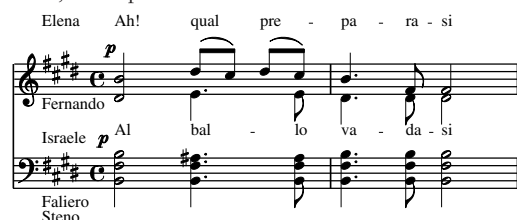
L'agitazione generale trova infine sbocco nella stretta, che non prevede uno stacco di tempo netto rispetto alla sezione precedente, ma accelera il moto attraverso il rapido arpeggio dell'accompagnamento, che batte il tempo in quattro (anziché in due):

es. 15, quattro prima di 199



La stretta inizia con la melodia all'unisono di Elena e Fernando (ci aspetteremmo un attacco di Fernando e Steno, ma Steno è una seconda parte, e le convenzioni melodrammatiche hanno gerarchie rigidissime). Ad essi via via si aggiungono le tre voci basse, fino ad esaurire la forma standard AABA. Quindi scatta l'infernale meccanismo del crescendo rossiniano, che di solito è l'espressione di una «folia organizzata» (Stendhal), e qui ingloba nella sua girandola sonora le varie e opposte passioni. Il crescendo subisce una brusca fermata ad opera dei richiami del coro dentro la sala («Al ballo, al ballo»), che nel libretto sembrerebbe materia per un tempo di mezzo, e invece determina solo una momentanea interruzione della stretta. Interruzione che si traduce in un fugace congelamento delle passioni, in un breve e sinistro concertato omoritmico:

es. 16, due dopo 203



Dopo di che la stretta riprende da capo la sua folle corsa, senza ripetere il crescendo e proiettandosi direttamente nella coda, che ingloba anche il coro, il cui ripetuto invito alle danze si perde però nel marasma generale.

STENO
Guerra a morte!

FERNANDO
A morte guerra!
Un di noi doman sotterra.

STENO
Là m'attendi ed io verrò.

ELENA
(Fra lor parlan: tutta io tremo...)

ISRAELE
(Il fellone...)

FALIERO
(D'ira fremo...)

TUTTI
(E soffrir, tacer dovrò!)

FERNANDO
(Al mio brando or è fidata
la negata a noi giustizia;
ei cadrà, e vendicata
l'innocenza alfin sarà.
Le codarde note il perfido
col suo sangue laverà.)

ELENA
(Han deciso! il guardo torbido
spira sangue, e morte spira
implacabile nell'ira.
Oh, di lor chi perirà?
Non sia vero il mio presagio:
giusto Cielo, abbi pietà!)

STENO
(Egli esulta, egli minaccia,
fremi pur, guardami altero;
il tuo nome di Faliero
solo a sol non gioverà.
Anche un'ora! e udrotti, o perfido,
steso al suol chieder pietà.)

ISRAELE
A Faliero.
Tra le danze anche, e fra il giubilo
la pazienza tua s'insulta!
È giustizia sempre inulta?
E di lor tu avrai pietà?
O i tiranni alfin periscano,
o Venezia perirà.

FALIERO
A Israele.
Taci, amico, taci e frenati:
può tradirti qui il tuo sdegno;
serba l'ire al gran disegno
che i superbi punirà.
Anche un'ora! e avrà principio
la verace Libertà.

CORO
Nella sala.
Al ballo, al ballo, al ballo.

ISRAELE
A Faliero.
Al ballo vadasi:
l'alta vendetta
d'alto silenzio
figlia sarà.

FERNANDO e STENO
Al ballo tornisi:
l'ira funesta
che il petto m'agita
vendetta avrà.

ELENA
Ahi! qual preparasi
scena funesta!
Straziata l'anima
regger non sa.
[Tutti entrano nella sala da ballo.]

SCENA XX

LEONI, BELTRAME, cavalieri, dame e detti.

LEONI e CORO
Vieni a noi beltà dell'Adria
e di te lieti ne fa';
te le danze e il riso aspettano,
vieni a noi, vieni o beltà.

ELENA
A Fernando.
Cedi, cedi alle mie lacrime,
del mio duol abbi pietà.
Un orribile presagio
conturbando il cor mi va.

FERNANDO
Ad Elena.
Nel valor, nel mio cor fidati
che l'amor raccenderà;
non temer! punito il perfido
a' miei piedi alfin cadrà.

STENO
A Leoni.
La tua festa m'è propizia
e vendetta mi darà.
Mi sfidò; t'allegra: il perfido
a' miei piè morto cadrà.

ISRAELE
A Faliero.
Fermo sta nel gran proposito
che delitto è la pietà.
Se i tiranni non periscono
la tua patria perirà.

FALIERO
A Israele.
Periranno! Il mio proposito
come rupe immoto sta.
Anche un'ora, e avrà principio
la verace libertà. „

ATTO SECONDO

SCENA I²¹

Piazza di S. Giovanni e S. Paolo. [È notte.]

PIETRO, STROZZI, BELTRAME; MARCO, ARRIGO e GIOVANNI figli d'Israele, e congiurati.

Coro di congiurati da una gondola che si avvicina alla piazza suddetta.

CORO DI CONGIURATI

Siamo figli della notte²²
che vogliam per l'onda bruna:
l'eco sol dell'acque rotte
della torbida laguna
corrisponde al nostro canto,
che di pianto è messenger.

CORO *dalla piazza.*

" Ah! son dessi! ognun risponda
" il segnal da questa sponda.
" Su, venite, alta è la notte,
" in silenzio è la laguna. "
Presto... Zitto, un'importuna
voce ascolto da lontano

d'altro estraneo gondolier...

Ma sen parte... Zitti... piano...
si dilegua... non temer
l'indiscreto passegger.

GONDOLIERE *che passa in barca.*

Or che in cielo alta è la notte
senza stelle e senza luna,
te non sveglin le onde rotte
della placida laguna:

Allontanandosi.

dormi, o bella, mentre io canto
la canzone del piacer.

STROZZI

" Un uom giunge ver noi:
" ritiriamci.

BELTRAME

" Si uccida.

STROZZI

" No: frenati.

BELTRAME

" E chi veglia?

STROZZI

" In me t'affida. „

²¹ Campo di San Giovanni e San Paolo. È il luogo convenuto sia per il ritrovo dei congiurati che per la sfida tra Steno e Fernando. L'atto secondo è breve e compatto. È l'atto della congiura; un quadro 'notturno', cruento, maschio, dove la presenza femminile (Elena) non è ammessa.

²² n. 7. CORO di Gondolieri e BARCAROLA

Preludio	(melodia della barcarola)	<i>Larghetto</i>	6/8	LA
Coro (congiurati)	«Siamo figli della notte»	<i>Allegro mosso</i>	4/4	la
Barcarola (gondoliere)	«Or che in cielo alta è la notte»	<i>Larghetto</i>	6/8	LA
Coro (congiurati <i>dentro</i>)	«Siamo figli della notte»	<i>Allegro mosso</i>	4/4	la/LA

Questo numero introduttivo è basato su effetti di contrasto. Alla placida melodia del preludio e della barcarola, identica a quella del preludio iniziale dell'opera (cfr. l'es. 1), si contrappone il canto lugubre e furtivo dei congiurati, in modo minore:

es. 17, II, cinque prima di 1a



L'alternanza di maggiore/minore, barcarola/congiura produce un effetto chiaro-scuro, luci-e-ombre, un clima d'incertezza e di tensione ben adatto alla situazione. Degno di nota è anche l'effetto spaziale prodotto prima dall'opposizione tra *dentro* (gondoliere) e *fuori* (congiurati); poi, nell'ultima sezione (*Allegro mosso*), tra congiurati *dentro* e congiurati *fuori* che si scambiano la melodia in minore a mo' di richiamo, fino al tonante appello finale in maggiore («Presto qua») di ambedue le parti, che stona un po' con il clima ovattato generale. Si noti peraltro la differenza tra musica e libretto. Questo prevede infatti un diverso effetto spaziale: congiurati *dentro* (in gondola) che si avvicinano alla piazza («Siamo figli della notte»), congiurati *fuori* (piazza) che rispondono, con diverso testo («Ah! son dessi!»), ma vengono interrotti dal gondoliere, che passa in barca (*fuori*) e poi si dilegua. (L'effetto interruzione manca nella versione musicata, perché il canto del gondoliere segue il coro dei congiurati, senza troncarlo.)

SCENA II

FERNANDO *solo*.

FERNANDO

Notte d'orrore!... Di tremendi auguri²³
 fatto segno son io.
 Freme il ciel, freme il mare,
 voci cupe e lontane odo gridare...
 Tombe degli avi miei quivi sepolti,
 siete voi che chiamate?
 E sia! io morirò degno di voi –
 Ma tu resti, o infelice,
 fra sospetti funesti,
 fra ingiurie, sola, a piangere tu resti!

Io ti veggio; or vegli e tremi,²⁴
 conti l'ore, o sventurata!
 Ed ogni ora che è suonata
 ti par l'ultima per me.

Ah, se ver fia quel che temi,
 trovi almen pietoso un core
 che: felice, dica, ei muore
 se potea morir per te.

Battono tre ore.

Questa è l'ora. – Una mano di fuoco²⁵
 par che il core m'afferri e che m'arda:
 a quel suon ogni pianto dia loco,
 e lo sdegno sottentri al dolor.

*Guardando dietro la chiesa.*²³ n. 8. SCENA ed ARIA Fernando

Scena	[Preludio]	<i>Andante</i>	4/4	Do
	«Notte d'orrore!... Di tremendi auguri»	<i>Recitativo</i>	4/4	do→
Cantabile	«Io ti veggio: or vegli e tremi»	<i>Larghetto cantabile</i>	6/8	lab/LAb/lab
Tempo di mezzo	«Quest'è l'ora. – Una mano di fuoco»	<i>Allegro</i>	4/4	FA→
Cabaletta	«Mi tornano presenti»	<i>Meno allegro</i>	4/4	LAB

«Notte d'orrore»: è l'ultima notte per Fernando, che tra poco uscirà di scena per mano di Steno. Egli canta dunque una seconda aria, quella dell'addio della vita (prima era invece l'addio alla patria, peraltro vanificato dagli eventi successivi). Questa volta la struttura è quella più consueta, con un tempo di mezzo a far da spola tra un cantabile tenero ed una vibrante cabaletta. Il breve preludio, in Do minore, instaura subito un clima d'inquietudine per via del rapido alternarsi di figure rapide degli archi e lugubri accordi dei corni. Lo stesso recitativo di Fernando è ad alta temperatura emotiva (ne è la spia la tessitura acuta) e culmina in una frase dal tono lamentoso che anticipa i languori del cantabile.

²⁴ (Cantabile)

L'inizio è del violoncello solo, che anticipa la melodia di Fernando, e la introduce a sua volta con una figurazione che è l'emblema stesso del lamento (semitono Mi bemolle / Fa bemolle insistito). La melodia è costruita a mo' di romanza, con cambio di modo da minore a maggiore, dove il maggiore costituisce l'ultima frase del modello AABA.

Nella stupenda frase iniziale della melodia (A) c'è tutto lo struggimento di Fernando. Si tratta di un ampio arco compreso nell'ambito di un'ottava, dove la linea discendente s'increspa in alcuni cromatismi, e chiude in sospensione sul fatidico semitono lamentoso (Mi♭/Fa♭, quinto e sesto grado):

es. 18, due dopo 19

Fernando

Io ____ ti veg - gio, or ve - gli e tre - mi, con - ti l'o - re o sven - tu - ra - ta,

La seconda frase non ripete la traiettoria discendente, ma modula a Do bemolle maggiore (tonalità relativa), aprendo il cuore ad una flebile consolazione. L'ultima frase, che riprende l'arco iniziale ma in maggiore, sembra voler affermare la visione consolante (il morire felice), ma il fatto stesso che riprenda il motivo iniziale, e che nel discendere incappi ancora in qualche piega cromatica, è l'indizio di una rassegnazione mal sopportata, di un sorriso triste. E la coda conferma questa lettura, con il ritorno al minore (evento raro nell'opera primottocentesca, dove la conclusione in maggiore è quasi d'obbligo) e l'insistenza sul semitono (Lab/Si♭, in acuto), proprio sulle parole «Felice ei muore»: il sentimento (la musica) contraddice il pensiero (le parole), che cerca disperatamente una ragione alla morte imminente (Fernando 'sente' la morte vicina, nonostante la bellicosa cabaletta successiva).

²⁵ (Tempo di mezzo e Cabaletta)

La 'solita forma' esige un mutamento espressivo e, cosa curiosa, non è la campana delle tre che ridesta l'odio in Fernando (come vuole il libretto), ma un generico rullo di timpani, e un motivo svelto in orchestra (i rintocchi verranno dopo): come se la metamorfosi avvenisse per germinazione *interna* e non per causa *esterna* (la campana che batte le ore). Eppure il segnale esterno – per quanto un artificio abusato nell'opera italiana – renderebbe più credibile, più naturale il capovolgimento emotivo di Fernando dopo lo struggente cantabile. (Ed infatti, sullo spartito canto e piano c'è scritto «Battono 3 ore» sull'ultima battuta del cantabile: soluzione senz'altro preferibile a quella della partitura.)

”	Pur non giunge: cotanto egli tarda!	BELTRAME	<i>Entra e ritorna.</i>
”	Egli? Il dubbio comincia a agitarmi...	”	È già sparito.
”	No! „, Alcun vien: forse è desso: sì: parmi. Egli è desso, e mi cerca. – Oh furor!	”	Oh, son dessi; ognun risponda
	Mi tornano presenti	”	il segnal da questa sponda.
	gli scellerati accenti:	”	Su venite, alta è la notte,
	vedrai qual dian risposta	”	in silenzio è la laguna.
	le spose dei Faler...	”	Tutto tace, non temer,
”	Vedrai che sangue costa	”	Non appare un passegger. „
”	l'insulto al menzogner! „		
	Per lei snudiam la spada,		SCENA IV
	ed a pugnar si vada.		FALIERO, ISRAELE e detti.
	Un vel, dolce memoria!		<i>Una gondola approda.</i>
	mi posa sovra il cor.	PIETRO	
	M'è pegno di vittoria,		Finì la festa di Leoni? ²⁷
	Elena, e di valor.	ISRAELE	
	[Parte.]		È a mezzo.
			Strozzi e Beltram son qui?
		PIETRO	
			Siamo qui tutti.
		ISRAELE	<i>Dando la mano al Doge per discendere.</i>
			A che è la notte?
		STROZZI	
			L'ore

SCENA III

PIETRO, STROZZI, BELTRAME e congiurati.

STROZZI

” Venite: è già partito.²⁶

CORO

” Ei s'allontana: osserva...

segue nota 25

La cabaletta, che – come quella tra i due bassi nel n. 4 – è in La bemolle maggiore, parte con un tipico ritmo di polacca in accompagnamento. Fernando sfoga il suo odio in una melodia regolare (AABA, più la coda di prammatica), ma condotta su tessiture acutissime, con un bel Do di petto nella frase B («snudiam la spada») e addirittura un Mi bemolle acuto sulle parole «ch'è sua memoria» (sempre nel B). Da segnalare anche i frequenti vocalizzi, le volate discendenti da tipico tenore eroico.

²⁶ [Scena III]

Questa scena non è musicata (e in qualche libretto appare con altri versi, che riprendono quelli del coro «Siamo figli della notte»). Certo una ripresa corale avrebbe riannodato i fili della congiura, dopo la parentesi lirica di Fernando (l'intruso), dando una maggiore coesione drammatica a tutta la prima parte del secondo atto.

²⁷ n. 9. SCENA ed ARIA Faliero

Scena	a) «Finì la festa di Leoni?»	<i>Moderato</i>	4/4	LA →
	b) «Che veggio? – Il Doge?»	<i>Allegro / Allegro mosso</i>	4/4	la →
Cantabile	c) «Bello ardir di congiurati»	<i>Cantabile</i>	3/4	DO
Tempo di mezzo	d) «Dunque all'opra – Un'alba ancora»	<i>Allegro</i>	4/4	LA →
	e) «Gente, olà, correte! Un fugge»	<i>Allegro</i>	4/4	DO →
	f) «Là trafitto nel sangue ravvolto»	<i>Maestoso</i>	4/4	la →
	g) «Ah! Fernando, mio figlio»	<i>Maestoso</i>	4/4	la →
Cabaletta	h) «Fosca notte, notte orrenda»	<i>Moderato</i>	4/4	DO

«Un ensemble grandiose, un tableau musical largement tracé»: così definì questo pezzo Castil Blaze, un'illustre penna del giornalismo parigino («Revue de Paris», 12 marzo 1835). Questo numero, seppur etichettato come «Aria Faliero», è difatti una scena complessa, corale, dove le esigenze solistiche si coniugano perfettamente a quelle drammatiche: Faliero è il corifeo della congiura, la sua voce si mescola mirabilmente a quella del coro e degli altri personaggi, che prendono parte all'azione, non fungono da meri pertichini. L'intelaiatura della «solita forma» è ben riconoscibile, ma all'interno di un quadro complesso, pluriarticolato, dove assume un'importanza inusitata l'ampio tempo di mezzo, e in particolare la sezione della morte di Fernando (f). (Scena)

La scena si divide nettamente in due sezioni (a-b): il ritrovo dei congiurati viene turbato dalla vista del Doge, che scatena l'ira dei più esagitati (ignari della sua partecipazione alla congiura). Il gesto imperioso e valoroso del Doge («Prodi, ferite») zittisce tutti, e innesca il cantabile.

	toccar la terza.		Contro un veglio cento armati!
PIETRO	[<i>Additando Faliero.</i>] E questi?		Cento ferri contro un solo, belle prove di valor!
ISRAELE		CORO	
	È un difensore		Ah, tal vista inaspettata
	della plebe e di noi.		ci ricolma di stupor!
STROZZI		ISRAELE	
	Patrizio parmi.		Un fantasma vi atterrisce
PIETRO			d'un poter che più non è.
	Una face!	CORO	
BELTRAME	<i>Di sotto al mantello cava una lanterna cieca, mentre Faliero si scopre del suo mantello.</i>		Di Venezia il Doge ardisce
	Che veggio?...	FALIERO	qui venire?
STROZZI	<i>Mette mano al pugnale.</i>		E il Doge ov'è?
	Il Doge?		Questa larva è già sparita,
	<i>Tutti i congiurati cacciano il pugnale.</i>		sol Falier vedete in me.
CONGIURATI		"	Quello schiavo coronato
	All'armi!	"	che spezzò la sua corona,
ISRAELE		"	che dal trono dispregiato
	Fermate, o ch'io...	"	verso voi rivolge il piè.
	<i>Facendo scudo a Faliero co' suoi figli.</i>		Di cento isole soggette
PIETRO	<i>Per avvicinarsi.</i>		resse il fren; or „ reca a voi
	Tu primiero...	CORO	l'odio suo, le sue vendette
ISRAELE	[<i>Snuda la spada.</i>]		contro i perfidi oppressor.
	Se ardite		Del più grande degli eroi
	muovere un passo ancor...	ISRAELE	chi non fidasi all'onor?
FALIERO			Dunque all'opra. ²⁹
	Prodi, ferite!	FALIERO	
	Bello ardir di congiurati! ²⁸		Un'alba ancora,
			e una notte...

²⁸ (Cantabile)

Questo pezzo è piuttosto complesso (più un tempo d'attacco che un cantabile) per via del dialogo tra Faliero e il coro. L'azione non ristagna, anzi fluisce: Faliero deve convincere i congiurati della sua buona fede. (È probabile che il librettista abbia inteso davvero questa sezione come 'tempo d'attacco', e il vero 'cantabile' a partire da «Quello schiavo coronato», dove il Doge ha a disposizione due strofe tutte per sé.)

A)	«Bello ardir di congiurati!»	Faliero	(8 bb.)	DO→SOL
A')	«Ah, tal vista inaspettata»	Coro, Faliero	(9 bb.)	DO
B)	«Un fantasma vi atterrisce»	Israele, Coro, Faliero	(10 bb.)	do→
A")	«Quello schiavo coronato»	Faliero, poi Coro	(9+5 bb.)	DO
Coda)		Faliero e Coro	(7 bb.)	DO

È riconoscibile il modello AABA, ma ad un livello macroformale (ogni lettera si riferisce cioè non ad una singola frase, ma ad un periodo intero di otto battute circa). Al canto nobile, solenne del Doge (A) risponde il Coro attonito sulla stessa melodia (A'), con Faliero che reinterviene nella seconda frase. Segue quindi una sezione intermedia (B), tonalmente instabile e cadenzata da robusti accordi dell'orchestra, dove Israele riferisce del potere decaduto del Doge («un poter che più non è»), argomento ribadito da Faliero stesso in declamato. Il Doge quindi riprende la melodia iniziale (A") sul testo che probabilmente era destinato al vero cantabile (8 versi), condensandolo in quattro versi. Il coro sembra finalmente ammansito, tant'è che oppone ora un flebile e piatto sillabato al canto del Doge. La coda infine riunisce tutte le voci in accordi a note larghe: l'opera di convincimento è riuscita.

²⁹ (Tempo di mezzo)

Il lungo tempo di mezzo è scandito da una serie di sezioni e di azioni. La prima sezione (d), caratterizzata dal ripetuto squillo delle trombe su un ritmo anapestico, da battaglia, vede i congiurati accordarsi sull'ora d'inizio della congiura (le tre della

STROZZI

Ah! quell'aurora
quanto è tarda a comparir!

ISRAELE

A Faliero.
Danne il segno del ferir.

FALIERO

Quando tocca il primo squillo
di San Marco il maggior bronzo,
la rivolta alzi il vessillo.
Accorrete: il punto è quello.

TUTTI

E per l'Adria il dì più bello
mai dall'onde non uscì!
Sguainando le spade.
Or giuram su queste spade
morte ai Dieci...
Tuona. Pausa.

ISRAELE

Il fulmin cade.
Anche il ciel minaccia irato
i patrizi... immoti qui
noi giuriam...

Si sente un fragore di spade.

FALIERO

Che avvenne mai!
Un cozzar di brandi io sento...

ISRAELE

Parmi... Oh! sì...

GRIDO DI DENTRO

Parmi... Oh! sì... Ah!

FALIERO

Sorpreso e intenerito.
Qual lamento
scese all'anima e mi atterrì?

ISRAELE

*Indicando ai congiurati che
partono.*
Gente là? Correte! Un fugge?

FALIERO

Freme il vento... e l'Adria mugge...

ISRAELE

Che fatal presentimento!

FALIERO

Spaventato.
Quel lamento mi colpì.

ISRAELE

” Quel lamento di spavento
” come un fulmin mi atterrì. „

SCENA V

Congiurati, FERNANDO moribondo e detti.

PIETRO

Là trafitto, nel sangue ravalto
ritrovammo quest'uomo che muor.

segue nota 29

notte successiva), e culmina nella frase di Faliero «Morte ai Dieci» (vera e propria 'parola scenica', nel libretto affidato a «Tutti»). L'imminente giuramento dei congiurati è però interrotto prima da un fulmine e poi dal grido d'aiuto di Fernando, ferito a morte nel duello con Steno. I congiurati allora accorrono in aiuto del malcapitato: il motivo rapido, reiterato dell'orchestra è la resa musicale di una corsa febbrile (sezione e). Viene quindi il *Maestoso* (sezione f), una solenne, grandiosa marcia funebre in La minore che celebra la morte di Fernando come un eroe. Tecnicamente, si tratta di un *parlante*, dove l'orchestra espone la melodia principale, e i vari personaggi vi sovrappongono i loro interventi, più o meno liberi. La melodia di base, reiterata, è perfettamente quadrata, aderente al modello AABA di sedici battute; eccone la prima frase:

es. 19, tre dopo 64



Essa viene esposta due volte: la prima volta per intero, dai soli fiati, come fosse una vera e propria marcia funebre. Il coro vi canta solo la prima frase, sufficiente a dare il triste annuncio («Là trafitto, nel sangue ravalto»). La ripetizione, che coincide con le ultime parole di Fernando morente, è invece affidata principalmente agli archi: una tessitura più avvolgente e tenue che meglio si adatta a incorniciare gli ultimi sospiri del tenore. La melodia stavolta non si chiude, bensì rimane sospesa sul B: la morte di Fernando impedisce di fatto la prosecuzione della forma, la consuma, la 'decompone'. L'effetto straordinario di questa sezione è che la marcia funebre stende una cappa terribilmente mesta e lugubre sull'azione, sussumendo le reazioni individuali: ad esempio, quando il Doge riconosce il nipote, ci si aspetterebbe un grido, un'imperiosa esclamazione a piena orchestra; invece la marcia prosegue imperterrita, incombe come un destino inesorabile, inflessibile di fronte alle azioni e alle reazioni degli uomini.

La sezione successiva (g), più vivace, rimette in moto le reazioni e palpitazioni individuali che si erano come congelate nella marcia funebre: Faliero, fuori di sé dal dolore, sembra non essersi accorto della morte del nipote e va per abbracciarlo; Israele e il coro cercano di scuoterlo con ripetute invocazioni («Egli spirò! Oà, Faliero», assenti nel libretto), ma solo la parola finale («Mori») mette fine al delirio di Faliero («Ove son?», in declamato secco), e innesca lo sfogo 'strutturato' della cabaletta.

FALIERO	Una face! Ch'io scopra quel volto...	Vendica tua consorte... ch'io moro...
ISRAELE	<i>Fa segno che dalle barche esca una face.</i>	TUTTI
	<i>Balena.</i>	FALIERO
	Ecco un lampo che rompe l'orror.	Ah! Fernando!
FALIERO	<i>Riconosce il nipote e si precipita per abbracciarlo.</i>	<i>Per abbracciarlo.</i>
	Ah! Fernando!	ISRAELE
ISRAELE		<i>Opponendosi.</i>
		Ahimè! Faliero!
	Fernando... oh sventura!	FALIERO
FALIERO		Ove son? – Chi piange qui?...
	Ah! mio figlio...	Mio nipote?... Ov'è? Morì...
TUTTI		Voi chi siete? – Che piangete?
	Qual nuovo terror!	E Fernando? Ov'è?
FERNANDO		TUTTI
	Io vendicarti!... – Steno... mi ha morto... – Ahimè! che un gelo... m'investe... ah, questo velo	Morì.
	<i>Consegna il velo di Elena a Faliero.</i>	FALIERO
	copra... il mio... volto...	Notte atroce, notte orrenda, ³⁰ tante colpe invan tu celi. L'ira mia sarà tremenda, morte ovunque spargerà.
FALIERO		Esci, o brando: distruggiamo questa stirpe maledetta!
	Ah no!	Memoranda la vendetta da quel sangue nascerà.
	Vivi.	
FERNANDO		CORO
	Trafitto a morte!	Trista notte, il corso affretta:

³⁰ (Cabaletta)

L'ultima sezione (b) è in realtà una cabaletta lenta (*Moderato*), l'espressione di un furore collettivo composto, ma non per questo meno vigoroso. L'inizio della melodia (es. 20 a) è quasi un calco del cantabile (sezione c, es. 20 b):

es. 20 a, quattro prima di 70



es. 20 b otto prima di 51



Tuttavia, le appoggiature a note larghe conferiscono alla cabaletta un carattere veemente che manca del tutto nel cantabile (che ha peraltro un fine opposto: sedare gli animi esagitati dei congiurati). Anche la struttura complessiva, modellata sul dialogo tra Faliero e il coro, si rifà a quella del cantabile; qui schematizziamo la sola prima parte:

A) «Fosca notte, notte orrenda» Faliero (8 bb.) DO→SOL
 A') «Fosca notte, il corso affretta» Coro, Faliero (8 bb.) DO
 B) «Esci, o brando, e sui codardi» Faliero (4 bb.) MI→
 A'') «Memoranda la vendetta» Faliero e Coro (4 bb.) DO

Il modello AABA viene condiviso da Faliero e dal coro, il quale interviene soprattutto a rinforzare la frase conclusiva (A''). Come al solito, viene poi una transizione, una ripresa dell'intera melodia e una coda. La ripresa è scorciata (manca la risposta del coro, A'). Nella coda le voci sono di nuovo riunite e reiterano con molto strepito gli intenti bellicosi.

cedi il campo alla vendetta.

Ogni stilla di quel sangue

mille vite spegnerà.

Noi giuriam sul corpo esangue

la vendetta, ed ei l'avrà.

FALIERO

Non un'alba, non un'ora

più rimanga ai scellerati.

Questo scoglio di pirati

ferro e fuoco struggerà.

ATTO TERZO

SCENA I

Appartamenti del doge.

IRENE, ELENA *che dorme*, coro di damigelle.

CORO

La notte inoltrasi³¹

più tenebrosa:

in sopor languido

ella riposa.

Ah, non la destino

tristi pensier!

IRENE

D'augelli lugubri

odo un lamento;

è questo il fremito

del cupo vento,

o il mar che frangesi

dal gondolier?

Ma [già] si desta...³²

ELENA

Ah!

³¹ n. 10. CORO di Damigelle

Larghetto, 3/4, Mi bemolle maggiore

Con l'inizio del terzo atto si torna ad un luogo chiuso, privato (appartamenti del Doge). Il riflettore è ora puntato su Elena, assente nell'atto II. Come spesso avviene, un coro femminile introduce l'aria della primadonna; ha una funzione ancillare, serve a 'srotolare il tappeto' alla protagonista. Il coro di donne può in genere avere una doppia funzione: *preparatoria* (il coro anticipa i sentimenti della primadonna) o *di contrasto* (il coro cerca di confortare la primadonna in ambasce, oppure è del tutto estraneo ai suoi sentimenti, introduce un clima rilassato che verrà poi contraddetto dall'aria). In questo caso, a dispetto del testo, che contiene immagini cupe («La notte inoltrasi», «D'augelli lugubri»), prevale la funzione di contrasto. Il coro introduce un clima disteso e sereno, con una placida melodia da ninna nanna:

es. 21, III, tre dopo 3

Coro femminile



La forma generale è assolutamente regolare: una forma ternaria larga (ABA), di cui l'A è a sua volta una limpida melodia *aa-ba* di sedici battute (con coda), e il B una breve digressione (13 bb.) destinata ad Irene («D'augelli lugubri»), nella quale – a dire il vero – le immagini cupe non ricevono una resa musicale adeguata (se si eccettua un tremolo degli archi, di scarso effetto); probabilmente Donizetti è restio ad offuscare il senso di quiete generale (la quiete prima della tempesta).

³² n. 11. SCENA ed ARIA Elena

Scena (lunga)	«Ma già si desta»	[recitativo]	4/4	do→
Tempo d'attacco	«Tutto or morte, oh Dio, m'invola»	<i>Allegro</i>	4/4	fa/LA ^b
Cantabile	«Dio clemente, ah mi perdona»	<i>Larghetto</i>	2/4	RE ^b
Tempo di mezzo	«Deh ti placa, o sventurata»	<i>Allegro</i>	4/4	FA→
Cabaletta	«Fra due tombe, tra due spettri»	<i>Moderato</i>	4/4	FA

L'aria di Elena ha una struttura complessa, in quattro tempi (il tempo d'attacco è di norma assente in un'aria), che serve a rappresentare le evoluzioni psicologiche di Elena in seguito alla lunga scena, ricca di notizie e avvenimenti (ella d'un colpo apprende della morte di Fernando, della congiura, e assiste all'arresto di Fialero).

IRENE
Quale spavento?

ELENA
Qual terribile sogno!

IRENE
E che sognasti?

ELENA
Rifugge il mio pensiero...
Né giunse ancor?

IRENE
Alle damigelle.
Chi viene?

CORO
Ecco Faliero.

SCENA II
FALIERO ed ELENA.

FALIERO
Entra turbato.
Vegli... o sposa?

ELENA
Per te...

FALIERO
Dona per poco
alle membra riposo...

ELENA
È ghiaccio la tua mano...

FALIERO
E il core è fuoco.

ELENA
Fra l'ombre in sì tard'ora?

FALIERO
Era dover.

ELENA
Fra sé.
(Che fia?) Tu mi nascondi
qualche orrendo pensier.

FALIERO
Io?...

ELENA
Tu lungi da me?

FALIERO
Era dovere.

ELENA
Dover? fra tanti amici
nessun t'accompagnò?

FALIERO
Fuorché l'onor e il brando.

ELENA
E in tal notte Fernando
anch'ei t'abbandonò.

FALIERO
L'accusi a torto...

ELENA
Fernando! Ah!

ELENA
Taci! Ohimè!

FALIERO
Fernando è morto.

ELENA
Egli cadde per me!

FALIERO
Degno degli avi.

ELENA
Il sol che sorge ed io
non vedrem che un sepolcro!

FALIERO
Con ira.
E mille ancora
ne scorgerà l'aurora. " Il ferro pende
" sulle altere cervici
" de' patrizi e de' Dieci. „

ELENA
Spaventata.
Oh Dio! Che dici?

FALIERO
Come sopra.
La plebe e il ciel congiura
per vendicarmi appieno.

ELENA
Oh ria sventura!

" Vaneggi o narri il vero?
" Contro Venezia il Doge?

FALIERO
Il sol Faliero. „

ELENA
Ma qual fragore io sento!

FALIERO
Battono l'acqua cento remi e cento.
Pur non aggiorna... E l'alba
ancor lontana parmi...
Anzi tempo il segnal?
Per partire.

ELENA
T'arresta...

FALIERO
All'armi.

SCENA III
LEONI e detti.

LEONI
Gran periglio t'annunzio. Il popol sorge
e minaccia lo Stato.
Te dimandano i Dieci. Or vieni.

ELENA		LEONI
	Oh Dio!	Mi segui.
LEONI		ELENA
” T'affretta. „		Ahimè, fermate.
FALIERO		FALIERO
Or di Venezia il re son io.		<i>Sempre freddamente.</i> Elena, addio.
LEONI		SCENA V
È il Doge che parlò?		ELENA, IRENE e damigelle.
FALIERO	<i>Snuda la spada.</i> Empi, tremate! Della congiura il capo in me tu vedi.	ELENA
LEONI	<i>Verso la porta.</i> Olà...	” Ora di mia sventura, ” è colma appieno la fatal misura. ” Tutto perdo in un punto e sol mi resta ” de' falli miei la compagnia funesta. „
	<i>Si presentano i Signori della notte.</i>	Tutto or morte, oh Dio, m'invola! ³³ Sempre trista e sempre sola, [dai rimorsi lacerata,] fra due tombe io piangerò. Or su me la sorte irata tutti i fulmini scagliò!
	SCENA IV <i>I Signori della notte e detti.</i>	
FALIERO	Io fui tradito!	CORO
LEONI	Il ferro cedi.	” Or su lei la sorte irata ” tutti i fulmini scagliò! „
	Già confesso tu sei: i tuoi complici rei sono in carcer.	ELENA
FALIERO	<i>Freddamente.</i> Sta ben. Pronto son io.	Dio clemente, ah mi perdona, ³⁴ rea son io, pregar non oso. Ah, se il cielo mi abbandona,

³³ (Tempo d'attacco)

Rimasta sola, Elena dà fiato a tutta la sua tensione emotiva, attaccando con una frase ad effetto rinforzata dai fiati:

es. 22, quattro dopo 19

Elena



Il tempo d'attacco è nettamente bipartito: la prima parte, in Fa minore, è costruita come una melodia incompleta (AAB), priva della frase finale. Ad essa s'incastra la successiva sezione in maggiore («Or su me la sorte irata»; La bemolle maggiore), che a sua volta consiste in una melodia completa (AABA), lunga venti battute, alla quale si aggiunge una coda di ventuno battute, piena di acuti e passi d'agilità (un vero *tour de force* per il soprano, *prima* dell'aria vera e propria). A conti fatti, su un testo di appena sei versi Donizetti costruisce una sezione musicale abnorme (37 battute, esclusa la coda), stravolgendo i consueti rapporti tra verso e melodia.

³⁴ (Cantabile)

All'autocommiserazione del tempo d'attacco (concluso con estenuanti vocalizzi che alludono chiaramente ai «fulmini del cielo»), subentra la preghiera, l'implorazione del perdono divino. Una brevissima transizione orchestrale serve a traghettare la forma verso il cantabile. Il quale ha anch'esso una struttura dilatata, che potremmo schematizzare come AA'C-B-A'-Coda (l'uso non progressivo delle lettere corrisponde ad una concezione funzionale: B è frase o sezione di mezzo; C è sezione di chiusura). La melodia iniziale (AA'C) enuncia l'intero testo a disposizione (sei versi); il resto (B-A") è un'amplificazione musicale del medesimo testo. Donizetti cura alla perfezione i dettagli, ad esempio saldando nella prima parte l'A' al C in modo da dare fluidità, continuità alla melodia (non c'è peraltro chiara cesura sintattica tra il quarto e quinto verso). Lo stesso dicasi per A" e coda, che fanno quasi corpo unico, e ritardano magnificamente la cadenza con delle digressioni tonali di terza

	senza madre e senza sposo, io deserta, io sciagurata, dove i passi volgerò?	” ”	i suoi flutti innalzerà. Solo a me spietato il fato una tomba negherà. „
IRENE		CORO	
	Deh ti placa, o sventurata. ³⁵		Fia per lei la morte adesso non supplizio, ma pietà!
ELENA	Son l'orror della natura!		
CORO	L'infelice è disperata!		SCENA VI Sala del consiglio de' Dieci.
ELENA	Il tenor di ria ventura giorno e notte piangerò!		LEONI, BELTRAME dal lato dei Dieci, congiurati inca- tenati. Fra loro MARCO, ARRIGO, GIOVANNI, figli d'I- sraele.
IRENE	Nel tenor di tua sventura sempre teco io resterò.	LEONI	Il traditor Faliero ³⁶ già in poter vostro sta.
TUTTE	” Deh ti placa, o sventurata, ” sempre teco io piangerò! „	CORO DEI DIECI	Lode a Leoni! È salva dalla fatal rovina de' mari la Regina, dell'Adria la città. Chini la fronte a terra l'empio che a lei fé guerra: la Veneta Giustizia giammai perdonerà.
ELENA	Fra due tombe, tra due spettri i miei giorni passeranno; una spada ed una scure a me innanzi ognor staranno; sotto i passi un mar di sangue		

segue nota 34

tipiche di Donizetti. L'impressione insomma è quella di una «melodia lunga lunga lunga»: un tipo di melodia che trova spesso proprio nella preghiera il proprio terreno d'affezione, l'espressione più genuina. (Un esempio su tutti, la preghiera di Anna «Giusto ciel, in tal periglio» nel *Maometto II* di Rossini.)

³⁵ (Tempo di mezzo e Cabaletta)

Le donne, silenziose durante le prime due sezioni dell'aria, cercano di confortare Elena, invano; anzi, il dolore di lei le contagia. L'immane cabaletta, nella quale Elena ha macabre visioni, resta fedele al modello AABA, ma passa gradualmente dalla cantabilità piana dell'inizio agli impervi passaggi di coloratura finali, usati a fini espressivi oltre che virtuosistici (rappresentano il delirio della protagonista). Donizetti evita di musicare l'ultimo distico, per cui ripete nella ripresa di A il testo di B: evidentemente sentiva che l'immagine del «mar di sangue» era più adatta alle vaneggianti colorature della frase finale della coda, che tocca il Do acuto (e nella ripresa della cabaletta, il Do squilla per ben due volte).

³⁶ n. 12. CORO ed ARIA Israele

Scena	(Coro dei Dieci)	«Lode al gran Dio! Già salva»	<i>Maestoso</i>	4/4	DO
	(Coro dei Congiurati)	«Sii maledetta, o terra»	<i>Allegro vivace</i>	6/8	la ^b /LA ^b
Tempo d'attacco		«Odo il suon di chi sprezza i perigli»	<i>Maestoso</i>	4/4	La ^b
(Scena)		«Vil Beltrame!»	[<i>Recitativo</i>]	4/4	→
Cantabile		«Siamo vili, e fummo prodi»	<i>Larghetto</i>	9/8	SOL
Tempo di mezzo		«Marco, Arrigo e mio Giovanni»	<i>Allegro</i>	4/4	sol →
Cabaletta		«Il palco è a noi trionfo»	<i>Moderato</i>	3/4	SOL

Anche l'aria di Israele, analogamente all'aria di Faliero del secondo atto, è un ampio quadro («Grand scène» fu definita dal critico del «Journal des Débats», che sottolineò inoltre le doti di «tragédien consommé» del cantante Tamburini). Donizetti dovette conciliare le esigenze del numero solistico con la presenza di parecchi pertichini e di masse corali distinte, in un contesto drammatico – la scena del processo nella Sala del Consiglio – più adatto ad un Finale o ad un grande concertato che ad un'aria. (Giovà notare che nella fonte francese dell'opera, il *Marino Faliero* di Delavigne, questa scena non esiste: il suo inserimento fa parte delle convenzioni melodrammatiche, e cioè fornire un'aria al baritono.) Alla fine, più che in una scena patetica (l'addio ai figli, come nell'omologa scena finale dell'*Assedio di Calais*), essa si risolse in una lunga invettiva politica contro la tirannia, di una violenza verbale inaudita (che le creò problemi di censura sulle scene italiane, tant'è che fu espunta in parecchie riprese).

CORO DEI CONGIURATI

Oh sventurata terra
di crudeltà soggiorno,
che a' figli tuoi fai guerra,
verrà il fatal tuo giorno
che segno a rea vendetta,
da' strani maledetta,
e dell'Italia obbrobrio
la fama tua sarà.

CORO DEI DIECI

Degl'empì la bestemmia
la morte punirà.

SCENA VII

ISRAELE *fra guardie e detti.*

ISRAELE

Odo il suon di chi sprezza i perigli.
Viva! ai prodi miei liberi figli,
Grazie! al nume che premia il valor.
Abbattute le fronti, prostràti
A Beltrame.
stanno a terra gli schiavi, gl'ingrati.
A Dio lode! de' rei punitor.

[Quasi scagliandosi.]

Vile Beltrame!

SCENA VIII

IL DOGE e detti.

LEONI

Ecco il Doge.

CORO DEI DIECI

Silenzio.

FALIERO

Chi siete voi?... Qual legge?...
A voi chi diede il dritto
di giudicare il Doge?

LEONI

Il tuo delitto.

Or ti discolpa.

FALIERO

Ogni discolpa è vana,
ove forza tiranna
fa leggi, accusa, giudica e condanna.

ISRAELE

Viva Faliero!

segue nota 36

Dal punto di vista formale, si tratta di un'aria in quattro tempi, alquanto frastagliata: dopo i due cori introduttivi, tra loro contrastanti, Israele si presenta con un motivo cabalettistico («Odo il suon di chi sprezza i perigli»), rispondendo al coro degli amici congiurati. Segue un recitativo in versi sciolti, in cui entra il Doge, e che fa da spartiacque fra la prima parte introduttiva e la seconda; quindi il cantabile («Siamo vili, e fummo prodi») – il cuore della scena – che ha una struttura musicale tripartita (ABA). Nella sezione mediana B si svolge un serrato dialogo con Faliero, mentre nelle sezioni A l'unità della melodia cantabile viene spezzata dalla reazione di Leoni e dell'assemblea dei Dieci:

es. 23, quattro dopo 56

Israele

I rei sten - dar - di pei co - dar - di. Si, an - drò a mor-te ed alla gloria.

Leoni Coro dei dieci

A mor - te! A mor - te!

Indubbiamente si possono trovare in altre opere donizettiane effetti di contrasto più accentuati ed efficaci di questo (ad esempio nel Finale II dell'*Assedio di Calais*). Qui Donizetti si è trovato a mal partito nell'arduo intento di conciliare esigenze tra loro incompatibili: da un lato preservare un sufficiente grado di unità, di compiutezza della melodia di Israele (si tratta pur sempre di un cantabile), dall'altro dialogizzarla inserendovi le grida di condanna dei Dieci (che non possono non controbattere prontamente all'insulto di Israele). Ne risulta una melodia 'di getto', che si dipana senza riprese fino alla cadenza (la dominante in quarta e sesta): qui si innestano le reazioni di Leoni e dei Dieci che impediscono a Israele di completare il pensiero (infatti la lunga subordinata temporale – «quando in Zara e quando in Rodi / sulle torri e sulle porte / del Leone i rei standardi / pei codardi...» – non trova sbocco).

Dopo l'ampio ed articolato cantabile, seguono il tempo di mezzo, su un rapido motivo in minore dell'orchestra, e la trionfante cabaletta, che celebra la gloria del solista (Israele-Tamburini): le masse corali intervengono perlopiù nelle parti di raccordo.

In sintesi: le funzioni strutturali della 'solita forma' sono ancora riconoscibili, ma lo schema viene adattato ad un contesto drammatico complesso, in cui la disputa, l'invettiva, il gesto elocutivo (e, oserei dire, le capacità istrioniche di un Tamburini) hanno un'importanza pari all'espressione degli affetti.

CORO DEI CONGIURATI

Viva!

FALIERO

Oh, chi vegg'io?

LEONI

Vedi i complici tuoi.

FALIERO

Voi fra ritorte?

Miseri!

ISRAELE

O mio prence!

LEONI

I vili a morte.

ISRAELE

Siamo vili, e fummo prodi
quando in Zara e quando in Rodi
sulle torri e sulle porte
del Leone i rei stendardi,
pei codardi...

LEONI

A morte!

CORO DEI DIECI

A morte!

ISRAELE

Sì! alla morte ed alla gloria!
Un addio, e a morte andrò.

FALIERO

Ah, Israele, un giorno in Zara
ti abbracciai fulmin di guerra.

ISRAELE

Ahi! ben altro sol rischiera
questa misera mia terra,
di quel sol che in Rodi e in Zara
la vittoria illuminò!

Per te gemo, o Prence amato,
non per me, non per i figli;
delle tigri insanguinate
io ti spinsi infra gli artigli...

LEONI e CORO DEI DIECI

Alla morte!

ISRAELE

come sopra.

”

Alme spietate! „

Un addio solo ai miei figli,
o crudeli, [e] a morte andrò.

[Ai figli.]

Marco, Arrigo, o mio Giovanni,
non tremate in faccia a morte,
disfidate i rei tiranni
e il furor d'avversa sorte.

Non si dica che un mio figlio
una lagrima versò.

Fra sé.

”

(Ma importuna sul mio ciglio

”

una lagrima spuntò.) „

MARCO, ARRIGO, GIOVANNI

Tu vedrai s'io ti assomigli.

ISRAELE

Prence addio... Per sempre... Ah figli!
Disfidate la fortuna

”

Fra sé.

”

(Ah! mai più non li vedrò! „
Una lagrima importuna
già la gota mi bagnò.)

LEONI

Si eseguisca la condanna.

FALIERO

”

Voi morendo abbandonate

”

una terra di dolore,

”

e lasciate a chi vi danna

”

il timore e la viltà.

Fra sé.

”

(Quanti eroi! Quanto valore

”

un sol giorno perderà!) „

ISRAELE e CORO DEI CONGIURATI

Il palco è a noi trionfo,
e l'ascendiam ridenti:
ma il sangue dei valenti
perduto non sarà.

Verran seguaci a noi
i martiri e gli eroi:
e s'anche avverso ed empio
il fato a lor sarà,
lasciamo ancor l'esempio
com'a morir si va.

SCENA IX

I Dieci, LEONI, DOGE e guardie.

LEONI

”

Perché, Doge (che tal sei finché il serto

”

più che reale sul tuo crine è avvinto),

”

traditor farti?

FALIERO

”

È traditor chi è vinto

”

e tal son io. S'opprime

”

da voi popolo e Prence. Alto guardai

”

la tirannia e di sfidarla osai.

LEONI

”

Avrai degna la pena. „

Legge la sentenza.
 «Falier già Doge di Venezia e conte
 di Val-Marino
 condanniamo a morte
 di fellonia convinto.
 » Dell'Aula nel recinto ove dei Dogi
 » stan l'effigie gloriose egli abbia un nero
 » vel, e queste d'infamia note...»

FALIERO

» Ah tristi!
 » Gli estinti anche insultate? E chi? Faliero!
 » E se Falier non era
 » sedereste voi qui? Voi... (d'ira io fremo!)
 » Schiavi de' Turchi alle catene e al remo.
 » A me note d'infamia?
 » Ma sulle torri dell'Europa ov'io
 » piantai le insegne del Leone alato
 » ivi scritta si mostra,
 » stolti! non già l'infamia mia; la vostra.

LEONI

» È troppo. „ Appiè del trono
 deponi tosto la Ducal Corona.

FALIERO

A terra, a terra, abbominata insegna
 d'infamia: io ti calpesto. » Iniqua
 » crudel città, non t'allegar del fato
 » di questo vecchio. Già l'ore in silenzio
 » stan generando l'ultimo tuo giorno.
 » Muta sarà tua morte! Di Signore

» sarai vil mercenaria, infame serva,
 » vituperio d'Italia unqua non visto. – „

Ai giudici.

Finiste, o Dieci. Al mio morir io presso
 solo esser vo'. Lasciatemi a me stesso.

[Partono i Dieci.]

SCENA X

FALIERO solo.

» Gran Dio, che in tua virtù,³⁷
 » dal sen d'eternità,
 » quanto nel mondo sta
 » muovi col ciglio.
 » Dal soglio di pietà
 » volgi lo sguardo a me,
 » or ch'io ritorno a te
 » dal tristo esiglio.

SCENA XI

ELENA e detto.

FALIERO

» Elena mia! „

ELENA

Faliero!³⁸

FALIERO

Oh, de' miei mali
 consolatrice, ah vieni! Or lieto appieno
 fai l'infelice che ti stringe al seno.

³⁷ [n. 13. PREGHIERA Faliero]

La breve scena della sentenza di Faliero si salda direttamente a quella del duetto finale (vedi nota successiva). Donizetti invero musicò la preghiera della scena x («Gran Dio, che in tua virtù»), ma la espunse dalla rappresentazione parigina; essa peraltro non compare né sullo spartito Ricordi, né sulla partitura d'uso. Di fatto, è un relitto della partitura autografa. D'altronde, una stasi lirica ritarderebbe ulteriormente lo svolgimento dell'azione, dopo la grande scena di Israele, che ha motivazioni spettacolari più che drammatiche (essa non presenta infatti alcuna peripezia; è un diversivo che riassume il nodo politico della vicenda, effigiando – visivamente e musicalmente – le forze ‘sociali’ in gioco: la tirannia dei Dieci, l'eroismo di Israele e dei compagni).

³⁸ n. 14. SCENA e DUETTO FINALE Faliero ed Elena

Scena	«Faliero! – Oh di mie pene»	<i>[Recitativo]</i>	4/4	FA →
Tempo d'attacco	«Di vergogna avvampo ed ardo»	<i>Vivace</i>	4/4	re →
Cantabile	«Santa voce al cor mi suona»	<i>Larghetto</i>	2/4	FA
[Tempo di mezzo]	«Vieni Falier, già l'ultima»	<i>Allegro</i>	4/4	re-FA-re

Il duetto finale segna la resa dei conti tra Faliero e la moglie fedifraga, dunque lo scioglimento *in extremis* – poco credibile ma di grande effetto melodrammatico – dell'intreccio amoroso: il perdono di Faliero. È in forma concisa, in quanto Donizetti a Parigi decise di omettere la cabaletta di rito (peraltro già composta). L'opera finisce in modo brutale, con le ultime parole di Elena troncate dalla decapitazione di Faliero: l'effetto raggelante di questa conclusione fu evidenziata dall'impresario Lanari in una lettera a Donizetti, in occasione della 'prima' italiana dell'opera (Firenze, Teatro Alfieri): «Gelo di morte per parte dello stesso [pubblico] allo striscio della Guillottina *[sic]*, e al taglio della testa di Marino e all'urlo di Elena al quale si cala il Sipario» (Lanari a Donizetti, 19 maggio 1836).

Il duetto vero e proprio (tempo d'attacco) scatta quando Faliero mostra ad Elena la sciarpa che lei aveva donato a Fernando (e che da questi era stata affidata a Faliero in punto di morte). La vista di quell'oggetto scatena in Elena una reazione da senso di colpa, irrefrenabile. L'orchestra attacca un motivo convulso, sincopato, che ritornerà anche nel tempo di mezzo:

ELENA Di vergogna avvampo ed ardo...
Che inaspettata calma!
Togli, ah togli dal mio sguardo
questo vel!... Morte, o perdono!

FALIERO Tu vaneggi.
Hanno gli sdegni e l'ire il lor confine.
ELENA Un'empia io sono. „
Or per l'ultima volta... Rea consorte...

ELENA Oh morte! Morte!
(Mi scoppia il cor!)
FALIERO Sta prostrata innanzi a te.

ELENA Tu mancavi a me di fé?
FALIERO Rea? Gran Dio!

ELENA Sì, rea son io.
FALIERO Rea! Chi osava?

ELENA Ei più non è.
FALIERO Mostra la sciarpa di Fernando.
ELENA (Che vedo?)
FALIERO Ricopra d'ambo il volto... Impallidisci?

ELENA Ah!
„ (Oh rimorso!) „
FALIERO No!
FALIERO (Santa voce al cuor mi suona:³⁹
Tu fremi? se da Dio brami pietà,
ELENA Ah, mi punisci. ai nemici tuoi perdona,
Dio dal ciel ti assolverà.)

segue nota 38

es. 24, due dopo 77



Una momentanea interruzione di questo motivo insistente si ha solo nel momento della rivelazione fatale («E chi osava?»), messa opportunamente in risalto da un declamato secco. Dopo di che il motivo riparte (in Fa minore) e accelera il ritmo della frase in prossimità della maledizione di Faliero, che però si arresta, come per incanto: la peripezia è contro ogni logica drammatica, ma serve a motivare il commoventissimo cantabile successivo.

³⁹ (Cantabile)

Il miracolo si avvera: Faliero, prossimo alla morte, perdona Elena. Ed è davvero un miracolo, poiché c'è lo zampino della divinità in questo perdono insperato («Santa voce al cor mi suona»). I coniugi si rifugiano entrambi nell'*a parte*, ognuno dialogando, a suo modo, con Dio. Faliero lo fa con una melodia diatonica, pacata, di sedici battute (AA'); si tratta di un periodo a battute doppie. All'ultima battuta del Doge si sovrappone il canto di Elena, che innesca il meccanismo del 'crescendo

ELENA

Giusto Dio, a lui tu dona
il perdon, com'ei perdona
alla sposa delinquente,
alla rea che si pentì.

FALIERO

Dio pietoso, Dio clemente,
come or io perdono a lei,
dal tuo soglio i falli miei
tu perdona in questo dì!

SCENA XII

I Signori della notte e detti.

CORO

Vieni, Falier, già l'ultima⁴⁰
ora per te suonò.

FALIERO

Addio.

ELENA

Mi lasci in pianto?

FALIERO

In ciel sarai tu resa
per sempre all'amor mio...

ELENA

Ah, ch'io ti perdo intanto...

FALIERO

Per questa terra addio...
in ciel ti rivedrò!

Parte.

SCENA ULTIMA

ELENA e guardie.

ELENA

Immobile.

Sì. – Quaggiù tutto è finito. –
Anche il pianto è inaridito...

VOCE DI DENTRO

Al Signor alza la mente,
e pietà chiedi al Signor.

ELENA

Tutto tacque?

*Va verso la porta e si pone
ascoltando.*

Il Sacerdote

per lui prega e lo consola...
Egli ha detto una parola...
fu per me?

*I tamburi annunziano
l'esecuzione, Elena getta un
grido e cade tramortita.*

VOCE DI DENTRO

S'apra alla gente;
vegga il fin dei traditor.

segue nota 39

lento': un meccanismo caratterizzato dalla graduale lievitazione della melodia, e da una struttura fraseologica sbilanciata, che parte con due semifrasi parallele iniziali di preparazione (AA, 4+4 bb.), e culmina nella lunga frase successiva (B, 9 bb.), qui ripetuta. Si tratta di un meccanismo che ha funzione catartica, e che si adatta alla perfezione in questo contesto (e in altri simili: si pensi al Finale ultimo della *Norma*). Faliero viene coinvolto nel crescendo, e si unisce in canto parallelo nella parte declinante del B. Al crescendo seguono ben diciotto battute di coda, dove le voci si separano di nuovo, per poi riunirsi ancora nelle battute finali. (Nella coda Faliero canta la quartina aggiuntiva, «Dio pietoso, Dio clemente», con due frasi cadenzali simmetriche, la seconda delle quali ottiene un bell'effetto di lucentezza tramutando il Re bemolle acuto della prima frase in Re naturale, sottolineato dall'intera orchestra.)

⁴⁰ L'incanto del cantabile viene rotto dall'arrivo dei boia di Faliero e dalla riapparizione del motivo convulso del tempo d'attacco (cfr. l'es. 24), il quale ristabilisce un clima tragico. È significativo che lo spartito Ricordi abbia scritto «Fine del Duetto» nel punto in cui Faliero viene condotto al patibolo, su una robusta cadenza in Fa maggiore: non è solo l'ovvio segnale che il duetto è finito poiché uno degli interlocutori (Faliero) esce di scena; è anche il segnale dell'anomalia formale (in altre parole: «non c'è cabaletta»). Di più: è il segnale della fine dell'opera in quanto dramma musicalmente e formalmente organizzato: la scena finale di Elena sola è come un'appendice 'verista', uno squarcio di puro teatro al di fuori della cornice melodrammatica. Tant'è che alcuni interpretano il «quasi parlato» che Donizetti appone sulle ultime parole di Elena (da «Tutto tacque») come un declamato libero, non intonato (a dispetto delle note scritte). L'effetto è invero troppo straniante per un'opera del tempo, ma la scelta di rinunciare al canto è il sintomo dell'atipicità di questo epilogo brutale, spoglio, che esibisce la cruda realtà scenica senza il filtro consolante della musica: per questo, «gelo di morte allo striscio della ghigliottina».

Varianti alla partitura

Fatta una scrematura delle minime varianti ortografiche (tipo *debbo/deggio*; *cor/cuore*), delle omissioni di lieve entità, delle varianti minime (come ad esempio *Deh/Ah* e simili, oppure *nelle case di Leoni/nella casa di Leoni*), oppure delle minime aggiunte (zeppe, ossia sillabe usate come riempitivi in partitura, come *ma*, *ah*, e vari esclamativi), delle ripetizioni verbali dovute alla scontata espansione della musica, la serie delle discordanze tra libretto e partitura risulta comunque piuttosto nutrita. (I numeri nella colonna di sinistra indicano atto e scena.) Giova ricordare che il confronto è stato condotto sulla partitura da noleggio, ricostruita in base «alla partitura del manoscritto originale» da Aurelio Maggioni.

Alcune varianti sono probabili errori (ad es. I, 15: *Vieni dall'Adria*; oppure I, 4: *vien, corriamo alla città*).

		LIBRETTO	PARTITURA
I, 1	Coro II	vedrem morto un uom del popolo...	morirà qualcun del popolo...
	Coro I	Su prudenza, vuoi tacer?	Su prudenza, su finiam. [anche Su prudenza, per pietà.]
	Coro	Zara, trema; trema, o Zara,	Zara, Zara, trema, o Zara
	Coro	Gli Ungheresi! gli Ungheresi! Da ogni lato ecco siam presi.	Già il nemico n'ha sorpresi, da ogni lato siamo presi.
	Coro	sostan gli ungheri cavalli	retrocedono i cavalli
I, 2	Israele	Oh miei figli! oh dolce il canto	Oh miei figli! è dolce il canto
	Israele	sulla breccia fulminando,	con la spada fulminante
	Israele	era un sogno che sparì.	come un sogno, ohimè, sparì
I, 3	Coro	Amici! dei patrizi!...	Alcun giunge... dei patrizi!...
	Steno	Che fassi? la mia gondola	Che fate? la mia gondola
	Steno	io d'obbedir v'insegni,	ad obbedir v'insegni
	Israele	immenso è qui il lavoro:	immenso hanno lavoro
	Israele	<i>Fremendo.</i> (didascalia)	<i>Fremente di rabbia.</i>
I, 4	Coro	tigri nate ai nostri danni.	godon sol de' nostri affanni
	Coro	vien, contiamla alla città.	vien, corriamo alla città
I, 5	Fernando	l'oltraggiose al suo onor e infami note necessità l'han fatto.	l'oltraggiose al suo amor infami note mi costringono a ciò
	Fernando	né godervi, né scordarvi, no, giammai io non potrò.	né godervi, né scordarmi no, giammai, giammai potrò.
I, 6	Elena	da sciagura più funesta va', mi salva per pietà!	dall'orror di nuove ingiurie ah, mi salva per pietà.
	Fernando	Strinsi un brando, e del suo sangue presentar tel volli io tinto,	Questo brando del suo sangue presentarti volli tinto
	Fernando	pel mio amor, per la tua fé. Trattenesti tu il mio braccio:	pel mio onor, per la mia fé. Trattenesti il braccio mio
	Elena	è uno stral che m'apre il petto:	è uno stral che passa il petto
	Elena	che suoi figli ambo ci chiama,	che suoi figli entrambi chiama
	Fernando	sarà del mio morir.	sarà quel del morir.
	Fernando	è caro a me l'amor!	m'è il pegno dell'amor
I, 8	Faliero	Leggi, o Fernando, eccesso di nuova tirannia.	Leggi, o Fernando, l'infamia de' Quaranta, e mia.
	Faliero	Or va', l'insulto conta all'Italia; di' che restò inulto.	Or va', superbo per tutta Italia a raccontar l'oltraggio.

	Faliero	<i>Va per sottoscriverlo, prende la penna, e resta immobile volto al cielo. (didascalia)</i>	<i>Firma il foglio.</i>
	Faliero	Riporta il foglio e ti apparecchia al ballo.	Riporta il foglio, poi t'appresta al ballo.
I, 12	Israele	Dunque partito altro non v'ha che l'armi.	Dunque partito altro non ho che l'armi?
	Faliero	Mancheran tiranni a schiavi?	Mancherà difesa agli empi?
	Israele	Mancheran pugnali a noi?	Mancherà coraggio a noi?
	Israele	a Faliero io svelerò. –	all'amico svelerò.
		Già l'astro de' perversi	Già l'astro de' tiranni
	Israele	Il brando e il mio coraggio,	Il brando ed il coraggio
	Israele	i pianti ed il rancor.	il pianto ed il dolor.
	Faliero	ma a liberar Venezia	ma per salvar Venezia
	Faliero	Sono tremende furie	Sono tremende smanie
	Faliero	ma a sollevar la patria,	ma per salvar Venezia
		no, non è tutto ancor.	non son bastanti ancor.
	Israele	odio, sdegno, furore e pietà.)	ira, sdegno, furore e pietà.)
	Faliero	l'ultim'ora per gl'empi s'affretta,	della Patria il destino s'affretta,
		il potere de' vili cadrà.)	il poter de' tiranni cadrà.)
I, 14	Steno	Ma l'odio dell'amor è ancor più forte.	Ma l'odio dell'amor è assai più forte.
	Leoni	Arriva il Doge; sii prudente.	Il Doge arriva; sii prudente
I, 15	Coro	Vieni, o dell'Adria	Vieni dall'Adria
	Coro	i balli, i cantici,	i balli e i canti
I, 16		ISRAELE <i>Esce da una porta laterale.</i>	FALIERO
		Siam soli.	Siam soli. Attento veglia.
		FALIERO	
		Attento veglia.	
		ISRAELE	ISRAELE
		Occhio non havvi	Occhi non havvi
	Israele	propizio è il cospirar.	è bello il congiurar.
	Faliero	i compagni all'impresa?	i complici all'impresa?
I, 17	Faliero	e il vero schiavo è il Doge: orrido ludo	e il vero servo è il Doge: orrido ludo
		comincerò del mio feretro accanto,	comincerò dal mio feretro accanto
	Faliero	(Terribil lampo	(Orribil lampo
I, 18	Faliero	tante ingiurie, affanni ed ire	moti, colpi, sdegni ed ire
		la vendetta finirà.	sol vendetta guiderà.
I, 19	Steno	la tua minaccia, o stolto;	le tue minacce, o stolto;
		se mi vedrai in volto	se mi vedessi in volto
		io ti farò terror.	io ti farei terror.
	Fernando	Questa istessa notte.	Questa notte istessa.
	Fernando	tra i sepolcri, al manco lato,	ove il loco è più tranquillo,
		quando terza avrà sonato	al toccar del terzo squillo
	Tutti	e soffrir, tacer dovrò!	(Ah, frenarmi più non so!)
	Fernando	ei cadrà, e vendicata	ei cadendo, vendicata
	Elena	giusto Cielo, abbi pietà!)	giusto Ciel, alfin pietà!)
	Steno	fremi pur, guardami altero;	guarda pur, guardami altero;
		il tuo nome di Faliero	ora il nome di Faliero
		solo a sol non gioverà.	scudo a te più non sarà.
		Anche un'ora! e udrotti, o perfido,	Un'ora, e dovrà cedere,
		steso al suol chieder pietà.)	a' piedi miei cadrà.)
	Israele	E di lor tu avrai pietà?	Ed avrai di lor pietà?
		O i tiranni alfin periscano,	O gl'indegni alfin periscano

	Faliero	Anche un'ora! e avrà principio la verace Libertà.	Anco un'ora, e alfin compita la vendetta mia sarà.
		FERNANDO e STENO Al ballo tornisi:	TUTTI meno ELENA Al ballo vadasi
		FERNANDO e STENO che il petto m'agita vendetta avrà.	FALIERO, ISRAELE, STENO d'alto silenzio figlia sarà.
I, 20		LEONI e CORO Vieni a noi beltà dell'Adria e di te lieti ne fa';	CORO Vieni le danze a spargere di gioia e di beltà.
II, 1	Coro	che voghiam per l'onda bruna: l'eco sol dell'acque rotte	che voghiam per l'aura bruna: l'eco sol dell'onde rotte
	Coro	Presto... Zitto, un'importuna	Zitti, zitti, un'importuna
	Coro	d'altro estraneo gondolier...	d'un estraneo gondolier
	Coro	l'indiscreto passegger.	l'importuno passegger
	Gondoliere	te non sveglin le onde rotte	non ti turbin l'onde rotte
II, 2	Fernando	Tombe degli avi miei quivi sepolti,	Ombre degli avi miei quivi sepolti ,
	Fernando	a quel suon ogni pianto dia loco, e lo sdegno sottentri al dolor.	a quel suon ogni pianto diè loco, e lo sdegno sottentra al dolor.
	Fernando	Per lei snudiam la spada,	Or via, snudiam la spada
	Fernando	Un vel, dolce memoria! mi posa sovra il cor.	Il velo, ch'è sua memoria, ch'io preme sul mio cor.
	Fernando	Elena, e di valor.	m'è pegno di valor.
II, 4	Israele	Strozzi e Beltram son qui?	Guido e Beltram son qui?
	Strozzi	toccar la terza.	già toccano la terza.
	Pietro	E questi?	E chi è costui?
	Faliero	Cento ferri contro un solo,	Cento brandi contro un solo
	Coro	ci ricolma di stupor!	ci ricolma di terrore
	Faliero	Quando tocca il primo squillo di San Marco il maggior bronzo, la rivolta alzi il vessillo.	Quando tocca il terzo squillo della torre il maggior bronzo, di Faliero sotto al vessillo
	Israele	i patrizi... immoti qui	i superbi... immoti qui
II, 5	Fernando	m'investe... ah, questo velo	m'assale... ah, questo velo
	Fernando	Trafitto a morte!	Ferito a morte...
	Faliero	Notte atroce, notte orrenda,	Fosca notte, notte orrenda
	Faliero	Esci, o brando: distruggiamo questa stirpe maledetta!	Vibra, e uccidi, o brando usato sia Venezia maledetta
	Coro	Trista notte, il corso affretta:	Fosca notte, il corso affretta
III, 2	Faliero	La plebe e il ciel congiura	Sì, sorgerà l'aurora
	Faliero	Battono l'acqua cento remi e cento.	Batton la voga cento remi e cento
III, 3	Leoni	Gran periglio t'annunzio. Il popol sorge e minaccia lo Stato.	Gran sciagure t'annunzio. Il popol sorge e lo Stato minaccia.
	Leoni	È il Doge che parlò?	È il Doge che sì parla?
III, 4	Faliero	Io fui tradito!	Qual tradimento!
	Leoni	sono in carcer.	gemono in carcer.
III, 5	Coro	L'infelice è disperata!	L'infelice sventurata!
	Elena	Il tenor di ria ventura	Il terror di mia sventura

	IRENE		IRENE e CORO
		Nel tenor di tua sventura sempre teco io resterò.	Il terror di tua sventura teco sempre piangerò.
III, 6	Coro dei Dieci	Lode a Leoni! È salva	Lode al gran Dio! Già salva [Coro dei Dieci; dopo <i>guerra</i> aggiunti due versi:] sieno i malvagi estinti, non sperì alcun pietà.
	Coro dei Dieci	giammai perdonerà.	mai perdonar non sa. [per il Coro dei Congiurati, si veda il confronto tra il libretto autografo e quello di Parigi, nella seconda parte dell'Appendice]
	Coro dei Dieci	la morte punirà.	morte, sì morte avrà.
III, 7	Israele	stanno a terra gli schiavi, gl'ingrati. A Dio lode! de' rei punitor.	stanno al suolo gli schiavi, gli'ingrati: lode al Dio de' rei punitor.
III, 8	Faliero	A voi chi diede il dritto di giudicare il Doge?	Chi vi die' questo dritto di giudicare un Doge?
	Israele	Sì! alla morte ed alla gloria!	Sì! andrò a morte ed alla gloria!
	Israele	questa misera mia terra, di quel sol che in Rodi e in Zara	quest'iniqua, infame terra di quello sol che in Zara e Rodi
	Israele	o crudeli, e a morte andrò.	dispietati, e a morte andrò.
	Israele e Coro	e l'ascendiam ridenti:	or v'ascendiam ridenti
	Israele e Coro	i martiri e gli eroi:	più fortunati eroi
	Israele e Coro	lasciamo ancor l'esempio	avran da noi l'esempio [strofa aggiunta dopo l'ultimo verso di Israele, <i>com'a morir si va:</i>]
			FALIERO e CORO: No, la patria de' tiranni più nostra non sarà.
			FALIERO: Ah, Venezia la tiranna quanti invitti perderà! Rimirate in chi vi dannà il terrore e la viltà.
III, 9	Faliero	A terra, a terra, abbominata insegna Finiste, o Dieci. Al mio morir io presso	Eccola, a terra, abbominata insegna Finiste, o Dieci. Alla mia morte presso
III, 11	Faliero	Oh, de' miei mali consolatrice, ah vieni! Or lieto appieno fai l'infelice che ti stringe al seno.	Oh, di mie pene già mia consorte in terra! Or lieto appieno è l'infelice che ti stringe al seno.
	Faliero	figli de' congiurati;	figli de' condannati
	Elena	(Che vedo?)	(Che miro?)
	Faliero	Ei? che orror! va', maledetta, va', rimani in questa terra	Fernan... che orror! va', sciagurata va', ti resta in questa terra
	Faliero	sul tuo capo io scaglio...	io sul tuo capo scaglio
	Faliero	ai nemici tuoi perdona, Dio dal ciel ti assolverà.)	ai nemici tu perdona, Dio nel ciel t'assolverà.
III, 12	Faliero	In ciel sarai tu resa	In ciel mi sarai resa
	Elena	Ah, ch'io ti perdo intanto...	Ah, ch'io ti perdo... ah sposo mio...
III, 13	Voci da dentro	e pietà chiedi al Signor.	Addio, Faliero. al Signor chiedi pietà.

CONFRONTO TRA IL LIBRETTO AUTOGRAFO DI BIDERA E IL LIBRETTO DELLA PRIMA RAPPRESENTAZIONE (PARIGI 1835)

È impossibile dar conto, in questa sede, delle innumerevoli varianti tra il libretto autografo approntato a Napoli da Bidera (qui trascritto alle pp. 135-150), e quello effettivamente pubblicato in occasione della ‘prima’ parigina, che dà conto delle varianti apportate a Parigi da Ruffini e Donizetti. Ci limitiamo a segnalare le divergenze più significative, con l’aiuto di uno specchietto.¹

Libretto autografo	Libretto di Parigi	
<i>Appartamenti del Doge.</i>	<i>Arsenale.</i>	
<i>Sala di udienza.</i>		
I, 1	I, 1	n. 1. Introduzione
–	I, 2	
–	I, 3	
–	I, 4	
	<i>Sala nel palazzo del Doge.</i>	
I, 2	I, 5	N. 2. Scena ed Aria Fernando
I, 3	–	
I, 4-I, 5	I, 6	N. 3. Scena e Duetto Elena e Fernando
I, 6-I, 6bis	I, 7-I, 8	[Recitativo]
I, 7	I, 9	
I, 8	I, 0	
I, 9	I, 11	
I, 10	I, 12	N. 4. Scena e Duetto Israele e Faliero
I, 11	–	
<i>Palazzo di Leoni.</i>	<i>Gabinetto che mette in una gran sala da ballo.</i>	
II, 1	I, 13	[Recitativo]
II, 2	I, 14	
II, 3	–	
II, 4	I, 15	N. 5. Coro (nella sala)
II, 5	I, 16	N. 6. Scena e Finale I
II, 6-II, 7	I, 17	
II, 8	I, 18	
–	I, 19	
–	I, 20	
<i>Piazza di S. Giovanni e Paolo.</i>	<i>Piazza di S. Giovanni e Paolo.</i>	
II, 9	II, 1	N. 7. Coro e Barcarola
–	II, 2	N. 8. Scena ed Aria Fernando
–	II, 3	[Recitativo]
II, 10	II, 4	N. 9. Scena ed Aria Faliero
II, 11	II, 5	
<i>Appartamenti del Doge.</i>	<i>Appartamenti del Doge.</i>	
III, 1	III, 1	N. 10. Coro di Damigelle
III, 2	III, 2	[Recitativo]

¹ Lo specchietto deriva (esclusa l’indicazione dei numeri musicali e dei quadri scenici), dal saggio di Francesca Seller, *Il “Marin Faliero” da Napoli a Parigi: raffronti testuali*, «The Donizetti Society Journal», 7, pp. 31-46, cui rimandiamo per un approfondimento dell’argomento; la trascrizione del libretto originale si può leggere in questo volume, alle pp. 135-150. Un altro saggio importante per mettere a fuoco le questioni filologiche riguardanti la partitura dell’opera, e le modifiche intercorse tra Napoli (dove Donizetti compose l’opera sulla base del libretto di Bidera) e Parigi, è quello di PHILIP GOSSETT, *Music at the Théâtre-Italien*, in *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, a cura di P. Bloom, Stuyvesant, N.Y., Pendragon, 1987, pp. 327-364.

III, 3	III, 3	
III, 4	III, 4	
III, 5	III, 5	N. 11. Aria Elena
<i>Sala del consiglio.</i>	<i>Sala del consiglio de' Dieci.</i>	
III, 6	III, 6	N. 12. Coro ed Aria Israele
III, 7	III, 7	
III, 8-III, 9	III, 8	
III, 9	III, 9	[Recitativo]
III, 10	III, 10	[N. 13. Preghiera Faliero]
III, 11	III, 11	N. 14. Scena e Duetto Faliero ed Elena
III, 12	III, 12	
III, 13	III, 13	

La prima differenza sostanziale è la non corrispondenza nella divisione in atti. Nel libretto autografo il primo atto si chiude con il duetto Faliero-Israele (n. 4), mentre la scena della festa di Leoni (Finale I) è materia del second'atto.

Altra differenza sostanziale è l'aggiunta dell'aria di Fernando (n. 8) nella versione parigina. Nell'autografo il coro iniziale si salda all'aria di Faliero: ciò rende più compatta ed organica la scena della congiura, ma vien meno alla 'convenienza' di fornire un'aria di congedo al tenore, che muore nel secondo atto.

Scendendo nei dettagli, si osserva una fondamentale differenza nel Finale I (n. 6): nel libretto autografo Steno canta un'aria in II, 3, poi non appare più in scena (e infatti mancano le scene I, 19-I, 20 del libretto di Parigi). Dunque, il Finale I si risolve di fatto in un quartetto tra Elena, Fernando, Faliero ed Israele.

Altra differenza sostanziale: l'Introduzione (n. 1), che fu interamente rifatta ed ampliata a Parigi, a cominciare dal cambio di ambientazione (*Arsenale*). Nel libretto autografo essa è materia della sola scena I, 1, pur avendo una struttura simile: 'solita forma' con breve coro introduttivo (invece dei due di Parigi), cantabile Israele (diverso) e cabaletta/stretta collettiva (diversa), del quale riportiamo il testo:

TUTTI [Israele e Coro]
 Trema, o Steno scellerato,
 sì cadrai, cadrai svenato.
 Per punirti omai congiura
 terra, mare e ciel con me.
 Ah! non sempre la sciagura
 ai tuguri volge il piè.

Riportiamo ora alcune varianti significative del libretto autografo, corredate di eventuali note esplicative.

Cabaletta nella Cavatina di Fernando (n. 2).

FERNANDO
 In terra straniera
 mia tomba sarà.
 Non pianto o preghiera
 giammai non avrà.
 In piaggia deserta
 chi perde la vita
 compianto non merta,
 né preci o pietà.

Come ha ben osservato Gossett,² il testo della cabaletta insiste sul tema dell'esilio già esposto dal cantabile («Di mia patria, o bel soggiorno»), non accenna minimamente all'amore per Elena, diversamente dalla cabaletta di Parigi («Un solo conforto»). (La musica resta inalterata.)

Cabaletta nel duetto Israele-Faliero (n. 4): tre versioni a confronto.

Libretto autografo

ISRAELE *Fa un cenno alla porta di
manco; entrano gli arti-
giani.*

Mira qui tremendi e immoti,
sacri a morte, o libertade,
i miei figli, i miei nipoti,
un cor solo ed un sol voler.

Ah, l'impresa tu avvalora!
Sii lor scudo e condottier!

FALIERO

Più sommessi! Ogni parete
qui nasconde un delatore:
muto labbro e fermo core
libertade a voi darà.

Il servaggio di tant'anni
dalla patria sparirà!

ISRAELE

Dinne, dinne una parola...

CORO

Abbian morte i rei tiranni.

TUTTI

E il servaggio di tant'anni
dalla patria sparirà!

CORO

Abbian morte i rei tiranni
e la patria sorgerà.

FALIERO

Nella festa di Leoni
parlerem della congiura.
Ite, o liberi campioni
ad attendermi colà.

TUTTI

E il servaggio di tant'anni
dalla patria sparirà!

Partono Israele e coro.

Libretto Parigi 1835

ISRAELE

Tremar tu sembri e fremere,
tu dubbi a armar la mano:
il sangue veneziano
gelar ti fa d'orror.

Ma se la patria opprimono
che geme tra gli affanni
periscano i tiranni,
salviam la patria ancor.

FALIERO

Fratelli, amici furono:
contr'essi armar la mano...

È sangue veneziano!
Rabbrivido d'orror.

Ma se la patria opprimono
che geme tra gli affanni
periscano i tiranni,
salviam la patria ancor.

Libretto Firenze 1836

(versione corrente)

FALIERO

Trema, o Steno, tremate, superbi,
giunge alfine l'istante bramato;
di Faliero l'onore oltraggiato
a voi sangue costare dovrà!

ISRAELE

Da Faliero ogni braccio dipende;
deh, s'affretti l'istante bramato!
Ogni insulto sarà vendicato;
l'empio Steno punito cadrà.

ISRAELE e FALIERO

Vincitori, o trafitti al cimento
alta voce d'onore ci chiama:
a noi gloria promette la fama,
che la morte rapire non sa.

Partono.

Philip Gossett ha notato che la revisione parigina della cabaletta fu probabilmente dovuta a motivazioni logiche: «com'è possibile» – si chiede lo studioso – «ipotizzare che un coro di plebei avesse sì facile accesso alle stanze del Doge?» (vedi prima versione).³ Gossett ignora però che nel libretto autografo Bidera parla di «Sala di udienza negli appartamenti del Doge», e non di una generica «Sala nel palazzo del Doge». Bisogna poi considerare che nella prima versione il duetto tra Israele e Faliero (n. 4) funge da Finale del prim'atto (vedi specchietto sopra), quindi di necessita della presenza corale per esigenze spettacolari. Vi sono comunque altre incon-

² GOSSETT, *Music at the Théâtre-Italien* cit., p. 347.

³ *Ibid.*, p. 352 sgg.

gruenze della versione autografa: se i cospiratori riconoscono già nel Doge un complice della congiura, perché poi meravigliarsi della sua partecipazione nel second'atto (n. 9)? Oppure: perché il Doge dà appuntamento a tutti nella festa di Leoni («parlerem della congiura»), se poi, di fatto, parlerà solo con Israele?

Della differenza tra la seconda e terza versione abbiamo accennato nella guida (cfr. nota 13).

Duettino Elena-Faliero prima del Finale I.

FALIERO

Dimmi, incauta, parla il vero,
a un tuo sguardo lusinghiero,
a speranza iniqua, ardita
qualche audace aperse il cor?

Di': tradisti mai d'un detto
il tuo sposo, il tuo signor?

ELENA

Il tuo sdegno, il tuo sospetto
è uno strale, è una ferita.

Deh mi svena! e questa vita
sol mi toglì, e non l'onor!

Non son rea, ti giuro il vero:
innocente è questo cor.

Oltre che per le varianti menzionate nelle note iniziali, il Finale I originario si differenzia da quello di Parigi per questo duettino tra moglie e marito (collocato tra il monologo di Faliero e l'arrivo di Fernando e Israele), il quale mette a fuoco due elementi del dramma tralasciati nella versione parigina: il sospetto di Faliero e la falsità di Elena (che qui giura di essere pura, salvo poi pentirsi alla fine dell'opera). Ovvio che, *con* questo duettino, l'effetto del duetto finale tra Elena e Faliero sarebbe più fiacco: non si avrebbe più lo *choc* della rivelazione, seguito dall'inopinato perdono. Insomma, un marito sospettoso e una moglie bugiarda renderebbero meno credibile il finale dell'opera.

Testo della cabaletta nell'aria di Israele (n. 12).

La versione autografa dell'aria di Israele (cfr. in questo volume le pp. 147-148) si differenzia dalla versione parigina e per la ricchezza delle didascalie, e per l'inaudita violenza verbale: si confrontino ad esempio le due versioni nel coro iniziale dei congiurati:

Napoli

CORO DE' CONVINTI

Sii maledetta, o terra,
di crudeltà soggiorno,
ti abborrirem sotterra.
Il sol ti nieghi il giorno.
Scopo di ria vendetta,
da' tutti maledetta,
e delle genti obbrobrio
Venezia diverrà.

Parigi

CORO DEI CONGIURATI

Oh sventurata terra
di crudeltà soggiorno,
che a' figli tuoi fai guerra,
verrà il fatal tuo giorno
che segno a rea vendetta,
da' strani maledetta,
e dell'Italia obbrobrio
la fama tua sarà.

Qui ci limitiamo a riportare il testo della cabaletta, completamente rimaneggiato a Parigi («Il palco è a noi trionfo»):

ISRAELE *Risolto con gioia.*

Morendo noi fuggiamo
di schiavitù gli affanni;
la patria de' tiranni
più nostra non sarà.

Noi dispregiam la morte,
la scure e le ritorte;
gli strazi ed i supplizi,
la veneta empietà.

La patria de' tiranni
più nostra non sarà.

CORO DE' CONVINTI

Andiam, partiam, fuggiamo
di schiavitù gli affanni;
la patria de' tiranni
più nostra non sarà.

Partono tutti i congiurati.

Testo della cabaletta nel duetto Elena-Faliero (n. 14).

Questa cabaletta, musicata da Donizetti, fu poi espunta a Parigi. Essa segue immediatamente il cantabile (la strofa di Faliero «Dio pietoso, Dio clemente»).

FALIERO

Or qui vieni a confondere
la colpa ed il perdono!
Da questo core ogni odio,
ogni rancor fuggì.

Celeste dote agli uomini
fu perdonar così.

ELENA

Momenti di delizia,
di affanni e di dolore...
come baleno rapido
ogni mio ben sparì,
ora che perdo, misera!
chi seppe amar così.

L'orchestra

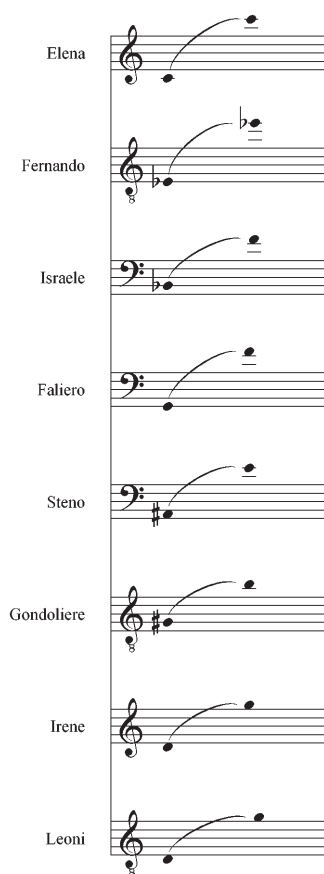
1 Ottavino	4 Corni
2 Flauti	2 Trombe
2 Oboi	3 Tromboni
2 Clarinetti	
2 Fagotti	
Timpani	1 Arpa
Cassa	
Triangolo	
Campana	
Tamburo	
Tam tam	
Violini I	Violoncelli
Violini II	Contrabbassi
Viole	

L'organico orchestrale di *Marino Faliero* è quello standard del repertorio primottocentesco. Piuttosto nutrita è la sezione delle percussioni, ma l'aggiunta di alcuni strumenti particolari (oltre agli onnipresenti timpani e grancassa) è limitata a singole situazioni sceniche: il triangolo nel coro che precede il Finale I; la campana nell'aria di Fernando, atto II; tamburo e tam-tam (gong) per il segnale della decapitazione di Faliero in conclusione dell'opera. La danza nel Finale I, che fa da sfondo al dialogo tra Faliero e Israele, e che si suppone suonata sul palco, *dentro* la sala da ballo, è di fatto scritta per gli archi in buca, «con sordina» (viene così solo suggerito, ma non attuato, l'effetto di dissociazione spaziale tra la sala da ballo e il «Gabinetto» antistante, tra la festa e la congiura).

Come strumento solista si fa notare soprattutto il clarinetto, che introduce la melodia della barcarola (cfr. l'es. 1 della guida) sia nel preludio dell'opera sia nel preludio dell'atto II, e che precede con dei ghirigori la tenera cavatina del tenore nell'atto I. Nell'aria del second'atto («Io ti veggio: or vegli e tremi»), invece, l'accorata melodia di Fernando è anticipata dal violoncello: quasi un presagio dell'aria finale di Edgardo nella *Lucia*, dove il violoncello funge da *alter ego* del protagonista, accompagnandone gli estremi sospiri (e non c'è dubbio che anche nel *Marino* l'aria del tenore è un'aria di congedo, un 'canto del cigno', *nonostante* la bellicosa cabaletta successiva, e *nonostante* il fatto che il duello con Steno sia ancora da combattere).

L'apporto dell'arpa è limitato alla stretta del Finale I, dove lo strumento alimenta, con un accompagnamento solerte e martellante, il senso di concitazione generale (cfr. l'es. 15 della guida).

Le voci



Donizetti scrisse *Marino Faliero* per un *cast* stellare (lo stesso dei *Puritani* di Bellini, opera che conteneva al *Faliero* il palcoscenico del Théâtre Italien all'inizio del 1835): il basso Lablache (Faliero), il baritono Tamburini (Israele), il tenore Rubini (Fernando), il soprano Giulia Grisi (Elena). Tutti erano dotati di una voce straordinaria, e di un'estensione ragguardevole: in quest'opera tenore e soprano toccano le due ottave, Faliero quasi ci arriva; Tamburini ha un *range* più limitato, ma la sua tecnica vocale eccelsa e la facilità di cantare sugli acuti gli avevano procurato il soprannome di «Rubini dei baritoni».

Faliero è dotato di voce baritonale, e la sua parte richiede soprattutto potenza declamatoria e nobiltà d'accento (cfr. il duetto con Israele, n. 4), ma anche doti di cantabilità (cfr. il duetto finale con Elena). Da notare il fatto che il maggior interprete ottocentesco di Faliero non sarà un basso, ma il baritono Domenico Cosselli, presente alla prima italiana dell'opera (Firenze, Teatro Alfieri, maggio 1836). È peraltro probabile che la presenza di questo cantante dalla vocalità più spinta abbia indotto Donizetti a scrivere una nuova cabaletta («Trema, o Steno, tremate, superbi») nel duetto n. 4, che insiste su una tessitura acuta, più da baritono che da basso.

Anche ad Israele si richiedono qualità scenico-gestuali spiccate, specie nella scena del processo (atto III). L'invettiva il piglio fiero e bellicoso si coniugano però, ancor più che in Faliero, con la purezza del canto, che si muove spesso su tessiture acute, e indulge anche a fioriture belcantistiche (si veda ad esempio l'adagio «Era anch'io di quella schiera», nell'Introduzione dell'atto I). Il fatto che egli abbia a disposizione ben due arie solistiche (come il tenore) è l'indizio delle ottime credenziali del cantante.

Rubini era la vera *star* della compagnia, tant'è che Donizetti menziona *lui* in particolare in una lettera ad Antonio Dolci del 16 marzo 1835: «Rubini ha cantato come mai ho sentito, e per questa causa ho dovuto ripetere la cavatina e l'aria ogni sera 2.^a e 3.^a». La stampa parigina fu peraltro unanime nell'elogio al «re dei tenori». Rubini era un tenore di grazia, di formazione rossiniana, che mandava in delirio la folla grazie all'estrema padronanza del registro acuto (il suo falsettone, che qui tocca il Mi bemolle sovracuto, giungeva anche al Fa, come nei *Puritani*) e del canto di coloratura, del quale fa sfoggio in entrambe le arie del *Marino Faliero*. La parte di Fernando, proprio perché tagliata su misura di Rubini, rappresenta un vero e proprio cimento per i tenori odierni, ed un serio ostacolo alla circolazione dell'opera. (Non è un caso che lo spartito Ricordi abbassi di un tono la cavatina e di mezzo tono l'aria del secondo atto, e che la partitura Ricordi presenti delle puntature nei passi più ardui, come nel Mi bemolle sovracuto della cabaletta «Mi tornano presenti», nell'aria dell'atto II.)

Giulia Grisi, nonostante la giovane età (aveva 24 anni all'epoca del *Faliero*), era già una cantante affermata. Il suo era un canto basato sulla bellezza vocale pura, dove le inflessioni gravi si univano all'acuto etereo del soprano leggero. In quest'opera il canto puro emerge soprattutto nei due duetti, col tenore (atto I) e col basso (atto III), mentre nell'aria del terzo atto («Tutto or morte, oh Dio, m'invola») si notano accenti drammatici pre-verdiani. Nella cabaletta dell'aria ella tocca per tre volte il Do acuto, le prime due in volata, la terza a piena voce. La presenza di alcune vertiginose discese, dall'estremo acuto alle note basse (si veda il duetto col te-

nore nell'atto I, alle parole «Crudele! Vanne», e la cabaletta nell'aria dell'atto III, alle parole «oh sposo! oh Cielo!», denota poi una certa padronanza dei vari registri vocali.

Tra le parti secondarie merita un accenno quella del Gondoliere, affidata nella 'prima' di Parigi alla voce di Nicola Ivanoff, tenore russo. Esso canta – «da dentro» (ossia dietro le quinte) – solo una barcarola, che però, grazie alle diverse riprese strumentali, diventa un po' la 'sigla' dell'opera. È un pezzo apparentemente semplice, che richiede però doti vocali non comuni: una voce soave, una certa padronanza del registro acuto e della tecnica belcantistica, indispensabile per eseguire i vocalizzi finali sugli acuti.

Marino Faliero in breve

a cura di *Gianni Ruffin*

«Furore, fanatismo, entusiasmo» furono i termini dell'icastica descrizione fatta dall'impresario Lanari in occasione della prima italiana di *Marino Faliero*, avvenuta a Firenze nel maggio del 1836. Non altrettanto trascinante l'opera era risultata invece al suo esordio, avvenuto il 12 marzo 1835 al Théâtre Italien di Parigi. Alla capitale francese Donizetti era giunto, dopo diversi tentativi andati a vuoto, dietro specifico invito rivoltogli da Gioachino Rossini nel febbraio del 1834, in un progetto che vide coinvolto per il libretto l'esordiente Giovanni Emanuele Bidera. Con l'intenzione di conquistare l'ambitissima piazza, già alla fine del 1834, a lavoro pressoché terminato, Donizetti partiva alla volta di Parigi. Tuttavia, giunto nella capitale, dovette intraprendere una revisione piuttosto approfondita, alla luce dei suggerimenti di Rossini, più esperto di lui nel prevedere le risposte dei francesi, come dimostrano i suoi interventi sui *Puritani* di Bellini. Nella medesima, accurata prospettiva della costruzione del successo 'a tavolino', era stato scelto il soggetto, tratto dall'omonima tragedia del poeta e drammaturgo francese Casimir Delavigne, cui il pubblico francese aveva tributato un caloroso successo nel 1829.

Notevole importanza era inoltre stata attribuita al cast, con le quattro prime parti affidate ad altrettante stelle dell'opera lirica europea di quegli anni: il soprano Giulia Grisi nel ruolo di Elena, il tenore Giovanni Battista Rubini (Fernando), il basso Luigi Lablache (Faliero) ed il baritono Antonio Tamburini (Israele). Nonostante lo stesso cast avesse portato ad uno strepitoso successo, nemmeno due mesi prima, i *Puritani*, a *Marino Faliero* non arrise altrettanta fortuna: l'accoglienza per quanto buona non fu paragonabile a quella del suo 'antagonista'. Donizetti se ne mostrò piuttosto soddisfatto, ma il tono della lettera di rendiconto scritta all'amico Antonio Dolci il 16 marzo 1835 sembra quello del redivivo scampato ad un pericolo e non quello del trionfatore: «l'esito di Bellini coi *Puritani* mi ha fatto tremare non poco, ma, siccome siamo di genere opposto, così abbiamo ottenuto un bel successo tutti e due senza scontentare il pubblico».

Fondamentalmente le ragioni di un successo così misurato – significative anche le diverse prese di posizione dei giornali – non andavano rintracciate in presunti difetti dell'opera, che anzi dimostra notevole efficacia quanto a penetrazione drammatica, bensì nel fatto che Donizetti vi aveva sperimentato una drammaturgia musicale di carattere innovativo, certamente meno incline a rispolverare i collaudati meccanismi del melodramma del primo Romanticismo che invece innervano la partitura dei *Puritani*: la scelta di portare sulle scene del teatro lirico una vicenda come quella del Doge Marino Faliero, coinvolto in uno scontro tra fazioni politiche (patrizi e plebei) nella Venezia del Trecento, implicò infatti un netto ridimensionamento della parte soprannile rispetto agli standard del tempo ed uno spostamento dell'asse centrale dramma-



Il drappo che sostituisce il ritratto di Faliero nella galleria dei ritratti dogali (Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale). Prima dell'incendio del 1577, si leggeva l'iscrizione: «Hic est locus ser Marini Faletri decapitati pro crimine proditiōis».

turgica dalla classica coppia soprano-tenore a quella, assai meno collaudata, nonché, in termini di bellezza vocale, meno seducente, basso-baritono.

Ne risultò un'opera complessivamente cupa, dalle fosche tinte, nella quale, oltreché allo spostamento del baricentro drammaturgico di cui si accennava, le voci acute perdono di peso anche rispetto al coro, che impersona la plebe, i cospiratori notturni, e il corteo funebre che segue la morte di Fernando. Le stesse connotazioni risorgimentali del coro «Zara audace, Zara infida» dovettero risultare assai più coinvolgenti per il pubblico italiano rispetto a quello parigino, che forse nemmeno riconobbe la popolare serenata del Gondoliere «Or che in cielo alta è la notte».

Unitamente agli accenti patriottici riservati alla parte di Israele, è da sottolineare, in quella di Faliero, la sperimentazione di un melodismo spezzato, volto più a perseguire effetti di potenza declamatoria che di eufonica gradevolezza. Tutt'altro che a sfavore di Donizetti vanno gli aspetti innovativi del *Marino Faliero* qui accennati, che avrebbero trovato degno prosieguo in certe cupe, plastiche pagine di Giuseppe Verdi, del quale è da richiamare *in primis* l'opera dedicata ad un'altra città marinara: la Genova del *Simon Boccanegra*, capolavoro 'difficile', caratterizzato da una pregnante concezione drammaturgica come da musica poco carezzevole, che presenta in effetti ben più di qualche semplice assonanza col carattere (e col destino) del *Marino Faliero*. Non stupisce dunque né che un pubblico alla ricerca di emozioni sentimentali ne restasse non pienamente soddisfatto né che, per contro, nella *Filosofia della musica* (1836), Giuseppe Mazzini lodasse senza riserve *Marino Faliero* come opera «patriottica».

Argomento – Argument – Synopsis – Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Gli artigiani dell'Arsenale di Venezia, al lavoro, si scambiano le ultime notizie: a Rialto una scritta sul muro accusa Elena, moglie del Doge Marino Faliero, d'aver tradito il marito. Per solidarietà tutti cantano l'inno di Faliero, celebrandone le gesta a Zara; frattanto sopraggiunge Israele Bertucci, capo dell'Arsenale, che celebra ulteriormente l'eroismo di Faliero, con amarezza commentando come, di tanto glorioso passato, rimanga solo la memoria. Arriva Steno, un giovane patrizio del Consiglio dei Quaranta, e accusa gli artigiani di non lavorare abbastanza, non intendendo ragione di fronte alle obiezioni di Israele. Andatosene Steno, Israele e gli artigiani deprecano la superbia e l'ingratitudine dei patrizi.

A Palazzo Ducale Fernando, intimo del Doge, medita in solitudine: l'oltraggiosa accusa alla Dogressa – vergata dal malvagio Steno – gli suggerisce l'immediato abbandono della città. Fernando medita tristemente sul proprio sfortunato amore per Elena e sull'amara necessità che lo spinge a partire, ma si dice pronto a sfidare persino la morte pur di alleviare il destino di lei. È proprio quest'ultima ad interromperne la solitaria meditazione: il casuale incontro suscita in entrambi timore e turbamento, che l'uomo si appresta a troncarsi con l'estremo addio. Elena gli consegna un velo per ricordo, ma il commiato è interrotto dall'arrivo del Doge: inconsapevole del legame sentimentale fra i due, Faliero allontana Elena e manifesta a Fernando il proprio turbamento per l'infamante accusa mossa alla moglie. Fernando suggerisce di punire Steno. Un ulteriore scherno da sopportare per Faliero è il provocatorio invito ad una festa di ballo per la sera stessa, ricevuto da Leoni, un patrizio del Consiglio dei Dieci, cui dovrà per forza presenziare.

Rimasto solo, Faliero riceve Israele, che chiede giustizia contro Steno. Di fronte alla renitenza del Doge, Israele lamenta la penosa situazione in cui la città è precipitata a causa dell'arroganza dei patrizi e gli fa comprendere di essere in grado di opporsi al Consiglio dei Quaranta, contando su un manipolo di congiurati che altro non attende se non di essere guidati dal prode Faliero. Convinto, questi promette la vendetta dei giusti ed il riscatto della città dall'arrogante superbia di Steno e dei suoi alleati: l'appuntamento è alla festa, ove si presenterà anche Israele, che gl'indicherà il numero ed il nome di coloro i quali hanno aderito alla sommossa.

È sera. Nel suo palazzo Leoni si appresta a ricevere il Doge. Nonostante la condanna appena inflittagli, giunge Steno, che, mascherato, facilmente si confonde fra gl'invitati. La festa ha inizio; Faliero incontra furtivamente Israele, che gli consegna la lista dei trecento uomini pronti a combattere al suo seguito. Nel lungo elenco Faliero riconosce un dalmata, un gondoliere, un pescatore, e il funesto nome dello scultore Beltrame. Mentre il ballo ricomincia, Israele comunica a Faliero che la notte prescelta per agire è proprio quella e che gli uomini si muoveranno da San Giovanni e Paolo. La musica s'interrompe d'improvviso; Faliero incarica Israele di verificarne il motivo e, rimasto solo, esprime l'amarezza di doversi affidare alla plebe pur di trovare vendetta. Lo raggiunge Elena, che denuncia l'insistenza provocatoria d'una maschera che la segue e la spia. Faliero vi riconosce Steno ed avvampa d'ira, vieppiù alimentata alla vendetta da Israele. Frattanto Elena ha un presagio di morte. Tutti quindi si dirigono nel salone attiguo dove la festa li chiama, pur consapevoli del fatto che la resa dei conti è solo rimandata.

ATTO SECONDO

Al campo di San Giovanni e Paolo, nel buio della notte, Fernando attende l'ora stabilita fra ricordi, timori e speranze. Suonano le tre; guidati dal gondoliere Pietro, dal pescatore Strozzi e dallo scultore Beltrame, giungono i congiurati, stupefatti e contrariati alla vista del Doge, ma placati da Israele. Durante gli ultimi preparativi, si avvicina un temporale e si ode, inatteso, un cozzare di spade, seguito da un grido. I gondolieri trascinano il corpo morente di Fernando, che fa appena in tempo ad indicare in Steno il proprio uccisore. Ancor più adirati e motivati, tutti giurano vendetta.

ATTO TERZO

Palazzo Ducale. Notte. Elena si sveglia di soprassalto, per un incubo, un istante prima del rientro di Faliero. Egli non riesce a nascondere il proprio turbamento e informa Elena della morte di Fernando, quindi aggiunge che, a breve, giungerà la notizia di molte altre morti: la plebe sta per portare a compimento la sua vendetta. Entra Leoni, che reclama la difesa del Doge a favore del Consiglio dei Dieci, minacciato dalla plebe. Faliero estrae la spada e si dichiara Re di Venezia, ma viene fermato dai Signori della notte, giunti al seguito di Leoni, che lo dichiarano anzi in arresto. Condotta in carcere, Faliero vi trova altri congiurati. Elena è affranta, mentre la damigella Irene cerca di rincuorarla.

Nella sala del Consiglio dei Dieci si alzano lodi a Leoni, salvatore di Venezia, «regina d'Adria». Viene introdotto Faliero: invitato a discolarsi, egli rifiuta, certo che il Consiglio abbia già deliberato; quindi riconosce, dietro le sbarre, Israele, condannato a morte insieme agli altri congiurati. Leoni proclama la sentenza della condanna a morte anche per Faliero. Lasciato solo, il Doge deposto viene raggiunto da Elena: alla grande agitazione della moglie si contrappone il suo calmo distacco; le comunica di voler lasciare i propri beni ai familiari degli altri condannati. Elena desidera fare lo stesso con i propri averi, manifestando il proposito di ritirarsi a vita monacale. Faliero chiede di essere sepolto insieme a Fernando e di essere simbolicamente coperto con lui dal medesimo velo che l'amico portava con sé. Alla vista del velo Elena impallidisce e confessa d'averglielo dato lei stessa ma che non si tratta affatto di un pegno d'amore. Faliero, sulle prime furibondo, d'un tratto decide di perdonarla, riconoscendo che il giudizio spetta a Dio. Infine, dandosi appuntamento in cielo, i due si separano. Sola, davanti ad uno stuolo di guardie, Elena prega la pietà e la clemenza divina. I tamburi annunciano l'esecuzione ed ella cade svenuta. Il coro dei Dieci ordina che la salma di Faliero sia esibita al popolo.

Argument

PREMIER ACTE

Les artisans de l'Arsenal de Venise, pendant qu'ils travaillent, échangent les dernières nouvelles: à Rialto une inscription sur un mur accuse la femme du doge Marino Faliero, Elena, d'avoir trompé son mari. Tous chantent par solidarité l'hymne de Faliero, en célébrant les prouesses accomplies jadis par le doge à Zara; entre-temps arrive Israele Bertucci, chef de l'Arsenal, qui exalte davantage l'héroïsme de Faliero et enfin commente avec amertume que d'un si glorieux passé c'est seulement le souvenir qui reste. Arrive Steno, un jeune patricien du Conseil des Quarante, qui accuse les artisans de ne pas travailler assez et n'entend ni rime ni raison devant les objections d'Israele. Après le départ de Steno, Israele et les autres artisans déplorent la hauteur et l'ingratitude des patriciens.

Au Palais des Doges Fernando, intime du Doge, médite en solitaire: l'accusation outrageante contre la Dogaresse – qui a été écrite par le méchant Steno – le pousse à quitter aussitôt la ville. Fernando médite tristement sur son malheureux amour pour Elena et sur l'amère nécessité qui le pousse à partir, mais se déclare prêt à braver même la mort pour rendre le destin de sa bien-aimée moins dur. C'est bien elle qu'interrompt ses réflexions solitaires; la rencontre for-

tuite trouble profondément tous les deux, mais Fernando est désormais résolu à donner à la femme le dernier adieu. Elena lui donne un voile en souvenir, mais leur séparation est interrompue par le Doge: Faliero, qui ignore qu'il y a une liaison amoureuse entre les deux, renvoie Elena et manifeste à Fernando son désagrément pour l'accusation infamante qui a été portée contre sa femme. En outre, il doit supporter une autre provocation: il a été invité à un bal chez Leoni, un patricien du Conseil des Dix, et il est forcé d'y assister.

Resté seul, Faliero reçoit Israele, qui demande justice contre Steno. Devant la réticence du Doge, Israele se plaint de la situation pénible de la ville, due à l'arrogance des patriciens, et lui fait comprendre qu'il est en état de s'opposer au Conseil des Quarante, puisqu'il peut compter sur un groupe de conspirateurs qui ne demandent pas mieux que d'être menés par le vaillant Faliero. Celui-ci, convaincu, promet la vengeance des justes et la délivrance de la ville de la hauteur arrogante de Steno et de ses alliés; le rendez-vous sera au bal, où Israele aussi se présentera et lui montrera le nom et le nombre de ceux qui ont adhéré à la révolte.

Le soir, dans son palais, Leoni s'apprête à recevoir le Doge. Steno arrive, malgré la condamnation qui vient de lui être infligée, et grâce à son masque se confond aisément parmi les invités. La fête commence; Faliero rencontre furtivement Israele, qui lui remet la liste des trois cents hommes prêts à combattre sous ses ordres. Faliero y reconnaît un dalmate, un gondolier, un pêcheur et le nom funeste du sculpteur Beltrame. Israele annonce au Doge qu'ils vont agir cette nuit même, à partir de San Giovanni e Paolo. Tout à coup la musique s'arrête et Faliero envoie Israele en chercher la cause; resté seul, il manifeste son amertume parce qu'il est obligé de se confier à la plèbe pour obtenir vengeance. Elena le rejoint et dénonce un homme masqué qui la suit et la guette avec une insistance agaçante: Faliero, en reconnaissant Steno, rougit de colère et Israele l'exhorte davantage à se venger. Entre-temps Elena a une prémonition funeste. Tous partent vers le salon contigu où la fête les appelle, sachant que la reddition des comptes n'est que renvoyée.

DEUXIÈME ACTE

Au champ de San Giovanni e Paolo, dans l'obscurité de la nuit, Fernando attend l'heure fixée entre souvenirs, crainte et espoir. Trois heures sonnent et les conjurés arrivent, menés par le gondolier Pietro, le pêcheur Strozzi et le sculpteur Beltrame; ils restent stupéfaits et contrariés à la vue du doge, mais Israele les rassure. Pendant les derniers préparatifs, un orage approche et on entend un cliquetis d'épées, suivi par un cri; les gondoliers traînent le mourant Fernando, qui parvient de justesse à désigner son assassin en la personne de Steno. Tous jurent vengeance, encore plus furieux et résolus.

TROISIÈME ACTE

Au milieu de la nuit, dans les Palais des Doges, un cauchemar réveille Elena en sursaut, un instant avant le retour de Faliero. Celui-ci ne cache pas son bouleversement en informant Elena de la mort de Fernando, puis il ajoute que bientôt on entendra parler de beaucoup plus de morts: la plèbe est en train d'accomplir sa vengeance. Leoni entre et réclame l'aide du doge pour la défense du Conseil des Dix, menacé par la plèbe. Faliero dégaine son épée et se déclare Roi de Venise, mais il est arrêté par les Seigneurs de la nuit, qui suivent Leoni, et est conduit en prison, où il retrouve d'autres conjurés. Elena est effondrée, tandis que sa demoiselle Irene essaie de la reconforter.

Dans la salle du Conseil des Dix on fait l'éloge de Leoni, sauveur de Venise «reine d'Adria». On amène Faliero; invité à se disculper, il refuse, sûr que le Conseil ait déjà délibéré, puis il reconnaît derrière les barreaux Israele, condamné à mort avec les autres conjurés. Leoni prononce le jugement de la condamnation à mort pour Faliero aussi. Le Doge déposé, laissé seul, est rejoint par Elena; au grand émoi de la femme s'oppose son calme détachement; il lui communique qu'il veut léguer ses biens aux familles des autres condamnés. Elena voudrait disposer de ses biens de la même manière, puisqu'elle a l'intention de se retirer au couvent. Faliero

demande d'être enterré avec Fernando et d'être couvert, de façon symbolique, du même voile que son ami portait sur soi. À la vue du voile Elena pâlit et avoue que c'est elle qui l'avait donné à Fernando, bien qu'il ne s'agissait pas d'un gage d'amour. D'abord Faliero se met en colère, puis il décide tout à coup de lui pardonner, en reconnaissant que le jugement est à Dieu. Enfin les deux se séparent, en se donnant rendez-vous au ciel. Seule devant une troupe de gardes, Elena implore la miséricorde et la clémence de Dieu. Les tambours annoncent l'exécution et elle tombe évanouie. Le chœur des Dix ordonne que le cadavre de Faliero soit montré au peuple.

Synopsis

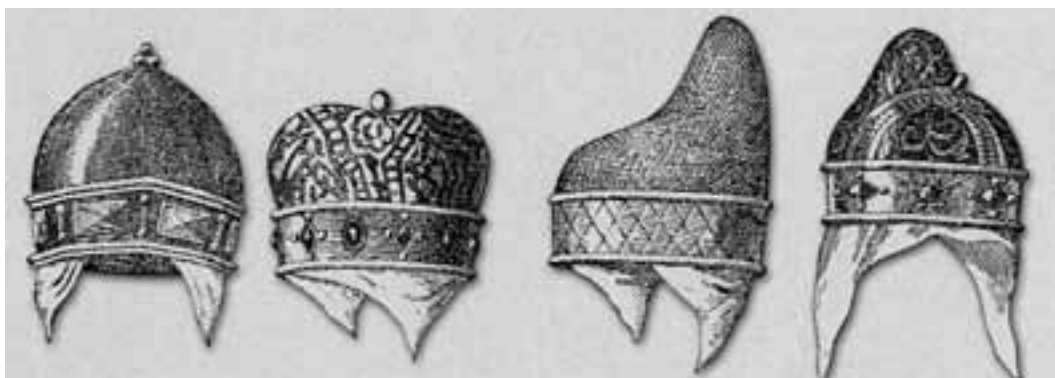
ACT ONE

The craftsmen of the Venice Arsenale are at work, exchanging the latest gossip – apparently, a writing on the wall at Rialto accuses Doge Marino Faliero's wife of having betrayed her husband. In a show of solidarity they all sing the hymn to Faliero, telling of his great feats at Zara. Meanwhile the head of the Arsenale, Israele Bertucci, arrives. He, too, celebrates Faliero's heroic deeds while lamenting that all that remains of such a glorious past is the memory. Steno, a young aristocrat of the Council of Forty arrives and accuses the craftsmen of not working hard enough, paying no heed to Israele's objections. Once Steno has left, Israele and the craftsman condemn the arrogance and ingratitude of aristocrats as a whole.

In the Ducal Palace Fernando, one of the Doge's confidants is meditating alone – following the outrageous accusation against the Doge's wife – written by the evil-hearted Steno. He believes he should leave the city immediately. Fernando sadly ponders on his unlucky love for Elena and the bitter necessity forcing him to leave. However, he says he is even ready to face death if he can release her from such a terrible destiny. Elena herself appears, interrupting his melancholy thoughts. Both are frightened and upset by this unexpected meeting which Fernando ends with a final farewell. Elena gives him a veil as a memory but they are interrupted by the Doge's arrival. Unaware of their feelings for one another, Faliero dismisses Elena and tells Fernando of his worries because of the infamous accusations against his wife. Fernando suggests punishing Steno. A further trial Faliero has to face that very evening is the provocative invitation to a ball from Leoni, a member of the Council of Ten, so he has no choice but to attend.

Once alone, Faliero receives Israele who is asking for justice against Steno. When he sees the Doge's reluctance, Israele laments the terrible situation in which the city finds itself as a result of the arrogance of the nobility and he makes it clear that he is capable of opposing the Council of Forty, knowing he can count on a handful of conspirators who want nothing other than to be led by the valiant figure of Faliero himself. Once convinced, the latter promises justice and the deliverance of the city from Steno and his allies' arrogant airs. The appointment is set for the party where Israele will also be present, ready to show him both the numbers and names of those who support him.

It is evening. In his palace Leoni is preparing to receive the Doge. Despite the sentence he has just received, Steno arrives but in disguise so he can mix with the guests without any difficulties. The party begins. Faliero furtively meets with Israele who gives him the list of three hundred men ready to fight for him. On the long list Faliero recognises the name of a man from Dalmatia, a gondolier, a fisherman and the deadly name of the sculptor Beltrame. Once the dancing starts up again, Israele tells Faliero that the night of action was to be that very night and that the men will be starting from San Giovanni e Paolo. Suddenly the music stops. Faliero tells Israele to go and find out why and once alone, expresses his bitterness at having to rely on the common people if he is to have revenge. Elena arrives, complaining of the insistence of a masked guest who is following and spying on her. Faliero recognises Steno and flares up with anger, thus increasing Israele's desire for revenge. Everybody then moves towards the neighbouring room, well aware that vengeance has only been postponed.



Berretti ducali (da Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1922, vol. I).

ACT TWO

In Campo San Giovanni e Paolo it is deepest night and Fernando is waiting at the time they had agreed upon, overcome with memories, fears and hope. The bells strike three. Led by the gondolier Pietro, the fisherman Strozzi and the sculptor Beltrame, the conspirators are amazed and vexed to see the Doge but Israele soon manages to placate them. Whilst the final preparations are underway there is a storm and they hear the unexpected clashing of swords, followed by a scream. The gondoliers carry out the dying body of Fernando, who just manages to reveal that it was Steno who killed him. With this their anger and motivation grows even more and they all swear revenge.

ACT THREE

The Ducal Palace. Night-time. Elena suddenly wakes up due to a nightmare, just before Faliero's return. He is unable to hide his anxiety and tells Elena of Fernando's death, adding that there will soon be news of further deaths – the common people are about to complete their revenge. Leoni arrives, demanding that the Doge defend the Council of Ten who are being threatened by the people. Faliero draws his sword and declares himself the King of Venice but is stopped by the Lords of the Night who are just behind Leoni and declare him under arrest. Once led to prison, Faliero finds himself with the other conspirators. Elena is broken-hearted and her lady-in-waiting, Irene, is trying to comfort her.

In the room of the Council of Ten Leoni is praised as the saviour of Venice, «Queen of the Adria». Faliero is brought in and given a chance to defend himself which he refuses, certain that the Council have already made their decision. He then sees Israele behind bars together with the other conspirators all sentenced to death. Leoni reads out the death sentence for them all, including Faliero. Once alone, Elena visits the deposed Doge. To her great dismay, he calmly states that he wants to leave everything to the families of the others sentenced to death. Elena expresses the wish to do the same and to take up the life of a nun. Faliero asks to be buried together with Fernando and to be symbolically covered by him with the veil his friend had had with him. Once Elena sees the veil she becomes pale and confesses she herself gave it to him but not as a token of her love. At first Faliero is furious but suddenly decides to forgive her, realising that justice is decided by God alone. Finally, after saying they will meet again in heaven, they leave one another. Alone, although surrounded by a swarm of guards, Elena prays for forgiveness and divine pardon. Drums announce the execution and she faints. The Choir of Ten order that Faliero's corpse is shown to the people.

Handlung

ERSTER AKT

Die Handwerker des venezianischen Arsenal tauschen während der Arbeit letzte Neuigkeiten aus: auf einer Häuserwand bei Rialto ist eine Schrift aufgetaucht, die Elena, die Frau des Dogen Marino Faliero, des Ehebruchs bezichtigt. Aus Solidarität singen alle gemeinsam die Hymne Falieros und rühmen seine Taten bei Zara; unterdessen kommt der Chef des Arsenal, Israele Bertucci, hinzu. Er preist ebenfalls die Heldenhaftigkeit Falieros, wobei er jedoch verbittert feststellt, daß von dessen ruhmreicher Vergangenheit nur mehr die Erinnerung übrig geblieben sei. Steno tritt hinzu, ein junger Patrizier aus dem Rat der Vierzig, und beschuldigt die Handwerker, nicht fleißig zu arbeiten. Die Einwände Israeles läßt er nicht gelten. Als Steno fortgegangen ist, tadeln Israele und die Handwerker den Hochmut und die Undankbarkeit der Patrizier.

Im Dogenpalast ist Fernando, der Intimus des Dogen, in Gedanken versunken: Angesichts der schmähhlichen – vom arglistigen Steno geschriebenen – Beschuldigung der Dogengattin erwägt er, die Stadt sofort zu verlassen. Betrübt denkt er an seine unglückliche Liebe zu Elena und an die bittere Notlage, die ihn zur Abreise zwingt. Zugleich erklärt er sich jedoch bereit, sein Leben zu riskieren, falls er ihr Schicksal dadurch mildern kann. Ausgerechnet Elena ist es, die ihn in seinen einsamen Gedanken unterbricht. Die zufällige Begegnung ruft in beiden Furcht und Verwirrung hervor, und Fernando schickt sich an, dieser Situation durch seinen endgültigen Abschied ein Ende zu setzen. Elena überreicht ihm zum Andenken ein Tuch, doch der Abschied wird durch das Eintreffen des Dogen unterbrochen: nicht ahnend, welche Gefühle die beiden füreinander hegen, schickt Faliero Elena fort und bekundet Fernando, wie sehr er über die infame Beschuldigung seiner Frau aufgebracht ist. Fernando rät ihm, Steno zu bestrafen. Eine zusätzliche Verhöhnung, die Faliero ertragen muß, ist die provokante Einladung zu einem Ball am selben Abend. Da er die Einladung von Leoni erhalten hat, einem Patrizier aus dem Rat der Zehn, muß er dem Ball wohl oder übel beiwohnen.

Faliero bleibt allein zurück und empfängt Israele, der Gerechtigkeit gegen Steno fordert. Als er den Widerstand des Dogen erkennt, beklagt sich Israele über die üble Situation, in der sich die Stadt aufgrund der Arroganz der Patrizier befindet, und läßt durchblicken, daß er imstande wäre, sich dem Rat der Vierzig zu widersetzen: er könne sich auf eine Handvoll Verschworener verlassen, die nur darauf warten, vom kühnen Faliero angeführt zu werden. Dieser läßt sich überzeugen und verspricht, die Gerechten zu rächen und die Stadt von der arroganten Hochmütigkeit Stenos und seiner Verbündeten zu befreien. Man verabredet daher, daß auch Israele auf dem Fest erscheinen werde, um Faliero Zahl und Namen der am Aufstand Mitwirkenden bekanntzumachen.

Es ist Abend. Leoni bereitet sich in seinem Palast darauf vor, den Dogen zu empfangen. Trotz der eben erhaltenen Verurteilung, trifft Steno ein und mischt sich verkleidet unter die Gäste. Das Fest beginnt. Heimlich trifft sich Faliero mit Israele, der ihm die Liste mit den Namen der 300 Männer übergibt, die bereit sind, an seiner Seite zu kämpfen. Auf der langen Liste erkennt Faliero einen Dalmatier, einen Gondoliere, einen Fischer und den unheilvollen Namen des Bildhauers Beltrame. Als der Tanz von neuem beginnt, eröffnet ihm Israele, daß man in der kommenden Nacht losschlagen werde und daß die Männer vom Campo San Giovanni e Paolo aus losmarschieren werden. Plötzlich verstummt die Musik; Faliero beauftragt Israele, den Grund dafür festzustellen. Als er allein ist, verleiht er seiner Verbitterung darüber Ausdruck, daß er sich mit dem Volk einlassen müsse, um sich rächen zu können. Elena nähert sich ihm, um ihm von der provokanten Aufdringlichkeit eines Maskierten zu berichten, der sie verfolgt und ausspioniert. Faliero erkennt Steno und entbrennt vor Zorn, was seine Bereitschaft zu der mit Israele geplanten Rache noch steigert. Indes hat Elena eine unheilvolle Vorahnung.

Danach begeben sich alle in den angrenzenden Salon, wo sie das Fest erwartet. Sie alle wissen aber, daß die Abrechnung lediglich aufgeschoben ist.

ZWEITER AKT

Auf dem Campo San Giovanni e Paolo wartet Fernando voller Erinnerungen, Ängste und Hoffnungen in der nächtlichen Dunkelheit auf den vereinbarten Zeitpunkt. Die Glocken läuten, es ist drei Uhr; unter der Anführung des Gondolieres Pietro, des Fischers Strozzi und des Bildhauers Beltrame treffen die Verschwörer ein. Sie sind beim Anblick des Dogen überrascht und verärgert, werden aber von Israele beruhigt. Während die letzten Vorbereitungen getroffen werden, zieht ein Gewitter auf und plötzlich erklingen das Klirren von Schwertern und ein Schrei. Die Gondolieri tragen den sterbenden Fernando herbei, der mit letzter Kraft Steno als seinen Mörder anklagt. Die allgemeine Wut und Entschlossenheit steigert sich noch und alle schwören Rache.

DRITTER AKT

Im Dogenpalast. Bei Nacht. Von einem Albtraum erfaßt, schreckt Elena, kurz bevor Faliero zurückkehrt, im Schlaf auf. Diesem gelingt es nicht, seine eigene Verwirrung zu verbergen. Er berichtet Elena vom Tod Fernandos und fügt hinzu, man werde in Kürze von vielen anderen Toten hören: das Volk sei im Begriff, seine Rache zu verwirklichen. Leoni tritt ein und fordert, der Doge müsse den Rat der Zehn vor dem Volkszorn in Schutz nehmen. Faliero zückt das Schwert und proklamiert sich König von Venedig, wird jedoch von den Nachtwächtern im Gefolge Leonis ergriffen und von diesen für verhaftet erklärt. Man führt ihn ins Verlies, wo sich bereits weitere Verschwörer befinden. Elena ist entkräftet, ihre Zofe Irene versucht, ihr Mut zuzusprechen.

Im Ratssaal der Zehn bricht Beifall aus für Leoni, da er Venedig, die «Königin der Adria» gerettet habe. Faliero wird hereingeführt: Er lehnt die Aufforderung, sich zu verteidigen, ab, da er sicher ist, daß der Rat schon entschieden habe; dann erkennt er hinter den Gitterstäben Israele, der wie die anderen Verschwörer zum Tode verurteilt ist. Leoni spricht auch über Faliero das Todesurteil aus. Der abgesetzte Doge bleibt allein zurück und wird von Elena aufgesucht: Der großen Aufregung seiner Gemahlin setzt er seine ruhige Entsagung entgegen; er teilt ihr mit, daß er seinen Besitz den Angehörigen der Mitverurteilten vermachen wolle. Elena möchte mit ihrem Besitz genauso verfahren und eröffnet ihm ihren Plan, ins Kloster zu gehen. Faliero bittet darum, neben Fernando begraben und symbolisch mit demselben Tuch bedeckt zu werden, das dieser bei sich trug. Beim Anblick des Tuches erbleicht Elena und bekennt, daß sie selbst es ihm gegeben habe. Sie erklärt jedoch, daß es kein Liebespfand sei. Faliero ist zunächst außer sich, entschließt sich aber mit einemmal, ihr zu verzeihen, da nur Gott allein ein Urteil darüber zustehe. Schließlich trennen sich die beiden und verabreden sich im Himmel. Alleine von einem Wachtrupp umgeben, betet Elena um Gottes Barmherzigkeit und Gnade. Die Trommeln verkünden die Exekution, sie fällt in Ohnmacht. Der Chor der Zehn ordnet an, die Leiche Falieros vor dem Volk zur Schau zu stellen.



Gatteri e Viviani, *Marino Faliero viene condotto al ceppo*. Incisione ottocentesca.
Bruxelles, Collezione Fulvio Lo Presti.

Paolo Fabbri

«Fosca notte, notte orrenda»

Fin dai suoi albori, nel Seicento, l'Opera Italiana era stata quasi subito un fenomeno con propaggini internazionali: come per una vocazione cosmopolita, vigorosamente irrobustitasi nel secolo seguente, che poi però aveva trovato argini nelle pulsioni nazionalistiche di primo Ottocento. Se a quel punto non era più tempo di corti amabilmente *italianisants* (le vicende di quella sassone di Dresda lo dimostravano bene, con la resa di Morlacchi a Weber e Wagner), resistevano però sedi gloriose come il Théâtre Italien a Parigi, il King's Theater a Londra, il Kärntnertortheater a Vienna. Caduti gli avamposti di quel pacifico imperialismo musicale, rimanevano pur sempre le ambasciate d'Italianità che ne tenevano alta la bandiera – non a caso – nelle grandi capitali d'Europa.

Come a suo tempo Rossini, anche Donizetti ambirà alla ribalta internazionale appena consolidato il suo successo italiano. Dopo *Anna Bolena* (Milano, Carnevale 1831: in 'prima' parigina nel settembre 1831), addirittura musicò di sua totale iniziativa un'opera comica in due atti, *Gianni di Parigi*, affidandola al celebre tenore Giovan Battista Rubini con la speranza – vana – che la includesse nel proprio repertorio in vista dei suoi impegni internazionali a Londra e Parigi.

Il miraggio transalpino balenò di nuovo nell'estate 1833, quando i responsabili ufficiali del Théâtre Italien, Edouard Robert e Carlo Severini, fecero visita a Donizetti a Roma. Diretti a Napoli, i due stavano effettuando un viaggio di lavoro per procurarsi partiture e cantanti da mettere in cartellone a Parigi: intenzionati a dare l'opera semiseria *Gianni di Calais* (Napoli, estate 1828) e fors'anche l'allora inedito *Gianni di Parigi*, avevano manifestato interesse pure per la recentissima *Parisina* (Firenze, marzo 1833). Il mancato accordo economico con l'impresario 'fiorentino' Lanari impedì però la ripresa di quest'ultima: quanto alle altre due, solo *Gianni di Calais* fu portato in scena, nel dicembre 1833 e gennaio 1834, con qualche variante d'autore appositamente predisposta.

Contrariamente agli accordi, ripassando da Roma al loro ritorno da Napoli (luglio 1833) quella volta Robert e Severini si erano negati però a Donizetti, che rimase non poco disgustato da un simile comportamento. Scrivendone a Ricordi, il compositore risolveva: «Saprai di più che io sono in libertà nel Carnevale, e che se farò il signore, son capace di andarmene da me a Parigi a spasso». (In realtà i due avevano avuto noie con la polizia borbonica: espulsi dal Regno di Napoli, avevano ritenuto opportuno evitare rapporti col 'napoletano' Donizetti.)

In ogni caso, fu a seguito delle recite al Théâtre Italien proprio di *Gianni di Calais* che, il 10 febbraio 1834, Rossini scriveva a Donizetti:

[...] bisogna venire a Parigi e comporre una bell'opera semiseria la Stagione p(rossim)^a [...] farete qui una bella e Rapida Fortuna [...] I Teatri Francese [sic] mancano di compositori, voi conoscete la Lingua, avrete molta facilità, e non dubito riuscirete meravigliosamente [...] Lablache, Tamburini, Rubini, la Grisi (che tanto è amata) sono per ora [i punti] cardinali

della Compagnia, Ivanoff, Santini ne fanno parte, non troverete facilmente più bella occasione per sviluppare il vostro bel Talento.

Per quanto non ne fosse più ufficialmente il direttore, fino al 1836 Rossini continuò di fatto, da dietro le quinte, a tirare i fili del Théâtre Italien, la cui conduzione – come si è detto – era affidata a Robert e Severini. Già nel marzo 1832 Rossini, di Donizetti, vi aveva curato una ripresa de *L'ajo nell'imbarazzo*, gratificata da scarso successo. Stavolta, però, l'esito freschissimo di *Gianni di Calais* induceva a scommettere su di una prosecuzione dell'esperienza semiseria. Da Firenze, dove stava per andare in scena con *Rosmonda d'Inghilterra*, il 22 febbraio 1834 Donizetti rispondeva a Rossini in termini entusiastici, tentando di conciliare quella proposta con un «preventivo impegno però che ho con la Scala nel Carnevale» 1835 (sarà *Gemma di Vergy*):

se mi fosse possibile di dividere il tempo frà Milano e Parigi, allora sarei veramente felice. Per la Compagnia pienamente la conosco e ne sarei contentissimo; per l'interesse va bene, che tutto è pagato dal piacere di esser accanto a Rossini ed esserne protetto. Prego adunque a far sì che io non perda sì bella fortuna, e dal canto mio non sarà risparmiata fatica nel lavoro, come sarà in me eternamente viva la riconoscenza per sì gran favore.

L'ho desiderato tanto di venire a Parigi...

Perderei io forse per altro contratto sì bella occasione? Nò Rossini, nò per pietà.

Quando il sogno si materializzò con l'arrivo a Napoli della scrittura per Parigi, Donizetti la sottoscrisse e rispedì il 15 aprile 1834, affidandola però temporaneamente a Giovanni Ricordi.

L'opera di Milano, che devo fare in Carnevale non ha tempo fisso. La [primadonna] Ronzi però mi dice avere un patto di scrittura che la prima sia la mia opera nuova: tutto ciò sarà arcivero, ma quando io non vedo ordini in proposito ed in iscritto dall'Impresa, debbo dubitarne. Questa incertezza adunque mi fa sì che a te invece che a Parigi io rimando le scritture firmate, acciò le imposti quando dall'impresa di Milano ti sarà accertato che in realtà la mia è la prima. – La soprascritta la farai a M.r Michele Accursi (Accursi, te lo replicai il cognome perché è mal scritto il primo) poste restante, Paris. – Vedi che non mi si faccia perdere questa fortuna per carità, se no perdio le mie bestemmie arriveranno 80 leghie più su del Padre Eterno.

Risolta la questione con la Scala, Ricordi dovette inoltrare immediatamente la scrittura, dato che i contraenti parigini la firmavano già il 9 maggio. Oltre a Donizetti, gli altri due erano Robert, per l'appunto in qualità di «Directeur Entrépreneur du Théâtre Italien», ed Eugène-Théodore Troupenas, «Editeur de musique».

Con quel contratto, Donizetti s'impegnava a comporre «un opéra italien en deux actes [...] dont le libretto sera choisi, d'un commun accord, par le trois parties contractantes». In caso contrario, «le libretto qui seroit proposé par M. Donizetti [...] sera soumis à M. Rossini à l'avis du quel ils déclarent d'avance s'en rapporter à cet égard.» Il che accadrà puntualmente: «il soggetto è quello che si convenne già col sig. Cav. Rossini, Marino Falliero», scriverà più tardi Donizetti verosimilmente a Severini, lasciando capire che tali accordi erano stati possibili grazie alla mediazione diretta di un amico e suo rappresentante *in loco*, che certo doveva essere lo stesso Accursi. Più che *Eminence grise*, in quel contratto Rossini figurava dunque allo scoperto, come giudice supremo: vero e proprio cardinale Richelieu.



1



2

Domenico Ferri (1795-1878), bozzetti per la prima rappresentazione del *Marino Faliero*.
1. Arsenale (atto I); 2. Campo San Giovanni e Paolo (atto II).

I termini di consegna prevedevano il 1° gennaio per l'invio della partitura a Robert, e l'andata in scena entro il 15 febbraio 1835 (pur avendo Donizetti terminato il suo compito con largo anticipo, la 'prima' slitterà fino al 15 marzo). Robert metteva a disposizione una compagnia che al momento prevedeva già la Grisi, Rubini, Ivanoff, Tamburini, Lablache, Santini. «L'ouvrage devra, bien entendu, être composé suivant la voix et l'emploi de chaque artiste. M^r Donizetti n'aura aucun droit de fixer l'exécution des costumes et des décors, ni de demander aucune addition au nombre des musiciens composant aujourd'hui l'Orchestre et les Chœurs.»

Da parte sua, Donizetti cedeva tutti i diritti sull'opera, in cambio di 8000 franchi da pagarsi alla consegna, più altri 1000 «pour le prix du libretto que M Donizetti se charge de faire composer par un poète de son choix». La clausola includeva anche ogni pretesa sulla diffusione a stampa: significativamente, oltre al rappresentante dell'istituzione committente e dell'artista posto sotto contratto, il terzo dei contraenti era appunto l'editore Troupenas. Senza bisogno di ulteriori accordi bilaterali, sua veniva ad essere ufficialmente la prerogativa

de faire graver et publier l'ouvrage, tant en France qu'à l'étranger, sous telle forme qu'il le jugera convenable à ses intérêts, M. Donizetti s'engageant à ratifier par écrit, à la première réquisition de M. Troupenas, les cessions que ce dernier pourroit faire à des tiers, sans que M. Donizetti puisse prétendre à aucun autre prix que celui fixé dessus, si ce n'est seulement la moitié du prix qui sera payé pour le droit d'édition dans l'Autriche & l'Italie.

Quant aux cessions de la partition complète pour le service des divers Théâtres étrangers, le prix qu'on en obtiendrait, sous la déduction des frais de papier et de copie, sera partagé par tiers entre les trois parties contractantes.

Inizialmente, dunque, il libretto doveva essere «cosa semiseria», come si legge nella citata lettera a Ricordi del 15 aprile 1834. Donizetti avrebbe voluto Felice Romani come poeta, e ancora il 23 maggio 1834 sollecitava i buoni uffici di Ricordi in tal senso: in quell'occasione il compositore si dichiarava disponibile ad attendere una consegna fino ai primi di luglio, e forse si riferisce a questo anche il passo di un'ulteriore missiva a Ricordi, sempre da Napoli, datata 7 giugno 1834. Verosimilmente, di poco posteriore dovette essere la rinuncia – o l'implicita diserzione – di Romani, dato che in un'altra lettera (non datata) il compositore parla di libretto avuto da Emanuele Bidera «molto per tempo», e di «quasi quattro mesi» di applicazione: dunque, considerando che il 7 ottobre 1834 Donizetti poteva comunicare a Ferretti «che il Marino Faliero per Parigi è finito, o almeno mi manca un sol duetto», e che l'aveva scritto «con grandissima simpatia», si può calcolare che il testo gli fosse stato consegnato prima della fine di giugno 1834.

Quando ancora sperava di potersi servire di Romani, e per un libretto semiserio, Donizetti gli aveva fatto sapere tramite Ricordi (da Napoli, il 15 aprile 1834): «Quindi lo prego a scegliere [...] un soggetto già cognito e piaciuto in Francia». Una volta abbracciato il genere serio, mise gli occhi su di un soggetto storico relativo al Doge Marino Faliero, e riconducibile alla tenebrosa leggenda di una Venezia città di spie, delazioni e poteri segreti quale Amelot de la Houssaye (*Histoire du gouvernement de Venise*, 1676) aveva consegnato agli illuministi e giacobini, e che di recente la fortunatissima *Histoire de la République de Venise* di Daru (1819) aveva rinverdita. Già trattata a racconto da Hoffmann (*Doge und Dogaresse*, 1818) e a tragedia anzitutto da Byron nel

1820 (*Marino Faliero*), la vicenda aveva avuto successo a Parigi nel 1829 – sempre come tragedia – per merito di Casimir Delavigne, il cui *Marino Faliero* era stato pubblicato anche in Italia in quello stesso anno nella traduzione di Luigi Raspi. Mentre da un lato sottoponeva all'approvazione di Rossini quel soggetto, che dava sufficienti garanzie di notorietà, Donizetti provvede a rimpiazzare il latitante Romani col quasi esordiente Giovanni Emmanuele Bidera, un teatrante siciliano di famiglia greca, che gli fornirà contemporaneamente anche il libretto della scaligera *Gemma di Vergy*. Nella citata lettera verosimilmente a Severini, il compositore faceva il punto sulla situazione:

il soggetto è quello che si convenne già col sig. Cav. Rossini, Marino Falliero, soggetto, com'Ella ben sa de' più teatrali e che presenta molte condizioni favorevoli per l'esimia compagnia che lo dovrà eseguire. I caratteri non possono essere meglio appropriati ai quattro primi artisti e l'importanza eguale sostenuta da' medesimi nell'azione è ciò che potevasi desiderare di migliore.

L'azione procede a un di presso come nella tragedia del sig. Delavigne, la quale essendo notissima, offre una difficoltà di meno a chi scrive in una lingua che non è quella del suo pubblico [...].

Nella riduzione a «tragedia lirica» della «tragédie» di Delavigne, Bidèra apprestò per il compositore un testo che avrebbe dovuto configurarsi come segue (lo schema è tratto dal primo libretto, qui alle pp. 135-150):

Atto I

Appartamenti del Doge

n. 1 PRELUDIO e INTRODUZIONE

Coro «Chiediam del Doge – Il passo»

Cantabile «Piango, è ver, ma fia punito» Israele e pertichino

Cabaletta «Trema, o Steno, scellerato» Israele e Tutti

Recitativo «Ed il Doge che pensa?»

n. 2 CAVATINA di Fernando

Scena «No, no, di abbandonarla»

Cantabile «Di Venegia, o bel soggiorno»

Cabaletta «In terra straniera»

Recitativo «Ma giunge alcun?.. È dessa!»

n. 3 CAVATINA di Elena (con Fernando pertichino)

Scena «Va, fida Irene»

Tempo d'attacco «Dì che parta, e che funesta»

Cantabile «Parti, o caro, e forse altrove / Partirò, crudel, ma dove»

Cabaletta «Ah! se dobbiam noi piangere»

Recitativo «Il Doge! – Parti! – Oh ciel! – Se ancor qui resti...»

n. 4 FINALE I: DUETTO Faliero-Israela e Coro

Tempo d'attacco «Se pur giungi a trucidarlo»

Larghetto «Odio, sdegno, vi sento, vi ascolto»

Tempo di mezzo «Su, risolvi: il tempo vola»

Cabaletta «Mira qui tremendi, immoti»



1



2



3

Giuseppe Bertoja (1804-1873), bozzetti per *Marino Faliero*.
Venezia, San Benedetto, 1839. 1. Arsenal, atto I; 2-3. atto III.

Atto II

Palazzo di Leoni

Recitativo «Di rose di Bisanzio»

n. 5 ARIA di Steno

Cantabile «Non sei sola, o larva amata»

Cabaletta «Da me lontani»

n. 6 CORO

«Vieni, o regina»

Recitativo «Siam soli. – Attento veglia... – Occhi non avvi»

n. 7 QUARTETTO Faliero-Elena-Israele-Fernando con Cori

Scena «O superbo Faliero, a chi t'inchini»

Larghetto «Dimmi, incauta, e parla il vero»

«Tu il vedesti? – Io, con questi occhi...»

Largo «Invitato all'empia festa»

Seguito «M'affida la giustizia»

Stretta «Al ballo vadasi»

Piazza di San Giovanni e Paolo

n. 8 CORO E BARCAROLA

Coro «Siamo i figli della notte»

Barcarola «Or che in cielo alta è la notte»

Recitativo «Finì la festa di Leoni? – È a mezzo»

n. 9 FINALE II: ARIA di Faliero con pertichini e Coro

«Bello ardir d'un congiurato»

«Dunque all'opra. – Un'alba ancora»

«Là trafitto nel sangue ravvolto»

«Notte atroce, notte orrenda»

Atto III

Appartamenti del Doge

n. 10 CORO e Irene

«La notte inoltrasi»

n. 11 SCENA E ARIA di Elena con pertichino e Cori

Scena «Ma già si desta... - Ah! - Quale spavento?»

Cantabile «Tutto or morte, o Dio! m'invola»

«Dio clemente, ah! mi perdona»

Tempo di mezzo «Deh, ti placa, o sventurata»

Cabaletta «Fernando, mio bene»

Sala del Consiglio

n. 12 CORO e ARIA di Israele con pertichini

Coro «Il traditor Faliero»

Cantabile «Odo il suon di chi sprezza i perigli»

Larghetto «Siamo vili, e fummo prodi»
 Tempo di mezzo «Marco, Arrigo, o mio Giovanni»
 Cabaletta «Morendo noi fuggiamo»
 Recitativo «Perché, Doge (che tal sei fin che 'l serto»

n. 13 PREGHIERA di Faliero

«Gran Dio, che in tua virtù»
 Recitativo «Elena mia! – Faliero! Oh! di mia pena»

n. 14 FINALE III: DUETTO Elena-Faliero

Tempo d'attacco «Di vergogna avvampo, ed ardo»
 Cantabile «Santa voce, al cor mi suona»
 Cabaletta «Or qui vieni a confondere»
 Finale «Degli afflitti sostegno primiero»

In questo assetto, Donizetti musicò il libretto di Bidera a Napoli, durante l'estate 1834: dunque, in parallelo con la composizione della sfortunata *Maria Stuarda*. Dopo il debutto e le prime recite a Milano di *Gemma di Vergy* (26 dicembre 1834) il compositore si pose in viaggio per Parigi, dove giunse ai primi del nuovo anno via Genova e Marsiglia. Il 24 gennaio assisteva alla 'prima' di *I Puritani*, commissionata a Bellini sempre dal Théâtre Italien, e un mese dopo a quella di *La juive* di Halévy, all'Opéra. Intanto però la partitura sottoposta a Rossini conobbe diversi cambiamenti prima di entrare in fase di montaggio. Con evidente malevolenza, il 27 febbraio 1835 Bellini ne riferiva ad un amico napoletano: «So che Rossini gli ha fatto rifare l'intr(o)duzio)ne, il finale e molti altri pezzi e strette moltissime». Quando finalmente andò in scena, il 12 marzo 1835 (con protagonisti Luigi Lablache [il Doge], Giulia Grisi [Elena], Giovan Battista Rubini [Fernando], Antonio Tamburini [Israele], Nicola Ivanoff [Gondoliere fuori scena], Vincenzo Santini [Steno]), l'opera aveva questa nuova disposizione:

Atto I

Arsenale

n. 1 PRELUDIO e INTRODUZIONE

Coro «Issa, issa, issa là»
 Canzone del Coro «Zara audace, Zara infida»
 Recitativo «Oh miei figli! oh dolce il canto»
 e Cantabile «Era anch'io di quella schiera» Israele e Coro
 Tempo di mezzo «Alcun giunge... dei patrizi!»
 Cabaletta «O patrizi scellerati» Israele e Tutti

Appartamenti del Doge

n. 2 CAVATINA di Fernando

Scena «No, no, di abbandonarla»
 Cantabile «Di mia patria bel soggiorno»
 Cabaletta «Un solo conforto»
 Recitativo «Ma giunge alcun? È dessa!»



1



2



3

Giuseppe Bertoja, bozzetti per *Marino Faliero*. Torino, Teatro Regio, 1840 (1), 1842.
1. Arsenale, atto I; 2. Sala da ballo, atto I; 3. Appartamenti del Doge, atto III.

n. 3 Duetto Fernando-Elena

Tempo d'attacco «Tu non sai! La nave è presta»

Larghetto «Strinsi un brando, e del suo sangue»

Tempo di mezzo «Ebben, io parto: addio!»

Cabaletta «Vivi! la mia memoria»

Recitativo «Il Doge! – Parti! – Oh ciel! – Se più qui resti...»

n. 4 Duetto Faliero-Israele e Coro

Tempo d'attacco «Se pur giungi a trucidarlo»

Larghetto «Odio, sdegno, vi sento, vi ascolto»

Tempo di mezzo «Che risolvi? - Al ballo vieni»

Cabaletta «Tremar tu sembri, e fremere»

Palazzo di Leoni

Recitativo «Le rose di Bisanzio»

n. 5 Coro

«Vieni, o dell'Adria»

Recitativo «Siamo soli. – Attento veglia... – Occhi non avvi»

n. 6 FINALE I

Scena «O superbo Faliero, a chi t'inchini»

Tempo d'attacco «Tu il vedesti? – Io, con questi occhi...»

Largo «Invitato all'empia festa»

Seguito «Eccolo: è desso. – Desso?»

Stretta «Al mio brando or è fidata»

Atto II

Piazza di San Giovanni e Paolo

n. 7 Coro e Barcarola

Coro «Siamo i figli della notte»

Barcarola «Or che in cielo alta è la notte»

Recitativo «Un uom giunge vêr noi»

n. 8 Aria di Fernando

Scena «Notte d'orrore!.. Di tremendi auguri»

Cantabile «Io ti veggio: or vegli e tremi»

Tempo di mezzo «Quest'è l'ora... Una mano di fuoco»

Cabaletta «Mi tornano presenti»

Recitativo «Finì la festa di Leoni? – È a mezzo»

n. 9 FINALE II: Aria di Faliero con pertichini e Coro

«Bello ardir di congiurati»

«Dunque all'opra. – Un'alba ancora»

«Là trafitto nel sangue ravvolto»

«Notte atroce, notte orrenda»



Giuseppe Bertoja, bozzetto per *Marino Faliero*, Arsenale, atto I, non realizzato.

Atto III

Appartamenti del Doge

n. 10 CORO e Irene

«La notte inoltrasi»

n. 11 SCENA E ARIA di Elena con pertichino e Cori

Scena «Ma già si desta... - Ah! - Qual spavento!.. - Irene»

Cantabile «Tutto or morte, o Dio! m'invola»

«Dio clemente, ah! mi perdona»

Tempo di mezzo «Deh, ti placa, o sventurata»

Cabaletta «Fra due tombe, fra due spettri»

Sala del Consiglio

n. 12 CORO e ARIA di Israele con pertichini

Coro «Il traditor Faliero»

«Oh sventurata terra»

Cantabile «Odo il suon di chi sprezza i perigli»

Larghetto «Siamo vili, e fummo prodi»

Tempo di mezzo «Marco, Arrigo, o mio Giovanni»

Cabaletta «Il palco è a noi trionfo»

Recitativo «Falier, già doge di Venezia, e conte»

n. 13 FINALE III : DUETTO Elena-Faliero

Tempo d'attacco «Di vergogna avvampo, ed ardo»

Larghetto «Santa voce, al cor mi suona»

Tempo di mezzo «Vieni, Falier, già l'ultima»

«Sì, quaggiù tutto è finito»

I mutamenti investirono anzitutto la divisione in atti della materia drammatica. L'intera situazione della festa a palazzo Leoni venne inglobata nell'atto I, sottraendo al vecchio n. 4 quel compito di Finale I ora assegnato invece al Quartetto già n. 7. L'Atto II risultò così limitato al solo convegno notturno dei congiurati, concomitante alla festa di Leoni: per mitigarne l'esiguità, venne aggiunto un 'numero' importante per il tenore (n. 8). All'opposto, l'Atto III venne un po' snellito eliminando la Preghiera di Faliero (già n. 13), in un primo momento mantenuta.

Dei 'numeri' previsti, l'Introduzione venne ridisegnata massicciamente (Bellini l'aveva segnalato), e con più efficacia, portando in scena quell'antefatto all'Arsenale, originariamente solo narrato. L'insulto di Steno ad Israele andava ad aggiungersi allo sfrontato oltraggio fatto dal medesimo Steno al Doge e a sua moglie, duplicandone anche la valenza di tracotanza pubblica (la superbia aristocratica) e privata (l'umiliazione di Bertucci). Teatralmente più vivida, la soluzione impose però nuovi versi per il Cantabile e la Cabaletta di Israele, ma soprattutto nuove parole e stavolta anche nuova musica per il tempo iniziale – gli arsenalotti al lavoro, con la pittoresca rievocazione della loro canzone di guerra – e per quello di mezzo, con l'arrivo dell'arrogante, protervo Steno.

Verosimilmente sempre per esigenze di maggior dinamismo scenico si provvide a convertire la Cavatina per Elena, con Fernando di rinforzo (già n. 3), in Duetto vero e proprio (n. 3), andando a ripescare le sezioni iniziali di un 'numero' («Sì, son io che a te ritorno») che Donizetti aveva scritto per *Anna Bolena* nella stagione del suo debutto (come alternativa al duetto «S'ei t'aborre, io t'amo ancora»). E la soppressione della Cabaletta di Elena nel Finale ultimo fece correre a precipizio una situazione che prima ristagnava: invece che la dilatazione sublimante delle formulazioni melodiche, si optava per i tempi brutali del realismo scenico, che tranciano *ex abrupto* il discorso musicale né più né meno della mannaia che piomba sul collo del Doge.

Necessità di sveltimento di un Atto I ora piuttosto esteso imposero la soppressione dell'Aria di Steno (già n. 5, ma prevista in apertura dell'atto II), e forse anche la normalizzazione dell'originario Quartetto n. 7, ricondotto al taglio canonico dei Finali intermedi. Infine, le «strette moltissime» che Bellini indicava rimpiazzate furono quelle dei nn. 4, 6, 11 e 12, mentre al n. 2 vennero applicate nuove parole.

Per tutto questo lavoro di ri-versificazione, o di stesura di versi completamente nuovi, Donizetti si avvale di un giovane letterato presente *in loco*, Agostino Ruffini. Nato a Genova nel 1812 (morirà a Taggia nel 1855), così come i fratelli maggiori Iacopo (1805-1833) e Giovanni (1807-1881), Agostino era divenuto seguace di Mazzini, carbonaro e poi adepto della Giovine Italia. Dopo l'arresto e il suicidio in carcere di Iacopo, fermato dalla polizia sabauda in quanto sospetto di essere il capo della cospirazione repubblicana a Genova, Giovanni e Agostino erano riparati prima a Marsiglia e poi a Ginevra. Trasferitosi poi a Parigi, Agostino verosimilmente cercò occupazione presso un'istituzione italianizzante quale il Théâtre Italien (per la medesima, e per lo stesso Donizetti, suo fratello Giovanni di lì a qualche anno scriverà *Don Pasquale*). «Ces jours j'ai eu force occupations. D'abord mes chères études. En outre Donizetti m'a prié de faire quelques changements à un livret d'un Opera qu'on doit jouer ici, Marino Faliero; entr'autre une cavatine pour Rubini. Après il m'a fait encore prier d'écrire une scene quelconque, qu'il voudrait dédier à Tamburini, et je l'ai écrit», scriveva il 25 gennaio 1835 da Parigi alla madre, a Genova. Senza contare i recitativi, Ruf-

fini intervenne più o meno pesantemente in almeno 10 'numeri' su 13, in qualche caso provvedendovi di sana pianta: a onor del vero, il libretto portato in scena a Parigi bisognerebbe dunque dichiararlo di Bidera ma insieme con Ruffini.

E non si tratta solo di un doveroso riconoscimento di paternità. Per quanto prescelto e lavorato ben prima di arrivare a Parigi, il soggetto della «tragedia del sig. Delavigne» finiva qui per caricarsi di risonanze politiche inattese. Oltre a Ruffini, la capitale francese ospitava infatti numerosi fuorusciti italiani di spicco, esuli forzati a causa chi dei moti del '31, chi delle repressioni antimazziniane del 1833 in Piemonte o della fallita spedizione in Savoia del 1834: Carlo Pepoli, Terenzio Mamiani, Antonio Zanolini, Nicola Bettoni, Michele Accursi, Antonio Ghiglione, Giovanni Matteo de Candia (Mario), Gustavo Modena, per non citare che quelli più o meno legati a vicende teatral-musicali. Che quella stagione del 1834-1835 al Théâtre Italien ne coinvolga un paio – Pepoli e Ruffini –, e che i titoli nuovi presentati (*I Puritani* e *Marino Faliero*, ma prima di loro [25 novembre 1834, per sole 3 sere] lo sfortunato *Ernani* di Gaetano Rossi e Vincenzo Gabussi, ricavato dalla celebre *pièce* libertaria di Victor Hugo) trattino in vario modo temi e questioni legati alla sfera politica, non è casuale né privo d'intenzioni, anche nei confronti del pubblico parigino. L'immagine d'Italianità che il palcoscenico 'nazionale' intendeva offrire si apriva ad apporti d'attualità: certo con obiettivi militanti, negli interventi di letterati-patrioti che profittarono di qualche spiraglio utile per tenere alta la bandiera della Causa; forse solo annusando un vago Spirito del Tempo, nella programmazione dei promotori e dei compositori. Del resto, Donizetti aveva dimostrato una chiara consapevolezza della scottante materia di quel soggetto: da Napoli, nell'ottobre 1834 – dunque freschissimo delle disavventure di *Maria Stuarda* –, aveva chiarito a Ferretti che «la revisione [cioè, la censura] di là è ben diversa di qua, che [*Marino Faliero*] di là resterà perché qua non si potrà».

Né sfuggì ai recensori parigini la preminenza dell'aspetto politico dell'opera, in cui vicende private e pubbliche si confondono inscindibilmente: l'arroganza del patriziato e il suo spirito di casta colpiscono personalmente Israele in un caso e Faliero nell'altro, ma – rispettivamente – fanno esplodere anche la collera popolare e screditano la dignità delle istituzioni; e i capi-popolo si alleano col monarca per un colpo di stato che è anche vendetta di individualità offese personalmente nell'onore. «C'est à la fois un drame politique et un drame de passion» scriveva Charles Merriau su «Le temps» (28 marzo 1835), né più né meno dell'ignoto collega de «La gazette de France» del 18 marzo 1835: «une intrigue politique et une intrigue amoureuse marchant parallèlement». Ma che Fernando ed Elena si amino (o si siano amati) davvero, e se platonicamente o no, sono particolari accessori, del tutto secondari ai fini della macchinazione complessiva: caso mai, fungeranno da componente di amarissima ironia tragica per la figura del Doge, all'oscuro – lui, ma non lo spettatore! – delle vere motivazioni che avevano spinto Fernando ad agire e morire. La sua sciarpa, prova dell'infedeltà coniugale e al tempo stesso viatico che beffardamente l'ignaro Faliero si sceglie per l'eternità, sale a strumento di una rivelazione *in articulo mortis* che, persa la battaglia politica, darà tutta d'un colpo all'uomo la drammatica coscienza della sconfitta anche privata. Il breve tragitto che ormai lo separa dalla morte dovrà affrontarlo nella solitudine più cupa e disperata, mitigata appena da qualche fiammella religiosa e accenno di perdono, ma nella convinzione della perfetta e perfino ridicola

inutilità del proprio sacrificio. Il senso di quella tardiva confessione di Elena sta proprio qui: non tanto in moti sentimentali e psicologici cui non è facile trovar spiegazione plausibile, ma nella sua funzionalità drammaturgica di compimento della catastrofe per Faliero (alla rovina dell'uomo pubblico, assommare quella personale, in un naufragio totale e senza luce).

Anche se per deplorarla, ad alcuni recensori non sfuggì la tinta tetra e la prevalenza politica di un dramma in cui la componente amorosa finiva per essere secondaria (mentre «*La musique vit d'amour comme les fleurs de rosée*», ricamava poeticamente F. Buloz sulla «*Revue des deux mondes*» nel marzo 1835). Ciò comportava, ad esempio, una decisa prevalenza maschile, e un senso generale di monotonia. Un non meglio specificato «I.C.T.» notava, sulla «*Revue et gazette musicale de Paris*» del 15 marzo 1835: «*Le seconde acte est occupé en entier par la conjuration; les femmes n'y paraissent point; le premier ténor est tué à la fin de cet acte; nous serons privés de la voix de Rubini pendant le troisième acte. L'amour tient trop peu de place dans le drame; le complot, les projets de vengeance du doge et de ses affidés donnent une couleur uniforme à l'action dramatique, à la musique*». Nelle pagine della «*Revue de Paris*», il 12 marzo 1835, anche Castil-Blaze aveva notato, tra i difetti del libretto: «*la couleur en est trop uniforme et trop constamment sérieuse*». Mentre «*Ed. M.*» su «*Le courrier français*» del 16 marzo 1835 lamentava che Donizetti avesse «*manqué l'occasion de jeter dans la monotonie d'un opéra série un rôle original et presque bouffon, en ne traitant pas celui d'Israel Bertucci d'après les indications excellentes du poète français, M. Casimir Delavigne*».

Proprio quella decisa propensione per i temi politici aveva invece esaltato Giuseppe Mazzini che, nella sua *Filosofia della musica* (Parigi, 1836), aveva visto in questo recentissimo Donizetti un ulteriore traguardo – dopo *Anna Bolena* – nella direzione del dramma storico e di quella «riforma» che avrebbe dovuto portare alla fondazione di una «nuova scuola musicale» modernamente «filosofica», cioè capace di restituire psicologie e dinamiche tra i personaggi senza incanalarle negli schemi morfologici di convenzione. «Un'ombra dell'antica Venezia [...] si stende misteriosa, solenne sull'intero dramma», la cui *couleur historique* è garantita da pennellate d'epoca quali ad esempio «il ballo veramente de' tempi nel finale dell'atto primo, a cui s'intreccia con tanta scienza il dialogo declamato tra Faliero e Bertucci». Più che dai cori come sonora possibilità d'incarnazione del Popolo (come aveva notato Etienne Gallois sulla «*Revue du théâtre*»: il coro «*cette fois à un rôle bien caractérisé dans l'action*»), Mazzini si dimostra colpito proprio dall'invenzione formale donizettiana: il recitativo citato che «s'intreccia con tanta scienza» alla danza evocata dall'orchestrina fuori scena, come poco prima era successo col Coro festevole, e dopo si ripeterà con l'affannata apparizione di Elena; «poi, e innanzi a tutto, il nuovo sublime e veramente ispirato duetto fra Marino Faliero e Israele Bertucci [...] quell'alternare, iroso, tronco, concitato di frasi melodiche, che non è canto, perché chi canta è l'orchestra [...] quella maestria mirabile di scienza musicale e scienza fisiologica umana ad un tempo, maestria d'insistenza progressiva in Israele, di progressivo incalorimento in Faliero». Pur senza eludere i contorni canonici della «solita forma», quel duetto ne riformulava infatti le sezioni 'di movimento' modellandole sui tempi scenici propri di *quella* situazione specifica, invece di convogliarle entro misure di convenzione. Lo stesso accade con l'Aria (Aria?) di Faliero che chiude il secondo atto, ampiamente dialogata con Israele e il Coro (mentre di taglio più tradi-



1



2

Romolo Liverani (1809-1872), bozzetti per *Marino Faliero*.

1. Campo San Giovanni e Paolo, atto II, Faenza, Museo del Teatro, 1869.

2. Gabinetto che immette in una sala da ballo (attribuzione), atto I, Faenza, Biblioteca Comunale, 1837.

zionale risultano quelle di Elena, e di Israele, nell'atto III, ugualmente grandi e non poco articolate). Crudelmente in parallelo col precipitare della tragedia è il Duetto finale: la Cabaletta che ci si aspetterebbe non arriverà mai, resa impossibile dall'esecuzione capitale del protagonista (il che impedirà, in sovrappiù, di dare consistenza a quelle ipotesi consolatorie e di perdono appena adombrate nel Cantabile: giusto quanto serviva per non far tacciare il testo di empietà nichilista). Donizetti uomo di teatro non si contenta di far stridere violentemente situazioni simultanee in forte contrasto: i toni sommessi della Congiura entro l'estroversa brillantezza della Festa (fine dell'atto I); lo sveltare del canto spianato di una supplice Elena – che a poco a poco trascina con sé significativamente anche Fernando – sopra le concitate sillabazioni degli uomini, tutti ormai preda degli impulsi di vendetta (il Concertato del Finale I); le scomposte bestemmie del Coro dei Condannati gettate in faccia all'impettita maestà dei Dieci nella scena del tribunale (atto III). Il compositore non arretra neppure di fronte a sperimentazioni melodiche estreme: se la pittoresca Barcarola del Gondoliere dà un tocco di *couleur locale*, resa ancor più suggestivo dal suo provenire fuori scena, agli sgherri in barca è negata ogni amabilità canora in favore di una spoglia declamazione lugubrementemente salmodiata, volutamente rinunciataria di fronte ad ogni idea di Bellezza, ma perfetto presagio delle sventure a venire e del doppio dramma che si compirà mentre infuria un temporale fin lì solo minacciato.

Difficile immaginare qualcosa di più agli antipodi de *I Puritani* di *Marino Faliero*. A fronte dell'eleganza araldica di un melodramma che sublima passioni e situazioni proiettandole in un mondo ideale e sospeso, la cupa violenza di una tragedia tetra e disperata, che sgretola le convenzioni per mimare i ritmi impoetici del tempo reale: nel confronto ravvicinato tra Bellini e Donizetti, neppure agli spettatori della stagione milanese del Carcano, nel carnevale 1830-31 (*Anna Bolena* e *La sonnambula*, a distanza di un paio di mesi), era capitata un'occasione così ghiotta per verificare sperimentazioni così opposte, e in fin dei conti la vitale energia creativa e intellettuale dell'Opera Italiana e dei suoi maestri.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFONSO LAZZARI, *Giovanni Ruffini, Gaetano Donizetti e il «Don Pasquale» (da documenti inediti)*, «La rassegna musicale», 1915, pp. 301-316 e 410-425.
- GUIDO ZAVADINI, *Gaetano Donizetti: Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo, Arti Grafiche, 1948.
- «Studi donizettiani», 1, 1962.
- ALEXANDER WEATHERSON, *Donizetti in Paris*, «The Donizetti Society Journal», 7, 2002, pp. 3-9.
- Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Roma-Milano, Accademia Nazionale di Santa Cecilia-Skira, 1997.

Francesco Bellotto

L'immaginario scenico di *Marino Faliero*

... quell'aura di tristezza muta, secreta, non definita, ma sempre crescente, che sottentra lenta lenta all'energia della volontà, che pone ad uno ad uno gli attori del dramma sotto il dominio della fatalità, [...] signoreggia dall'alto, cupa come la notte, immobile come la laguna.

Mazzini, *Filosofia della Musica*, 1836

Scorrendo a campione la raccolta di lettere di Gaetano Donizetti, con disordinata e oziosa premeditazione, mi sono reso conto che molto spesso, là dove compaiono annotazioni sull'attività del comporre, o emergono dettagli d'estetica musicale, o si delineano nuovi progetti drammatici, in quei luoghi, in quelle *occasioni di pensiero*, il compositore si esprime immaginando azioni teatrali. Raramente questioni di scrittura musicale, ancor meno disposizioni librettistiche, ma soprattutto *azioni teatrali*. Vividamente descritte attraverso personaggi e ambienti. Sapientemente narrate in un fluire di tempo che già partecipa l'effetto finale, la rappresentazione.

Sospetto che in Donizetti l'impulso primario alla scrittura, alla creazione artistica, riguardasse appunto, in primo luogo, la sua 'immaginazione scenica', l'intimo piacere nel disporre mentalmente una storia fatta di parole, di musica e immagini. Da tale immaginario scenico Donizetti ricavava un testo. Sul testo gli interpreti realizzavano una rappresentazione teatrale. E se il pubblico, assistendo alla messinscena, provava le medesime sensazioni che il compositore aveva cercato d'imprigionare dietro le inferriate dei suoi pentagrammi, allora il ciclo comunicativo era concluso, e la missione *poetica* e *poietica* dell'autore finalmente compiuta.

Marino Faliero è fra le opere di Donizetti una di quelle che più evidenti porta i segni del complesso e faticoso lavoro di cristallizzazione dell'immaginario scenico, forse perché è dramma in cui i nessi fra parole, musica e immagini paiono inscindibilmente vincolati alla sfera teatrale, alla vita sulle tavole del palcoscenico. In questo saggio, ripercorrendo le sollecitazioni visive, le indicazioni d'azione e le disposizioni genericamente teatrali del testo, cercherò di occuparmi appunto dell'immaginario scenico donizettiano seguendo qualche traccia ancor visibile nella intricata selva di fonti, segni, indicazioni, informazioni e testimonianze a nostra disposizione.

A quale tipo di storie *Marino* appartiene?

È il 16 aprile 1355. Il Faliero, da sette mesi Doge, è sposato con la bella e giovane Elena. Ma il nobile, eroico, Marino non è che un vecchio: la moglie ben presto lo tradisce col suo più fido amico (nonché nipote), Fernando. A sfondo di tutto questo c'è Venezia, in mano a un'oligarchia prepotente e corrotta: Faliero tenta il rovesciamento del Maggior Consiglio. La congiura fallisce: destituzione e decapitazione la pena decretata per lui. Elena confessa la propria infedeltà: al Doge toccherà anche l'amara prova di riuscire a perdonare la colpa della moglie prima di salire al patibolo.

La vicenda è dolorosamente tetra, piuttosto scabrosa ed esplicita. La produzione di Donizetti, dopo le esperienze de *Il Furioso all'isola di San Domingo* (Roma, 2 gennaio 1833) di *Torquato Tasso* (Roma, 9 settembre 1833) e soprattutto di *Lucrezia Borgia* (Milano, 26 dicembre 1833), si era decisamente rivolta ad un genere di narrazione drammatica particolare. Questi titoli si basano su vicende quasi al limite dell'impudicizia, per l'epoca. I personaggi hanno psicologie molto marcate ed evidenti; agiscono come in preda ad un destino ineluttabile, quasi vittime della trama, senza reali possibilità d'influenza sullo svolgimento dei fatti. Mi pare evidente che Donizetti, percorrendo una via ben tracciata da Victor Hugo nelle prefazioni di *Cromwell* e *Hernani*, cercasse in questi anni di utilizzare uno stile d'azione comica al posto dello stile di «statica classicità» che si può rintracciare in alcune tragedie liriche precedenti, quali, ad esempio, *Anna Bolena*. L'adozione del lavoro di Casimir Delavigne come fonte letteraria mi sembra rientrasse totalmente nell'ottica, una vera scelta di campo. Leggiamo la testimonianza di un uomo di teatro eccezionale, Gustavo Modena, che in una lettera del 1833 ad un anonimo amico contrapponeva – in maniera del tutto consapevole ed esplicita – le due scuole: da una parte la tragedia italiana; dall'altra il «teatro nuovo» che veniva d'oltralpe. Il riferimento è a *Les Enfants d'Edouard*, che in quell'epoca Modena stava traducendo.

Mio caro amico, Eccoti la traduzione d'una scena di tragedia. Tu riderai di questo stile della Mandragora portato da me profanamente nei sacri, sublimi concetti di Melpomene. Un Italiano avvezzo a tener Alfieri per unico tipo di tragedia, dee turarsi le orecchie, scandalizzato e impaurito di tanta sfrontatezza. Tu hai buon senso, però; stando fuori d'Italia devi esserti avvezzato alla libertà letteraria, e capirai che questo dramma di De La Vigne non comportava il nostro linguaggio convenzionale sui trampoli, e i passi da angelo de' nostri Eroi canonizzati *tamquam* tragediabili. Traduttore ed attori devono farsi comici per servire alla intenzione del Poeta. Gl'Italiani d'oggi lo sgradiranno; gl'Italiani liberi d'un giorno (che sia domani!) troveranno sensato e giusto che per eccitare gli affetti gli uomini non s'abbiano già a trasmutare in Silfi.

Qualche anno dopo scriverà nuovamente del dramma di Delavigne al Regli:

Il dramma è tragicomico, alla maniera di Shakespeare, e alla maniera delle storie del mondo nostro, che non è sole né una cometa, checché ne pensino e dicano gli spiritualisti. Calcai nel comico, perché a quei giorni io leggeva il *Cromwell* di V. Hugo ed il *Re Achab* del nostro Cecchi.

Shakespeare, Delavigne e Hugo come modelli di una teatralità nuova nuovissima per l'Italia, e neppure troppo ben vista da censori e conservatori. La novità consisteva precisamente nell'accostare elementi comici e tragici. Per citare qualche elemento concreto, si consideri lo stile librettistico dell'opera. È indubbio che il lessico adoperato e lo stile versificatorio sono modellati ad imitazione di un linguaggio 'quotidiano', in qualche modo antiletterario, e in questo senso 'comico': per dirla con le parole di Felice Romani (che fu, credo, uno dei più attivi avversari del nuovo stile) nella prefazione alla *Lucrezia Borgia* (a tutti gli effetti è la prima opera tragicomica del Romanticismo italiano, scritta dal librettista *malgré lui*) «stile che tien l'indole della prosa in un lavoro in versi; che vuolsi adattare all'angustia del dialogo, alla tinta dei tempi, alla natura dell'azione, ai caratteri che la svolgono, più comici la maggior parte

che tragici; stile insomma conveniente in un'opera ove il Poeta deve nascondersi e lasciar parlare ai personaggi il loro proprio linguaggio.». Dunque, nel modo di esprimersi, i personaggi comici hanno la capacità di nascondere il lavoro del poeta, del librettista. Ottengono così più facilmente l'illusione che la parola recitata sia pensata dal personaggio, e non filtrata attraverso il lavoro dell'autore dei versi. Lo spettatore, non percependo più alcun diaframma fra boccascena e platea, è lasciato in balia dei personaggi. In perfetta antitesi con la letteratura classicista, nel nuovo teatro si realizzava perciò una enorme, inusitata, possibilità di *immedesimazione* nei panni di chi agiva sul palcoscenico.

In accordo con lo stile comico, nella costellazione di *Marino Faliero* abbiamo un notevole contorno di personaggi, fondamentali per l'economia della storia, che però non possiedono trattamento musicale di prima sfera: Steno, Leoni, Vincenzo, Beltrame, Pietro, Strozzi, Marco, Arrigo, Giovanni, Irene; assieme a loro agisce un quartetto di protagonisti: Faliero, Elena, Fernando, Israele. Non casualmente, è più o meno la disposizione che Donizetti adottò anche per *Lucrezia* e che Verdi adotterà per *Rigoletto*. Altra caratteristica comune alle tre opere riguarda i ruoli eponimi. Estendendo un'acuta osservazione dello studioso Piero Weiss (relativa a *Rigoletto*: la si può leggere nell'articolo *Verdi e la fusione dei generi*), *Lucrezia*, *Marino* e *Rigoletto* parlano con linguaggio comico, ma hanno un percorso di trama perfettamente tragico, sublimando nei rispettivi finali quell'ideale di *catastrofe* aristotelica che si compone di pietà e orrore.

Cimentandosi con Delavigne, bisogna poi tener presente che Donizetti debuttava in Francia adattando un soggetto recente e ben noto al pubblico parigino: logico che il camaleontico compositore tentasse di modulare il suo modo di scrivere alle esigenze della piazza. Si conserva a Napoli un importante documento sul quale insisterò: è il libretto manoscritto di Emanuele Bidera con interventi autografi di Donizetti (la fonte si trova riprodotta in «The Donizetti Society Journal», 7, Bergamo, 2002; la trascrizione integrale è proposta in questo numero 8 de «La Fenice prima dell'opera»): rappresenta il testo progettato a tavolino dal compositore e dal librettista, qualche mese prima della trasferta parigina. Arrivato nella capitale francese, Donizetti (così come prevedeva il contratto che troviamo pubblicato in questo volume per la prima volta) fu costretto dal sovrintendente Robert e dal consulente artistico Rossini ad una serie di cambiamenti molto importanti: i due dirigenti volevano per il Théâtre Italien opere di gusto assolutamente italiano e – se possibile – composizioni ancor più convenzionali di quelle che risuonavano nella nostra penisola. *I Puritani* di Bellini, che precedette nello stesso teatro il *Marino* di nemmeno due mesi, era una partitura nata stilisticamente già 'vecchia': e pure stava totalizzando un record d'incassi che dovrà rimanere di fatto imbattuto fino al 1843, l'anno di *Don Pasquale*. Tale successo autorizzava e spronava i responsabili del Teatro degl'Italiani a continuare nella medesima direzione. Molti dei cambiamenti imposti a Donizetti sono spiegabili come tentativi di cancellazione di soluzioni poco ortodosse rispetto alla tradizione. Ciononostante, Donizetti la spuntò su qualcuna delle idee portate da casa. Ad esempio la primadonna non ha una vera aria di sortita, né un rondò finale: al suo posto c'è una scena molto intensa dove l'azione non si ferma per lasciar luogo al classico sfoggio vocale prima della chiusura di sipario. Manca la cavatina del protagonista maschile. E non esiste neppure un'aria di 'addio alla

vita' del tenore morente. Sintomi, credo, della commistione dei generi di cui ho scritto prima: come non pensare per esempio al Finale primo, dove i 'comici' suoni del festino danzante si alternano ora alle voci del dramma privato di Faliero, Fernando ed Elena ora alle voci politiche della congiura?

In quest'opera gli oggetti di scena hanno importanza fondamentale. L'inclinazione comica spinge gli autori a prevaricare addirittura i moventi psicologici dell'azione: sembra che gli oggetti siano la vera causa del comportamento dei personaggi.

Pensiamo alla scritta ingiuriosa di Steno che denuncia l'infedeltà di Elena. Nella versione del libretto di Napoli, Vincenzo indicava a Israele il trono dogale, coperto da un panno. La scritta veniva direttamente mostrata al pubblico, un po' come succedeva con la scritta «Borgia»/«Orgia» in *Lucrezia*.

VINCENZO (*rimovendo il tappeto dal trono*)

Mira.

Leggi, taci, affrena l'ira;
Ché a soffrir solo ci avvezza
La sognata verità

ISRAELE (*leggendo*)

«Marin Faliero dalla infida moglie...» (*coprendosi il viso*)
O vitupero! Ecco le grandi imprese
Del cavalier scortese

Il tema doveva essere di grande presa emotiva e in qualche modo appartenente alla *koinè* artistica: nove anni dopo, nel 1844, Francesco Hayez dipinge un *Marin Faliero rimprovera il giovane Steno*, dove – in un clima figurativo di tragica classicità – compariva, a destra del trono, la comica scritta «Marin Faliero dalla bella mojer – altri la gode e lui la mantien» (cfr. p. 93). Nella versione definitiva dell'opera donizettiana, la scritta non è alla vista del pubblico, ma viene citata da Faliero stesso, che ne parla a Fernando (il quale, per verità, è proprio la causa dell'infedeltà di Elena).

FALIERO

Or va, l'insulto

Conta all'Europa; di che restò inulto.
Godi, Venezia! O gondolier, che canti
Le glorie mie, canta or su queste soglie:
«Marin Faliero dall'infida moglie».

Questa soluzione è del tutto giustificabile secondo categorie psicologiche: la colpa di Fernando è enfatizzata, perché il giovane viene messo al cospetto delle conseguenze che il Doge è costretto a patire per la sua tresca con Elena; tuttavia il libretto napoletano risolveva la scabrosità dell'episodio adottando un taglio eminentemente visivo, e in tal senso più comico. Si noti un ulteriore dettaglio: Donizetti e Bidera inizialmente pensavano alla scritta coperta. Il trono dogale era macchiato dalla infedeltà, ma la macchia, quell'umana, dolorosa, debolezza di Elena, veniva mascherata. Proprio il mascheramento, espediente scenico antico quanto il teatro stesso, è una caratteristica dominante nella trama: pensiamo all'episodio del velo. La donna lo consegna come dono all'amato che sta per lasciare la città (il medesimo meccanismo



Francesco Hayez (1791-1882), *Il doge Marino Faliero accusa il giovane Steno di essere l'autore della scritta infamante sul Doge e la Dogaressa*. Olio su tela. Parigi, Collezione privata, 1844.

di Roberto Devereux); da quel momento il velo agisce sulla vicenda esattamente come il tappeto agisce sul trono, nascondendo simbolicamente la colpa degli amanti: fino a quando Fernando e il velo (la 'maschera' consegnatagli da Elena) rimarranno insieme, l'infedeltà non sarà scoperta.

Eppoi l'altro mascheramento, questa volta del tutto esplicito: la festa. Steno, nonostante la condanna all'esilio, s'introduce in casa di Leoni grazie alla maschera che indossa. Si mette ad insidiare pesantemente Elena, della quale vorrebbe – senza speranza di successo – diventare l'amante. Israele lo riconosce; lo denuncia a Fernando che – reso cieco dalla gelosia – lo sfida a duello, mentre Faliero non s'accorge fino in fondo di quel che sta succedendo. Tuttavia il mascheramento scenico più permeante, invadente e soffocante dell'opera non era realizzato da un oggetto, ma dai lumi. Esiste nel libretto una parola evocata quasi patologicamente. È la parola «notte». La notte, se vogliamo, è mascheramento della luce, diaframma fra verità e coscienza; e in *Marino Faliero* agisce sui personaggi in maniera decisiva, inesorabile, quasi si trattasse d'un personaggio in carne ed ossa: tutti ne parlano come ossessionati. Lo scorrere del tempo drammatico è serratissimo. Sembra che tutto avvenga in presa diretta, come nelle migliori opere comiche. La scena dell'arsenale, in apertura, si svolge prima del tramonto. Fuggito il sole, lo scandire del tempo viene rispettato matematicamente, con riferimenti addirittura alle ore. A sera inoltrata si celebra la festa e si decide l'assalto (atto I, 16):

FALIERO

La notte scelta?

ISRAELE

È questa.

FALIERO

Questa che già si avvanza
Sì tenebrosa?

ISRAELE

Sua feral sembianza
L'opra somiglia che pensiam.

Alle tre si riuniscono i congiurati, preceduti dal canto dei gondolieri, in Campo San Giovanni e Paolo (II, 1):

CORO

Siamo figli della notte
che voghiam per l'onda bruna:
l'eco sol dell'acque rotte
della torbida laguna
corrisponde al nostro canto,
che di pianto è messeggiar.[...]

VOCE DI DENTRO

Or che in cielo alta è la notte
senza stelle e senza luna,
te non sveglin le onde rotte
della placida laguna:
dormi, o bella, mentre io canto
la canzone del piacer.

Arriva Fernando, che sta per battersi in duello (II, 2):

FERNANDO

Notte d'orrore!... Di tremendi auguri
fatto segno son io.
Freme il ciel, freme il mare,
voci cupe e lontane odo gridare...

Viene dunque decisa l'ora dell'assalto, il «terzo squillo» della campana grande: le sei del mattino (come in *Rigoletto*, la campana suona ogni due ore). Poi, in successione diretta, e sempre con riferimenti all'oscurità, si susseguono la morte di Fernando, la trappola ordita contro il Doge e il suo arresto, con relativo processo. L'alba è desiderata e invocata più volte dal Doge e dai suoi fidi.

Quella notte maledetta caduta sopra Venezia è causa di tutte le sciagure (II, 4-5):

GUIDO e CORO

Ah! quell'aurora
quanto è tarda a comparir [...]

FALIERO

Fosca notte, notte orrenda,

tante colpe invan tu celi.
L'ira mia sarà tremenda,
morte ovunque spargerà. [...]

CORO

Trista notte, il corso affretta,
cedi il campo alla vendetta; [...]

FALIERO

Non un'alba, non un'ora
più rimanga ai scellerati.

Per effetto di tutto questo buio, gli squarci di luce hanno valore particolare, enfattizzato: sono sempre forieri di verità dolorose e sconvolgenti. Il Doge, apprendendo che Elena è seguita dalla maschera insolente in casa di Leoni, esclama freudianamente «Terribil lampo agli occhi miei!» (I, 17): è l'improvvisa scoperta che la sua vita sentimentale è concretamente minacciata da qualcosa, da qualcuno. Quando poi si presenta in Campo San Giovanni e Paolo per mettersi a capo della rivolta, l'oscurità è protagonista assoluta. La didascalia del libretto napoletano descriveva la scena con precisione: «Da un lato la chiesa, il canale dall'altro. In fondo al canale una Madonna rischiarata da una fioca lampada che non dà verun lume alla piazza, anzi ne accresce l'orrore della notte». I congiurati diffidano dell'estraneo. Una «lampada cieca» viene presa da una barca; Beltrame illumina il volto del Doge, e la verità della congiura entra in scena acquistando una fisionomia. Sempre accompagnato da effetti illuminotecnici, Faliero proclama l'obiettivo della missione (II, 4):

FALIERO

Morte ai dieci!...

ISRAELE

Il fulmine cade. (*tuona*)

Anche il ciel minaccia irato
I superbi...

Nel mentre (nascosto dalle quinte) Fernando si batte con Steno. Il cozzar d'armi e il grido di dolore sono un'eco imprecisa della verità: Faliero è agitato per i rumori che ha sentito. Sul passo d'una marcia funebre arriva Fernando agonizzante, portato a braccio dai gondolieri. Avvolto dalle tenebre, Faliero non può riconoscerlo: è di nuovo un lampo che s'incarica di rivelare la tragedia. Un istante: il tempo di veder spirare il ragazzo, e il vecchio ritorna cieco, stordito e brancolante (II, 5):

FALIERO

Ove son? Chi piange qui?...
Ove andò?... Dov'è? Morì?...
Voi chi siete che piangete?
E Fernando ov'è?...

TUTTI

Morì!

Si chiude l'atto secondo, e con trovata davvero notevole, muta l'ambiente scenografico ma non si spezza il flusso narrativo: il pubblico si trova al terz'atto nella se-

mioscurità delle stanze del Doge, mentre fuori il temporale si sta calmando. La tempesta funziona perciò da cerniera fra il *prima* ed il *dopo*, realizzando un inedito *durante*: il coro d'apertura viene percepito come contemporaneo alla scena che si sta svolgendo in Campo San Giovanni e Paolo, perché innestato in quel medesimo effetto atmosferico che funge da amalgama: il cielo nero spazzato da vento e bagliori. Nel frattempo, Elena ha assistito – in sogno, in incubo – ad una scena orribile, forse alla stessa uccisione vista dagli spettatori. Faliero entra nella stanza. Nel dialogo con la moglie ritroviamo l'ossessione notturna: «Fra l'ombre in sì tard'ora?» e poi «E in tal notte Fernando anch'ei ti abbandonò?» «Fernando è morto» risponde il Doge. Il commento di Elena è poeticamente consono alla situazione di luce: «Il sol che sorge ed io non vedrem che un sepolcro!», mentre Faliero incalza, rivelando il progetto della congiura imminente «E mille ancora ne scorgerà l'aurora». È nuovamente una sensazione uditiva a scuoterlo: sente il tumulto dei rivoltosi prima dell'ora convenuta, non vede la luce del sole «Pur non aggiorna... e l'alba ancor lontana parmi...»; ciononostante al cospetto di Leoni si proclama re di Venezia. Scatta la trappola, fuori dalla porta ci sono gli sgherri, i «Signori della notte» che lo arrestano, reo confesso.

Dopo la condanna, finalmente comincia ad arrivare un po' di luce (associa questa situazione al sorgere del sole sulla laguna nell'*Attila* verdiano: lo studioso Marco Capra ha acutamente segnalato l'uso simbolico della luce in queste letterature), e così si procede nel percorso graduale verso la verità. Faliero, ingannato dalla propria cecità, vorrebbe fare un uso improprio del velo che Fernando gli ha consegnato morendo. Chiede dunque ad Elena di usarlo per coprire il volto suo e quello di Fernando in sepoltura comune. Elena è schiacciata dai sensi di colpa, e confessa l'infedeltà. Donizetti a questo proposito si discosta dal modello del Delavigne, che invece aveva disposto la confessione qualche scena prima: nel momento cioè in cui Faliero rivelava a Elena la morte di Fernando, mostrando il velo insanguinato. Paolo Cecchi, autore di un importante saggio su *Marino Faliero*, interpreta lo spostamento osservando che effettivamente nel libretto operistico l'effetto drammatico è accresciuto rispetto a quel che accadeva nel modello francese; la scelta di Donizetti – oltre ad ottenere un *coup de théâtre* indubbiamente migliore – appartiene ad una modulazione complessiva del soggetto verso un orizzonte un po' diverso da quello del Delavigne. Come noto, il *Marino Faliero* è l'unica di circa settanta opere donizettiane ad aver lasciato intendere una qualche vicinanza alle idee del Risorgimento, in virtù di alcuni lusinghieri giudizi espressi in una *Filosofia della musica* (1836) da qualcuno che se ne intendeva: Giuseppe Mazzini. Va da sé che l'argomento stesso – un patrizio che si unisce al popolo oppresso per scalzare la tirannia oligarchica del governo – era facilmente interpretabile secondo logiche risorgimentali. Ma cercando nel lavoro di Donizetti un orientamento veramente politico della trama, potremmo nutrire seri dubbi per almeno tre motivi:

1. nel libretto di Napoli l'apertura dell'opera non inscenava lo scontro fra Steno e gli arsenalotti difesi da Israele: l'episodio veniva semplicemente raccontato da Israele. Solo a Parigi, mercé il lavoro dell'esule Agostino Ruffini, Steno, il cattivo, diventa il tiranno disposto a scontrarsi fisicamente con gli arsenalotti, di classe inferiore;
2. sempre nel libretto di Napoli, Steno era proprietario di un'aria in cui cattiveria e negatività venivano ricondotte principalmente alla lussuria, al desiderio re-

presso nei confronti di Elena, e non a brame politiche o prevaricazioni sociali. A Parigi l'aria scompare;

3. l'episodio cruciale per spiegare il disegno politico di Faliero è nel duetto con Israele. In quel momento Bertucci parla al Doge del complotto per rovesciare il governo. Lo sprona ad unirsi alla congiura; Faliero contrappone le sue obiezioni, di carattere politico, di carattere militare, ma è solo nel momento in cui Israele tira fuori l'argomento della taccia d'infedeltà di Elena che il vecchio Doge decide d'armarsi contro gli oppressori. Per Marino, la principale colpa dei Dieci e dei patrizi sembrerebbe essere quella d'insidiare la sua sfera coniugale.

Sono anche arrivato a pensare che quello di Mazzini – e di molti altri musicografi – fosse un abbaglio, una proiezione di desideri di appartenenza più che un dato oggettivo. Rileggendo Mazzini mi sono invece persuaso che nell'indagare la politicità dell'opera forse avevo inforcato un paio d'occhiali sbagliati. Intendo dire che l'idea che abbiamo noi uomini del Novecento di concetti come «Storia» o «Rivoluzione», si fonda su alcune idee *a priori*: prima fra tutte che la storia e le rivoluzioni siano fatte dai popoli, dalle grandi masse, non dagli individui. Ebbene, l'Italia dell'epoca di Mazzini (a differenza della Francia di Delavigne e Hugo) non era una Nazione, né gli Italiani un Popolo. Gli unici valori nei quali era possibile trovare un'identità di intenti erano individuali, non sociali. E così la storia della tentata congiura del 1355 era quella di un individuo, un Doge offeso come marito che si univa a tanti altri individui: gondolieri, arsenalotti, operai che fossero. Tutti offesi, per motivi diversi, nella loro singola vicenda come il nobile Faliero. E tutti pronti a reagire contro il nemico comune. Cito da Mazzini, che punta la sua analisi proprio sul duetto politico di Israele e Faliero: «rappresentazione profondamente vera, l'uno del principio popolare intollerante di giogo, l'altro del principio aristocratico offeso nella parte più vitale della sua essenza, l'onore». Perciò Donizetti trasferisce alcune idee del Delavigne dall'ambito sociale a quello privato. Per l'episodio del velo, l'elemento messo in maggior risalto nel melodramma donizettiano è l'infedeltà, la colpa di Elena. È chiaro che mettendo tale scena a ridosso del finale, Donizetti ha tolto la funzione 'incidentale' del velo (in Delavigne era l'oggetto che rivelava ad Elena quasi casualmente la morte dell'amante), ma in compenso ne ha aggiunto un valore simbolico fortissimo.

Ripercorriamo il passo. Siamo nella Sala del Consiglio dei Dieci; il libretto di Napoli specificava: «tapezzata di nero con grande crocifisso in mezzo». Il Doge è condannato, assieme ai cospiratori. Chiede di poter passare gli istanti prima di morire da solo: viene accontentato. Nella grande scena che segue, Faliero è raggiunto dalla moglie e, come detto, vorrebbe usare il velo insanguinato, il simbolo dell'infedeltà, come estremo suggello della virtuosa amicizia che lo legava a Fernando: è per quest'uso improprio del simbolo-velo che Elena compie l'onesto ma crudele atto della confessione. Faliero in preda all'ira straccia il velo. Adesso la grande croce che sovrasta la sala diventa l'oggetto chiave per lo scioglimento: attraverso la confessione e il perdono cristiano Elena viene in qualche modo purificata. Donizetti, grazie agli oggetti di scena e allo spostamento della confessione, riusciva così a focalizzare il suo punto di vista sul dramma privato del tradimento, mettendo in secondo piano il dramma pubblico di una rivoluzione (giusta) soffocata nel sangue sul nascere. Insomma, nel momento in cui le tenebre svaniscono, la croce catalizza visivamente, co-

me simbolo d'un perdono spasmodicamente invocato, tutta la tensione psicologica dei due personaggi, diventando l'interlocutrice del loro esprimersi:

ELENA

Giusto cielo, a lui tu dona
Il perdon com'ei perdona,
Alla sposa delinquente,
Alla rea che si pentì.

FALIERO

Dio pietoso, Dio clemente.
Come or io perdono a lei,
Dal tuo soglio i falli miei
Tu perdona in questo dì!

Faliero viene condotto al patibolo. Il Finale dell'opera nega agli spettatori qualsiasi possibilità 'visiva': Elena, sola in scena, con una specie di 'tiscopia' (per la precisione 'ascolta' i rumori della sala contigua) segue la morte del marito e la racconta. Il coro dei Dieci, da fuori, annuncia l'eseguita condanna. Elena sviene e si chiude il sipario. Nel libretto di Napoli accadeva qualcosa di decisamente più spettacolare e crudo, e che Rossini e Robert puntualmente cassarono. Dalla sala Elena non riesce a seguire gli eventi esterni: in un finale serrato e travolgente, quasi a precipizio, la donna abbraccia la croce. Sente gridare «Viva Faliero!», corre verso le porte sperando in una sollevazione della plebe, ma viene sospinta al centro della scena dal sopraggiungere deciso e trionfale dei Dieci che annunciano l'avvenuta esecuzione del Doge: «Di Faliero / Il reo capo giustizia troncò». La chiusura era risolta col nuovo ingresso di un oggetto-simbolo: i Dieci, come vuole la didascalia napoletana, rientrando in scena recano fra le mani «le spoglie ducali», corona compresa. La suggestione visiva era di grande impatto. Il costume teatrale diventava la metafora del Doge ucciso, e il suo corno, il copricapo, una allusione talmente chiara ed eloquente del capo spiccato che i responsabili del Théâtre Italien evitarono d'inscenarla.

Ancora Francesco Hayez può prestarci uno sguardo: nel 1867 dipinse gli *Ultimi momenti del Doge Marin Faliero* (cfr. p. 99). Il luogo è quello deputato dalla leggenda, la cosiddetta «scala del piombo», anche se il pittore la dipinge con la stessa foggia della attuale Scala dei giganti (in realtà nel 1355 la scala del piombo non c'era: l'esecuzione avvenne su altra scala che oggi non esiste più). Il giorno brilla in modo insolente. Nella sua narrazione, il pittore mette al centro Faliero in sottoveste nera. È il dramma di un vecchio (ha il volto del pittore settantasettenne) che conserva tutta la regalità pur senza broccati: con stordita incredulità sta per poggiarsi sul ceppo. Il corno ducale viene collocato su di un cuscino, evidentemente già pronto per il successore. Il cuscino è sorretto dal paggio del doge, il 'pallottino'. In asse, alla sommità dello scalone, la giovane moglie in gramaglie si dispera fra gli sguardi impietosi di alcuni dei Dieci: ha l'atteggiamento intenso e drammatico tipico di molte Madonne ai piedi della croce; ed anche la disposizione geometrica del gruppo rammenta il supplizio del Cristo, o meglio, gli istanti *prima* dell'innalzamento della croce, in cui l'asse corto dello strumento di supplizio è disegnato dalle figure in basso, mentre la linea che unisce il capo di Faliero alla moglie rappresenta l'asse maggiore. Il pittore, allo stesso modo di Donizetti, non sceglie come «ultimo momento» *il morire* del Doge, ma la sua *svestizione*, assieme alle storie individuali raccontate dalle espressioni degli 'attori': si notino ad esempio i commenti e i diversi atteggiamenti dei tre personaggi che sorreggono il vestito accuratamente piegato. Insomma, credo non sia un errore collocare il dipinto nel medesimo ambiente estetico del melodramma: questi due grandi



Francesco Hayez (1791-1882), *Gli ultimi momenti del Doge Marino Faliero sulla scala detta del Piombo*. Olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, 1867.

artisti italiani evitano l'esplicita e truculenta messinscena della morte violenta ricorrendo ad un apparato simbolico incentrato sul costume del Faliero. Ma non è solo una forma di 'buon gusto' figurativo a spingere in tal senso, è proprio un intento narrativo differente.

Eugène Delacroix dipinse il medesimo soggetto nel 1826 (cfr. p. 101). La differenza culturale è evidente. Il dramma privato della moglie scompare: sulla sommità dello scalone campeggia la corona. L'abito giallo è una massa inerte ed ingombrante: la svestizione è narrata come crudele dettaglio per agevolare il lavoro del boia. Ai piedi dei gradini lo scempio del Doge. La scala deserta, nel centro del quadro, segna una separazione incolmabile fra il 'sotto' e il 'sopra': lassù una folla muta e feroce guarda verso la figura che leva al cielo il brando insanguinato e tiene in mano la testa recisa del povero Faliero, genialmente nascosta dietro la balaustra. Al vecchio Doge, così separato dal gruppo dei potenti, Delacroix nega la possibilità del volto, la possibilità di una smorfia di orrore e dolore. Il pittore francese ritrae la tracotanza di un potere violento, di una giustizia inflessibile (il brando che colpisce chiunque violi le leggi), il braccio di una Storia in cui non esiste pietà per gli individui. Faliero, in fondo, non è che un corpo mutilato, un Doge senza fattezze: è come la tela nera conservata per suo 'ritratto' ancor oggi a Palazzo Ducale.

Esattamente l'opposto di quell'unico, irripetibile personaggio che Donizetti e Hayez hanno voluto così *teatralmente* immaginare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

L'elenco che segue segnala i principali debiti scientifici in ordine diacronico di ricorrenza. Desidero inoltre ringraziare Paolo Fabbri, Livio Aragona, Marina Manfredi e Luigi Ferrara Degli Uberti che hanno avuto la pazienza di leggere e discutere il contributo nella fase di stesura.

GEORGE GORDON BYRON, *Tragedie Storiche*, introduzione e traduzione di Decio Pettoello, Torino, UTET, 1956.

E.T.A. HOFFMANN, *Marino Faliero*, traduzione ed introduzione di Marino Freschi, Pordenone, Studio Tesi, 1987.

CASIMIR DELAVIGNE, *Marino Faliero di Casimiro Delavigne dell'Accademia Francese tradotto da Luigi Raspi*, «Nuova Biblioteca Drammatica», U/1, Roma, 1829.

GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della Musica* [1836], a cura di Marcello De Angelis, Firenze, Guarraldi, 1977.

GUIDO ZAVADINI, *Gaetano Donizetti: Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo, Arti Grafiche, 1948.

GUSTAVO MODENA, *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, a cura di Terenzio Grandi, Roma, Vittoriano, 1955.

WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, Torino, EdT, 1986.

PIERO WEISS, *Verdi e la fusione dei generi*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Mulino, 1986, pp. 75-92.

GIOVANNI MORELLI, *Ascendenze farsesche nella drammaturgia seria italiana del grande Ottocento*, in *I vicini di Mozart*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, 1989, II, 641-688.



Eugène Delacroix (1798-1863), *L'esecuzione di Marino Faliero*.
Olio su tela. Londra, The Wallace Collection, 1827.

- PAOLO CECCHI, *'Per rendere il soggetto musicabile': il percorso fonte - libretto - partitura in «Maria Stuarda» e «Marino Faliero»*, in *L'Opera Teatrale di Gaetano Donizetti, Atti del Convegno Internazionale di Studio 1992*, a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993, p. 229-275.
- FERNANDO MAZZOCCA, *Francesco Hayez: catalogo ragionato*, Milano, Motta, 1994.
- MARCO CAPRA, *L'illuminazione sulla scena verdiana ovvero «L'arco voltaico non acceca la luna?»*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997, pp. 230-264 (l'autore indaga il valore simbolico delle prescrizioni illuminotecniche di alcune opere verdiane; sua è l'osservazione riguardante il sorgere del sole nell'*Attila*).
- GIORGIO PAGANNONE, *Aspetti drammaturgici e formali nel «Marino Faliero» e nell'«Assedio di Calais»*, in *Donizetti, Napoli, l'Europa*, a cura di Franco Carmelo Greco e Renato di Benedetto, Napoli, Edizioni Scientifiche, 2000, p. 299-321.
- PIERO MIOLI, *Quello schiavo coronato che spezzò la sua corona*, in *Marin Faliero*, Parma, Teatro Regio, 2002, pp. 47-69 (programma di sala).
- «The Donizetti Society Journal», 7: *Donizetti and France*, a cura di Alexander Weathersson e Fulvio Stefano Lo Presti, Londra-Bergamo, Donizetti Society e Fondazione Donizetti, 2002. In particolare: *Il libretto*, pp. 47-96 e FRANCESCA SELLER, *Il «Marin Faliero» da Napoli a Parigi: raffronti testuali*, pp. 31-46.
- MARCELLO CONATI, *Il «Marin Faliero» secondo Bellini e secondo Mazzini*, relazione tenuta a Bergamo in occasione del convegno *Drammaturgia, vocalità e scena tra Donizetti e Puccini. Convegno di studi in onore di William Ashbrook*, Bergamo-Lucca, 18-21 ottobre 2002.
- JEREMY COMMONS, *L'ur-text del «Marino Faliero»*, relazione tenuta in occasione del convegno *Voglio amore, e amor violento*, Bergamo 1998, in corso di pubblicazione a cura della Fondazione Donizetti.
- Donizetti nel Fondo Rolandi, Catalogo dei libretti donizettiani della Fondazione Giorgio Cini di Venezia*, a cura di Luigi Ferrara degli Uberti con la collaborazione di Silvia Urbani, in corso di stampa per la Fondazione Donizetti di Bergamo.

Guido Paduano

L'individuo e lo stato. Byron, Delavigne, Donizetti

1. È ben più che una coincidenza il fatto che Lord Byron abbia scritto tra il 1820 e il 1821 *Marino Faliero*, *Doge of Venice* e *The two Foscari*, due *historical tragedies* che hanno ambientazione identica e vicenda così simile da suscitare qualche imbarazzo. In entrambi i casi è questione della morte di un doge ucciso dalla Repubblica Veneta: il primo, Marin Faliero, nel modo più solenne e cruento, la decapitazione che tuttora lascia memoria di sé in Palazzo Ducale, al termine di un sommario processo per alto tradimento; il secondo, Francesco Foscari, in modo indiretto, ma che la successione dei tempi rende altrettanto certo e simbolicamente efficace, come esito della deposizione effettuata dal Consiglio dei Dieci, dopo la morte del figlio Jacopo, condannato all'esilio per malversazione e intelligenza con il duca di Milano. Serve appena ricordare che *The two Foscari* hanno a loro volta un posto di rilievo nella storia del teatro musicale, essendo all'origine di una fra le più belle opere cosiddette minori di Verdi: splendida per la compattezza di un cupo colorito orchestrale e per la coerente passione nel trattamento dei temi iperverdiani della paternità e del potere.

Il legame tra questi due episodi di storia veneziana, separati da poco più di un secolo (rispettivamente 1355 e 1457), è evidenziato dallo stesso Byron nei *Foscari*, quando il doge depresso aspetta di sentire il suono della campana di San Marco che celebra l'elezione di Pasquale Malipiero suo successore:

And I

Live to hear this! - the first Doge who e'er heard
Such sound for his successor: happier he,
My attainted predecessor, stern Faliero –
This insult at the least was spared him.¹

In ambedue i casi abbiamo a che fare con un momento di crisi, a diversi livelli traumatico, dell'equilibrio di poteri tra organo monocratico e organi collegiali, equilibrio puntigliosamente ricercato nell'architettura istituzionale della Repubblica Veneta. In ambedue i casi la crisi si rimodella, in mano a Byron, come conflitto tra la Persona e il Sistema: la persona romantica con la sua infinita aspirazione al riconoscimento; il sistema individuato da una demonizzazione antonomastica come quello che più si avvicina alla quintessenza dell'impersonalità, attraverso il segreto sul funzionamento del Consiglio dei Dieci, i loro volti notturni, i loro nomi interscambiabili, la loro on-

¹ «E io sono ancora vivo a sentire questo suono! Il primo Doge che l'abbia mai sentito in onore del suo successore! Fu più felice il mio predecessore condannato, l'aspro Faliero. Questo insulto almeno gli fu risparmiato» (*Foscari* 5. 1. 229-233) da BYRON, *Poetical Works*, London, Oxford University Press, 1945 (le traduzioni dall'inglese sono mie).

niscienza spionistica, le loro esecuzioni silenziose. Va da sé che in questa demonizzazione c'è anche una sgomenta ammirazione, portata allo scoperto dai riferimenti alle oligarchie che occupano il canone dei valori classicistici, Sparta, Roma e perfino Cartagine; inoltre non viene intaccato il modello storiografico o meglio propagandistico che affida al regime la conservazione di valori consolidati: grazie a questo modello, al Doge Faliero è addebitato un complotto sovversivo o rivoluzionario, mentre Carlo I e Luigi XVI morranno uccisi da rivoluzioni tramate *contro* di loro.

In questa opposizione il termine «persona» viene inteso nel senso più pieno, non limitato cioè alla responsabilità individuale dell'agire, ma esteso alla serie delle esperienze che ne costituiscono la ricchezza esistenziale e insieme la vulnerabilità pubblica. Per entrambi i protagonisti, l'elemento essenziale del ricatto è la forza degli affetti familiari.

Il vecchio doge Francesco Foscari è costretto a partecipare al processo del figlio, e a soffocare l'affetto paterno (e insieme il suo orgoglio di capo di un'illustre famiglia), esacerbando così le sofferenze del condannato e suscitando l'indignazione accorata della nuora.

Il vecchio doge Marin Faliero è oggetto di dicerie calunniose che accusano di infedeltà la giovane moglie Angiolina, figlia di un amico che gliel'ha affidata sul letto di morte, e a cui lo lega un affetto paterno e rispettoso, da lei ricambiato con un conclamato amore delle sue virtù.

Che la persona così intesa si incarni nel vertice stesso del sistema, è il paradosso generativo dell'azione drammatica: da un lato infatti la tentazione del sovrano di estendere il proprio io a danno, ovvero a esclusione o sostituzione della collettività, è un rischio immediatamente scritto nelle pieghe delle situazioni, che motiva la diffidenza della collettività nei suoi confronti; dall'altro il prezzo pagato a questa diffidenza, che raggiunge il livello della provocazione e della persecuzione, genera nell'individuo il rovesciamento beffardo dell'autocoscienza politica, giacché nessun senso d'impotenza è doloroso e devastante come quello che discende da un potere solo nominalmente esercitato.

È questa la vera e propria ossessione di Faliero, che il dramma marca all'inizio con un gesto investito di un potere espressivo più eloquente della parola: quando viene a sapere che il calunniatore è stato punito con una sentenza di mitezza scandalosa, e insultante per l'offeso, il Doge getta a terra il corno ducale e fa il gesto di calpestarlo. Al nipote Bertuccio, che gli ricorda la dignità del Dogado, ribatte:

There is no such thing –
It is a word – nay, worse – a worthless by-word.²

Quando rimane solo, a tu per tu cioè con l'icona della sua immagine pubblica, esplode in lui una ferocia quasi voluttuosa del degrado:

Hollow bauble!
Beset with all the thorns that line a crown,

² «Non esiste quello che tu dici: è soltanto una parola; peggio ancora, è un modo di dire senza valore» (*Faliero* 1. 2. 99-100).



Giuseppe Brioschi (1802-1854), bozzetti per *Marino Faliero*. Vienna, Kärntnertortheater, 1839.
1-2. atto I, 3. atto II.

Without investing the insulted brow
 With the all-swaying majesty of kings;
 Thou idle, gilded and degraded toy...³

L'altra parola abietta per l'uomo costretto in questa pompa mistificante è *puppet*, «burattino», definizione che non si limita all'iperbole soggettiva, ma torna come *opinio communis* in bocca a Calendaro, uno dei plebei che cospirano per rovesciare il governo del senato, prima che la cospirazione possa annoverare il Doge stesso tra i suoi adepti:

The Doge is a mere puppet, who can scarce
 Obtain right for himself.⁴

E ancora una più sottile autoironia incide la debolezza del sovrano quando commenta con se stesso il cerimonioso linguaggio dei Quaranta (che gli appaiono «wondrous dutiful, and ever humble», 1. 2. 16), e quando ricorda alla moglie che è il doge ad avere «doveri», a prestare «servizio» verso il Senato, e non viceversa (2. 1. 157-158).

La concezione del dogado come subalternità, inganno, prigionia («flattering fetters», 1. 2. 445), ha come controparte, idoleggiata dalla memoria, il passato guerriero di Faliero, la conquista di Zara, dove ha sconfitto il nemico e guadagnato per sempre l'affetto e la fedeltà dei suoi soldati: tema drammaturgicamente decisivo, perché è uno di loro, il capo dell'Arsenale Israele Bertuccio (nulla a che fare naturalmente col nome del nipote del doge) che, venendo a chiedere giustizia per essere stato insultato e percosso dal patrizio Barbaro, constata assieme a Faliero che l'unico modo per ottenerla è la rivolta armata contro il Senato.

Dal passato Faliero attinge la forza superstite di affermare la propria individualità:

a man who has been great,
 Before he was degraded to a Doge
 And still has individual means and mind.⁵

Degradato a Doge! Eppure, la descrizione che Faliero fa della vita di corte è tale da inverare il paradosso retorico, facendone un'angosciosa rivelazione:

They came not near me, such approach gave umbrage;
 They could not love me, such was not the law;
 They thwarted me, 'twas the state's policy;
 They baffled me, 'twas a patrician's duty;
 They wrong'd me, for such was to right the state;
 They could not right me, that would give suspicion;
 So that I was a slave to my own subjects;
 So that I was a foe to my own friends;

³ «Vuoto balocco! Carico di tutte le spine che fasciano una corona, ma senza investire la fronte insultata dell'onnipotente maestà dei re; vano, dorato, degradato giocattolo ...» (1. 2. 259-263)

⁴ «Il doge non è altro che un burattino, che a mala pena può ottenere giustizia per sé» (2. 2. 32-33).

⁵ «Un uomo che è stato grande, prima d'essere degradato a Doge, e ancora possiede mezzi e pensieri suoi propri» (3. 2. 201-203).

Begirt with spies for guards, with robes for power,
With pomp for freedom, gofers for a council,
Inquisitors for friends, and hell for life!⁶

A tanta commozione ed eloquenza fa riscontro nei *Two Foscari* il trattamento della medesima tematica con mezzi espressivi del tutto diversi, ricavati dal sobrio linguaggio degli eventi nel loro svolgersi necessario.

Quella che nel *Faliero* è solo una fra le tante metafore dell'umiliazione soggettiva – l'osservazione del doge che se fosse stato un qualunque contadino nessuno gli avrebbe impedito di difendere e vendicare l'onore della sua famiglia (1. 2. 199-202) – è nei *Foscari* la verità nuda: proprio e precisamente in quanto doge Francesco Foscari, egli è messo nell'impossibilità di soccorrere il figlio; attraverso il dogado i nemici della sua famiglia lo tengono in ostaggio. Ma se questa è la sola funzione della sua carica, non ha più ragione di essere quando Jacopo è morto: e infatti con la sua morte fulmineamente si mette in azione il complotto che porta alla deposizione di Francesco Foscari; più ancora della sua appassionata resistenza, che tiene fede alla parola data e torna a far sentire la voce dell'individualità nel muto deserto delle istituzioni, colpisce una frase amaramente sardonica, che sembra tolta di peso dal *Faliero*; a un servitore che lo interpella «My prince» ribatte, indicando i Dieci:

No Prince!
There are the princes of the prince!
(pointing to the Ten's Deputation)⁷

2. La violenza, che il sovrano subisce da parte del Moloch statale, è tuttavia rappresentata da Byron con una sorta di dimostrazione per assurdo.

In realtà infatti, Foscari e i Foscari sono vittime dell'odio tutto personale e tribale di Loredano, che rimprovera al Doge la presunta uccisione del padre e dello zio (ma il Doge se ne dichiara innocente), e che, in vista della vendetta, utilizza scientificamente le leggerezze e gli errori di Jacopo Foscari, trasformandoli in delitti. Dal canto suo, l'offensore di Faliero è una persona singola, Michele Steno, che l'ironia della storia aspetta, quarantacinque anni dopo, per farlo a sua volta Doge.

L'abilità infernale di Loredano consiste invece nel sovrapporre i fini privati alle finalità esibite del bene pubblico, il che equivale a dire che la sua peculiarità personale consiste nell'arte di occultarla. Di modo che, nonostante le accuse di personalismo che gli vengono rivolte dal senatore Barbarigo (che lo considera «un Ovidio nell'arte di odiare», 5. 1. 136), spetta a Loredano pronunciare, e vedersi riconosciuta, la massima formulare:

⁶ «Non mi venivano vicino, perché questa vicinanza avrebbe dato loro ombra; non potevano amar-mi, perché la legge non era questa; mi contrastavano, perché questa era la politica dello stato; mi ostacolavano, perché questo era il dovere di un patrizio; mi facevano torto, perché questa era la ragione di stato; ragione non potevano darmela, perché avrebbe creato sospetti: e così divenni uno schiavo per i miei sudditi; così divenni un nemico per i miei amici; circondato da spie invece che da guardie, e trovandomi ad avere, al posto del potere, gli abiti cerimoniali; al posto della libertà, la pompa; al posto del consiglio, carcerieri; al posto degli amici, inquisitori; al posto della vita, l'inferno!» (3. 2. 350-360)

⁷ «Non sono io il principe! Eccoli là, i principi del principe!» (indicando la deputazione dei Dieci) (*Foscari* 5. 1. 200-201)



Nicola Benois, bozzetti per il I atto (Arsenale) e per il II atto (Campo San Giovanni e Paolo) del *Marino Faliero*, Bergamo, 1966. (Proprietà del Teatro Donizetti, Biblioteca dello Spettacolo).

The feelings

Of private passion may not interrupt
The public benefit.⁸

Quanto a Steno, è lo stesso Faliero a considerare la sua colpa come secondaria rispetto a quella di chi, infliggendo a Steno una pena scandalosamente esigua, mostra di avere la stessa considerazione della vita privata del Doge, e in altre parole gli nega il diritto di avere una vita privata: è questa per Faliero «l'ultima goccia che fa traboccare il vaso» (5. 1. 245-246), perché è la rappresentazione tangibile del dominio esercitato su Venezia e su di lui dall'arroganza della classe patrizia.

Questo movimento di generalizzazione percorre tematicamente tutto il dramma: già prima del verdetto della magistratura, e mentre lo attende con impazienza, Faliero, dialogando col nipote Bertuccio, che si mostra ottimista, lascia intravedere la sua sfiducia nel sistema in una sardonica domanda: «Know you not Venice? Know you not the Forty?», 1. 2. 7. A sentenza pronunciata, quando il nipote vuole agire contro Steno, indignato dall'offesa «raddoppiata», ribatte che essa in effetti è stata «raddoppiata», ma non da parte del primo colpevole (1. 2. 211). Quando la moglie si dichiara soddisfatta della pena simbolica (in quanto essa ristabilisce la verità e colpisce il calunniatore nel suo onore), e cerca di condurre il doge sulla strada del perdono cristiano, egli la segue soltanto nell'indulgenza *relativa* verso Steno:

He has ceased to merit death;

The guilty saved hath damn'd his hundred judges,
And he is pure, for now his crime is theirs.⁹

Invece per l'Idra dalle cento teste, che già prima gli ha fatto ritenere inadeguata una vendetta che non fosse un'ecatombe (1. 2. 229-231), manifesta un'implacabilità che va oltre le soglie del blasfemo, giacché si mette sul piano di Dio, che *non* perdona a Satana.

Di fronte agli altri congiurati, uno dei quali, Calendaro, gli promette la testa di Steno infilzata sulla sua spada, il doge ribatte:

His offence

Was a mere ebullition of the vice,
The general corruption generated
By the foul aristocracy: he could not –
He dared not in more honourable days
Have risk'd it. I have merged all private wrath
Against him in the thought of our great purpose.¹⁰

⁸ «I sentimenti delle passioni private non possono interrompere il bene pubblico» (4. 1. 265-267)

⁹ «Egli ha cessato di meritare la morte: il colpevole salvato ha condannato i suoi cento giudici, e adesso è puro, perché il suo delitto è diventato il loro» (*Faliero* 2. 1. 237-9)

¹⁰ «La sua offesa non è stata altro che un'ebollizione del vizio, della corruzione universale generata dall'impura aristocrazia; in un'epoca più onorevole non avrebbe potuto, non avrebbe osato arrischiarsi a tanto. Io ho assorbito tutta la mia collera privata contro di lui nel pensiero del nostro grande disegno» (3. 2. 402-408)

E conclusivamente, di fronte al capo dei Dieci, Benintende, che dopo la scoperta della congiura giustifica la presenza di Steno tra i giudici del doge con l'argomento, giuridicamente inconsistente, che gli è stata condonata la punizione della sua offesa, in quanto l'offeso si è messo fuori dalla legge:

Base as was his crime,
'Twas Purity compared with your protection.¹¹

La stessa generalizzazione investe in parallelo la vicenda di Israele Bertuccio che, invitato da Calendaro a vendicarsi del suo offensore, ribatte stigmatizzando la povertà di una vendetta che schiaccia un serpente per lasciarne vivi mille, e conclude con parole di nobiltà shakespeariana:

We will not strike for private wrongs alone:
Such are for selfish passions and rash men,
But are unworthy a tyrannicide.¹²

Entrambe dunque le due offese private convergono nella vendetta pubblica, che configurandosi come l'eliminazione di una classe politica, non può che essere un massacro indiscriminato. Questo solleva gli scrupoli dello scultore Bertram, che vorrebbe sottrarre alla morte il suo fratello di latte e benefattore Lioni, e non riuscendo a far prevalere tra i congiurati l'idea di una mitezza selettiva, agisce di persona, diffidando Lioni dall'uscire di casa il giorno dopo: ma al rifiuto e alle stringenti domande del patrizio, la delazione, sia pure riluttante, si allarga indefinitamente, e determina il fallimento della congiura.

Se questo tema, riferito a Bertram, ha il solo (decisivo) valore d'intreccio, riferito al doge medesimo tocca invece le corde più problematiche e patetiche del conflitto. È infatti a Faliero, appena investito della *leadership* del complotto, che Bertram rivolge la sua domanda, e Faliero la respinge, confermando la condanna universale, ma non prima di avere sofferto e comunicato l'angoscia che questa 'tentazione' suscita in lui, e che rivela più ampiamente i guasti che la mostruosa impersonalità politica determina nella vita umana: essa non è solo nemica degli affetti familiari, ma taglia alla radice la possibilità della vita associata intesa come libero dialogo tra gli uomini, affetto omogeneo a quelli familiari, e talvolta intrecciato con esse, solidarietà, complicità, in una parola amicizia. Ma è meglio lasciar parlare gli splendidi versi di Byron:

Farewell all social memory! All thoughts
In common! And sweet bonds which link old friendships,
When the survivors of long years and actions,
Which now belong to history, soothe the days
Which yet remain by treasuring each other,
And never meet but each beholds the mirror
Of half a century on his brother's brow,

¹¹ «Spregevole quant'era il suo delitto, era la Purezza stessa a confronto con la protezione che voi gli avete dato» (5. 1. 237-238).

¹² «Noi non combatteremo soltanto per torti privati, quali bastano a passioni egoiste e uomini avventati, ma sono indegni di un tirannicidio» (2. 2. 14-16).

And sees a hundred beings, now in earth,
 Flit round them whispering of the days gone by,
 And seeming not all dead, as long as two
 Of the brave, joyous, reckless, glorious band,
 Which once were one and many, still retain
 A breath to sigh for them, a tongue to speak
 Of deeds that else were silent, save on marble,
Oimè! Oimè! – and must I do the deed?¹³

Israele Bertuccio, che la sua diversa storia rende incapace di comprendere fino a che punto è coerente e coesenziale il *pathos* di Faliero nel difendere l'onore familiare e nel piangere l'appartenenza perduta, si preoccupa a torto: questo dolore non genera incertezza; al contrario, meno che mai possono trovare pietà presso Faliero quelli che lo hanno portato a fare terra bruciata delle sue emozioni, quelli che, non più simili a lui dopo averlo eletto Doge, lo costringono adesso a rendersi simile a loro. Anche per questo ogni colpo inferto loro gli sembrerà il proprio suicidio (3. 2. 472).

3. La principale divergenza fra le due tragedie, che al dunque consente l'elaborazione di due distinte drammaturgie, risiede nella diversa introiezione da parte dei due protagonisti dell'istituzione ostile.

Foscari sostanzialmente accetta il giudizio della collettività per cui suo figlio Jacopo è in torto, anche se colpevole soltanto di leggerezza e per di più dettata da un eccesso di patriottismo, dalla *womanish impatience* (2. 1. 95) di tornare a tutti i costi a Venezia; e lui stesso si sente in difficoltà, se non in torto, per la componente irrimediabile dell'affetto paterno, oltre che per qualche inevitabile filamento di corresponsabilità familiare. Da ciò la continua distinzione tra i ruoli di padre e di doge che è costretto a compiere, spossante e lacerante, e perfino stilisticamente stucchevole. La prevalenza del ruolo pubblico lo porta comunque a formulazioni non dissimili da quelle che stanno in bocca al suo avversario:

In such a state
 An individual, be he richest of
 Such rank is permitted, or the meanest,
 Without a name, is alike nothing, when
 The policy, irrevocably tending
 To one great end, must be maintain'd in vigour.¹⁴

¹³ «Addio dunque ad ogni memoria sociale! Ad ogni pensiero comune! Ai dolci legami che uniscono le vecchie amicizie, quando i sopravvissuti a lunghi anni, e ad azioni che ora appartengono alla storia, addolciscono i giorni che restano loro facendone tesoro l'uno con l'altro, e tutte le volte che si incontrano, ognuno vede sul volto del fratello lo specchio di mezzo secolo, e vede centinaia di esseri, che ora stanno sottoterra, volteggiare attorno a loro sussurrando di giorni passati, e non sembrano più tutti morti, fin quando due della coraggiosa, gioiosa, gloriosa, temeraria brigata che era una volta uno e molti, conservano fiato per sospirare sugli altri, e lingua per parlare di fatti che altrimenti tacerebbero, o parlerebbero solo sul marmo. Ahimè, ahimè, devo compiere quest'azione?» (3. 2. 327-341)

¹⁴ «In un simile stato, un individuo, sia il più ricco della sua classe, quanto è consentito, o il più modesto, senza un nome, è uguale a nulla, quando deve essere mantenuta in vigore una politica che tende irrevocabilmente a un grande fine» (*Foscari* 2. 1. 408-413)

Faliero invece colloca senza nessuna riserva dalla parte della ragione se stesso e il suo sentimento familiare due volte oltraggiato, dall'offesa e dalla mancata soddisfazione: naturalmente l'*establishment*, rappresentato dal capo dei Dieci, Benintende, non vede nella sua reazione che la furia di un «ragazzo collerico», sostanzialmente il fallimento della prova di abnegazione che gli viene richiesta in quanto doge (5. 1. 242).

L'opposizione si iscrive chiaramente nell'uso differenziato del medesimo concetto, per entrambi fondante, la legge. Foscari la rispetta e la amministra con rispetto sacerdotale, senza poterla, da Doge, cambiare; e all'obiezione della nuora, che essa è più feroce di quella di Dracone, ribatte che le leggi hanno fatto la gloria e la fortuna di Venezia: il suo messaggio definitivo al figlio è «che obbedisca alle leggi» (2. 1. 434-435). Faliero mostra la stessa fiducia quando alle leggi, e solo alle leggi, chiede soddisfazione; ma la condanna di Steno a una pena leggerissima si risolve nella loro applicazione nominale che, come per il potere dogale, è qualcosa ancora peggiore della loro infrazione: così che si giustifica la solennità con cui Faliero proclama ad Angiolina la sua volontà di difendere, assieme a lei stessa,

The violated majesty of Venice,
At once insulted in her lord and laws.¹⁵

Ne deriva che Foscari attraversa la propria tragedia nelle vesti elegiache della nobile vittima, e Faliero in quelle fiammeggianti del vendicatore. E tuttavia il ruolo di Faliero chiede anche di più: un progetto politico in qualche modo positivo, che fondi l'alleanza di sovrano e popolo (lega tradizionale contro tutte le oligarchie) non solo sull'essere entrambi oggetto – Israele Bertuccio come rappresentante e a nome della sua classe – dell'arroganza patrizia. Questa comune condizione non basta a fondare una solidarietà, come mostra la prima reazione dei congiurati quando si svela l'identità del misterioso personaggio che Israele ha proposto per capo: Faliero e lo stesso Israele rischiano di essere aggrediti, ma il doge rievoca in un appassionato discorso la sua vocazione, se non democratica, certo aperta e comprensiva delle sofferenze del popolo. Rispecchiando in esse le proprie, Faliero avvalora il progetto di porvi fine, progetto altamente rivendicato di fronte al capo dei Dieci:

you oppress'd the prince and people;
I would have freed both.¹⁶

In effetti la libertà, parola d'ordine perfettamente congrua in bocca a Israele e ai suoi compagni per indicare il sovvertimento della classe dominante, è adottata da Faliero («I make this city / Free and immortal», «and make the state / Renew his freedom») in vista di un principato che coniughi un autentico potere personale con una condivisione popolare della sovranità, il che lo portebbe a essere «re di un popolo felice» (1. 2. 417). Questa utopia non arriva a prendere contorni più precisi, e dopo aver esorcizzato lo spettro della «rash equality», non può che rifugiarsi nell'entusiastica metafora della totalità armonica:

¹⁵ «La maestà violata di Venezia, insultata insieme nel suo signore e nelle sue leggi» (2. 1. 407-408)

¹⁶ «Voi opprimevate il principe e il popolo: io avrei liberato entrambi» (5. 1. 247-248).

Proportion'd like the columns to the temple,
 Giving and taking strength reciprocal,
 And making firm the whole with grace and beauty.¹⁷

Peraltro proprio il concetto di totalità politica riesce a mettere in crisi l'appartenenza del Doge Foscari al sistema e alla classe nobiliare quando essi gli hanno mostrato il volto feroce della deposizione. Ribatte che la carica gli è stata assegnata, e quindi può essere revocata, solo dall'intera Repubblica (4. 1. 56); un'accusa di scorrettezza istituzionale che pesa tuttavia molto meno dell'amarissima frase con cui ribatte all'osservazione del capo dei Dieci, che occorre evitare ogni scandalo di fronte al popolo:

The people! There's no people, you well know it,
 Else you dare not deal thus by them or me.
 There's is a populace perhaps, whose looks
 May shame you; but they dare not groan nor curse you,
 Save with their hearts and eyes.¹⁸

Il riconoscimento tardivo dell'omologia fra le vittime del patriziato ha sul quadro dei valori a cui il vecchio Doge è sempre stato fedele un effetto ancora più devastante delle aggressioni della nuora Marina, che all'impersonalità istituzionale, rappresentata da lui come dai suoi nemici, opponeva una tenace e violenta difesa dei sentimenti umani: basti ricordare il passo in cui essi vengono equiparati al valore della vita, giacché si dice che i Dieci

counsel,
 Cabal, and put men's lives out, as if life
 Were no more than the feelings long extinguish'd
 In their accursed bosoms.¹⁹

O la constatazione sardonica che a Venezia i figli appartengono alla madre in tutto ciò che è doloroso, mentre la vita attiva e funzionale coincide col meccanismo collettivo (3. 1. 389-396).

La corrente di dissenso che percorre i *Foscari* attraverso l'impetuoso personaggio di Marina, e che alla fine sfiora il Doge morente suggerendo una crisi e un'ipotesi implicita di ribellione, riporta ancora una volta la seconda tragedia vicino al *Faliero*, che le risponde col movimento simmetrico per cui il Doge rivoluzionario incontra le angosciose respiscenze che abbiamo già visto, avverte ripetutamente la vergogna classista della sua alleanza coi ceti umili, e in ultima analisi subordina lui stesso il giudizio sul progetto rivoluzionario alla «pietra di paragone del merito, il successo». Proprio queste pa-

¹⁷ «Proporzionata come le colonne rispetto al tempio, che si danno e ricevono reciprocamente forza, e rendono solido il tutto nella grazia e nella bellezza» (3. 2. 171-173).

¹⁸ «Il popolo! Non c'è nessun popolo, lo sapete bene; diversamente non osereste trattare in questo modo né me né loro. C'è una plebaglia forse, i cui sguardi possono forse farvi vergognare; ma non osano lamentarsi né maledirvi, tranne che con gli occhi e i cuori» (*Foscari* 5. 1. 257-261).

¹⁹ «Decidono, intrigano, eliminano vite umane come se la vita non fosse altro che i sentimenti da lungo estinti nei loro petti maledetti» (2. 1. 112-115).



1. Giovanni Battista Rubini (1794-1854), qui nei panni di Gualtiero (*Pirata*). Esordì a Pavia (1814) nelle *Lagrima d'una vedova* di Pietro Generali. Rossiniano eminente (*Otello*, *Cenerentola*, *Barbiere*, *Gazza ladra*, *Donna del lago*), divenne poi il riconosciuto campione della nuova vocalità romantica. Per Donizetti, oltre che il primo Fernando nel *Faliero*, fu tra l'altro il primo Gianni di Calais, il primo Idamore (*Paria*) e il primo Percy (*Anna Bolena*). Partecipò alle prime rappresentazioni belliniane di *Bianca e Fernando*, *Il pirata*, *La sonnambula* e *I Puritani*.

2. Giulia Grisi (1811-1869), qui nei panni di Norma. Dopo l'esordio bolognese (Carnevale 1829) in *Torvaldo e Dorliska* di Rossini, acquistò particolare fama come sua interprete (*Otello*, *Barbiere*, *Gazza ladra*, *Donna del lago*, *Semiramide*). Per Donizetti, oltre che la prima Elena nel *Faliero*, fu la prima Bianca (*Ugo conte di Parigi*) e la prima Norina. Prese parte alle prime rappresentazioni di *Norma* (Adalgisa) e dei *Puritani* (Elvira).



1. Felice Cerroni, figurino di Costantino (Tamburini). Antonio Tamburini (1800-1876) esordì a Cento (1818) nella *Contessa di Colle Erbosio* di Pietro Generali. Per Donizetti, oltre che il primo Israele nel *Faliero* e il primo Costantino in *Fausta*, partecipò alle prime rappresentazioni di *Alina, regina di Golconda* (Volmar), *Imelda de' Lambertazzi* (Bonifacio Geremei), e *Don Pasquale* (Malatesta). Per Bellini fu il primo Ernesto (*Pirata*), il primo Valdeburgo (*Straniera*) e il primo Riccardo (*Puritani*).

2. Luigi Lablache (il primo Marino Faliero) nel finale dell'opera.

3. Jean Antoine Gros (1771-1835), *Ritratto di Luigi Lablache*. Dipinto a olio, Milano, Museo Teatrale alla Scala. Lablache (1794-1858) esordì a diciott'anni al San Carlino di Napoli nell'*Erede senza eredità* di Silvestro Palma. Famoso Geronimo e grande rossiniano (Figaro, Basilio, Bartolo, Brabanzio, Dandini, Assur), Lablache partecipò non solo alla prima rappresentazione del *Faliero* (il Doge), ma anche (tra le altre) dell'*Esule di Roma* (Murena), del *Paria* (Zarete), del *Diluvio universale* (Noè), di *Sancia di Castiglia* (Ircano) e *Don Pasquale* (il protagonista). Fu Giorgio Walton nella prima rappresentazione dei *Puritani*.

role costituiscono l'epigrammatico finale del primo atto, dove il Doge, appena informato del complotto, vede il bivio storico che lo aspetta, quello di venire considerato come Catilina o come Cesare. Il tema attraversa il successivo dialogo con Israele Bertuccio, che ne resta turbato nell'adamantina coscienza delle proprie ragioni, e infine viene freddamente opposto alle recriminazioni di Benintende:

The price of such success would have been glory,
Vengeance and victory, and such a name
As would have made Venetian history
Rival to that of Greece and Syracuse
When they were freed, and flourish'd ages after,
And mine to Gelon and Thrasybulus: -
Failing, I know the penalty of failure
Is present infamy and death – the future
Will judge, when Venice is no more, or free;
Till then, the truth is in abeyance.²⁰

4. Il sipario di *Marino Faliero*, *tragédie en cinq actes* di Casimir Delavigne, rappresentata al Théâtre della Porte-Saint-Martin il 30 maggio 1829, si apre su una infelice storia d'amore tra Elena, nuovo nome della dogaresa, e Fernando, nipote di Marin Faliero, ma da lui considerato alla stregua di un figlio: personaggio interamente nuovo che Delavigne ha estratto dalla fragile scorza di Bertuccio Faliero. Dunque quella che in Byron era un'accusa così lontana dal vero che poteva perfino avvalorare l'ipotesi di una provocazione e un tranello, ha in Delavigne una conferma nella realtà: conferma dolorosissima per gli amanti, che vivono la loro condizione come tradimento ancora più affettivo che istituzionale verso l'uomo che li ama entrambi come figli.

Lo scenario si approfondisce così in una zona torbida di emozioni e rimorsi: peraltro prima del Finale, dove Faliero riceve la confessione di Elena e i conflitti esplodono insieme con crudeltà precipitosa, il profilo politico e ideologico della tragedia è rimasto sostanzialmente inalterato, e dunque le proteste di originalità di Delavigne appaiono esagerate, sia dal punto di vista della organizzazione e distribuzione dia-cronica, sia da quello dell'insistenza sulle idee portanti.

Come in Byron, infatti, l'azione prende le mosse dalla calunnia di Michele Steno e più ancora dalla sua condanna inadeguata: anche qui il Doge aspetta la sentenza, sconvolto al punto da non riuscire a svolgere la sua attività ordinaria, e una volta arrivata la commenta amaramente con Fernando: il tema centrale è anche qui l'espropriazione del potere, solennemente annunciata già nella *rêverie* che costituisce l'entrata in scena del protagonista (1.3):

Tous mes droits envahis! Mon pouvoir méprisé!
Que n'aj-je pas souffert, que n'ont-ils point osé?

²⁰ «Il prezzo di questo successo sarebbe stata la gloria, la vendetta, la vittoria, e una fama tale che avrebbe reso la storia veneta rivale di quella greca o siracusana, quando furono liberate, e fiorirono nelle età successive, e il mio nome rivale di quelli di Gelone e Trasibulo: fallendo, so che la pena per avere fallito è l'infamia presente e la morte; il futuro giudicherà, quando Venezia non ci sarà più o sarà libera. Fino ad allora, la verità è in sospeso» (*Faliero* 5. 1. 249-258).

Mais après tant d'affronts dévorés sans murmure,
Cette dernière insulte a comblé la mesure.²¹

Anche qui il dogado è una trappola che impedisce la vendetta personale («Privilège admirable! Il vit grâce à mon rang» è l'ironico commento sulla sorte di Steno), e il suo simbolo, stavolta l'anello usato per lo Sposalizio col Mare, viene definito (1.6)

Ce pitoyable gage,
Cet emblème imposteur d'un pouvoir qu'on outrage.

Di più troviamo, travestita da incoraggiamento a Fernando, che sta per partire per la guerra, l'insinuazione amarissima che più della guerra è pericoloso per i sovrani lo scettro che portano; e anche, da parte di Steno, il riconoscimento cinico del carattere nominalistico e illusorio che assume l'omaggio reso al doge (2.4):

Il est ici l'idole qu'on incense,
Pour lui rendre en honneurs ce qu'il perd en puissance.

Dopo l'entrata di Israele Bertucci (*sic*), che racconta al Doge l'affronto subito da un nobile qui anonimo, si delinea il piano del complotto, che universalizza la vendetta privata. Se anche qui Faliero riteneva insufficiente la vendetta su Steno, propostagli dal nipote («Me venger à demi, c'est ne pas me venger»), starà poi a Israele pronunciare la condanna solenne di tutti i patrizi, con un crescendo di apocalittica crudeltà rispetto al modello inglese (3.3):

Le père avec l'époux, le frère avec le frère,
Tous, et jusqu'à l'enfant sur le corps de son père!

Quanto al Doge, il suo rimpianto per le amicizie e il tessuto sociale perduto riprende Byron con tale eleganza di variazione che vale la pena di citare almeno qualche verso:

Je ne verrais donc plus, en lui tendant les bras,
Sur le front d'un vieillard rajeuni par ma vue,
Un siècle d'amitié m'offrir la bienvenue.
Je tue, en les frappant, le passé, l'avenir,
Et reste sans espoir comme sans souvenir.

A questa situazione si è arrivati tuttavia per un percorso più lungo. Mentre in Byron Israele e il doge si davano appuntamento in Campo dei Santi Giovanni e Paolo a mezzanotte, in Delavigne esso si realizzerà solo dopo un incontro intermedio, alla festa data dal patrizio Lioni (una festa che era già in Byron, ma a un punto più avanzato dell'azione e senza avere tra i suoi invitati il Doge: essa costituisce, all'inizio del IV atto, l'atmosfera da cui Lioni esce per ricevere l'avvertimento-delazione di Bertram).

²¹ Le citazioni vengono da CASIMIR DELAVIGNE, *Œuvres complètes*, Bruxelles, Laurent Frères Editeurs, 1830, pp. 533-647.

Delavigne ha idealizzato in due punti essenziali la partecipazione alla congiura del doge; mentre il personaggio di Byron lasciava irrisolta la sua alleanza con la plebe, facendola apparire come una forzatura della situazione, conseguente al rifiuto subito da parte della sua classe, il suo Faliero giunge a un più profondo livello di integrazione mediante la considerazione storica del passato di Venezia, e una chiarovegenza malinconica sul ripetersi nella storia delle dialettiche politiche (2.9):

Mais de nos sénateurs les aïeux vénérables,
Qui sont-ils? Des pêcheurs rassemblés sur des sables.
Mes obscures conjurés sont-ils moins à mes yeux?
Des nobles à venir j'en ferai les aïeux,
Et si mon successeur reçoit d'eux un outrage
Il suivra mon exemple en brisant mon ouvrage.

Inoltre, Delavigne si impegna in un uno sforzo positivo di delineare il profilo del nuovo stato che dovrà sorgere dalla congiura, riscattando Venezia dalla condizione ambigua di essere «un Etat incertain, république ou royaume» (3.3):

Formons un Etat libre ou régneront les lois,
Où les rangs mérités s'appuieront sur les droits,
Où les travaux, eux seuls, donneront la richesse;
Les talents, le pouvoir; les vertus, la noblesse.

A queste condizioni, Faliero può accettare di essere, come in Byron, «roi de subjects heureux».

Corrispondentemente, Delavigne innova la rappresentazione dei congiurati, introducendo amare note di cinismo: tra loro c'è Strozzi, un mercenario disposto a vendere qualunque causa, e il gondoliere Pietro, che mira non a riscattare la classe subalterna ma a uscirne («Je veux un peuple aussi, mais je n'en veux pas être»); così che legittimamente lo scultore Bertram può esclamare:

Si pour leur succéder vous renversez les grands,
Sur les tyrans détruits mort aux nouveaux tyrans!

Le motivazioni della diserzione di Bertram si estendono dunque, rispetto a Byron, oltre la pietà per il patrono Lioni. Un altro suono falso nei valori dell'alleanza si produce al termine del grande discorso in cui Faliero supera le diffidenze dei congiurati ed esprime il senso della congiura e della propria *leadership*: Pietro gli batte entusiasticamente la mano sulla spalla, e il Doge si ritrae istintivamente da quella intimità. Viene da pensare al gesto altrettanto irriflesso che nel *Signor Puntila e il suo servo Matti* di Brecht manda a monte l'utopia del matrimonio interclassista; ma qui l'effetto è sinistro, anche se Israele ne approfitta per una filippica sul permanere, anche nella rivoluzione, dell'aristocrazia del merito e delle imprese (che tiene a debita distanza la *rash equality* temuta anche da Byron).

Resta isolato Bertram, isolato anche nel sottrarsi al giuramento solenne di vendicare la morte di Fernando, ucciso in duello da Steno, il cui corpo è stato appena ritrovato; ma a differenza che in Byron, in Delavigne non seguiremo il tormentato percorso della delazione: vedremo invece attuato un progetto annunciato in Byron, dove

Lioni, dopo aver fatto arrestare Bertram, minaccia di condurlo con sé prima dai Dieci e poi dal doge (4. 1. 336-337). Evidentemente la prima tappa di questo percorso è sufficiente a scoprire la congiura, e annulla dunque la seconda; invece in Delavigne è proprio Lioni a chiedere udienza notturna al Doge tirandosi dietro Bertram. Ha dunque luogo una scena carica di terribili sottintesi, in cui Faliero offre a Lioni lo spettacolo paradossale di un investigatore che non solo rinuncia alla tortura, ma ammonisce il testimone sui pericoli della rivelazione, anziché su quelli del silenzio. Così, quando il Doge usa la sua autorità per convocare Bertram a un colloquio a quattro occhi, di cui dichiara che renderà conto solo successivamente, in consiglio, Lioni, aiutato anche dall'angoscia appena trattenuta di Elena, arriva alla verità. Dal punto di vista metalinguistico, il suo commento sulla goffaggine della scena («Il interrogeait mal! Point d'art! Aucune étude!») non può che essere condiviso dallo spettatore.

È questa dunque la via che porta al tragico epilogo: anche in Delavigne la controparte di Faliero nella ritualità della condanna è il capo dei Dieci, il cui nome viene storpiato in Benetinde; ma un sussulto inaspettato di umanità gli rende impossibile completare la lettura della sentenza, e lo supplisce l'onnipresente Lioni. Anche in Delavigne, come in Byron, il Doge condannato lascia per testamento una terrificante maledizione e invettiva sulla futura schiavitù di Venezia.

5. Varia ancora l'*incipit*, divergendo da entrambi i precedenti, nel libretto dell'opera di Donizetti – intendo nel libretto definitivo, diverso in questo come in altri punti dalla prima redazione di Giovanni Emanuele Bidera, più conservativa: ci troviamo nell'Arsenale di Venezia, e assistiamo all'oltraggio che Israele Bertucci riceve, qui da Steno (per economia melodrammatica e coerenza di *villain*), e che in Byron e Delavigne conosceamo solo dalla sua relazione al Doge. È curioso anzi ricordare che Byron si scusa delle infrazioni commesse verso la storia e verso l'ortodossia classicistica, non collocando l'intero sviluppo della congiura all'interno di Palazzo Ducale.

Naturalmente passando dal registro narrativo a quello rappresentativo cresce il rilievo dell'episodio e del personaggio; in particolare, emerge come realtà drammatica un paradosso già introdotto da Byron, e meno chiaramente da Delavigne, per cui non è il patrizio Steno, che chiede arrogantemente notizie sulla costruzione della sua gondola, a rappresentare gli interessi e dunque i valori della collettività, ma il popolano Bertucci, che rivendica le priorità del lavoro compiuto per lo Stato: «Primo è il servir la patria» tuona la voce baritonale di Israele, sollecitando vigorosamente la simpatia dello spettatore (I, 3). Ma nello stesso senso parla, più alto e più forte, la stessa disposizione scenica, che fa del baritono il corifeo del gruppo sociale, e isola il basso suo antagonista.

Ciò non impedisce tuttavia che, proprio in questo, Steno possa venire considerato emblematico della classe dominante, come avviene nel coro che, introdotto da Israele, chiude la scena e costituisce, attraverso la rabbiosa introiezione dell'offesa, il primo nucleo della rivolta (I, 4):

O patrizi scellerati,
vili voi, superbi, ingrati!
Non vi basta un giogo indegno,
v'aggiungete la viltà.

Questa estensione risulta persuasiva anche perché la violenza di Steno si inserisce in un quadro già conflittualmente orientato, e dominato dalla parallela offesa recata al Doge. Ne sentiamo parlare appunto dagli arsenalotti, in termini di quasi fantastica incredulità e di solidarietà scandalizzata:

È ver: lo narrano
 su Rialto, e v'ha chi giura
 d'aver letto sulle mura
 scritto il turpe vitupero;
 proprio il nome di Faliero,
 proprio il nome della moglie.

È assai notevole che il libretto, che farà entrare in scena il Doge solo dopo la sentenza su Steno, metta in bocca agli arsenalotti l'incertezza e l'attesa (I, 1), il dialogo tra una posizione fiduciosa e una scettica sulla giustizia veneta, che per Byron era affare di famiglia tra il Doge e il nipote (e poi in Delavigne a parti invertite, essendo qui il Doge diventato ottimista):

CORO I
 Ma chi dicono che fu?
 CORO II
 Hanno detto ch'è un patrizio.
 CORO I
 Un patrizio! amici, zitto:
 i Quaranta faran dritto.
 CORO II
 Essi? abborron Doge e nui
 perché amici siamo a lui:

Attenzione particolare merita l'ultima frase, che rovescia un rapporto di causa/effetto di capitale importanza in entrambe le fonti: l'alleanza tra Doge e popolo non è più il prodotto della comune ostilità verso i patrizi, ma preesiste come valore primario e, al contrario, determina la lacerazione fra le classi.

Splendida immagine di questo valore primario è l'inno in onore di Faliero cantato dagli arsenalotti («Zara audace, Zara infida»): una narrazione di vasto respiro epico, scandita dal ritornello encomiastico «Oh, pro' Faliero!», che ripercorre il vittorioso assedio di Zara, attraversando le immagini del terrore e del sangue, il dominio del coraggio e della ragione: «Ma Falier sorge e il periglio / misurato ha d'uno sguardo» è una frase di emozionante bellezza.

Il tema della compattezza civile si rispecchia altresì nella cavatina di Israele che tiene immediatamente dietro all'inno («Oh miei figli! Oh dolce il canto», I, 2), e confina l'*epos* nella dolce nostalgia del passato: ma nelle sue ultime parole («Quella età, quella gloria, / era un sogno che sparì») il rimpianto individuale della giovinezza trascorsa sfuma in una possibile allusione alla decadenza di Venezia: del resto, il Faliero di Delavigne diceva: «Venise en sortira, mais libre et *rajeunie*».

Anche l'entrata del Doge è caratterizzata da un richiamo al passato glorioso, ma dolorosamente pervertito e parodiato. Alla notizia della sentenza su Steno, che il librettista ha reso meno oltraggiosa, aggiungendo di sua iniziativa al mese di prigionia

un anno di bando, ma che ciò nonostante Fernando tratta da «orrendo abuso di poter», Faliero commenta (I, 8):

O gondolier che canti
le glorie mie, canta su queste soglie
«Marin Faliero dall'infida moglie».

Lo spunto era già in Delavigne, ma qui diventa protagonista, abbandonando improvvisamente il tessuto del recitativo, la forma musicale del mito.

È profondamente innovativo anche il trattamento del dialogo tra Israele Bertucci e il Doge, nelle fonti ispirato a grande cautela interlocutoria, e che nell'opera diventa un'appassionata maieutica che Israele opera sul Doge, vincendone il desolato pessimismo.

L'andamento ricco e articolato del duetto ha al suo centro il tema a noi familiare del conflitto fra individualità e collettività: ma qui la collettività prende innanzitutto, agli occhi del Doge, l'aspetto minaccioso della massa dei nemici (I, 12):

Se pur giungi a trucidarlo,
un ne sveni, e mille pravi
sorgeranno a vendicarlo.

Ribatte Israele affermando la fede in se stesso, e nella collettività che a sua volta lo sostiene; ma il Doge resiste ancora, anche all'insistenza analitica sulle mille sofferenze e offese che feriscono il corpo sociale di Venezia: la sua reazione a queste sofferenze ha il tono commosso dell'empatia, ma la trasformazione del *pathos*, musicalmente sostenuto, in azione politica si presenta ancora come una scelta disperata:

Sono private smanie
represse in ogni cor;
ma a liberar Venezia
non son bastanti ancor.

Faliero si lascerà convincere quando Israele lo richiama potentemente al suo stesso dolore, e toccherà con mano il tema a noi ben noto, l'impossibilità di contenerlo nella sfera privata. Quanto al tema forse maggiore di Byron e Delavigne, l'attaccamento patetico del Doge alla propria classe, lo scintillante rilievo dato all'unione tra Doge e popolo lo rende di fatto marginale, limitandolo a un brivido, un momento di *impasse* immediatamente superato:

Fratelli, amici furono:
contr'essi armar la mano...
È sangue veneziano!
Rabbrivido d'orror.

Ma se la patria opprimono
che geme tra gli affanni
periscano i tiranni,
salviam la patria ancor.

Precocemente pervenuta a tanta maturità, nel prosieguo dell'opera, la tematica politica si presenta poi semplificata e radicalmente sveltita rispetto alle fonti.

Nella seconda parte del primo atto ci trasferiamo in casa di Leoni (così torna a chiamarsi nell'opera), dove è descritta un'atmosfera di piacere e ricchezza: il libretto rinuncia tuttavia a metterne in luce il carattere cinico, che Delavigne sottolineava alternando in bocca al patrizio, senza soluzione di continuità, gli ordini per la decorazione della casa e la commissione di un assassinio politico.

Durante la festa Israele comunica al Doge, come d'accordo, il nome dei suoi complici, e ancora una volta dubbio e smarrimento di Faliero si pongono solo per essere superati (I, 17):

Oh superbo Faliero, a chi t'inchini
per ricercar vendetta?
A chi? Alla plebe, e grandi cose aspetta.

Il secondo atto di Donizetti ospita la scena assembleare in cui il Doge interviene alla riunione dei congiurati, doma la loro aggressività beffando, come nelle fonti, la loro superiorità numerica e fisica («Bello ardir di congiurati! / Contro un veglio cento armati!»), e offrendosi come compagno, ma diventando in effetti loro capo. Tema principale è la distinzione, già comparsa nel duetto del primo atto contro Israele e topica nelle fonti, tra il ruolo istituzionale del Doge, che viene congedato, e quello personale dell'uomo che torna ad assumere la gloria passata (II, 4):

Questa larva è già sparita,
sol Falier vedete in me.
Quello schiavo coronato,
che spezzò la sua corona,
reca a voi le sue vendette
contro i perfidi oppressor.

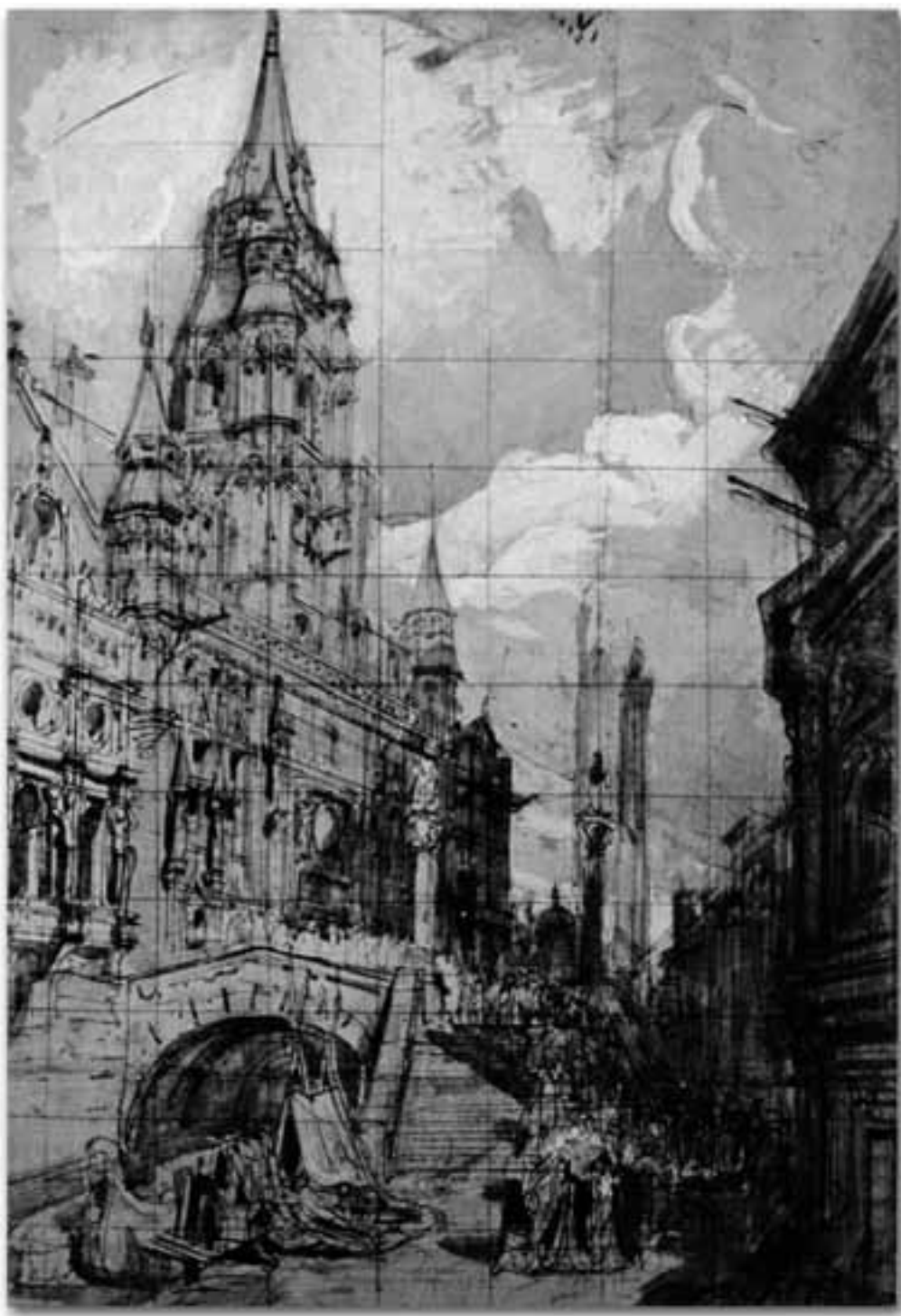
Ecco dunque, in continuità anche musicale con la rappresentazione della dignità di Faliero di fronte ai congiurati refrattari, il tema byroniano del potere ribaltato in subalternità insultante (già presente in una frase pronunciata da Faliero a casa di Leoni: «il vero schiavo è il doge»).

Segue un richiamo appassionato alle armi («Quando tocca il terzo squillo») e in chiusura del secondo atto, dopo l'uccisione di Fernando, l'esplosione dei propositi di vendetta («Notte atroce, notte orrenda», II, 5): sentiamo qui la parola più aggressiva verso la patria:

Questo scoglio di pirati
ferro e fuoco struggerà.

Si capisce che in occasione di una recita veneziana del 1840 una pietosa variante correggeva «questo scoglio di pirati» con «questo suolo, ah!, sciagurati».

L'opera di Donizetti mantiene come causa del fallimento della congiura la delazione dello scultore (che qui ha il nome arrotondato in Beltrame), ma le sottrae qualunque spazio rappresentativo, isolando una deprecazione di Israele nel Finale, e ancor più un incongruo presentimento del Doge al momento in cui Israele, alla festa di Leoni, fa l'elenco dei congiurati: «Funesto nome è questo».



Charles Séchan (1803-1874), bozzetto per il *Marino Faliero* di Delavigne.
Parigi, Porte St.-Martin, 1829.

È ridotta al minimo anche la fase in cui la congiura promette un illusorio successo: ridotta anzi a due frasi irrelate, «Or di Venezia il re son io» e «Della congiura il capo in me tu vedi», che segnano il precipitoso passaggio al fallimento, e abbreviano il lavoro degli inquisitori. Ad essi il Faliero donizettiano ha solo da fare obiezione (mutuata dalle fonti) all'anomalia istituzionale costituita dal suo processo, mentre la rivendicazione eroica del progetto e il protagonismo rivoluzionario passano (o tornano?) a Israele Bertucci; a lui appartengono le squillanti parole che arruolano *Marino Faliero* nella poesia risorgimentale (III, 8):

Il palco è a noi trionfo,
e l'ascendiam ridenti:
ma il sangue dei valenti
perduto non sarà:
Verran seguaci a noi
i martiri e gli eroi:
e s'anche avverso ed empio
il fato a lor sarà,
lasciamo ancor l'esempio
com'a morir si va.

Questo superbo *explicit* della congiura corona una scena dove il protagonismo di Israele si annuncia con un timbro di quasi incongrua positività («Odo il suon di chi sprezza i perigli»), passa per un nuovo ricordo dell'impresa di Zara («Siamo vili, e fummo prodi»), che viene contrapposto senz'altro al livore del presente («Ah, ben altro sol rischiara»), e per una rappresentazione intensa del suo universo affettivo: tre suoi figli sono presenti in scena, e vengono da lui spronati alla morte coraggiosa, mentre il suo solo rimpianto è quello di aver spinto il doge fra gli artigli delle «tigri insanguinate». La crescita del ruolo di Israele è perfettamente coerente con la sua rappresentazione complessiva; e tuttavia è funzionale anche al sottile equilibrio che apre adesso a Faliero un fronte non meno doloroso, la crisi coniugale.

6. Resta infatti qualche osservazione da fare sulla transizione dell'intrigo amoroso da Delavigne all'opera italiana.

Come già ho ricordato, la sequenza iniziale di Delavigne insiste sulla coppia colpevole: prima compare Elena nell'atto di ricamare una sciarpa per Fernando che, dopo avere interrotto un volontario esilio, riparte adesso per la guerra; poi c'è un lungo e lambiccato dialogo, in cui Fernando prima nega e poi ammette di essere tornato per Elena, intrecciando problematicamente con l'amore il tema di un accorato patriottismo – per cui si direbbe che Delavigne si sia ispirato piuttosto al personaggio di Jacopo Foscari. Quanto ad Elena, rievoca dolorosamente la malattia che ha colpito poco prima il doge, e la benedizione che ha avuto da lui. Fernando riceve da lei la sciarpa e sta per allontanarsi, con un cupo sentore di morte, quando sopravviene il doge per dare notizia (al solo Fernando) della calunnia di Steno.

Essa è già ben nota, invece, ai personaggi dell'opera donizettiana, ed è la causa della partenza di Fernando: questo appesantisce la loro situazione in un senso di colpa più cocente ed urgente. Altre variazioni sono piuttosto aggiustamenti al codice melo-

drammatico: precede la cavatina del tenore, un'aria dell'esilio delicata, anche se abbastanza convenzionale («Di mia patria il bel soggiorno», I, 5), animata da una protesta di amore sacrificale nella cabaletta («Un solo conforto»); poi il duetto dell'addio, al quale inutilmente Elena tenta di sfuggire («Tu non sai! la nave è presta», I, 6): in esso Fernando ricorda di aver deciso di uccidere Steno, e di esserne stato impedito da Elena stessa. Nella stretta finale si contrappongono i consueti idoli del melodramma: «onor consoli e gloria / un infelice amor», si augura Elena; e Fernando, ricevendo la sciarpa proclama: «più caro della gloria / è caro a me l'amor!».

A casa di Lioni/Leoni, sia Delavigne che il libretto donizettiano presentano un ospite inatteso e destabilizzante: Steno. La motivazione è diversa in ragione dello statuto specifico del genere melodrammatico; se infatti lo Steno di Delavigne è un gaudente spregiudicato, che ama sfidare l'autorità – pure dichiaratamente indulgentissima nei suoi confronti – ed esercitare le occasioni del libertinaggio «de l'esclave de Smyrne à la noble romaine» (2.4), quello di Donizetti è vittima di un infelice amore, che lo spinge a infrangere il divieto per rivedere Elena, anche se è disposto ad ammettere che «l'odio dell'amore è ancor più forte» (I, 14).

Insieme alla leggerezza mondana di Steno, si perdono anche gli echi che divulgano il doloroso segreto di Elena e Fernando: la malignità di Benetinde, che a proposito di un quadro avente per argomento Francesca da Rimini e per autore Giotto (!) finge di credere che in quella vicenda siano coinvolti non due fratelli, ma zio e nipote (2.5); quella del medesimo Steno che, rimproverato da Fernando di avere insultato una donna ribatte: «Qui la défend trop, bien l'insulte davantage» (2.13).

Come che sia, sta a Fernando, indipendentemente dal disagio sociale che l'opera di Donizetti gli risparmia, esercitare nel registro tragico quel *Gioco delle parti* di cui Pirandello ha fatto una delle sue più acide commedie: la sua sfida a Steno è incastonata tra i due grandi concertati che chiudono il primo atto, sfruttando a fondo il privilegio, che perfino Victor Hugo riconosceva al discorso musicale, di esprimere contemporaneamente mondi emozionali diversi. Nel primo (sc. 18), il quartetto «Invitato all'empia festa», Israele e Faliero rafforzano mutuamente la loro determinazione; Fernando esprime ad Elena, che ancora inutilmente cerca di opporsi al sangue, la volontà di vendicarsi del suo «lungo soffrire». Nel secondo (sc. 19), che con la presenza di Steno è diventato un quintetto («Al mio brando or è fidata»), l'elemento tematico nuovo è lo sgomento di Elena, che improvvisamente intravede il complotto, una violenza troppo più grande di quella che aveva cercato di impedire.

Il secondo atto di Donizetti, sovrapposto al terzo di Delavigne, porta a concludersi la vicenda di Fernando, intrecciandola con la cospirazione. L'opera peraltro moltiplica le sue forme specifiche: al coro dei congiurati «Siamo figli della notte» (sc. 1), tien dietro la canzone d'amore di un gondoliere e poi, con amara antifrasi, l'aria con cui Fernando si prepara al combattimento mortale («Io ti veggio: or vegli e tremi», con la cabaletta «Mi tornano presenti», sc. 2); segue una ripresa del coro.

L'assemblea viene poi interrotta dal rumore del duello, e Fernando viene trovato morente: muore infatti tra le braccia dello zio, chiedendo di essere sepolto con la sciarpa di Elena, e in Delavigne aggiungendo una richiesta di perdono (3.5): ma il Doge fraintende, credendo che chieda perdono della sua «juste colère», e la rivelazione viene differita.

All'inizio dell'atto successivo sia il dramma francese che l'opera mettono in scena un sogno angoscioso di Elena, di cui solo Delavigne fornisce i particolari: le pareva di spingere il marito in uno spaventoso burrone.

Sempre in Delavigne, e a differenza che nell'opera, dove il dialogo fra i coniugi è breve, agitato, limitato essenzialmente alla notizia della morte di Fernando e subito dopo interrotto dal precipitare degli eventi politici, si innesta adesso il lungo processo della rivelazione. Il Doge infatti proclama la sua cospirazione, ed Elena disapprova: per difendere l'onore della sua sposa, egli ha tradito la città che è anch'essa sua sposa, «*mais fidèle, mais pure, / Mais digne encore de vous*» (4.1).

In queste allusioni è già maturo il bisogno di confessione ed espiazione, che arriverebbe subito a compimento se non arrivasse inaspettatamente Lioni con Bertram, per cui Elena si riscuote con un brivido da ciò che stava per fare.

I due sposi tornano a parlare insieme quando Lioni esce per fare la sua denuncia; ma Faliero è invece ancora ottimista, e all'ostinata preghiera di lei che lo prega di desistere «*pour moi, pour vous, pour soixante ans de gloire*», ribatte: «*Mais ma gloire, c'est toi*» (4.9). E spiega con sorridente pazienza che se non avesse avuto piena fiducia in lei e nella sua virtù, non avrebbe scelto di lottare contro i suoi calunniatori, nella forma totale e violenta che anche a lui ha suscitato dei dubbi.

Quando Elena si sente interpellare come

*Digne appui du vieillard à qui tu t'es donnée,
Modèle de vertu dans ce triste lien,
Ange consolateur, mon orgueil, mon seul bien,*

trova comprensibilmente che «*c'en est trop*» e confessa il suo adulterio, rispondendo, alla prevedibile domanda «*ton complice*», soltanto che si tratta di un morto.

Faliero leva il pugnale su di lei per ucciderla, ma si ferma attraversato da quella che crede un'illuminazione: Elena sta mentendo, perché teme per la sua vita e non aveva altro mezzo per fermarlo. Ma Elena tristemente conferma la verità dei fatti, e la desolazione del Doge è interrotta dall'arrivo delle guardie che vengono ad arrestarlo; quando la moglie insiste per andare con lui, le risponde «*Je ne vous connais pas*» e conclude (4.10):

*Pour que la liberté vous soit enfin rendue,
Éléna, je mourrai; c'est tout ce que je puis:
Vous pardonner, jamais!*

Terminato così il quarto atto, solo alla fine del quinto, quando è stata pronunciata la sentenza e il Doge è rimasto a commentare amaramente una solitudine ancora più simbolica che fattuale, Elena viene a chiedergli udienza, e Faliero la accoglie con commozione: «*ma fille a tardé bien longtemps!*».

Con questa tenera e delicata apostrofe la crisi è superata; le allusioni di Elena alla propria colpa incontrano il vuoto («*Je ne sais rien*»); Faliero ricorda soltanto

*Que tu m'as fait aimer une vie importune;
Tes soins l'ont prolongée, et dans mon infortune,
Tu m'adoucis la mort, je le sens.*

La *pièce* termina con le disposizioni testamentarie di Faliero, in parte riprese da Byron, e con la fantasia di Elena che il popolo liberi il suo Doge e padre; quel popolo a cui Byron affidava l'ultima scena, di commento all'esecuzione e commossa tristezza.

Bisogna aggiungere che questa elaborata e tormentata vicenda ha nel dramma di Delavigne le sue premesse in una tematica discreta, ma ricorrente, della gelosia: nel primo atto, parlando confidenzialmente con Fernando il Doge si diceva turbato dall'atteggiamento sfuggente di Elena, e da un nome, non precisato, che le sue labbra mormoravano nel sonno; alla festa di Lioni, Faliero chiedeva alla moglie se qualche suo atteggiamento possa aver incoraggiato le *avances* di Steno, ma si acquetava al diniego di lei.

Entrambi questi episodi sono scomparsi dall'opera, anche se il secondo si era conservato nella redazione iniziale di Bidera, e la rivelazione diventa un colpo di scena fulmineo, da cui se ne genera, col medesimo, precipitoso ritmo, un secondo.

Elena infatti non confessa quando la situazione è ancora aperta, ed è almeno pensabile che Faliero possa rinunciare ai suoi progetti (pensiero che è certamente presente all'Elena di Delavigne, per quanto non produca la sublime menzogna che per un attimo sperava il Doge): confessa dopo l'arresto del Doge e dopo aver avuto a disposizione un ampio spazio cantabile («Tutto or morte, oh Dio, m'invola» e «Fra due tombe, fra due spettri», III, 5) per esprimere la sua colpevole angoscia. Elemento scatenante della rivelazione è l'allusione di Faliero, che le comunica le sue ultime volontà, al velo che desidera ricopra le sue spoglie, oltre che quelle di Fernando, ed è, s'intende, la sciarpa, simbolo dell'amore colpevole.

Anche in Delavigne esso era stato riconosciuto da Elena dopo la morte di Fernando, ma senza portare a nessun esito pragmatico: se il termine «riconoscimento» può, come credo, essere usato per questa rivelazione nel senso dell'*anagnorisis* aristotelica, notiamo che essa avviene nella forma che Aristotele giudicava «meno artistica», attraverso un oggetto-segno. L'esplosione emotiva che esso è in grado di suscitare ha in effetti un'immediatezza gratuita e grezza, che contraddice il tessuto discorsivo in cui si inserisce, fino ad allora contraddistinto dalla pacatezza e dal distacco di Faliero (di «inaspettata calma» aveva appena prima parlato Elena, con ammirazione).

Nel dialogo che segue, Faliero indovina il nome del complice, anche se con uno sforzo feroce lo blocca sulle proprie labbra, e alla disperata alternativa di Elena, morte o perdono, sta per negare entrambi, maledicendola, quando altrettanto improvvisamente prevale su di lui il messaggio cristiano del perdono (III, 11):

Dio pietoso, Dio clemente,
come or io perdono a lei,
dal tuo soglio i falli miei
tu perdona in questo dì.

E tuttavia, prima di avallare anche col nome di Aristotele un giudizio negativo sul *coup de théâtre*, bisogna considerare i valori espressi dal mutamento che esso induce nel Doge. Da parte sua, infatti, la conquista della sopportazione eroica – comportamento antifrastico rispetto all'orgoglio impulsivo che gli conosciamo, e che nel primo atto di Byron lo portava a negare esplicitamente l'etica del perdono – assume il senso di una trasfigurazione di fronte alla morte. Ne deriva un esito strutturale assai raro, e di rara intensità, per cui nello stesso momento drammatico si associano il culmine della tensione conflittuale e l'elaborazione conciliativa del lutto.

Il contratto per il debutto di Donizetti al Théâtre Italien

Da poco riemerso, ed acquisito dalla Fondazione Donizetti di Bergamo, il contratto che impegnava Gaetano Donizetti per quella che sarebbe stata la sua prima opera parigina (e che sarà *Marino Faliero*, come sappiamo) viene qui pubblicato in facsimile per la prima volta grazie alla disponibilità della Fondazione bergamasca, che oggi lo custodisce.

I contraenti erano tre: da un lato Donizetti, che lo firmava a Napoli il 15 aprile 1834, e dall'altro l'impresario del Théâtre Italien, Edouard Robert, con l'editore Eugène-Théodore Troupenas, che a loro volta lo sottoscrivevano a Parigi il 9 maggio seguente. Pur non figurando tra i firmatari, veniva nominato anche Rossini, di fatto direttore artistico di quel teatro, il cui parere sarebbe stato vincolante per la scelta del libretto da far musicare a Donizetti. Per altri aspetti di tale scrittura, si rimanda al saggio storico di Paolo Fabbri che figura in questo stesso volume.



Entre les soussignés,
1^o M^r *Carlo Donizetti*, compositeur de
musique, demeurant

2^o M^r *Edmond Robert*, Directeur/Intendant
du Théâtre Italien de Paris, domicilié à Paris au
théâtre même, d'autre part;

3^o M^r *Eugène Théodore Lecarpentier*, docteur de
médecine, demeurant à Paris au n^o 13,
d'autre part;

Il a été convenu et arrêté ce qui suit :

M^r *Donizetti* s'engage tout d'abord à Robert,
qu'il envoie à Lecarpentier, à composer, pour le Théâtre
Italien par l'intermédiaire de M^r Robert, une opéra-bouffe en
deux actes, suffisante pour remplir une soirée de gala
et dont le libretto sera écrit, d'un commun accord,
par les trois parties contractantes.

Dans le cas où les trois parties ne pourraient se
mettre d'accord sur le libretto qui devra par conséquent
être écrit par M^r Robert, le libretto sera remis à M^r Desjardins
à l'avis duquel ils s'abstiendront d'exprimer un jugement
à cet égard.

Les ouvrages, destinés à être représentés au plu-
tard le quinze février ont huit cent trente cinq,
devant être terminés et remis à M^r Robert avant
le premier janvier.

L'œuvre promise au libretto devra être terminée
à M^r Robert de Lecarpentier après à temps pour-
vu, s'il y avait dépendance sur l'acceptation de ce
libretto et qu'il fut refusé par M^r Desjardins, M^r
Donizetti restera tenu de composer un opéra pour un
autre théâtre sans nullement en compenser la dette.

M^r Robert met à la disposition de M^r *Donizetti*,
tous les artistes qui se trouveront de la présente soirée
pour la faire, savoir : M^r *Julien Grisi*, M^r *de*

Rubini, Stasoff, Tamburini, Lablache, Santini,
 et ceux qui pourroient être engagés à l'avenir, sans
 aucun motif légal d'indisposition, de maladie ou de
 mort. L'on s'engage de voir, dans tous les cas, être représentés
 au moins la sixième et l'ensemble de l'opéra. Le
 Donizetti se sera assuré de voir se faire l'exécution des
 costumes et des décors, et de donner des avis et d'être
 au besoin de se faire représenter au jour d'hui
 l'Orchestre et la troupe. Cependant l'Administration
 s'engage à garantir l'ouvrage d'une manière d'être
 convenable et à régler le paiement au jour de l'acte.
 M. Robert, les héritiers ou ayant cause auront le
 droit de faire représenter l'ouvrage, tant il s'agit pendant
 tout le temps qu'il aura l'entreprise de l'œuvre italienne,
 ou que cette entreprise appartiendrait à ses héritiers ou
 à ceux qui auroient traité de cette œuvre, et au cas
 où, soit avec les héritiers ou qui par l'indisposition, à
 un tiers quelconque, de l'œuvre italienne, ou
 ayant cause, et ce, sans être tenu à aucune contribution
 envers M. Donizetti, autre que la somme qui en sera
 ci-après faite à forfait.

Il sera fait des conventions des engagements et de pa-
 piers par M. Donizetti, et M. Robert & l'entreprise
 s'obligent à lui payer la somme de trois mille
 francs le jour ou la partition complète sera mise
 à leur disposition.

M. l'entreprise aura aussi le droit de faire
 gravé et publier l'ouvrage, tant en français qu'en
 l'étranger, sous telle forme qu'il le jugera convenable
 à sa fin. M. Donizetti s'engageant à recevoir
 par écrit, à la première réimpression de M. l'entreprise,
 les copies qui à l'avenir pourroient faire à des tiers, et
 tous que M. Donizetti puisse prétendre à aucun autre
 jour que celui qui est ci-dessus. Et ce est seulement la
 moitié du prix qui sera payé pour le droit d'édition.

dans l'Autriche & l'Italie.

Quatre ans après de la partition susdite pour le service des deux théâtres étrangers le plus qu'on en obtiendrait, sans les déductions de frais de papier et de copie, non partagés par les deux parties contractantes.

Et en cas de décès, dans les six mois de la démission de Paris, après d'être explicitement dit et déclaré en les ayant vu et possédés dans les archives de la municipalité qui leur fut étrangère, de droits d'auteurs et autres avantages qui se trouveraient de réputation dans le mariage dont il était au dit théâtre.

M. Robert & Compagnie s'engagent en outre à payer à M. Donizetti, le jour de la partition susdite, la somme de leur disposition, la somme de mille francs, pour le prix de la libération que M. Donizetti s'engage de faire souscrire pour son fils de son choix; au moyen de quoi M. Donizetti s'engage à leur partager son droit d'auteur en leur faveur, par l'autorité de la libération, de ses droits d'auteurs.

Les parties se réservent respectivement, en cas d'insuccès du présent traité, à tous les arrangements intimes qui en résulteraient entre elles, des droits qu'aurait un quelconque à ses engagements. Néanmoins dans le cas où M. Donizetti aurait été empêché de briser sa partition à l'égard d'un état de maladie grave, ou pour toute autre cause de force majeure, M. Robert aura le droit très d'aprouver l'exécution du présent traité à un délai qui ne pourrait excéder six mois, à compter du jour de l'empêchement, ou de sa mort, ou de la démission de Paris, ou de la démission de l'Italie pour cause d'insuccès ou d'ordre supérieur et pour tout autre cas de force majeure, le dit traité sera déclaré résolu de droit.

Les présentes conditions ont été lues et entendues par les parties contractantes.

Les conventions ci dessus sont jugées par trois
arbitres qui seront nommés entre les parties,
ou en leur défaut par le Président du
Tribunal de Commerce de Paris; les dits arbitres
jugeront toutes contestations et leur
décision sera définitive et sans appel.
Les parties conviennent à passer à l'acte de
Donizetti par voie d'appel, de requête civile ou de
cassation.

Fait triple et signé à Paris le 9 mai 1834

par M. M. Robert et Compagnie, et à Naples
par M. Donizetti le garçon d'orchestre
sont triple parties.

Approuvé l'ordonnance de M. Robert
et de la part

Donizetti

Donizetti

Donizetti

Donizetti

La versione originaria del libretto di *Marino Faliero* a cura di Maria Chiara Bertieri

Il testo qui riproposto costituisce la redazione originaria del libretto che Bidera preparò per Donizetti, verosimilmente nel giugno 1834. Il compositore lo pose in musica entro l'ottobre 1834.

Una volta giunto a Parigi, i cambiamenti alla partitura concordati con Rossini imposero modifiche anche al libretto, per le quali fu richiesto l'intervento di un letterato italiano allora a Parigi, l'esule mazziniano Agostino Ruffini (per questi aspetti, si rimanda al saggio storico di Paolo Fabbri che figura in questo stesso volume).

Il libretto originario di Bidera, autografo ma con qualche ulteriore annotazione dovuta alla mano di Donizetti, si conserva oggi a Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica «San Pietro a Maiella» (Rari 10.11.30[20]). Individuata da Jeremy Commons nel 1958, questa fonte è stata successivamente studiata da Francesca Seller e riprodotta in facsimile («The Donizetti Society Journal», 7, 2002). Essa documenta la prima versione dell'opera. Ricchissima com'è di didascalie sceniche, rappresenta anche una preziosa testimonianza relativa ai linguaggi non verbali che contribuiscono alla costituzione del testo teatrale.



Gaetano Donizetti all'epoca del soggiorno napoletano.
Bergamo, Museo Donizettiano. Foto Lucchetti.

M a r i n F a l i e r o

Tragedia lirica

di

Giovanni Emmanuele Bidera –
Italo-greco.

Personaggi

1. Marin Faliero, Doge
 3. Elena, moglie del Doge
 5. Fernando, nipote del Doge
 2. Leoni, patrizio uno de' Dieci
 4. Steno, giovine patrizio uno de Quaranta
- Israele Bertucci, capo dell'Arsenale.
Pietro, gondoliere
Strozzi, pescatore
Irene, damigella di Elena
Vincenzo servo del Doge. –
Cori e comparse. –
I signori della Notte – I Dieci – Congiurati –

La scena è in Venezia.

L'epoca è nel 1355 –

Musica del Maestro sig. Gaetano Donizetti.

I versi virgolati si omettono per brevità.

ATTO PRIMO		quasi ne' tuoi, i miei privati affanni. Tu vendetta di Dio scendi ai tiranni!	40
Scena 1 ^a <i>Appartamenti del Doge. Sala di udienza con la sedia ducale a destra, // a sinistra tavoliere con ricapito da scrivere // porte laterali, e rimpetto.</i> <i>Coro di ARTEGIANI[,] VINCENZO, indi ISRAELE</i>		“Chi di cento spade al lampo “mai non seppe impallidire; “chi sfidò la morte in campo, “soffre, e geme in queste mura? Anche in trono la sventura veglia, e siede accanto ai re!	45
CORO <i>di dentro dalla porta dirimpetto</i> Chiediam del Doge.	Escono	TUTTI <i>fuor che Vincenzo</i> Trema, o Steno scellerato, sì cadrai, cadrai svenato. Per punirti omai congiura terra, mar, e ciel con me.	50
aprite.	Il passo	Ah! non sempre la sciagura ai tugurii volge il piè!	
VINCENZO <i>escendo dalla porta a destra</i> Qual tumulto?..		Qui parlar di sdegni e d'ira no, concesso a voi non è.	
CORO Cerchiam di grave insulto vendetta... Il Doge ov'è?			
VINCENZO <i>minaccioso</i> Arditi! Qui inoltrate il temerario piè?	5	VINCENZO	
CORO Chiediam vendetta. Il Doge? Giustizia! Il Doge ov'è?		ISRAELE Ed il Doge che pensa?	55
VINCENZO <i>con impeto</i> Ite, non è permesso...		VINCENZO Ei dai Quaranta attende vendicata l'ingiuria, e sempre il vedi errar pensoso e tardo l'ira del core appalesar nel guardo.	
ISRAELE <i>con violenza apre la calca, e si fa innanzi</i> Sì, lo sarà. Tu desso!	Pausa. 10	ISRAELE Quando il credi opportuno mi annunzia a lui. Alle contigue sale attenderem frattanto... Alcun s'appressa. È il nipote del Doge. Or va...	60
VINCENZO <i>sorpreso</i> Israel! Che veggio? Il pianto sul tuo viso impallidito?..		VINCENZO Rammenta che militammo insieme, e sul mio capo pesa l'onta più grave di quel ferro nemico, che un dì sviai dal tuo. Pensaci, amico.	65
ISRAELE Piango, è ver, ma fia punito chi tal pianto fa versar; piango d'ira! E rio veleno queste lagrime saranno, che nel sangue di un tiranno saprò tosto rasciugar.	15	<i>Partono Israele per la porta di mezzo, con i suoi – Vincenzo ritorna donde è uscito.</i>	
VINCENZO Ti rammenta che sei padre!			
ISRAELE L'era pur fra l'adrie squadre, quando in Zara io sostenea la sognata libertà.	20		
VINCENZO Ma chi oltraggio a te faceva?		Scena seconda	
ISRAELE Quel che avanza in ogni vizio il peggior d'ogni patrizio; Steno.	25	FERNANDO	
VINCENZO Steno? L'impostore che osò d'Elena all'onore macchia appor?..		FERNANDO No, no, di abbandonarla senza un addio core non ho che basti. Partir mi è forza. Dell'iniquo Steno l'oltraggiose al suo onore infami note mi costringono a ciò. “Mura funeste “ah perché non poss'io il mio dolore “imprimere su voi! D'un sfortunato amore addio, care speranze: case paterne ov'io vissi, e crebbi con lei, per sempre, addio.	5
ISRAELE Che dici?..			
VINCENZO <i>rimovendo il tappeto del trono</i> Mira.			
Leggi, taci, e affrena l'ira; ché a soffrir solo ci avvezza la sognata libertà.	30		10
ISRAELE <i>leggendo</i> «Marin Faliero dalla infida moglie...» <i>coprendosi il viso</i> O vitupero! Ecco le grandi imprese del cavalier scortese: carco d'infamia, ad ogni infamia avvezzo tradir gli oppressi, ed infamar per vezzo! Oh Faliero, mio duce, che core è il tuo? Più non rammento adesso,	35	Di Venegia, o bel soggiorno, tu sarai mio sol pensiero, quando in ciel rinasce il giorno quando in mar tramonta il dì[.] Cari luoghi, ore ridenti mi sarete ognor presenti: ma veder mai più non spero questo suol, che mi nutri!	15

	In terra straniera mia tomba sarà; non pianto o preghiera giammai non avrà.	20		Ah! crudel, se mi detesti disperato io morirò.	
	In piaggia deserta chi perde la vita compianto non merta né preci, o pietà.	25	ELENA	Parti, o caro, e forse altrove vivrai giorni men funesti; se non parti, se qui resti diffamata io morirò!	15
	Ma giunge alcun?.. È dessa! L'aura dolce e gradita che precede i suoi passi a me l'addita. Dopo il crudel divieto, io non ho core di presentarmi a lei... Consiglio, amore!	30	FERNANDO A 2	Deh cedi alle mie lagrime ti muova il pianto mio... A questo estremo addio reggere il cor non sa. Ah! se dobbiam noi piangere, si pianga ora innocenti. Se non morrem colpevoli, ne l'odio dei viventi, un dì per noi sì miseri forse si piangerà.	20 25
	<i>Si nasconde</i>				
	Scena terza ELENA ed IRENE		ELENA	Questo mio vel, memoria d'amor che non ha speme infino all'ore estreme di me ti parlerà.	30
ELENA	Va, fida Irene, [va:] tu l'affretta a partir, fa ch'io nol vegga. Ogni suo sguardo è una virtù tradita, delitto un mio pensier. Dì che non cape Venegia intera ne' suoi vasti giri del Doge la consorte, e i suoi sospiri.	5	FERNANDO	Infaueto dono ed ultimo d'amor che non ha speme, insino all'ore estreme sovra il mio cor starà.	35
	"Dì che fuga allor che imbruna "dalla veneta laguna: di che parta, e che funesta gli è la terra ch'ei calpesta: che i sospetti, e i miei perigli porti seco... Aspetta... e digli che mi oblii... per sempre...? Ah senti! Digli sol che si rammenti de' bei giorni, e di me... lassa! come larva che trapassa nel notturno immaginar.	10	IRENE <i>frettolosa</i> Il Doge. ELENA <i>a Fernando</i>	Scena quinta IRENE e detti Parti! O ciel! Se ancor qui resti...	
IRENE ELENA	Gliel dirò. <i>Parte.</i> Crudo dovere! Pago or sei?... Chi inoltra il piede? Ah! fuggiam!	15	FERNANDO ELENA		
	Scena quarta FERNANDO <i>dal lato opposto donde Irene è entrata[,] e detta.</i>		FALIERO <i>preoccupato da grave pensiero, s'avvia al tavolino per scrivere; si arresta nel vedere Elena</i> ELENA <i>confusa</i> FALIERO <i>con impeto</i> ELENA <i>spaventata</i> FALIERO <i>con calma affettata</i> ELENA <i>abbassa gli occhi nel massimo smarrimento</i>	Scena sesta FALIERO, e detti Io?... – Sì, finché tranquillo... Sarò tranquillo quando... Ah! tu fremiti? Mi lascia or con Fernando. "Che fia!" <i>Parte con Irene.</i>	
FERNANDO ELENA	T'arresta. O cielo! Né partir, né star poss'io trema il labro, e trema il cor.				
FERNANDO ELENA	Vuoi ch'io parta? Ah! sì, tu sei la cagion del mio dolor.	5			
FERNANDO	Varcheranno i passi miei il confin che Italia serra...			Scena sesta [recte settima] FALIERO, e FERNANDO	
ELENA	I confini della terra son per noi vicini ancor.		FERNANDO	(Nuova pavento "sventura oimè.") Signor qual turbamento?..	
FERNANDO	Partirò, crudel, ma dove trarrò i giorni men funesti?	10	FALIERO	<i>guarda intorno, e poi con segretezza</i>	

	Leggi, o Fernando, “eccesso “di nuova tirannia. Leggi l’infamia dei Quaranta e mia.	5	Mostrandogli un foglio	“spiranti a piedi miei fratello, e figlio. “Rodolfo mio!” Di sessant’anni spesi tra la polve di Marte e le vicende ecco qual mi si rende	45
FERNANDO	dopo di aver scorso il foglio Orrendo abuso di poter! Per Steno che la virtù di tua consorte, e il doge così vilmente offese la prigionia d’un mese, e per un anno il bando?			FERNANDO (Quanto è dolce al mio cor questo comando!)	Parte.
FALIERO	Or va malvaggio per tutta Italia a raccontar l’oltraggio! Godi, Venegia! O gondolier, che canti le glorie mie, canta su queste soglie «Marin Faliero dalla infida moglie».	10		Scena settima [recte ottava] FALIERO. Come l’onta lavar dalla mia fronte disonorata?... come –	
FERNANDO	E il soffri?			Scena ottava [recte nona] VINCENZO, e FALIERO	
FALIERO	con ironia Anzi degg’io questo foglio segnar; dir che di Steno son vendicato appieno: “i miei nemici “dissimulando ringraziar.	15		FALIERO Ebben che chiedi?	
FERNANDO	Che dici?			VINCENZO Brama, se tu il concedi, un breve ascolto Israele Bertucci.	
FALIERO	con sarcasmo Leoni, il buon Leoni per più scherno alla danza osa invitarmi. “E noi sarei della festiva schiera “allorché bruna si farà la sera.	20		FALIERO (Colui ch’ebbe da Steno ieri un novello insulto?) Fa che a me venga.	5 Vincenzo parte.
FERNANDO	“Invece di punir cotanto orgoglio?.. FALIERO “L’arte sublime delle corti impara “d’accarezzar chi si odia.” A me quel foglio.	25		Scena nona [recte decima] FALIERO. E fino a quando inulto il perfido ne andrà di sua nequizia?	
	<i>Fernando gli porge la sentenza contro Steno. Faliero va per sottoscriverla, prende la penna, e resta immobile, volto al cielo.</i> Oh giustizia di Dio!.. <i>Resta colpito da un truce pensiero; poi si scuote, getta la penna: rende la sentenza a Fernando credendo d’averla segnata.</i>		FALIERO	Scena decima [recte undecima] ISRAELE e FALIERO	
	Tieni.		FALIERO	Di che brami, o Israel?	
FERNANDO	sorpreso Tu nol segnasti...		ISRAELE	Chiedo giustizia, contro il patrizio Steno.	
FALIERO	istupidito guarda il foglio Errai fors’io... ferocemente Di questo foglio invece in mia concetta idea de’ Quaranta la morte allor scrivea.	30	FALIERO	E a me vendetta chiedi de’ torti tuoi?	
	<i>Riprende il foglio e scrive.</i>		ISRAELE	A te si aspetta la cittadina offesa	
FERNANDO	comprendendo tutto il senso Tremar mi fai.			punir ne’ grandi, che se mai giustizia non ho dal Doge, e dal fratello in armi[,] ho un pugnol ed un cor per vendicarmi.	5
FALIERO	come pentito Di che? Tra il concepire una feroce impresa, ed eseguirla passa immenso intervallo.		FALIERO	Se pur giungi a trucidarlo un ne sveni, e mille pravi sorgeranno a vendicarlo.	10
	<i>Rendendogli la sentenza.</i> Ai vili il foglio; e ti apparecchia al ballo.			Chi di voi, frementi schiavi, all’orrenda tirannia chi resistere mai può?	
FERNANDO	Signor, me ne dispensa la vicina partita...	35		Sorgeranno in un baleno per punir l’iniquo Steno, per salvar la patria oppressa, mille brandi, e mille eroi. Sorgan pure a mille i pravi cadràn tutti, o ch’io cadrò.	15
FALIERO	Perché partir?..		ISRAELE		
FERNANDO	Tu il sai per servir la repubblica!				
FALIERO	Troppo servimmo omai questa maligna de’ figli suoi madre non già, matrigna. “Per essa io vidi con asciutto ciglio	40			

FALIERO	Mancheran tiranni a schiavi?	20	FALIERO	(Odio, sdegno, vi sento, vi ascolto;	60
ISRAELE	Mancheran pugnali a noi?			non invano gridate vendetta.	
FALIERO	Ne' tuoi detti avvi un arcano.			L'ultim'ora per gli empîi s'affretta:	
	Parla...			il poter de tiranni cadrà.)	
ISRAELE	Al Doge? od a Faliero?		ISRAELE	Su risolvi: il tempo vola;	
FALIERO	Sparve il Doge.			e propizio a quei tiranni	65
ISRAELE	E il gran mistero			sarà un cenno, una parola,	
	all'amico io svelerò.	25		ogni moto il più leggier.	
	Già l'astro de tiranni		FALIERO	Nelle feste di Leoni	
	si offusca... Una congiura...			parlerem della congiura;	
FALIERO	Silenzio! in queste mura			ma i tuoi liberi campioni	70
	v'è chi ascoltarti può. –			vo sul volto in pria veder.	
	Una congiura? E i complici?	30	ISRAELE	Ah l'impresa è ormai sicura	
ISRAELE	Il brando, e il mio coraggio,			Se tu sei lor condottier.	
	e la privata ingiuria,			<i>Fa un cenno alla porta di mezzo, entrano gli</i>	
	ed il comun servaggio,			<i>Artigiani.</i>	
	e della plebe il fremito,				
	i pianti, ed il rancor.	35		Scena ottava [<i>recte</i> ultima]	
FALIERO	Sono private smanie			CORO DI ARTIGIANI, e detti.	
	represe in ogni cor,		ISRAELE	Mira qui tremendi[,] immoti,	
	ma per salvar Venezia			sacri a morte, o libertade,	
	non son bastanti ancor.			i miei figli, i miei nipoti,	
ISRAELE	Non bastan le nequizie	40		un cor solo, ed un voler.	
	de' nobili impuniti?			Ah l'impresa tu avvalora!	5
	Le violate vergini?			Sei lor scudo, e condottier!	
	I talami traditi?..		FALIERO	Più sommessi! Ogni parete	
FALIERO	Sono tremende furie			qui nasconde un delatore:	
	che sbranano ogni cor,	45		muto labro, e fermo core	
	ma per salvar la patria			libertade a voi darà.	10
	no, non è tutto ancor.			Il servaggio di tant'anni	
ISRAELE	La non mertata infamia			dalla patria sparirà!	
	di tua consorte? E l'onta		ISRAELE	Dinne, dinne una parola.	
	del Doge? E quell'obbrobrio	50	CORO	Abbian morte i rei tiranni.	
	che ricoprì tua fronte?		TUTTI	E il servaggio di tant'anni	15
	Scosso da tante ingiurie			dalla patria sparirà.	
	non ti risvegli ancor?		CORO	Abbian morte i rei tiranni	
FALIERO	(Ahi qual rampogna! Oh furie.			e la patria sorgerà.	
	Oh Steno! oh! mio rossor!)	55	FALIERO	Nelle feste di Leoni	
				parlerem della congiura.	20
ISRAELE	(Tace, e pensa in sé tutto raccolto[:]			Ite, o liberi campioni,	
	meditando va stragi e vendetta,			ad attendermi colà –	
	cento affetti ravviso in quel volto		TUTTI	E il servaggio di tant'anni	
	ira, sdegno, furore, e pietà.)			dalla patria sparirà. <i>Parte Israele e Cori.</i>	

ATTO SECONDO

Scena 1^a*Palazzo di Leoni. Sala ricchissima – galleria in fondo**LEONI, e Domestici.*

LEONI Di rose di Bisanzio
i leggeri profumi
spargete intorno alle dorate stanze.
Sia serena la gioia, e sia sereno...

STENO *mascherato levandosi la larva. Egli è vestito con domino
aperto che lascia vedere un vestito elegantissimo*

Scena seconda

STENO, e detto.

STENO Leoni, eccomi a te.

LEONI Chi veggo? Steno!

STENO Vedi uno sventurato
stamane condannato del suo fallo
alle prigioni...

LEONI E viene a sera al ballo?

STENO Per congedarsi dagli amici.

LEONI In vero 5

sensibil troppo!

STENO *con aria affettata* Ah! tu degl'infelici
abbi pietà, non dimostrarti, prego
con me tanto severo!
Sarò tuo prigioniero
al nuovo dì.

LEONI Perduta hai la ragione? 10

Tutto è scherzo per te, tutto è demenza.

STENO Come ne' Dieci, in te tutto è clemenza.

LEONI De' tuoi mordaci detti
castigato non sei?

STENO L'orror d'una prigione 15

e poscia il bando m'acquistò lo scherzo
fatto al Doge per giuoco,
Leoni, e ti par poco?

LEONI Alla festa a momenti
giunge il Doge invitato. 20

STENO Chi Steno mascherato
può ravvisar?

LEONI Della prudenza tua
chi fidarsi potrà?.. Ecco già sento
il segnal che l'annunzia.

Va; ti nascondi almeno. Parte. 25

Scena terza

STENO.

STENO Con questa al volto ecco sparisce Steno.

Non sei sola, o larva amata,
che celato mi ritieni;
quante larve, e quanti Steni
non vi sono in questa età! 5

Qualche bella altrove i guardi
volgerà nel rimirarti;

mentre volti più bugiardi
quell'incauta adorerà.

Da me lontani 10

tristi pensieri.
Sarà domani,
quel che fu ieri
dopo domani
quel che sarà. 15

Danziam, godiamo
del dì concesso.
Sarà in appresso
quel che sarà.

Il dì perduto 20

non torna già...
Arriva il Doge[:]
fuggiam di qua.

Scena quarta

FALIERO, ELENA, FERNANDO, LEONI, CORO DI DAMIGELLE.

CORO Vieni, o Regina
vieni, o dell'Adria
beltà divina
lieti ne fa.

Rendi giocondi 5

i balli, e i cantici
gloria e delizia
di nostra età.

*Si sente incominciare il ballo: tutti si
avviano alla galleria. Faliero rimane solo.*

Scena quinta

ISRAELE e FALIERO.

ISRAELE *esce da una porta laterale guardingo, guarda
con precauzione ed assicura Faliero.*

Siam soli.

FALIERO Attento veglia...

ISRAELE Occhio non avvi
che qui ne osservi: e delle danze al suono
è bello il congiurar.

FALIERO Dimmi, quai sono
i capi congiurati?

ISRAELE Eccoli qui segnati. *Dandogli un foglio.* 5

FALIERO *leggendo*
Oh quanti nomi!

ISRAELE Eterni
ne' posterì vivran, se il tuo vi segni.

FALIERO *scorrendo il foglio resta colpito al nome
di alcuni congiurati sospetti*

A Israele Un pescator?..

ISRAELE *quasi per torlo di dubbio*
Povero d'oro, e carico
d'odio pe' rei.

FALIERO *colpito dalla ragione* Fu pescator San Marco.
leggendo come sopra

Un Dalmata?

ISRAELE *come sopra* Che viene 10

Co' suoi tre cento a partegiar.
 FALIERO *come sopra* Sta bene.
torna a leggere come sopra
 E un gondoliere ancora?..
 ISRAELE Con altri cento, assiso in su la prora
 ei scioglierà primiero
 un canto a libertade...
 FALIERO Ed a Faliero. 15
legge come sopra[,] si turba, indi con sdegno
 Il fiorentin scultore?
 Cancella il nome, e lui. *Cessa la musica del ballo.*
 ISRAELE Silenzio!
 FALIERO *con rapidità nascondendo il foglio*
 Chi si avvanza?
 ISRAELE *come chi avrà attentamente ascoltato lentamente*
 Nessun – Finì la danza.
 FALIERO *pacatamente*
 Lasciami meditar[:] ti scosta e mira... 20
 ISRAELE *allontanandosi alquanto*
 Genio dell'Adria, or quella mente ispira!
 FALIERO *riflessivo*
 Un pescatore?.. Un Dalmata?..
 Trecento prodi, e ancora
 un gondolier? – Mi accora...
 Beltrame, lo scultor... *La musica comincia.*
 ISRAELE Comincia il ballo. 25
 FALIERO *rimettendogli il foglio*
 La notte scelta?
 ISRAELE È questa.
 FALIERO Questa che già si avvanza
 sì tenebrosa?..
 ISRAELE Sua feral sembianza
 l'opra somiglia che meditiem.
 FALIERO E il loco?
 ISRAELE Il pian che mette al tempio 30
 del rapito di Patmo evangelista.
 FALIERO Ah rimembranza trista!
 Sepolti ivi si stanno
 i padri miei!
 ISRAELE *ricorandolo* Con noi congiureranno.
La musica cessa ad un tratto.
 FALIERO *con grande sorpresa*
 Tacì[:] sospeso a mezzo 35
 il ballo fu... Va[,] la cagion ne apprendi
 ma che lunghe non sien le tue dimore.
 ISRAELE (Tu mal genio dei re, parla a quel core) *Parte.*

Scena sesta

FALIERO.
 FALIERO O superbo Faliero! a chi t'inchini
 per ricercar vendetta?
 O ciurma vile di... Che dici? Aspetta.
 I soli vili qui sono i patrizii
 e il vero schiavo è il Doge. Orrido ludo 5
 comincerò già dal sepolcro a mezzo?
 Ove tutto finisce?..

Scena settima

ELENA, e FALIERO.

FALIERO A ché smarrita[?]
 ELENA *nella massima agitazione*
 Una maschera ardita...
 Ogni mio passo espia, m'incalza... ed osa...
 FALIERO *con ira*
 In casa di Leoni, alla mia sposa?
 ELENA Partiam!
 FALIERO *cupamente*
 (Terribil lampo 5
 agli occhi miei!)
 ELENA *con insistenza*
 Partiam!
 FALIERO (Io d'ira avvampo!)
 Dimmi, incauta, e parla il vero,
 a un tuo sguardo lusinghiero
 a speranza iniqua, ardita
 qualche audace aperse il cor? 10
 Di[,] tradisti mai d'un detto
 il tuo sposo, il tuo signor?
 ELENA Il tuo sdegno, il tuo sospetto
 è uno strale, è una ferita.
 Deh mi svena! e questa vita 15
 sol mi toglie, e non l'onor!
 Non son rea, ti giuro il vero:
 innocente è questo cor.
 FALIERO Ah perdona al rio pensiero
 che la mente mia turbò!
 Fu l'amor non fu Faliero 20
 che un istante vaneggiò.
 ELENA Io perdono al vil pensiero
 che la mente ti offuscò
 fu l'amor non già Faliero 25
 che un istante vaneggiò.

Scena ottava

FERNANDO e ISRAELE *parlando tra loro sul limitare della galleria (ma in modo che sono intesi) [e detti].*

FERNANDO Tu il vedesti?
 ISRAELE Io, con questi occhi...
 FERNANDO Quella maschera sì altera?.. –
 ISRAELE Era desso.
 FERNANDO Desso! Chi? –
 ISRAELE Era Steno...
 ELENA *a Faliero* Steno qui?
 FALIERO *a Fernando*
 Ah! Questa ingiuria estrema, 5
 questo inatteso insulto,
 perfido Steno, trema!
 insulto non andrà. *Avviandosi alla galleria.*
 ELENA *a Fernando* Fermati per pietà.
 ISRAELE *a Faliero* Signore usciam di qua. 10
Traendo Faliero da una parte.
 Invitato all'empia festa

	non invan ti avrà Leoni[:] altra danza, e più funesta se lo sdegno non sprigioni, se raffreni l'ire ancora per quel vil comincerà.	15		mesta starà la gloria e teco piangerà.	
FALIERO <i>a Israele</i>	Di vendetta batte l'ora[:] tu mi scorgi[,] tu m'affretta la vendetta sol m'incora mi preceda la vendetta[:] Moti, colpi, sdegni, ed ire sol vendetta guiderà.	20	ELENA	Ah! lieta di tue lagrime la tomba mia sarà.	60
FERNANDO <i>ad Elena dall'altra parte</i>	No, del lungo mio soffrire vendicare alfin mi voglio[:] vo' punir lo stolto ardire, tanti oltraggi, il fiero orgoglio. Prego, o pianto del codardo l'ira mia non tratte[r]rà.	25	ISRAELE <i>a Faliero</i>	Mie grida lamentevoli non sentirà tuo spirito se vagherà fra i spazi d'immensa eternità. O se nell'urna immemore di tutto ei dormirà.	65
ELENA <i>a Fernando</i>	Un mio detto, un solo sguardo imperava sul tuo core[:] or non cura alcun riguardo dominato dal furore. Se non vuoi vedermi estinta deh ti placa per pietà.	30	FALIERO <i>a Israele</i>	Ci scorgeran le tenebre nel pian che mette al tempio, alla congiura orribile pronta ogni destra è già. Un giuramento unanime Venezia salverà.	70
ISRAELE	Esciam.		FALIERO <i>a Israele</i>	Mentre tra danze, e cantici solazzano i patrizii[,] mentre la notte tacita del corso a mezzo sta[,] quell'ora fia principio d'eterna libertà.	75
FALIERO	Andiamo.		VOCI <i>di dentro</i>	Al ballo! al ballo! al ballo!	
ELENA <i>trattenendoli</i>	Ah! no.	35	ISRAELE <i>a Faliero</i>	Al ballo vadasi[:] l'alta vendetta d'alto silenzio figlia sarà.	80
FERNANDO	Morrà.		FERNANDO <i>tra sé</i>	(Al ballo tornisi[:] L'ira funesta che il petto m'agita vendetta avrà.)	85
ELENA	M'ascolta!		ELENA	(Ahi qual preparasi scena funesta, straziata l'anima regger non sa.)	90
FERNANDO	Invano... Morrà per la mia mano.				
ISRAELE	Partiamo!				
ELENA	Udite...				
TUTTI <i>fuori ELENA</i>	No –				
ELENA <i>fra sé</i>	(Ah! fra tanti crudi affanni giusto ciel mi presta aita!)	40		Scena nona	
ISRAELE <i>fra sé</i>	(Stramazando i rei tiranni chiederanno invan la vita.)			<i>Piazza di San Giovanni e Paolo.</i>	
FERNANDO <i>fra sé</i>	(Steno vil, fabro d'inganni o te spento, o ch'io cadrò.)			<i>Da un lato la chiesa, il canale dall'altra[:] in fondo al canale una Madonna rischiarata da una fioca lampada che non dà verun lume alla piazza anzi ne accresce l'orrore della notte.</i>	
FALIERO <i>fra sé</i>	(Per sanar la mia ferita mille colpi io vibrerò.)	45		<i>Pietro Strozzi, Beltrame ed altri congiurati[:] altri su i gradini del tempio, altri passeggiando ed altri nelle gondole, e nelle barche.</i>	
ELENA <i>a Fernando</i>	Ferma!			<i>Coro di congiurati da una gondola che s'avvicina alla piazza suddetta.</i>	
ISRAELE <i>a Faliero</i>	Verrai?				
FALIERO <i>a Israele</i>	Verrò.				
ELENA <i>a Fernando</i>	Morrai.				
FERNANDO <i>a Elena</i>	Io vincerò. M'affida la giustizia questa mia spada, e il core: per me combatte onore per Steno la viltà. Tra la virtude e il vizio chi vincitor sarà? Ma se dovrò soccombere accanto al muto cenere	50	CORO	Siamo i figli della notte che vaghiam per l'onda bruna; l'eco sol dell'acque rotte della torbida laguna corrisponde al nostro canto che di pianto è messaggier.	5
		55	CORO <i>dalla Piazza. Tutti si alzano rapidamente e vanno dalla parte ove si è udito cantare</i>	Ah! son dessi! ognun risponda	

	il segnal da questa sponda. Su venite, alta è la notte in silenzio è la laguna presto... zitto un'importuna voce ascolto da lontano d'altro estraneo gondolier, ma sen parte... zitti piano... si dilegua... non temer... l'indiscreto passeggiar.	10		contro un veglio disarmato! Cento ferri contro un solo belle prove di valor! Ah! tal vista inaspettata ci ricolma di stupor!	10
VOCE	Or che in cielo alta è la notte senza stelle e senza luna te non sveglin l'onde rotte della placida laguna. Dormi, o bella, mentre io canto la canzone del piacer.	20	FALIERO	E il Doge ov'è? Questa larva è già sparita. Sol Falier vedete in me; quello schiavo coronato che spezzò la sua corona[,] che dal trono dispregiato verso voi rivolge il piè.	20
CORO	Siamo i figli della notte che vaghiam per l'onda bruna; l'eco sol dell'acque rotte della torbida laguna corrisponde al nostro canto che di pianto è messaggier.	25	ISRAELE	Di cento isole soggette resse il fren, or reca a voi l'odio suo[,] le sue vendette contro i Dieci[,] contro i re.	25
CORO <i>dalla Piazza</i>	Ecco i figli della notte giunti a noi per l'onda bruna.	30	CORO	Al più grande degli eroi chi non presta eterna fé?	30
	Scena nona [<i>recte</i> decima] ISRAELE[,] FALIERO[,] <i>congiurati e detti.</i> <i>La gondola approda.</i> PIETRO <i>s'avvicina e dà mano ad Israele che scende dalla gondola con i figli e gli altri. Il Doge è l'ultimo a cui dà mano Israele.</i>		ISRAELE	Dunque all'opra.	
FALIERO	Fini la festa di Leoni?		FALIERO	Un'alba ancora, e una notte...	
ISRAELE	È a mezzo. Strozzi e Beltram son qui?		STROZZI	Ah! quell'aurora quanto è tarda a comparir!	
PIETRO	Siamo qui tutti.		ISRAELE <i>a Faliero</i>	Danne il segno del ferir.	
ISRAELE <i>dando la mano al Doge per discendere)</i>	A ch'è la notte?		FALIERO	Quando tocca il terzo squillo di San Marco il maggior bronzo, la rivolta alzi vessillo. Accorrete[,] il punto è quello.	35
STROZZI	L'ore toccan la sesta.		TUTTI	Che dell'Adria il di più bello mai dall'onde non uscì.	40
PIETRO	E questi?		FALIERO <i>sguainando la spada</i>	Or giuriam su queste spade morte ai Dieci...	
ISRAELE	È un difensore della plebe, e di noi.		ISRAELE	Il fulmin cade. – Ma l'avventi il cielo irato su i patrizii, e immoti qui noi giuriam... <i>Si sente un fragore di spade.</i>	
STROZZI	Patrizio parmi...	5	FALIERO <i>arrestandosi con la massima sorpresa</i>	Che avvenne mai?	45
PIETRO	Una face!			Un cozzar di brandi io sento?..	
BELTRAME <i>di sotto al mantello cava una lanterna cieca mentre Faliero si scopre del suo mantello</i>	Che veggio! Inorridito fa un passo indietro.		ISRAELE	Parmi... Oh! sì...	
STROZZI <i>mette mano al pugnale</i>	Il Doge?		GRIDO <i>di dentro</i>	Ah! <i>di dentro un grido di chi è ferito a morte</i>	
	Tutti i congiurati corrispondenti cacciano lo stile. All'armi.		FALIERO <i>sorpreso e intenerito</i>	Qual lamento scese all'alma, e mi atterri?	
ISRAELE <i>facendo scudo a Faliero co' suoi</i>	Fermate, o ch'io...		ISRAELE <i>indicando il fondo della piazza</i>	Gente là? <i>a congiurati che partono</i>	
PIETRO <i>per avvicinarsi</i>	Tu primier...			Correte!! Un fugge?	
ISRAELE <i>caccia il pugnale, e così i suoi</i>	Se ardite muovere un passo ancor...		FALIERO	Freme il vento?.. e l'Adria mugge?..	50
FALIERO <i>nobilmente con ironia</i>	Prodi, ferite. Bello ardir d'un congiurato		ISRAELE	Che fatal presentimento! Quel lamento mi colpi. Quel lamento di spavento come un fulmin mi atterri.	

precipita per abbracciare il corpo del nipote gridando

Ah! Fernando!

ISRAELE gli si oppone con gli altri per impedire questo atto di disperata tenerezza e quasi rimproverandolo

Ohimè! Faliero?

FALIERO *vaneggiante* Ove son? – Chi piange qui? – 15
Mio nipote? – Ov'è? –

con senso doloroso Morì.

Morì.

Voi chi siete? – che piangete? –

E Fernando? – Ov'è?

TUTTI *con dolore* Morì -

FALIERO Notte atroce, notte orrenda.

tante colpe invan tu celi: 20

l'ira mia sarà tremenda,

morte ovunque spargerà[.]

Vieni, uccidi o brando usato[:]

sia Venezia maledetta!

Memoranda la vendetta

da quel sangue nascerà.

Trista notte, il corso affretta:
l'è il _____ l'è il _____

cedi il campo alla vendetta.
Ogni stillo di quel sangue

Ogni stilla di quel sangue
mille vite spegnerà[]

Noi giuriam sul corpo esangue

Noi giuriam sul corpo esangue
la vendetta ed ei l'avrà

Non un'alba, non un'ora

più rimanga ai scellerati[:]

questo scoglio di pirati

ferro e fuoco struggerà —

ATTO TERZO

Scena 1ª

Appartamenti del Doge come nel primo atto.
 IRENE, ELENA *che dorme appoggiata al tavoliere.*

CORO DI DAMIGELLE.

CORO La notte inoltrasi
 più tenebrosa;
 in sopor languido
 ella riposa.
 Ah! non la destino
 tristi pensier!
 IRENE D'augelli lugubri
 odo un lamento.
 È questo il fremito
 del cupo vento?
 o il mar che frangesi
 dal gondolier?
 CORO Ma già si desta!..
 ELENA *destandosi s'alza in piedi spaventata*
 Ah!
 IRENE Quale spavento?
 ELENA *abbracciandola*
 Qual terribile sogno!
 IRENE E che sognasti?
 ELENA Rifugge il mio pensiero... –
con impazienza
 Ne giunse ancor?..
 IRENE *alle damigelle* Chi viene?
 CORO Ecco Faliero.

Scena seconda

FALIERO *e detti.*

FALIERO *entra turbato, fermandosi sulla soglia con sorpresa*
 Vegli!.. o sposa?
 ELENA *affettuosa* Per te...
 FALIERO *porgendole con tenerezza la mano*
 Dona per poco
 alle membra riposo...
 ELENA È giaccio la tua mano?
 FALIERO *passeggia adirato* E il core è fuoco.
 ELENA *dopo qualche silenzio gli si avvicina affettuosa*
 Fra l'ombre in sì tard'ora?
 FALIERO *cupamente*
 Era dover.
 ELENA (Che fia?) Tu mi nascondi
 qualche orrendo pensiero!
 FALIERO Io?
 ELENA Tu... Lungi da me?..
 FALIERO *più come sopra* Era dovere.
 ELENA Dover! Fra tanti amici
 nessun t'accompagnò?
 FALIERO Fuorché l'onore, e il brando.
 ELENA E in tal notte Fernando
 anch'ei t'abbandonò.

FALIERO *sosso quasi piangendo* L'accusi a torto
 Fernando!
coprendosi il viso Ah!
 ELENA Taci! oimè.
 FALIERO *con effusione d'affetto* Fernando è morto.
 ELENA *gettandosi su d'una sedia*
 Egli cadde per me!

FALIERO Degno degli avi.
 ELENA *piangendo*
 Il sol che sorge, ed io 15
 non vedrem che un sepolcro!
 5 FALIERO *con ira* E mille ancora
 ne scorgerà l'aurora. "Il ferro pende
 "sulle altere cervici
 "de' patrizii e de' Dieci.
 10 ELENA *alzandosi spaventata* Oh Dio! che dici?
 FALIERO *come sopra*
 La plebe, e il ciel congiura
 per vendircarmi appieno.
 ELENA O ria sventura!
 "Vaneggi, o narri il vero[?]
 "Contro Venezia il Doge?
 FALIERO Il sol Faliero.
 ELENA *spaventata*
 Ma qual fragore io sento!
 15 FALIERO *corre al balcone*
 Batton la voga cento remi e cento. 25
 Pur non aggiorna... E l'alba
 ancor lontana parmi...
 anzi tempo il segnal? *Per partire*
 ELENA *trattenendolo* T'arresta!
 FALIERO *liberandosi* All'armi.

Scena terza

LEONE, *e detti*

LEONE Perduti siam[:] il congiurato acciario
 fa strage de' patrizii
 parte cadon de' Dieci e parte...
 ELENA *nel massimo smarrimento* Oh Dio!
 LEONI Ah vieni!..
 FALIERO *con iattanza*
 Or di Venezia il re son io.
 LEONI Vieni a salvar la patria...
 FALIERO *con furore* Empi, tremate[.] 5
 Della congiura il capo in me tu vedi.
 5 LEONI *verso la porta*
 Olà!
[Si] presentano rapidamente i Signori della notte.

Scena quarta

I SIGNORI DELLA NOTTE, *soldati, e detti* –

10 FALIERO *nella massima sorpresa*
 Qual tradimento!

LEONI Il ferro cedi[.]
 Già confesso ti sei.
 I tuoi complici rei
 gemono in ferri.
 FALIERO Oh rabbia! e non poss'io...
 LEONI Mi segui.
 ELENA *piangendo stendendo le braccia a Faliero*
 Ahimè!.. Fermate.
 FALIERO *abbracciandola e baciandola in fronte*
 Elena!.. Addio. 5

Scena quinta

ELENA, DAMIGELLE, IRENE.

ELENA Ora di mia sventura
 è colma appieno la fatal misura[.]
 Tutto perdo in un punto; e sol mi resta
 de falli miei la compagnia funesta.
 Tutto or morte, o Dio! m'involà[.] 5
 Sempre trista e sempre sola
 dai rimorsi lacerata
 fra due tombe io piangerò[.]
 L'empio Steno, e il cielo appieno
 contro me si vendicò. 10
 CORO Ora appieno il cielo e Steno
 contro noi si vendicò.
 ELENA Dio clemente ah! mi perdona
 rea son io[.] pregar non oso[.]
 Ah! se il cielo mi abbandona 15
 senza madre, e senza sposo
 io deserta, io sciagurata
 dove i passi volgerò?
 IRENE Deh! ti placa, o sventurata.
 ELENA Son l'orror della natura. 20
 CORO L'infelice è disperata.
 ELENA Il tenor di ria sventura
 giorno e notte or piangerò.
 IRENE Nel tenor di tua sventura
 sempre teco io mi starò. 25
 Deh! ti placa o sventurata!
 Sempre teco io piangerò.
 CORO Che abisso di pene
 si aperse al suo piè.
 ELENA Fernando mio bene 30
 cadesti per me!
 Faliero il consorte[.]
 parlate[.] dov'è?
 Tacete va a morte.
 E solo per me! 35
 Consorte infedele
 invoco la morte
 e morte crudele
 s'involà da me!
 Fernando, Faliero?.. 40
 son spenti per me!

Scena sesta

*Sala del Consiglio tappezzata di nero con grande crocifisso
 in mezzo con porte laterali.*

*Tre Inquisitori seduti nel mezzo. I DIECI fuorché 1
 lateralmente, quattro da un parte e cinque dall'altra
 poiché manca LEONI che a suo tempo va a prendere il
 suo posto. Consiglieri del Doge etc.*

*Coro di comparse che indicano i congiurati confessi fra i
 quali BELTRAME prostrati a terra dalla parte sinistra.*

*CORO DE' CONVINTI CONGIURATI a dritta incatenati, ma in
 piedi ed intrepidi; fra i quali MARCO, ARRIGO, GIOVANNI
 figli di Israele.*

Silenzio.

*MESSER GRANDE volgarmente detto il fante del zecchin
 d'oro perché portava un zecchin d'oro nel berretto, si
 presenta in mezzo al teatro con passo celere volgendosi ai
 Giudici.*

MESSER GRANDE Il traditor Faliero
 già in poter vostro sta.
 CORO DE DIECI *con gioia*
 Lode al gran Dio[.] già salva
 dalla fatal rovina 5
 de mari è la regina[.]
 di Cristo la città. 5
 Chini la fronte a terra
 l'empio che a lei fé guerra[.]
 “la fronte maledetta
 “sede d'ogni empietà[.] 10
 “A morte i traditori
 “confessi o pur convinti[.]
 Siano i malvagi estinti[.]
 non speri alcun pietà. 15
 La veneta giustizia
 mai perdonar non sa. 15
 Morte ai ribelli[.] morte[.]
 stolto è chi vuol pietà
 ché la giustizia veneta
 che sia il perdon non sa. 20
 CORO DE CONVINTI Sii maledetta, o terra,
 di crudeltà soggiorno;
 ti abborrirm sotterra;
 il sol ti nieghi il giorno. 25
 Scopo di ria vendetta;
 da tutti maledetta,
 e delle genti obbrobrio
 Venezia diverrà.
 CORO DE DIECI Degli empi la bestemmia
 morte[.] sì[.] morte avrà. 30

Scena ottava

ISRAELE fra guardie arrestandosi sul limitare, con gioia.

ISRAELE Odo il suon di chi sprezza i perigli[.]
 Viva! ai prodi miei liberi figli[.]
 Grazie! al nume che premia il valor.
 Abbattute le fronti, prostrati
 stanno a terra gli schiavi, gl'ingrati 5

a Dio lode! de rei punitor. <i>quasi scagliandovisi</i> Vile Beltrame!		ISRAELE <i>come sopra</i>	Arpie togate! Un addio solo ai miei figli[.] dispietati, e a morte andrò.	
	Scena nona	<i>ai figli</i>	Marco, Arrigo, o mio Giovanni non tremate in faccia a morte[.] Disfidate i rei tiranni e il furor d'avversa sorte[.] Non si dica che un mio figlio una lagrima versò[.]	30
MESSER GRANDE	Il Doge.	<i>fra sé</i>	“Ma importuna sul mio ciglio “una lagrima spuntò.	35
CORO DE DIECI	Silenzio.	CORO A 3: MARCO, ARRIGO, GIOVANNI	Tu vedrai s'io t'assomigli[.]	
	Scena decima	ISRAELE	Prencce addio,.. per sempre... Ah figli! disfidate le fortuna[.]	40
FALIERO <i>si arresta intrepidamente innanzi al tribunale bravando</i>	Chi siete voi? Qual legge?..	<i>fra sé</i>	(Ah! mai più li rivedrò! Una lagrima importuna già la gota mi bagnò.)	
	A voi chi diede il dritto un Doge a giudicar?	LEONI	Si eseguisca la condanna.	
LEONI	Il tuo delitto.	FALIERO	Voi morendo bestemmiate questa terra del dolore[.] Rimirate in chi vi dannà il terrore e la viltà.	45
FALIERO	Or ti discolpa.	<i>fra sé</i>	(Ah Venezia la tiranna quali invitti perderà!)	50
	Ogni difesa è vana	ISRAELE <i>(risoluto con gioia)</i>	Morendo noi fuggiamo di schiavitù gli affanni; la patria de' tiranni più nostra non sarà.	
ove forza tiranna		CORO DE CONVINTI	Noi dispregiam la morte, la scure, e le ritorte; gli strazi ed i supplizii, la veneta empietà[.]	55
fa leggi, accusa, giudica, e condanna.			La patria de' tiranni più nostra non sarà.	60
ISRAELE	Viva Faliero!		Andiam[,] partiam[,] fuggiamo di schiavitù gli affanni[:] la patria de' tiranni più nostra non sarà. <i>Partono tutti i congiurati.</i>	
CORO DE CONVINTI	Viva!	LEONI	Perché, Doge, (che tal sei fin che 'l serto più che regal tiene tuo capo avvinto) traditor farti?	65
FALIERO <i>volgendosi</i>	Oh chi vegg'io.	FALIERO	È traditor chi è vinto e tal son io. S'j'opprime da voi popolo e prence, alto guardai cotanta infamia, ed estirparla osai.	70
LEONI	Vedi i complici tuoi.	LEONI	Peccasti. Odi or la pena. <i>Legge la sentenza.</i> «Faliero or Doge di Venezia e conte di Val Marino, e forte nostro sostegno un di danniamo a morte. Di fellonia convinto dell'aula nel recinto, ove ogni Doge ha gloriosa effigie, egli abbia un nero vel, e queste d'infamia note...»	75
FALIERO <i>con dolore</i>	Voi fra ritorte?	FALIERO <i>prorompe in ira, interrompendolo</i>	Ah vili! Gli estinti anche insultar? e qual?... Faliero!	
LEONI	Già confessi...			
ISRAELE <i>con tutto l'impeto</i>	Tu menti...			
LEONI <i>ordinando con forza alle guardie</i>	I vili a morte.			
ISRAELE <i>vivamente colpito all[la] parola «vile» si avvanza commosso e coprendo coll'ironia la rabbia e la commozione</i>	Siamo vili, e fummo prodi quando in Zara e quando in Rodi sulle torri e sulle porte			
<i>incomincia a far tralucere la rabbia</i>	del Leone i rei stendardi,			
<i>con rabbia dich[ia]rata [ad] alta voce</i>	pei codardi...			
<i>volgendosi a giudici con tutto l'impeto d'un forsemmato</i>	A morte.			
LEONI	A morte.			
CORO DE DIECI	A morte.			
ISRAELE <i>con fermezza e con impeto</i>	Andrò a morte... Alme di fango! Un addio, e a morte andrò.			
FALIERO <i>abbracciandolo con tenerezza</i>	Ah Israel! un giorno in Zara ti abbracciai fulmin di guerra.			
ISRAELE	Ahi! ben altro sol rischiara questa iniqua infame terra di quel sol che in Rodi e in Zara la vittoria illuminò!			
	Per te gemo, o prence amato[:] non per me[:], non per i figli[.]			
<i>con rabbia</i>	Delle tigri insanguinate io ti spinsi infra gli artigli...			
LEONI e CORO	Morte all'empio!			

	E se Falier non era sedereste voi qui?.. Voi (d'ira io fremo!) schiavi de Turchi alle catene, o al remo. A me note d'infamia? Ma sulle torri dell'Europa, ov'io piantai l'insegne del leone alato ivi scritta si mostra stolti! non già l'infamia mia,.. la vostra.	80	De' miei tesori a parte vengan gli sventurati figli de' congiurati[,] le vedove de' rei.	10
LEONI	È troppo; appiè dal trono rimetti tosto la ducal corona.	85	ELENA <i>con prontezza</i> E de' tesori miei...	
FALIERO <i>con celerità e rabbia</i>	A terra, a terra abbinata insegna d'infamia[:] io ti ca[l]pesto. <i>Gli pone il piede sopra.</i> "Io lascio a voi, "ed a nipoti vostri "l'eterna mia maledizion." Superba, crudel città, non t'allegar del fato di questo vecchio. Già l'ore in silenzio stan generando l'ultimo tuo giorno. Muta sarà tua morte. Di signore sarai vil mercenaria infame serva[,] vituperio d'Italia unqua non visto – Compiuto è il dover vostro, or con se stesso resti, e con Dio il cavalier di Cristo.	90	FALIERO E che rimane allora alla mia sposa? ELENA <i>con rassegnazione</i> Un voto, ed una benda. FALIERO <i>abbracciandola</i> O generosa! <i>con mestizia</i> Chiuda una tomba sola Fernando e me. E questo vel...	15
ai Giudici		95	ELENA <i>spaventata</i> (Che ascolto[!]) FALIERO <i>traendo un velo dal seno</i> Ricopra d'ambo il volto. <i>Elena lo riconosce inorridita. Faliero la prende e la guarda.</i> Impallidisci?	
			ELENA <i>combattuta</i> (Oh rimorso!) FALIERO <i>sdegnoso e sorpreso</i> Tu fremi? ELENA <i>avvilita cade a di lui piedi</i> Ah! mi punisci.	
			Di vergogna avvampo, ed ardo[.] Togli! ah togli dal mio sguardo questo vel! Morte! o perdono! <i>Abbraccia le ginocchia a Faliero.</i>	20
	Scena undecima FALIERO <i>raccogliendosi con religione, e dignità.</i>		FALIERO <i>con più sorpresa</i> Tu vaneggi?.. ELENA <i>con espansione di affetto</i> Un'empia io sono... <i>con timida remitenza</i> Rea consorte...	
FALIERO	Gran Dio, che in tua virtù dal sen d'eternità quanto nel mondo sta muovi col ciglio; dal soglio di pietà volgi lo sguardo a me or ch'io ritorno a te dal triste esiglio.	5	FALIERO <i>con furore invocando</i> O morte! morte! ELENA Sta prostrata innanzi a te. FALIERO <i>con voce repressa dal furore</i> Tu?.. mancavi?.. a me?.. di fè?	25
<i>lentamente</i> <i>con celerità e gioia</i> <i>con grido protratto dalla espressione</i>	La calma – dell'alma [...] Che ascolto? chi viene[?] Elena mia!	10	<i>Elena abbassa la testa.</i> inorridito retrocede Rea? Gran Dio! ELENA <i>con celerità trascinandosi carpona senza lasciarlo</i> Sì, rea son io. FALIERO <i>cacciandosi le mani ai capelli</i> Rea? Chi osava... ELENA <i>con molto tempo e timidezza... accennando con pantomime pria il velo poi piangendo, e coprendosi il volto</i> Ei... più non è. FALIERO <i>più inorridito coprendo con ambo le palme il viso</i> Mio?.. retrocedendo Che orror! riprendendo tutta la rabbia ad alta voce Va maledetta.	
	Scena decimaseconda ELENA <i>e detto</i>		<i>lacerando il velo</i> La vendetta!.. Sì vendetta. <i>camminando smarrito per la scena s'imbatte in Elena</i> Va ti resta in questa terra de' rimorsi infra la guerra... <i>Elena prostrata gli stende supplichevoli le braccia che egli afferra con furia.</i> sul tuo capo io scaglio...	30
ELENA <i>precipitando fra le di lui braccia</i> Faliero!				
FALIERO <i>con calma mista di tenerezza e bontà</i> Oh! di mie pene, già mia consorte in terra, or lieto appieno fai l'infelice, che ti stringe al seno.				
ELENA <i>con sorpresa</i> Che inaspettata calma?				
FALIERO <i>con più tranquillità</i> Hanno gli sdegni e l'ire il lor confine. Or per l'ultima volta[...]		5		
ELENA (Mi scoppia il cor!)				
FALIERO Il tuo Faliero ascolta.				

ELENA	con spaventevole grido doloroso	Ah!			Ora che perdo, misera!	55
FALIERO	si scuote[,] s'incontra collo sguardo nel crocifisso[,] si rimette rapidamente in calma	No!			chi seppe amar così.	
	Dopo qualche silenzio con riflessione dice fra sé				Scena decima terza	
	Santa voce al cor mi suona:				I SIGNORI DELLA NOTTE e detti.	
	se da Dio brami pietà,		35	FALIERO	Addio.	
	a' nemici tuoi perdona,			ELENA	Mi lasci in pianto.	
	Dio nel ciel t'assolverà.			FALIERO	In ciel sarai tu resa	
ELENA	in ginocchio volta al crocifisso piegate le mani a preghiera				per sempre all'amor mio.	
	Giusto Dio, a lui tu dona			ELENA	Ah! ch'io ti perdo intanto...	
	il perdon, com'ei perdona			FALIERO	Per questa terra addio	5
	alla sposa delinquente,		40		ci rivedrem colà.	Indicando il cielo
	alla rea che si pentì.			ELENA	va ad abbracciare la croce	
FALIERO	volto anch'esso al crocifisso posa la mano sul capo d'Elena				Degli afflitti sostegno primiero	
	Dio pietoso, Dio clemente				a te vengo...	
	come or io perdono a lei,				ascolta alcune voci che gridano «Viva Faliero»	
	dal tuo soglio i falli miei				Faliero che viva	
	tu perdona in questo dì.				gridan tutti... Corriam...	
	Or qui vieni a confondere		45		Scena ultima	
	la colpa ed il perdono!				I DIECI con le spoglie ducali[,] la corona &c.	
	Da questo core ogni odio				Di Faliero	
	ogni rancor fuggi.				il reo capo giustizia troncò.	
	Celeste dote agli uomini				Elena sviene[:] cade il sipario.	
	fu perdonar così.		50	I DIECI		
ELENA	Momenti di delizia[,]					
	di affanni e di dolore					
	come baleno rapido					
	ogni mio ben sparì.				Fine	

Francesco Bellotto

Bibliografia

La produzione bibliografica legata a Gaetano Donizetti è estremamente ampia e di complessa delimitazione. Segno evidente della profonda suggestione esercitata dall'opera del compositore sulle generazioni di ascoltatori e studiosi fra Otto e Novecento. Eppure, osservando le date di stampa, possiamo renderci conto immediatamente di un fenomeno vistoso: le più importanti iniziative editoriali sono state avviate e realizzate dopo il 1948; non solo: tali iniziative hanno letteralmente rovesciato l'assetto critico che la bibliografia musicale ci aveva consegnato all'indomani della morte del compositore.

Infatti, al contrario di molti 'eroi romantici' (reietti in vita e santificati dopo il trapasso), Gaetano Donizetti divenne una specie di autore maledetto dopo la morte (1848). I motivi erano tanti, e anche di ordine diverso. Di natura politica, tanto per cominciare: la corte borbonica e quella asburgica furono tra i committenti più interessati ad ordinare opere nuove del bergamasco. Nei cartelloni teatrali fra 1821 e 1835 le sue opere, insieme a quelle di Bellini, rimpiazzarono gradualmente i titoli rossiniani, conquistando la supremazia assoluta dopo la morte del catanese nelle piazze europee più prestigiose: Napoli, Roma, Venezia, Milano, Parigi e Vienna. Il potere cominciò a riconoscerne il valore: divenne Accademico di Francia e addirittura Maestro di corte e di camera dell'imperatore d'Austria (con nomina del 3 luglio 1842). Per l'Italia, sotto dominazione austriaca, quest'ultimo incarico in particolare rappresentò un tradimento bello e buono; non solo: quel 'sanguinario' del principe di Metternich ebbe modo di dichiararsi pubblicamente amico ed estimatore del bergamasco, intervenendo di persona per strappare il compositore al manicomio di Ivry, cosa che esacerbò ulteriormente l'animo dei connazionali di Donizetti. D'altra parte è pur vero che il musicista – nonostante alcune amicizie risorgimentali e la patente 'patriottica' rilasciatagli da Mazzini nella sua *Filosofia della musica* – non diede mai segno di una dichiarata vicinanza ai movimenti indipendentisti. E così nel 1842, mentre a Vienna Donizetti veniva nominato primo operista di corte, a Milano, cuore del Lombardo-Veneto, un giovane compositore consegnava al pubblico della Scala il *Nabuccodonosor*. Da quel momento gli Italiani ebbero buon gioco ad identificare in Giuseppe Verdi quella figura di 'compositore nazionale' che potesse efficacemente contrastare e cancellare la fama del Donizetti austriacante.

E non c'era solo la politica: a Parigi e Vienna la situazione non era tanto migliore. Come dimenticare le invidiose prese di posizione pubbliche di Berlioz che assisteva – impotente – alla colonizzazione dei principali teatri di Francia per mano d'uno straniero? Come tacere poi il livore di Schumann e di Assmayer che, rivendicando dalla corte di Vienna maggiori onori ed attenzione, contestavano l'eccessiva fortuna di Donizetti nei paesi di lingua tedesca?



Costumi veneziani del Quattrocento in un codice conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano
(da Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1922, vol. I).

Aggiungiamo infine a questo quadro l'ultimo capitolo della vita di Donizetti: una 'scandalosa' malattia di origine sessuale (una sifilide devastante); la demenza che ne conseguì; l'internamento nel manicomio; un'agonia umiliante ed esibita senza protezione; il modo ignobile in cui parenti e presunti amici specularono su fama e patrimonio del Maestro... Con questo formidabile miscuglio d'ingredienti si confezionò una ricetta perfetta per un *affaire Donizetti* che trovò posto su tutte le peggiori gazette scandalistiche europee, e che influì non poco sul suo buon nome.

In poche parole, dopo il 1845 (l'anno dell'internamento), le opere di Donizetti rimasero sul campo di battaglia ad affrontare – senza il loro generale – una formidabile alleanza nemica... E così avvenne che la gran parte del repertorio donizettiano cominciasse a scomparire gradualmente dai cartelloni, pur con l'eccezione di una manciata di titoli dalla vitalità onestamente insopprimibile (*Elisir*, *Lucia*, *Favorite*, *Fille du régiment*, *Don Pasquale*). E così pure avvenne che – tranne per alcuni, sebbene non insignificanti, bagliori¹ – un certo ostracismo calasse anche sul mondo degli studi e delle edizioni donizettiane.

¹ Il primo contributo è di FRANCESCO REGLI, *Gaetano Donizetti e le sue opere*, Torino, Forz e Dal-mazzo, pubblicato nel 1850, all'indomani della scomparsa del compositore. Nel segno di un contenimento del fenomeno donizettiano nella tradizione italiana è il saggio di PAUL SCUDO, *Donizetti et l'école italienne depuis Rossini*, «Critique et littérature musicales», Parigi, Lecou, 1850. Notizie di prima mano vennero raccontate dall'amico napoletano TEODORO GHEZZI, *Ricordi su Donizetti*, «Omnibus», IV, 7 marzo 1860. Conservano inoltre una certa importanza storica anche per il lettore moderno: FILIPPO CICONETTI, *Vita di Gaetano Donizetti*, Roma, Tipografia Tiberina, 1864; ANTONIO BELLOTTI, *Donizetti e i suoi contemporanei*, Bergamo, Pagnoncelli, 1866; la voce *Donizetti Gaetano* della *Biographie universelle des musiciens* di François Joseph Fetis, Parigi, 1874. Alcuni conterranei si adoperarono per rendere disponibili notizie e materiali inediti; il primo fu il grande impresario BARTOLOMEO MERELLI, con i suoi *Cenni biografici di Gaetano Donizetti raccolti da un vecchio dilettante di buona memoria*, Bergamo, Civelli, 1874; seguì MARCO BONESI, *Note biografiche su Gaetano Donizetti* (rimasto manoscritto e pubblicato

A motivi di ordine celebrativo si dovranno i primi tentativi di disamina dell'enorme *opus* donizettiano: nel 1897, a cent'anni dalla nascita del compositore, un comitato congiunto tra Bergamo, Napoli, Parigi e Vienna organizzò una mostra che – con la forza dell'evidenza – cominciò a rivelare dimensioni ed importanza della produzione donizettiana.² A seguito di quell'evento si pubblicarono altri contributi biografico-critici³ e si fondò in Bergamo, grazie al lascito dei Conti Basoni-Scotti, il Museo Donizettiano, attivo dal 1906 e a tutt'oggi aperto al pubblico.⁴ L'ondata bibliografica si spinse anche nel nuovo secolo, con una certa rilevanza numerica nelle uscite, pure senza produrre fondamentali progressi nelle conoscenze scientifiche.⁵ Occorre arrivare al 1948, il centenario della morte del compositore, per trovare nuovi, decisivi, passi in avanti. In particolare, si deve all'infaticabile lavoro di un oboista parmense trapiantato a Bergamo, Guido Zavadini (1868-1958), la rinascita degli studi donizettiani, o meglio, la nascita di una vera storiografia scientifica – interamente basata su fonti documentarie – applicata al compositore di Bergamo. Zavadini fu assunto come ispettore segretario e bibliotecario dell'Istituto Musicale di Bergamo, diventando ben presto anche l'anima del Museo Donizettiano. Ordinando e arricchendo le collezioni di fonti raccolse notizie e documenti che trovarono esito nel suo *Donizetti: Vita, musiche, epistolario*.⁶ Il catalogo delle composizioni, il percorso biografico interamente ricostruito

cato nella rivista «Bergomum: Bollettino della Biblioteca Civica», ed. Zavadini, x 1/3, 1946, pp. 81-89); FILIPPO ALBORGHETTI e MICHELANGELO GALLI, *Gaetano Donizetti e G. Simone Mayr: notizie e documenti*, Bergamo, Gaffuri e Gatti, 1875; PIETRO COMINAZZI, *Scorsa attraverso le opere musicali di Gaetano Donizetti: reminiscenze*, «La Fama», 1875, pp. 35-40. Uno dei libri più interessanti di questa prima stagione bibliografica è quello di EDOARDO CLEMENTE VERZINO, che nel suo *Contributo ad una biografia di Gaetano Donizetti*, Bergamo, Carnazzi, 1896, riporta dati e notizie ancora oggi utili per ricostruire alcune circostanze biografiche della vita del compositore.

² *Catalogo Generale della Mostra Donizettiana*, Bergamo, Arti Grafiche, 1897; *Mostra Donizettiana. Catalogo del R. Conservatorio di Musica di Napoli*, Bergamo, Arti Grafiche, 1897; *Katalog der Donizetti-Ausstellung. (Ausstellung der für die Centenarfeier in Bergamo bestimmten österr. Objecte)*, Vienna, 1897; CHARLES-THÉODORE MALHERBE, *Centenaire de Gaetano Donizetti: catalogue bibliographique de la section française à l'exposition de Bergame*, Parigi, 1897; *Gaetano Donizetti: numero unico nel primo centenario della sua nascita 1797-1897*, Bergamo, Arti Grafiche, 1897 (contenente, fra l'altro: PARMENIO BETTOLI, *Le opere di Gaetano Donizetti: errori e lacune*, pp. 26-27, ARTHUR POUGIN, *Les opéras de Donizetti en France*, pp. 20-21, CORRADO RICCI, *Donizetti a Bologna*, pp. 10-13). Il problema delle fonti era ufficialmente aperto, e in quello scorcio di mesi vennero alla luce altri elenchi e repertorii: GIUSEPPE ALBINATI, *Prospetto cronologico delle opere di Donizetti*, «Rivista Musicale Italiana», 1897; ADOLFO CALZADO, *Donizetti e l'opera italiana in Spagna*, Parigi, Chaix, 1897; EDOARDO CLEMENTE VERZINO, *Le Opere di Gaetano Donizetti: contributo alla loro storia*, Bergamo, Carnazzi, 1897.

³ IPPOLITO VALETTA, *Donizetti*, Roma, 1897; ANNIBALE GABRIELLI, *Gaetano Donizetti. Biografia*, Roma/Torino, Roux e Viarengo, 1904; ALBERTO CAMETTI, *Donizetti a Roma*, Torino, Bocca, 1907; ARTHUR POUGIN, *Donizetti*, in *Musiciens du XIX^e siècle*, Parigi, 1911.

⁴ Il catalogo a stampa è pubblicato in VALERIANO SACCHIERO, *Il Museo Donizettiano di Bergamo*, Bergamo, 1970.

⁵ CIRO CAVERSAZZI, *Gaetano Donizetti, la casa dove nacque, la famiglia, l'inizio della malattia*, Bergamo, Arti Grafiche, 1924; GAETANO BONETTI, *Gaetano Donizetti*, Napoli, 1926; CARLO SCHMIDL, *Donizetti Gaetano*, in *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Sonzogno, 1926; GIULIANO DONATI-PETTENI, G. *Donizetti*, Milano, Treves, 1930; GIANANDREA GAVAZZENI, *Gaetano Donizetti: vita e musiche*, Milano, Bocca, 1937 (libro che suscitò grandi polemiche per alcune posizioni giudicate «antidonizettiane», visione peraltro ampiamente e ripetutamente modificata dall'autore negli anni successivi); ANGELO GEDDO, *Donizetti*, Bergamo, Orobiche, 1938, GINO MONALDI, *Gaetano Donizetti*, Torino, 1938; ARNALDO FRACCAROLI, *Donizetti*, Milano, 1944.

⁶ GUIDO ZAVADINI, *Gaetano Donizetti: Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo, Arti Grafiche, 1948; libro che era stato preceduto da Id., *Gaetano Donizetti, vicende della sua vita e catalogo delle sue musiche su documenti inediti*, Bergamo, Arti Grafiche, 1941.

e soprattutto un'imponente collezione di lettere inedite hanno consegnato al pubblico un ritratto del compositore del tutto nuovo, per certi versi sorprendente. Prima del 1948 non era infrequente trovare chi accusasse Donizetti di superficialità, rozzezza e addirittura ignoranza.⁷ Il lavoro di Zavadini ha rivelato invece la personalità limpida e solare di un artista eclettico, vivace e colto. *Vita, musiche ed epistolario* ha fatto il giro del mondo, ha letteralmente capovolto i pregiudizi critici ed estetici che gravavano sull'opera di Donizetti ed ha gettato le basi per la nascita di nuove generazioni di studiosi. In Italia il primo a fare tesoro degli orientamenti sviluppatisi nel 'laboratorio bergamasco' degli anni Quaranta fu Guglielmo Barblan, che durante la sua carriera produsse numerosi e pregevoli studi di carattere storico e critico.⁸ Insomma: gettati i semi si raccolgono i primi risultati. Fra gli anni Cinquanta e Sessanta si affinano gli strumenti di ricerca: si fonda a Bergamo il Centro di Studi Donizettiani e l'epistolario di Zavadini può così arricchirsi di quattro volumi di aggiornamento con lettere inedite e saggi di corredo;⁹ e inoltre cominciano ad affacciarsi alla ribalta alcuni autori¹⁰ che diventeranno i principali attori nella stagione della fortuna critica del compositore: si fa strada il composito movimento che passerà alla storia come *Donizetti Renaissance*. In Italia comincia il recupero sistematico di opere dimenticate; in Inghilterra dal 1974 la Donizetti Society di Londra è attivamente presente nel panorama bibliografico¹¹ e gli Stati Uniti sono la patria del più importante fra gli studiosi moderni, William Ashbrook.¹² Questo autore rappresenta per i donizettiani ciò che rappresenta Julian Budden per i verdiani: il suo *Donizetti: La vita, Le opere*,¹³ è ancora oggi il testo fondamentale per chiunque (specialista o semplice appassionato) voglia conoscere la figura e l'opera del compositore di Bergamo.

Nel 1975 viene organizzato a Bergamo un grande convegno internazionale di studi. La manifestazione segna a tutti gli effetti l'ingresso di Donizetti nella musicologia internazionale accademica. Da quel preciso momento, la critica e la storiografia subiscono una decisa accelerata sia nella quantità sia nella qualità degli studi; e così alle monografie 'generaliste'¹⁴ fa da sfondo costante una variatissima costellazione di

⁷ E tali pregiudizi talvolta sono sopravvissuti negli scritti – pur ampiamente successivi al 1948 – di autorevoli (e dunque influenti) firme.

⁸ Inaugura la serie il libro GUGLIELMO BARBLAN, *L'opera di Donizetti nell'età romantica*, Bergamo, Arti Grafiche, 1948; ripetutamente arricchito nel corso dell'operosa vita del musicologo, sino ad arrivare all'ultima, postuma, versione: GUGLIELMO BARBLAN, BRUNO ZANOLINI, *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, Bergamo, Liguria Assicurazioni, 1983.

⁹ Si tratta dei quattro numeri degli *Studi Donizettiani* (Bergamo 1962, 1972, 1978 e 1988) voluti e coordinati da Frank Walker e Guglielmo Barblan.

¹⁰ FRANCA CELLA, *L'opera di Donizetti nella cultura europea*, Milano, 1964, pp. 343-590; HERBERT WEINSTOCK, *Donizetti and the World of the Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, New York, Pantheon Books, 1963.

¹¹ Con le «Newsletter» periodiche e soprattutto con i suoi sette «Journal» (1974, 1975, 1977, 1980, 1984, 1988, 2002).

¹² La prima sua uscita è WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti*, Londra, Cassel, 1965.

¹³ Versione più ricca e completa di quella inglese, stampata a Cambridge nel 1982: WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti: la vita*, Torino, EDT, 1986. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti: Le opere*, Torino, EDT, 1987. I due volumi sono a cura di Fulvio Stefano Lo Presti.

¹⁴ Fra le opere di argomento più generale ricordiamo almeno un esempio di ampia, intelligente e documentata divulgazione: PIERO MIOLI, *Donizetti: 70 melodrammi*, Torino, EDA, 1988. Da prendere in importante considerazione è inoltre la voce *Gaetano Donizetti* di *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 2001².

saggi pubblicati singolarmente o in collezioni,¹⁵ che ha trovato nelle celebrazioni del 1997 e 1998 un momento di grande fioritura.¹⁶ Se il risveglio della critica e della storiografia è stato tardivo, la filologia musicale ha fatto anche peggio: le edizioni delle opere donizettiane pubblicate fino all'inizio degli anni Ottanta del Novecento erano generalmente improntate ad uno scarso rispetto delle fonti. Era argomento ricorrente la denuncia di fretteolosità, imprecisione ed incompletezza delle fonti autografe. Ed era altrettanto ricorrente trovare curatori di edizioni frettolosi, imprecisi e superficiali. Una prima inversione di tendenza si ha con l'uscita, nel 1984, di una monografia dello statunitense Philip Gossett interamente dedicata ad *Anna Bolena*:¹⁷ i più aggiornati strumenti della filologia musicale venivano finalmente utilizzati per indagare la complessità del processo compositivo di Donizetti, con un atteggiamento di reale attenzione nei confronti delle sue testimonianze manoscritte. Ma l'impresa editoriale che ha più profondamente inciso sulla riconsiderazione del repertorio è l'Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti.¹⁸ Diretta da Gabriele Dotto e Roger Parker, ha definitivamente spazzato il campo dall'ultimo, grave, pregiudizio: non è vero che il sistema espressivo della scrittura di Donizetti fosse insufficiente o mediocre: è in realtà il nostro sistema percettivo ad avere bisogno di strumenti e modelli di riferimento attendibili.¹⁹ Dal 2001, per riconoscimento del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, l'Edizione critica ha assunto la dignità di Edizione Nazionale.

Nell'elenco di cataloghi, miscellanee, strenne e monografie stampate tra 1997 e 1998 – i due anni delle celebrazioni – si trova anche uno studio importantissimo, sicuramente il contributo storiografico più significativo uscito dopo il lavoro di Ashbrook: la raccolta delle recensioni delle prime rappresentazioni delle opere di Donizetti curata da Annalisa Bini e Jeremy Commons.²⁰ In questa monumentale opera si rendono note molte informazioni inedite, e si traccia un panorama critico fondamentale per comprendere la ricezione e la tradizione dei melodrammi donizettiani.

Per completare questo rapido *excursus* bibliografico, bisogna poi segnalare che un Istituto Culturale operativo dal 1997 a Bergamo, la Fondazione Donizetti diretta da

¹⁵ Ad aprire il filone delle collezioni di studi sono ovviamente gli *Atti del primo Convegno Internazionale di Studi Donizettiani, Bergamo 22-28 settembre 1975*, a cura di Pieralberto Cattaneo, Bergamo, Azienda Autonoma di Turismo, 1983; seguiti da *Gaetano Donizetti*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Nuove Edizioni, 1983, e da *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.

¹⁶ *Studi su Gaetano Donizetti nel bicentenario della nascita (1797-1997)*, a cura di Marcello Eynard, Bergamo, Secomandi, 1997; *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di Franco Mancini e Sergio Ragni, Napoli, Electa, 1997; *Donizetti, Napoli, l'Europa*, a cura di Franco Carmelo Greco e Renato Di Benedetto, Napoli, Edizioni Scientifiche, 2000; *Donizetti, Parigi e Vienna: convegno internazionale: Roma, 19-20 marzo 1998*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2000; *Il teatro di Donizetti. Atti dei Convegni delle Celebrazioni. 1. La vocalità e i cantanti*, a cura di Francesco Bellotto e Paolo Fabbri, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2001.

¹⁷ PHILIP GOSSETT, *Anna Bolena and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti*, Oxford, Clarendon, 1985.

¹⁸ I titoli ad oggi pubblicati sono *Maria Stuarda, Il campanello, La Favorite, Poliuto, Convenienze ed inconvenienze teatrali*. Le introduzioni storiche ai singoli volumi sono studi fondamentali per conoscere i più recenti orientamenti storico-critici legati alle singole opere.

¹⁹ Per l'impostazione teorica dell'edizione, si legga ROGER PARKER, *A Donizetti Critical Edition in the Postmodern World*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti cit.*, 1993, pp. 57-68.

²⁰ *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Roma-Milano, Accademia Nazionale di Santa Cecilia-Skira, 1997.

Paolo Fabbri, sta occupandosi sistematicamente di ricerca e studio sull'opera e sulla figura del compositore. Le pubblicazioni della Fondazione si muovono verso disparati ambiti d'indagine: l'edizione delle opere, il catalogo,²¹ l'aggiornamento dell'epistolario,²² la storiografia,²³ la librettistica.²⁴

Concludiamo con una postilla bibliografica su *Marino Faliero*. L'esiguità di studi dedicati all'opera è conseguenza della scarsa circolazione avuta dal titolo, che sopravvisse nel secolo di Donizetti fino al 1892. Il recupero moderno si deve al Teatro di Bergamo che il 12 ottobre 1966 la allestì con la direzione musicale di Adolfo Camozzo e la regia di Antonello Madau Diaz: Agostino Ferrin era Faliero, Margherita Roberti Elena, Angelo Mori Fernando e Carlo Meliciani Israele. Accolta molto favorevolmente da pubblico e critica, da allora viene riproposta con una certa frequenza (e soprattutto compatibilmente con la disponibilità di interpreti di rango eccelso, quali appunto necessitano all'ardua partitura). I settantaquattro anni di silenzio sono stati una specie di pietra tombale sulla bibliografia e sulle edizioni. La revisione musicale preparata nel 1966 da Aurelio Maggioni è quella che ancor oggi circola e viene normalmente adoperata, ma bisogna pur dire con franchezza che le fonti musicali d'epoca e i libretti a stampa di quegli anni differiscono in modo preoccupante dall'edizione moderna. In realtà, par di capire che il *Marino Faliero* a noi noto non è che un'eco dell'originale, e solo un nuovo, attento ed esteso lavoro di revisione permetterà esecuzioni attendibili.²⁵ Nel frattempo si può approfondire la questione delle fonti drammatiche che, come noto, partono da Byron e arrivano alla tragedia di Casimir Delavigne, forse passando anche da Hoffmann, autori che possiamo leggere in traduzione italiana.²⁶ Un primo vero, attento e sensibile approccio critico è contenuto nella *Filosofia della Musica* di Mazzini, che vide nell'autore del *Marino Faliero* l'unico prepotentemente proiettato verso un «nuovo mondo musicale», capace an-

²¹ È stato pubblicato il catalogo descrittivo degli autografi conservati nell'Archivio Storico Ricordi: *Donizetti a Casa Ricordi – gli autografi teatrali*, a cura di Alessandra Campana, Emanuele Senici e Mary Ann Smart, Bergamo, Fondazione Donizetti, 1998. Ma per la catalogazione complessiva lo strumento ad oggi più utile (anche se oggi avrebbe bisogno di sostanziose integrazioni) è rappresentato dal lavoro di LUIGI INZAGHI, *Catalogo generale delle opere di Donizetti*, in *Gaetano Donizetti*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Nuove Edizioni, 1983.

²² È prevista per quest'anno l'uscita del primo numero dei *Quaderni della Fondazione Donizetti*, interamente dedicato a nuove lettere, notizie e documenti.

²³ Stampata la biografia storica del maestro di Donizetti: GIROLAMO CALVI, *Di Giovanni Simone Mayr*, a cura di Pierangelo Pelucchi, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2000.

²⁴ Esiste un repertorio di libretti molto utile per conoscere il *plot* delle singole opere donizettiane, ma non utilizzabile a fini scientifici, dal momento che il lettore non è messo sempre in grado di comprendere a quali rappresentazioni corrispondono i libretti pubblicati: *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di Egidio Saracino, Milano, Garzanti, 1993. È inoltre in preparazione, a cura di Luigi Ferrara degli Uberti e Silvia Urbani, il catalogo ragionato dei libretti donizettiani della Fondazione Cini - Fondo Rolandi, edito dalla Fondazione Donizetti.

²⁵ Per avere un'idea della complessità del problema filologico, si dovrà leggere JEREMY COMMONS, *L'ur-text di «Marino Faliero»*, relazione tenuta in occasione del convegno *Voglio amore, e amor violento* (Bergamo, 1998), in corso di pubblicazione a cura della Fondazione Donizetti, e della quale esiste una sintesi in ANNALISA BINI - JEREMY COMMONS, *Le prime rappresentazioni* cit., pp. 451-457.

²⁶ GEORGE GORDON BYRON, *Tragedie Storiche*, introduzione e traduzione di Decio Pettoello, Torino, Utet, 1956; E.T.A. HOFFMANN, *Marin Faliero* [1818], traduzione ed introduzione di Marino Freschi, Pordenone, Studio Tesi, 1987; CASIMIR DELAVIGNE, *Marino Faliero di Casimiro Delavigne dell'Accademia Francese tradotto da Luigi Raspi*, in «Nuova Biblioteca Drammatica», II, 1, Roma, 1829; si legga in proposito il saggio di Guido Paduano in questo volume (pp. 103-127).

che d'interpretare l'irrequietezza e la problematicità politica e sociale degli Europei suoi contemporanei.²⁷ Un altro spettatore eccellente, ma tutt'altro che attendibile, si era occupato di gestazione e debutto del *Marino Faliero*. Si tratta di Vincenzo Bellini, che in una manciata di lettere ebbe modo di lasciar traccia scritta di patologica invidia e gretta maldicenza nei confronti del collega.²⁸ Ad onta delle dichiarazioni del compositore catanese, che parlò di «semifiasco», la critica contemporanea si mostrò favorevolmente impressionata, e compatta nel lodare le peculiarità dell'opera; solo in un caso arrivò alla stroncatura, tanto ingenua da risultar sospetta.²⁹ Occorre inoltre ricordare un importante articolo di Philip Gossett, che per anni ha costituito una influente premessa per il corretto inquadramento di queste produzioni al Théâtre Italien di Parigi: *Music at the Théâtre Italien*,³⁰ dove possiamo reperire molte importanti osservazioni relative all'opera di Donizetti. Il più recente e completo panorama del mondo melodrammatico parigino dell'Ottocento è dovuto al musicologo tedesco Anselm Gerhard: è la fondamentale monografia *Die Verstädterung der Oper*.³¹ Paolo Cecchi è ad oggi lo studioso che meglio ha indagato la complessa e molteplice drammaturgia di *Marino Faliero*: nonostante il suo *'Per rendere il soggetto musicabile'* abbia più di dieci anni, rappresenta un indispensabile punto di partenza per qualsiasi indagine sul dramma donizettiano.³² Piero Mioli in occasione della recente ripresa dell'opera a Parma, ha pubblicato una eloquente, documentata e precisa ricognizione storico-critica sul *Marino Faliero*.³³ Da pochi mesi è stato inoltre stampato il «Journal 7» della Donizetti Society di Londra, a cura di Alexander Weatherson e Fulvio Stefano Lo Presti: la collezione divulga per la prima volta una serie di documenti e notizie che hanno dato nuovo assetto alle conoscenze storiche del contesto in cui l'opera nacque.³⁴ Infine, ha poche settimane di vita l'ultimissima uscita: è una tesi di laurea di Federico Fornoni, che occupandosi del *Donizetti serio 'francese'* ha realizzato una interessante comparazione fra la drammaturgia di *Marino Faliero* e quella

²⁷ GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della Musica* [1836], a cura di Marcello De Angelis, Firenze, Guarraldi, 1977.

²⁸ Fra gli altri, ha trattato l'argomento MARCELLO CONATI, in *Il «Marin Faliero» secondo Bellini e secondo Mazzini*, relazione tenuta a Bergamo in occasione del convegno *Drammaturgia, vocalità e scena tra Donizetti e Puccini*; convegno di studi in onore di William Ashbrook, Bergamo-Lucca 18-21 ottobre 2002. Una trascrizione delle lettere si trova in LUISA CAMBI, *Vincenzo Bellini, Epistolario*, Verona, Mondadori, 1943, pp. 529-539.

²⁹ Alludiamo all'articolo della «Gazette de France» del 18 marzo 1835, pubblicato, con la consueta, formidabile, documentazione e accuratezza nella sezione antologica dedicata al *Marino Faliero* del libro di ANNALISA BINI - JEREMY COMMONS, *Le prime rappresentazioni* cit., pp. 461-513.

³⁰ Sta in *Music in Paris in the Eighteen-thirties*, a cura di Peter Bloom, Stuyvesant (NY), Pendragon, 1987, pp. 327-364.

³¹ ANSELM GERHARD, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1992; trad. ingl.: *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

³² PAOLO CECCHI, *'Per rendere il soggetto musicabile': il percorso fonte - libretto - partitura in «Maria Stuarda» e «Marino Faliero»*, in *L'Opera Teatrale di Gaetano Donizetti* cit., pp. 229-275.

³³ PIERO MIOLI, *Quello schiavo coronato che spezzò la sua corona*, in *Marin Faliero*, Parma, Teatro Regio, 2002, pp. 47-69 (programma di sala).

³⁴ «The Donizetti Society Journal», 7: *Donizetti and France* cit. Particolarmente significativi per il soggetto i contributi di PAOLO FABBRI, *A Parigi... A Parigi*, pp. IX-XV; FRANCESCA SELLER, *«Il Marin Faliero» da Napoli a Parigi: raffronti testuali*, pp. 31-46; *Il libretto*, pp. 47-96, dove si può leggere la versione olografa della prima stesura di Bidera, qui ripubblicata nella trascrizione curata da Maria Chiara Bertieri (pp. 133-150).



Il Théâtre Italien, stampa acquerellata. Parigi, Bibliothèque Nationale.
Ospitò le prime rappresentazioni assolute del *Faliero* e di *Don Pasquale*, come anche le prime francesi di *Anna Bolena* (1831), *Lucia di Lammermoor* (1837), *Elisir d'amore* (1839), *Lucrezia Borgia* (1840), *Belisario* (1843), *Il furioso* (1862).

dell'*Assedio di Calais*.³⁵ Lo stesso percorso di ricerca era stato trattato, nel 1997, da Giorgio Pagannone, anche se con un taglio più specificamente indirizzato a questioni analitico-formali.³⁶ Dai due contributi emerge un'ulteriore dimostrazione di come il compositore, pur avendo l'obbligo di scrivere un'opera 'all'italiana', già pensava – e neppure troppo sotteraneamente – ai modelli del *grand opéra*; tendenza compositiva di cui si era occupato anche Michele Girardi, ma a proposito di un *grand-opéra* a pieno titolo, *Les Martyrs*.³⁷

Se però, in tempi futuri, qualcuno ci chiedesse di scrivere una bibliografia su *Marino Faliero*, non dimenticheremmo di segnalare questo n. 8 de «La Fenice prima dell'opera»: qui per la prima volta troviamo la trascrizione del libretto-archetipo di Bidera, due scene della prima assoluta e la pubblicazione integrale del contratto, prova eloquente ed inconfutabile dell'influenza sui committenti del grande Gioachino Rossini ...

³⁵ FEDERICO FORNONI, *Il Donizetti serio 'francese'*, rel. Michele Girardi, Cremona, Facoltà di Musicologia dell'Università degli Studi di Pavia, a. a. 2001-2002, pp. 13-22.

³⁶ GIORGIO PAGANNONE, *Aspetti drammaturgici e formali nel «Marino Faliero» e nell'«Assedio di Calais»*, in *Donizetti, Napoli, l'Europa* cit., p. 299-321.

³⁷ MICHELE GIRARDI, *Donizetti e il grand-opéra: il caso de «Les Martyrs»*, in *L'Opera Teatrale di Gaetano Donizetti* cit., pp. 135-145.

Online

a cura di Roberto Campanella

Marin Faliero «dux VeNETiarum»

Notoriamente, la sensibilità romantica e, soprattutto, decadente si è sempre compiaciuta di rappresentare Venezia come inquietante simbolo di disfacimento fisico e morale. Opere significative, appartenenti all'ambito letterario o drammaturgico-musicale, quali *Il Fuoco* di D'Annunzio (1900), *Der Tod in Venedig* di Mann (1912), la scapigliata *Gioconda* di Ponchielli (in scena nel 1876) o *Der ferne Klang* di Schreker (rappresentata per la prima volta nel 1912) si svolgono (del tutto o in parte) nella città lagunare, scenario 'decadente' per eccellenza, in cui si rispecchia il fascino esiziale del negativo, spesso nella forma di una sensualità estenuata e perversa. Già Lord Byron, tra i massimi esponenti della prima generazione romantica, aveva ambientato in una Venezia notturna e misteriosa due cupe tragedie, *The Two Foscari* e *Marino Faliero, doge of Venice* (pubblicate entrambe nel 1821). La prima ispirerà, circa vent'anni dopo, il genio di Verdi, mentre la seconda non influenzerà che in minima parte il libretto del *Marino Faliero*, scritto da Emanuele Bidera per Donizetti, la cui fonte primaria è, invece, tratta dall'omonimo lavoro del francese Casimir Delavigne (apparso a Parigi nel 1829). Il melodramma romantico del primo Ottocento, dunque, si appropria del mito negativo di Venezia, come testimonia anche *Il Bravo* di Mercadante (1839), un altro torbido drammone, fatto di intrighi e colpi di scena, che si svolge sotto il cielo della Serenissima, con la segreta complicità del famigerato Consiglio dei Dieci.

L'interesse di Donizetti per un soggetto come il *Faliero* non stupisce, se si riflette sul fatto che tra i temi ricorrenti nelle sue opere vi è quello della «ragion di stato», presente sia nella *Lucia* che, ad esempio, nella *Maria Stuarda*. Tuttavia, nella vicenda del Doge infedele chi ne subisce il rigore non è una vittima, ma anzi la più alta istituzione dello Stato, nel tentativo di sovvertire l'ordine costituito, di cui, invece, dovrebbe essere garante: quell'oligarchia repubblicana, rappresentata come una casta arrogante e corrotta, che si fa beffe di ogni buon diritto e opprime il popolo. La situazione, nella realtà storica, era alquanto diversa: infatti, al di là delle forzature presenti nel dramma, fu proprio grazie alle istituzioni oligarchiche, se la Serenissima riuscì, nel bene e nel male, ad impedire per secoli ogni forma di assolutismo. Dobbiamo, comunque, riconoscere forse un avvicinamento del compositore ad una tematica romantico-risorgimentale, una sua indiretta affermazione dei nuovi ideali di libertà? La risposta si ha, per contrasto, pensando ai contemporanei *Puritani* di Bellini. Qui la tensione libertaria si concentra in una pagina sinceramente appassionata («Suoni la tromba, e intrepido»), che divenne uno degli inni del Risorgimento. Nel dramma donizettiano, invece, il sentimento predominante è la smania di vendetta e di potere, mentre quello del Faliero «tribuno della plebe» rimane in secondo piano. L'interesse di Donizetti è, dunque, più che altro d'ordine estetico e psicologico, non politico, an-

che se l'opera si meritò l'apprezzamento di Mazzini; resta il fatto che, dal punto di vista dei mezzi espressivi, questo lavoro guarda verso il futuro, secondo l'autorevole opinione di William Ashbrook (citata nel numero monografico della rivista francese in rete *Forum Opéra*¹), che lo contrappone appunto ai *Puritani*, a suo avviso, «più passatista» (*sic*) in quest'ottica, pur riconoscendone l'incomparabile bellezza melodica. Non vogliamo fare polemica, soprattutto trattandosi del massimo biografo di Donizetti, ma ci sembra che l'etichetta affibbiata al capolavoro belliniano sia profondamente ingiusta, considerato anche lo sforzo efficacemente profuso dal compositore per adeguare ai tempi il proprio linguaggio musicale (dai richiami tematici all'accuratezza dell'orchestrazione, alle suggestioni squisitamente 'romantiche', ad esempio nella scena dell'uragano). Ciò non toglie che – parafrasando Ashbrook – il *Faliero* meriti maggiore considerazione, in particolare per la maestria con cui Donizetti rende musicalmente il clima misterioso e truce della vicenda, mettendo a nudo l'animo dei personaggi.

In questa direzione va decisamente l'appena ricordato numero monografico della rivista *Forum Opéra*, contenente un articolato e forse iperbolico *dossier* di Yonel Buldrini. Nella prima parte,² dopo un'introduzione, in cui si insiste ancora sulla maggiore lungimiranza, drammaturgica e musicale, dell'opera donizettiana rispetto ai *Puritani*, troviamo notizie sulla genesi della composizione e sulla prima rappresentazione, rispettivamente a Parigi e a Firenze, oltre che sulle riprese più o meno recenti. Anche l'occasione della prima parigina è buona per mettere in cattiva luce Bellini, rappresentato – rispolverando vecchi stereotipi – come un siciliano «geloso e collerico» di fronte ad una presunta predilezione di Rossini e dell'opinione pubblica francese per l'«onesto e benevolo» compositore 'padano'.

Un'altra parte³ è dedicata al quadro storico e alle fonti letterarie: per quanto riguarda il primo appare interessante la distinzione, di manzoniana memoria, tra la verità storica (l'ambizione di Faliero come movente della congiura) e il cosiddetto «romanesque» (cioè l'amplificazione «romanzata» degli episodi legati al comportamento oltraggioso e beffardo di Michele Steno). Quanto ai rapporti con le fonti, appare degno di nota il confronto tra la ripartizione scenica della tragedia di Casimir Delavigne e quella del libretto di Emanuele Bidera. Segue un breve paragrafo contenente le già citate considerazioni di Ashbrook sul *Faliero*, «opera futurista».

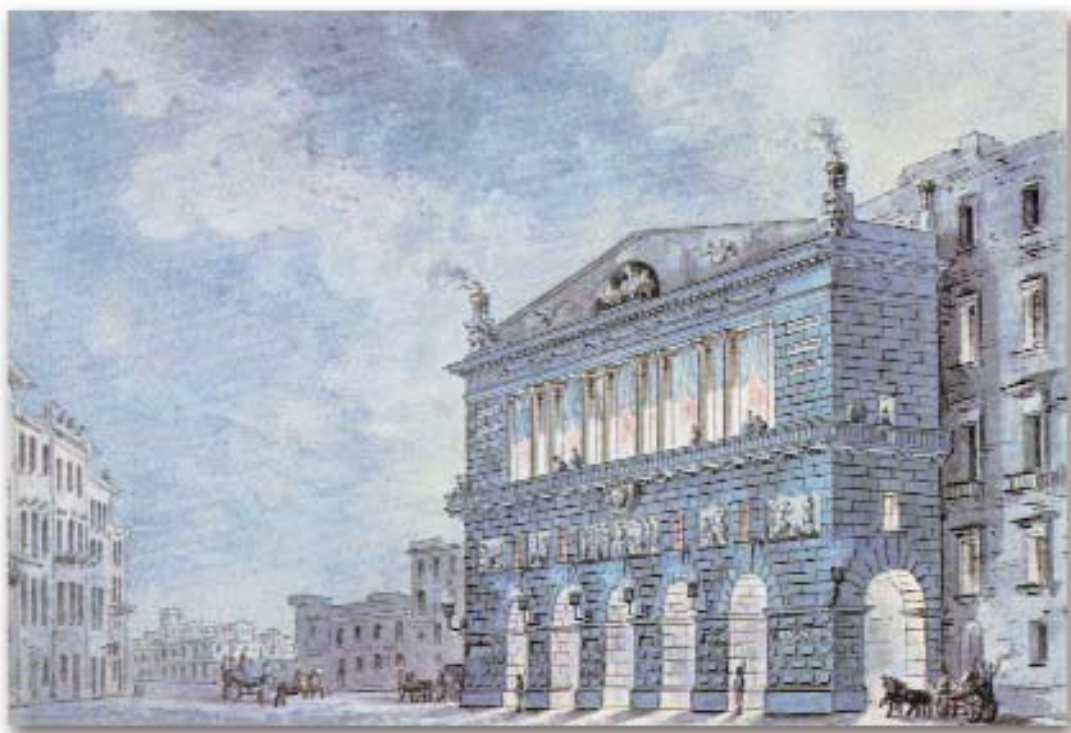
Particolarmente ampio è lo spazio riservato all'analisi drammaturgico-musicale (*Les intrigues et la musique de Marino Faliero*),⁴ introdotta da *Quelques (passionnats) problèmes de partition*, un paragrafetto sull'infedeltà dell'edizione Ricordi rispetto al manoscritto autografo di Napoli. Da quest'analisi estremamente particolareggiata, che si snoda scena per scena, emerge – al di là del tono affettato e di una certa prolissità – la presenza nel testo musicale di temi ricorrenti, oltre alla ben nota abilità del Maestro come orchestratore, in grado di sottolineare i vari momenti della vicenda utilizzando un'ampia gamma di colori: dal timbro sovente scuro e misterioso delle voci e dell'orchestra alle liriche perorazioni del flauto e del clarinetto.

¹ <http://www.forumopera.com/opera%20no15/faliero/02.htm>

² <http://www.forumopera.com/opera%20no15/faliero/01.htm>

³ <http://www.forumopera.com/opera%20no15/faliero/02.htm>

⁴ <http://www.forumopera.com/opera%20no15/faliero/03.htm>



Antonio Nicolini (1772-1850), *L'esterno del Teatro San Carlo*.

Il teatro napoletano (inaugurato nel 1737 con l'*Achille in Sciro* di Sarro) ospitò diversi debutti donizettiani, tra le quali *L'esule di Roma* (1828), *Il paria* ed *Elisabetta al castello di Kenilworth* (1829), *Fausta* (1832), *Buondelmonte* (1834; è l'*Anna Bolena* camuffata), *Lucia* (1835), *Roberto Devereux* (1837), *Poliuto* (1848).

Per finire, una discografia ‘ragionata’⁵ prende in esame alcune registrazioni integrali del *Faliero*: da quella realizzata dal vivo presso il Teatro Donizetti di Bergamo nel 1966, per cui non si risparmiano le lodi, a quelle, molto più recenti, relative alle rappresentazioni avvenute a Szezend (1999) e a Parma (2002: quest’ultima ugualmente molto apprezzata). Segue l’indicazione di alcune edizioni discografiche di brani operistici donizettiani (tutte illustrate con il solito entusiasmo). Chiude questa parte una sorta di predicozzo commovente che, a dimostrazione degli effetti nefasti delle edizioni-pirata, «croce e delizia», fino a qualche anno fa, di tutti i donizettiani (complice, suo malgrado, «la Fiancée des Pirates», Leyla Gencer), cita uno ‘straziante’ episodio. Ne è protagonista l’anziano maestro Adolfo Camozzo, a suo tempo direttore artistico del Teatro Donizetti, mentre, tra le lacrime, acquista presso un rivenditore bergamasco tutte le copie della registrazione piratesca del suo *Faliero* (proprio quella tanto lodata del ’66): con tutto il rispetto, unito alla riprovazione per questa forma di illegalità, ci sembra eccessivo!

Più convincente e documentato il saggio di Piero Mioli, *Quello schiavo coronato che spezzò la sua corona*, all’interno della rubrica «Note di Musica» della rivista *Sinestesie*⁶ che – analogamente al precedente *dossier* – contiene notizie sulla genesi dell’opera, la prima rappresentazione (riguardo alla quale riporta anche il giudizio del Mazzini), i rapporti Rossini-Donizetti-Bellini, oltre ad un’articolata analisi drammaturgico-musicale, che ne mette in rilievo gli elementi di novità.

Al di là di ogni giudizio critico, la vitalità del *Faliero* è confermata dalle sue recenti rappresentazioni: oltre a quelle già citate, il sito della rivista in lingua spagnola *Canto Lirico*⁷ ne segnala anche una avvenuta, in forma di concerto, presso la Carnegie Hall il 21 aprile 2002, per quanto il recensore non ne sembri particolarmente entusiasta.

Il libretto dell’opera in programma è disponibile nel sito del *Dizionario Karadar*⁸ che – oltre ad alcune pagine sulla vita di Donizetti, l’elenco completo delle opere teatrali, altri libretti e una galleria di immagini – dedica un certo spazio anche alla produzione cameristica, tutt’altro che trascurabile. Una breve, ma significativa biografia è anche presente all’interno del sito di *Casa Ricordi*.⁹ Nulla di significativo, purtroppo, sull’autore del libretto, Emanuele Bidera, e meno ancora sul revisore, Agostino Ruffini.

Quanto alle fonti letterarie, la biblioteca virtuale *Gallica* – versione digitalizzata della *Bibliothèque Nationale de France*, che vanta ormai 80.000 documenti – offre il testo integrale del *Marino Faliero* del Delavigne,¹⁰ oltre a un’analisi critica della tragedia¹¹ e ad alcune pagine, ovviamente centrate sull’argomento, tratte rispettivamente dall’*Histoire de Venise* del Conte Daru¹² e dalle *Chroniques italiennes*, traduzione francese dei diari di Marin Sanudo.¹³

⁵ <http://www.forumopera.com/opera%20no15/faliero/04.htm>

⁶ http://www.rivistasinestesie.it/note_musica/schiavo_coronato.doc

⁷ <http://www.polymedios.com/polymedios/network/cantolirico/cronicas/marinofaliero042002.htm>

⁸ http://www.karadar.com/Librettos/donizetti_marin.html

⁹ <http://www.ricordi.it/storia/protagonisti/donizetti/donizetti.htm>

¹⁰ <http://gallica.bnf.fr/scripts/page.exe?O=0029592&E=00000005>

¹¹ <http://gallica.bnf.fr/scripts/page.exe?O=0029592&E=00000124>

¹² <http://gallica.bnf.fr/scripts/page.exe?O=0029592&E=00000120>

¹³ <http://gallica.bnf.fr/scripts/page.exe?O=0029592&E=00000114>

Di Casimir Delavigne tratta piuttosto diffusamente il sito del piccolo villaggio normanno di *Pressagny l'Orgueilleux*,¹⁴ dove il poeta e drammaturgo – che ora costituisce una delle glorie locali – trascorse una parte della sua vita. Oltre ad un'articolata biografia,¹⁵ introdotta dalla genealogia familiare, e all'elenco delle opere,¹⁶ offre notizie storiche sul castello della *Madeleine*,¹⁷ la residenza estiva, in cui il Delavigne soggiornò in vari periodi dal 1824 fino al 1839, quando dovette venderla, a causa di problemi finanziari e di salute: accorati versi d'addio ricordano ancora il triste momento dell'abbandono. I testi sono anche corredati da qualche foto. Sintetiche biografie del poeta e drammaturgo sono disponibili, inoltre, all'interno del sito dell'*Académie française*,¹⁸ che fornisce anche l'elenco delle opere e dei discorsi e lavori accademici (anche se, per ora, viene unicamente citato un discorso), nonché in una pagina del sito dell'*Académie de Strasbourg*.¹⁹

Agli appassionati dei libri d'antiquariato, il *Livre-rare-book*²⁰ propone un nutrito elenco di edizioni storiche delle opere di Casimir Delavigne, disponibili all'acquisto: prevalgono le edizioni delle *Messéniennes*, la raccolta poetica che lo rese famoso, e quelle relative alle opere complete, tra cui l'edizione del 1836, pubblicata sotto la direzione dell'autore.

Se la tragedia del Delavigne costituisce la fonte principale dell'omonima opera donizettiana, qualche influenza sul libretto fu, in qualche modo, esercitata – come abbiamo detto – anche dal *Marino Faliero, the Doge of Venice* di Lord Byron. Proponiamo, quindi, una serie di siti sul drammaturgo inglese e la sua opera. Innanzi tutto nel sito del provider letterario *Blackmask Ondine*²¹ e in quello dell'associazione *Le Loup Théâtre*²² è possibile acquisire il testo integrale della tragedia rispettivamente in lingua originale e nella versione francese di Amedée Pichot. Varie biografie e cronologie sono, inoltre, disponibili agli indirizzi segnalati in nota.²³

Su Donizetti e le istituzioni a lui dedicate esistono varie pagine.²⁴ Un primo sito monografico²⁵ si presenta in una veste, a mio avviso, piuttosto accattivante, grazie ad alcune indovinate soluzioni d'ordine tecnico e iconografico: esso contiene, ad esempio, una *Biografia multimediale*, concepita come un viaggio attraverso le città in cui operò il compositore, che costituisce uno strumento efficace e insieme divertente per una conoscenza, seppur essenziale, dell'uomo e dell'artista. Il sito dedica altre pagine alle opere (momentaneamente non accessibili), al *Teatro*, alla *Fondazione* e al *Museo donizettiano*.

¹⁴ <http://perso.wanadoo.fr/gerard.pressagny/index.htm>

¹⁵ http://perso.wanadoo.fr/gerard.pressagny/casimir_delavigne.htm

¹⁶ http://perso.wanadoo.fr/gerard.pressagny/oeuvres_de_casimir_delavigne.htm

¹⁷ http://perso.wanadoo.fr/gerard.pressagny/la_madeleine.htm

¹⁸ <http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=350>

¹⁹ <http://www.ac-strasbourg.fr/pedago/lettres/Victor%20Hugo/Notes/Delavigne.htm>

²⁰ <http://www.livre-rare-book.com/Matieres/cd/769.html>

²¹ <http://www.blackmask.com/books64c/marinofdex.htm> ovvero
<http://www.blackmask.com/books64c/marinof.pdf>

²² <http://lelouptheatre.free.fr/marino.html>

²³ <http://usuarios.lycos.es/JOSEMA25/page39.html>, <http://lordbyron.ds4a.com/chrono-index.html>,
<http://www.englishhistory.net/byron/chronol.html>, <http://www.cruisinthe50s.co.uk/timeline.htm>,
<http://www.cruisinthe50s.co.uk/life.htm>, <http://www.geocities.com/Paris/LeftBank/3040/life>,
<http://www.britainunlimited.com/Biogs/Byron.htm>

²⁴ Punto di partenza è, ovviamente, il sito della *Fondazione Donizetti di Bergamo*, attualmente in fase di ristrutturazione (<http://www.gaetanodonizetti.net/home.asp>)

²⁵ <http://www.gaetanodonizetti.net/home.asp>.

Per ulteriori notizie e immagini relative a quest'ultimo, si acceda ad una sezione del sito del *Museo storico di Bergamo*,²⁶ che propone una breve, ma interessante visita alle due sale in cui esso si articola, nonché alla vicina *casa natale* del musicista. All'interno di questo stesso sito, tra le pubblicazioni, è possibile consultare un breve, ma rigoroso saggio di Erika Cuna, *Il preludio nel melodramma donizettiano: morfologia e funzione drammaturgica*,²⁷ che dedica un cenno anche a quello del *Faliero*, di cui cita il tema principale.

Informazioni più complete sul Teatro Donizetti si trovano, invece, all'interno del suo sito 'ufficiale',²⁸ che presenta, in particolare, un'articolata storia di questa istituzione, con testi a cura di Ermanno Comizio.²⁹

Più approfondita e, per certi versi, stimolante la monografia contenuta nel sito di *Italian Opera*,³⁰ un'organizzazione 'non-profit', finalizzata alla valorizzazione di opere musicali spesso rare. Al suo interno si può consultare in versione sia inglese che italiana – nell'ambito del *Progetto Donizetti* – un'esauriente biografia del musicista, che procede analiticamente anno per anno, oltre all'elenco delle opere teatrali con utili notizie, per ognuna di esse, sulla genesi compositiva, la collocazione della partitura manoscritta (particolarmente preziosa per lo studioso), il libretto e la trama. È, inoltre, possibile ascoltare due files musicali in formato MIDI, contenenti, rispettivamente, un arrangiamento della Sinfonia per il Casino dei filarmonici, un'opera giovanile proposta nella revisione curata da *Italian Opera*, e del Concerto per violino e orchestra di Antonio Capuzzi, uno dei primi maestri di Donizetti (composizioni eseguite, in prima mondiale, durante le celebrazioni del 1997).

A completare, in qualche modo, il profilo del compositore, è possibile trovare nel sito della *Bibliothèque nationale de France*³¹ una serie di ritratti, realizzati da vari autori,³² mentre per i filatelici è possibile accedere ad una pagina del sito di *Mediasoft*,³³ che presenta la riproduzione del francobollo commemorativo emesso dalle Poste Italiane, in occasione del centenario della morte del musicista, nel 1848. Un omaggio al compositore è, infine, contenuto nel sito della *Ricardo C. Linguette Collection*, che, oltre a un enfatico apologo del Maestro in occasione del suo duecentoquattresimo compleanno, propone l'elenco delle edizioni discografiche di un gran numero di opere.

Per avere qualche notizia su Marino Faliero, personaggio storico, si consulti il sito *Cronologia.it*, che nella sezione *Varie su Venezia*³⁴ ricostruisce i più importanti avvenimenti della sua vita, conclusasi tragicamente sul patibolo, quel venerdì 17 aprile del 1356. Il taglio è ovviamente quello dello storico, che indaga soprattutto le motivazioni politiche e socioeconomiche della congiura. Nella sezione *VeNETia* dell'a-

²⁶ http://www.museostoricobg.org/serv_doniz.htm.

²⁷ <http://www.museostoricobg.org/pubblicazioni/n2/Cuna.pdf>

²⁸ <http://teatro.gaetano-donizetti.com/presentazione.asp>. Entro la fine del 2003, all'indirizzo: <http://donizetti.org>, sarà operativo il sito ufficiale della Fondazione Gaetano Donizetti di Bergamo: conterrà discografia, bibliografia, saggi biografici e storici.

²⁹ <http://teatro.gaetano-donizetti.com/storia%20del%20teatro.asp>

³⁰ <http://www.italianopera.org/donizetti/opera.html>.

³¹ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=07720653>.

³² Auguste-Charles Lemoine (1822-1869), Marie-Alexandre Alophe (1812-1883), Gueuvin, Alphonse Sarcy, Charles-Alphonse Deblois (1822-...), Bernard-Romain Julien (1802-1871), Decker, Romain Cazes, Rielder.

³³ <http://www.mediasoft.it/francobolli/francobolli/127.htm>.

³⁴ <http://www.cronologia.it/storia/biografie/dogi050.htm>



Facciata dell'Opéra di Parigi.
Ospitò le prime rappresentazioni dei *Martyrs* (1840), della *Favorite* (1840)
e di *Dom Sébastien roi de Portugal* (1843).



Gaetano Donizetti col nipote Andrea, poco dopo la dimissione dalla casa di cura d'Ivry.
Dagherrotipo. Bergamo, Museo Donizettiano.

zienda *Kaleidos multimedia* è possibile, inoltre, consultare il terzo capitolo della *Storia di Venezia nella vita privata* di Pompeo Momenti, che alla nota 108 contiene alcuni riferimenti al processo e ad una questione formale di non facile interpretazione (l'annotazione «non scribatur», posta per due volte sul registro del Consiglio dei Dieci in luogo della trascrizione della sentenza), gettando un'ulteriore ombra di mistero su questa pagina scabrosa della storia della Serenissima.

Marino Faliero, che Venezia condannò, dopo la decapitazione, ad una sorta di «damnatio memoriae», per un'ennesima beffa della storia ha continuato a godere di particolare fama soprattutto presso letterati ed artisti, che ne furono ispirati: famoso il quadro di Delacroix³⁵ (di cui successivamente Léopold Flameng fece una copia³⁶), che fissa il momento dell'esecuzione. Ma già la scuola del Tintoretto gli aveva dedicato un ritratto.³⁷ Byron, Delavigne e Donizetti fecero il resto.

Ed ora salpino le virtuali galee!

³⁵ http://www.wallacecollection.org/c/w_a/p_w_d/f/p/p282.htm e <http://www.forumopera.com/opera/%20no15/faliero/04.htm>

³⁶ <http://www.nypl.org/research/chss/spe/art/print/collections/avery/flamengb.htm>

³⁷ <http://www.britannica.com/eb/article?eu=34221>

Gaetano Donizetti

a cura di Mirko Schipilliti

La musica non è che una declamazione accentata da suoni e perciò ogni compositore deve intuire e far sorgere un canto dall'accento della declamazione delle parole. Chiunque in questo non riesca o non sia felice, non comporrà che musica muta di sentimento.

GAETANO DONIZETTI

- 1797 Domenico Gaetano Maria Donizetti nasce il 29 novembre a Borgo Canale nella periferia di Bergamo, quintogenito di una famiglia poverissima: è figlio di Andrea, lavoratore tessile poi portiere al Monte dei Pegni, e di Domenica Nava, ricamatrice (il matrimonio ebbe luogo nel 1786). Tra i fratelli, Giuseppe (1788-1856) fu musicista in banda e nel 1828 fu nominato capo della musica dell'esercito ottomano a Costantinopoli.
- 1806 Viene ammesso alle «lezioni caritatevoli» che si tengono nella scuola diretta dal compositore Johann Simon Mayr (1763-1845), presso la cappella musicale di Santa Maria Maggiore: con lui studia canto, pianoforte, e teoria musicale.
- 1815 Nonostante le preferenze del padre per la giurisprudenza, grazie a Mayr prosegue gli studi con Stanislao Mattei (già maestro di Rossini) al Filarmonico Comunale di Bologna fino al 1817, ove perfeziona la conoscenza del contrappunto.
- 1816 La prima delle sessantacinque (altre venti rimasero allo stato di progetto o di abbozzo, o risultano perdute) opere di Donizetti è l'atto unico *Il Pigmalione* (rappresentata postuma nel 1960), oltre a molta musica strumentale (numerose sinfonie, fino al 1837, e quartetti per archi, «tanto per risparmiare la fantasia e condurre un pezzo con poche idee»). L'anno seguente scriverà *Olimpiade* e *L'ira di Achille*, incompiute e anch'esse ineseguite.
- 1818 Conclusi gli studi, ricerca commissioni per opere nuove. Non accetta un invito ad insegnare presso nobili famiglie di Ancona, ma si accorda per comporre un'opera per il Teatro San Luca di Venezia. Nella città lagunare in novembre va in scena *Enrico di Borgogna* su libretto dell'amico Bartolomeo Merelli (1794-1879), futuro impresario alla Scala di Milano. Al San Luca debutta anche la farsa *Una follia*, seguita l'anno dopo da *Il falegname di Livonia*, o *Pietro il grande, czar delle Russie* al Teatro San Samuele.
- 1822 Il primo importante successo è *Zoraide di Granata*, al Teatro Argentina di Roma. Stipula un contratto con l'impresario Domenico Barbaja sia come autore di opere nuove per i teatri napoletani (il primo lavoro per il San Carlo sarà *Alfredo il grande*, nel 1823), sia come direttore di composizioni altrui. A Napoli sono applaudite *La zingara* al Teatro Nuovo e la farsa *La lettera anonima* al Teatro del Fondo. Segue il debutto alla Scala con *Chiara e Serafina*, o *Il pirata*, su libretto di Felice Romani, ma senza riscuotere molto successo.

- 1824 Al Teatro Valle di Roma si rappresenta il melodramma giocoso *L'ajo nell'imbarazzo* (poi rielaborata per Napoli con la parte del buffo in dialetto e i dialoghi parlati, col titolo *Don Gregorio*). Al Teatro Nuovo debutta *Emilia di Liverpool*.
- 1825 Chiusi i teatri romani per l'anno santo e quelli napoletani per la morte di Ferdinando I, Donizetti viene fortunatamente nominato «maestro di cappella, direttore della musica e compositore delle opere» al Teatro Carolino di Palermo, carica che mantiene fino al 1826. Per questo teatro compone *Alahor in Granata* e vi fa rappresentare opere di Rossini, Cimarosa, Paisiello, Spontini.
- 1826 Dopo la prima di *Elvida* al Teatro San Carlo di Napoli, compone di propria iniziativa *Gabriella di Vergy*, rielaborata nel 1838 e rappresentata postuma solo nel 1869. A Napoli incontra Bellini.
- 1827 Un nuovo contratto con Barbaja stabilisce la realizzazione di dodici opere in tre anni. Vanno in scena *Il borgomastro di Saardam* al Teatro del Fondo di Napoli, *Olivo e Pasquale* al Valle di Roma, *Otto mesi in due ore* e la satira di successo *Le convenienze teatrali* (su libretto proprio, poi ampliata in *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*) al Teatro Nuovo di Napoli.
- 1828 A Roma sposa Virginia Vasselli (1809-1837), figlia di un giureconsulto pontificio. *L'esule di Roma* al San Carlo è il successo più importante finora ottenuto, circola in tutta Italia e viene ammirata da Rossini. Vengono rappresentate anche *Alina regina di Golconda* al Carlo Felice di Genova e *Gianni di Calais* al Fondo di Napoli. Sono dell'anno successivo *Il paria* al San Carlo e *Il giovedì grasso* ancora al Fondo di Napoli.
- 1830 *Anna Bolena*, prima piena affermazione del Donizetti maturo, trionfa al Teatro Carcano di Milano, avviando una felice carriera internazionale. Fino al 1832 Donizetti è impegnato nella stesura di *Gianni di Parigi*, *Francesca di Foix*, *La romanziera* e *l'uomo nero*.
- 1832 *Fausta* viene applaudita al San Carlo. A causa delle forti limitazioni artistiche rescinde il contratto con i teatri napoletani, ma *Ugo conte di Parigi* è un fiasco alla Scala. Al Teatro della Cannobbiana, sempre a Milano, debutta *L'elisir d'amore*, che segna la decisiva affermazione di Donizetti in ambiente milanese. Al San Carlo va in scena *Sancia di Castiglia*.
- 1833 A Firenze debutta *Parisina*, a Roma *Il furioso all'isola di San Domingo* (dato per tutta la stagione di Carnevale e replicato alla Scala per trentasei sere) e *Torquato Tasso* (soggetto meditato da tempo), mentre alla Scala trionfa *Lucrezia Borgia* (trentatré recite) dalla *pièce* omonima di Hugo.
- 1834 Dopo più di un anno d'assenza torna a Napoli con la moglie, dove è nominato insegnante di contrappunto e composizione al Real Collegio. Al San Carlo si dà *Buondelmonte*, versione rivisitata della schilleriana *Maria Stuarda* (l'opera, rifiutata dalla censura borbonica, debutterà invece alla Scala l'anno successivo nella versione originale). *Gemma di Vergy* va in scena alla Scala.
- 1835 Si reca a Parigi su invito di Rossini, che fa rappresentare al Théâtre Italien *Marino Faliero* (successivamente lodata da Mazzini insieme ad *Anna Bolena* nella sua *Filosofia della musica* del 1836). Nella capitale francese ha modo di conoscere il *grand-opéra* e di sfruttare il buon livello delle orchestre. Al San Carlo trionfa *Lucia di Lammermoor*. In occasione della morte di Bellini, Do-

- nizetti compone una romanza (*Lamento per la morte di Bellini*) e una Messa di Requiem, seguite da una sinfonia su temi del collega.
- 1836 *Belisario* è un successo al Teatro La Fenice di Venezia (dove tornerà nel 1838 per *Maria di Rudenz*, a inaugurare il nuovo edificio ricostruito dopo l'incendio), mentre a Napoli sono rappresentati *Il campanello* e *Betty* al Nuovo, *L'assedio di Calais* al San Carlo. Viene pubblicata la raccolta d'arie *Nuits d'été à Pausilippe*.
- 1837 *Pia de' Tolomei* debutta al Teatro Apollo di Venezia. Aspira alla direzione del Real Collegio di Napoli dopo la morte di Zingarelli, ma gli sarà preferito Mercadante. Gli viene negata anche la direzione del Conservatorio di Milano. La morte della moglie lo getta in una profonda afflizione. Al San Carlo debutta *Roberto Devereux*. Esce la raccolta d'arie *Soirées d'automne*.
- 1840 Trasferitosi a Parigi dal 1838, debutta all'Opéra Comique con *La fille du régiment*, seguita al Théâtre de l'Opéra da *Les martyrs*, tratta dal *Poliuto*, composto nel 1838 ma proibito dalla censura borbonica. I consensi in Francia sono crescenti, ma non gli risparmiano gli attacchi di Berlioz. Raggiunge un notevole benessere economico, che sommato ai primi disturbi di salute lo fa meditare sull'ipotesi di un «amaro addio al teatro». *La favorite* all'Opéra (adattamento dell'*Ange de Nisida* composta un anno prima) è un altro successo. Merelli gli commissiona due opere, per Milano e Vienna, e gli offre la direzione della stagione italiana nella capitale austriaca.
- 1841 È al Teatro Apollo di Roma per la prima di *Adelia*, senza successo. Commissionata da Merelli, *Maria Padilla* va in scena alla Scala.
- 1842 Assiste al *Nabucco* alla Scala. A Bologna dirige lo *Stabat Mater* di Rossini. Recatosi a Vienna, vi dirige ancora lo *Stabat Mater* e *Linda di Chamonix*, sua creazione per il Teatro di Porta Carinzia. Il nuovo successo gli vale il posto di «maestro di cappella e di camera» e di «compositore di Corte». Compone *Caterina Cornaro* (andrà in scena al San Carlo nel 1844).
- 1843 Il 3 gennaio *Don Pasquale*, ultimo «dramma buffo», debutta al Théâtre Italien, a Vienna dirige *Nabucco*, *Il barbiere di Siviglia* e la sua *Maria di Rohan*, accolta con grande entusiasmo. All'Opéra va *Dom Sébastien*, sua ultima opera, senza troppi consensi, mentre a Vienna trionfa. Le condizioni di salute si aggravano, evidenziando una probabile sifilide: amnesie, vertigini, difficoltà di concentrazione, forti cefalee, instabilità posturale, alterazioni dell'umore in evoluzione verso la demenza.
- 1845 A partire dal 1846 il nipote Andrea decide di ricoverare il compositore nella casa di cura d'Ivry per malati psichiatrici. L'iniziativa, sostenuta da un decreto del prefetto di polizia, diventa un'ingiusta segregazione di diciassette mesi per il malato, ancora lucidamente cosciente, come testimoniano alcune sue lettere.
- 1848 Dopo faticose vicende burocratiche e mediazioni di personalità politiche, Donizetti rimpatria. A Bergamo dall'ottobre 1847, vive nella residenza della nobile Rosa Rota-Basoni, amica e sostenitrice, dove muore l'8 aprile, ormai demente e paralizzato. L'11 aprile riceve imponenti onoranze funebri davanti a più di quattromila persone ed è inumato nel cimitero di Valtesse nella cappella della famiglia Pezzoli.



Giovanni Carnevali detto il Piccio (1806-1873), *Ritratto di Gaetano Donizetti*.
Dipinto a olio. Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Foto di scena di *Marino Faliero*, nell'allestimento del Teatro Regio di Parma, ora ripreso dal Teatro La Fenice di Venezia (La Fenice al Malibran, 2003).



Foto di scena di *Marino Faliero*, nell'allestimento del Teatro Regio di Parma, ora ripreso dal Teatro La Fenice di Venezia (La Fenice al Malibran, 2003).

AREA ARTISTICA

Marcello Viotti
direttore musicale

Sandra Pirruccio
responsabile dei servizi musicali

Giuseppe Marotta *
direttore musicale di palcoscenico

Maestri collaboratori

Stefano Gibellato * Silvano Zabeo¹ Jung Hun Yoo¹

Ilaria Maccacaro¹ Maria Cristina Vavolo¹

Pierpaolo Gastaldello¹
maestro rammentatore

Gabriella Zen¹
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi³
Nicholas Myall •
Gisella Curtolo
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Muriel Volkaert
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Francesco Negroni •¹
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato
Margherita Cossio¹

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Luigi Puxeddu •¹
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Gabriele Garofano
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

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

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •
Roberto Pasqualato •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Lavinio Carminati¹

Arpa

Brunilde Bonelli •¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Piero Monti

direttore del Coro

Ulisse Trabacchin

aiuto maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Elena Borin
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Annamaria Braconi ¹

¹ a termine

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Kirsten Loëll Lone
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Miguel Angel Dandaza ¹
Eugenio Masino ¹

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

CORO DELL'ATER

Elena Borin

Beatrice Regoli
Angela Spagnoletti

Mauro David
Gianfranco Giuntoli
Alessio Manno
Francesco Montemurro
Giacomo Gandaglia
Massimo Squizzato

Fabio Bonavita
Bartolo De Palma



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Tito Menegazzo
direttore amministrativo

Paolo Libettoni
*direttore del personale
e dello sviluppo organizzativo*

Bepi Morassi
*direttore di produzione
e dell'organizzazione scenico-tecnica*

Cristiano Chiarot
direttore marketing e comunicazione

A.C. FENICE



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale - sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, intende con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da Kronos, Kele & Teo Tour Operator srl; Cassa di Risparmio di Venezia; Transport Service; Bullo Tecnologie e Servizi srl; Regazzo Strumenti Musicali; Arti Grafiche Venete - La Tipografica srl; Damatherm srl; Markas; Green Computer; Guerrato SpA.



«La Fenice prima dell'opera» 2002-2003 8

Responsabile musicologico: Michele Girardi
Redazione: Michele Girardi, Cecilia Palandri,
con la collaborazione di Pierangelo Conte
Ricerche iconografiche: Luigi Ferrara
Progetto e realizzazione grafica: Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

stampa
L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (Treviso)

Supplemento a
LA FENICE
Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. CRISTIANO CHIAROT
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare
nel mese di giugno 2003

€ 10,00