

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2012-2013
Lirica e Balletto

Giuseppe Verdi

M^IASNADIERI



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

BMW

www.bmw.it



Piacere di guidare

QUESTA SERA, BMW VI ACCOMPAGNA A TEATRO.

BMW AL FIANCO DELLA GRANDE MUSICA.

BMW Financial Services: la più avanzata realtà nei servizi finanziari. BMW e  Cadmus, incontro al vertice della tecnologia.



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a* **Musica
Venezia**
(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677



Via Bottenigo, 64/a - 30175 Marghera Venezia

Tel. 041.5497111

direzione.generale@cavspa.it

www.cavspa.it



**TEATRO LA FENICE - pagina ufficiale
seguici su facebook, twitter e youtube
follow us on facebook, twitter and youtube**



La Fenice su You Tube,
iscriviti al canale

La Fenice on You Tube,
subscribe it

CLASSICA

DIRETTORE SARAI TU.



ABBONATI A CLASSICA

IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

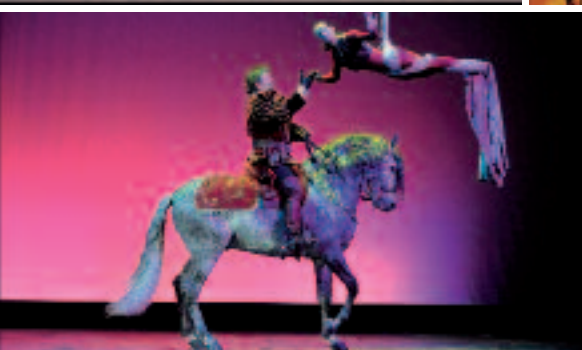
- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e moderna
- musica da camera
- documentari
- musica contemporanea
- film, musical
- jazz

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO



www.classica.tv





Eventi a Teatro

Il Teatro la Fenice offre la possibilità a privati e aziende di organizzare eventi unici e prestigiosi nei propri spazi che si prestano ad ospitare convention aziendali, congressi, conferenze, concerti privati, cene di gala, serate esclusive, feste danzanti.

Attraverso servizi esclusivi ed altamente qualificati ogni evento viene progettato e personalizzato per soddisfare le diverse esigenze.



FABRIANO *boutique*

BOUTIQUE VENEZIA
Calle del Iovo - San Marco 4816
www.fabrianoboutique.com

Dal 1264 Fabriano è sinonimo di carta di qualità apprezzata in tutto il mondo e conosciuta da editori, scrittori ed artisti. Nello spazio di Venezia si può scrivere, disegnare, toccare la carta e provare i colori.

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2012-2013



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalaro Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

lunedì 9 novembre 2012 ore 18.00

SERGIO COFFERATI

Otello

venerdì 9 novembre 2012 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Tristan und Isolde

lunedì 14 gennaio 2013 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

I masnadieri

venerdì 8 marzo 2013 ore 18.00

MATTEO MARAZZI

Věc Makropulos

lunedì 11 marzo 2013 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

La cambiale di matrimonio

venerdì 26 aprile 2013 ore 18.00

LUCA MOSCA

Don Giovanni

Così fan tutte

Le nozze di Figaro

venerdì 14 giugno 2013 ore 18.00

MICHELE DALI'ONGARO

Madama Butterfly

venerdì 5 luglio 2013 ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

Otello

lunedì 30 settembre 2013 ore 18.00

PAOLO FURLANI

Aspern

Incontro con il balletto

lunedì 17 dicembre 2012 ore 18.00

SILVIA POLETTI

Lo schiaccianoci

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



CONSERVATORIO
BENEDETTO MARCELLO
DI VENEZIA

Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2012-2013
del Teatro La Fenice*

mercoledì 17 ottobre 2012
ore 17.30

relatore **Marco Peretti**
concerti diretti da **Yuri Temirkanov** (22 ottobre)
Diego Matheuz (7 e 9 dicembre)
musiche di Čajkovskij, Musorgskij

mercoledì 5 dicembre 2012
ore 17.30

relatore **Franco Rossi**
concerto diretto da **Stefano Montanari** (13 e 14 dicembre)
musiche dal repertorio marciano

mercoledì 20 febbraio 2013
ore 17.30

relatore **Francesco Erle**
concerto diretto da **Diego Matheuz** (22 e 23 febbraio)
musiche di Mozart, Čajkovskij

mercoledì 27 febbraio 2013
ore 17.30

relatore **Maria Girardi**
concerto diretto da **Diego Matheuz** (1 e 2 marzo)
musiche di Cascioli, Čajkovskij

mercoledì 20 marzo 2013
ore 17.30

relatore **Corrado Pasquotti**
concerto diretto da **Gabriele Ferro** (22 e 24 marzo)
musiche di Micheli, Stravinskij, Prokof'ev

data da definire

relatore **Giovanni Battista Rigon**
concerto diretto da **Claudio Scimone** (26 e 28 aprile)
musiche di Mozart

lunedì 6 maggio 2013
ore 17.30

relatore **Michael Summers**
concerto diretto da **Stefano Montanari** (8 e 9 maggio)
musiche di Costanza, Mozart

mercoledì 15 maggio 2013
ore 17.30

relatore **Stefania Lucchetti**
concerti diretti da **Rinaldo Alessandrini** (16 e 17 maggio; 24 e 26 maggio)
musiche di Alessandretti, Mozart

mercoledì 29 maggio 2013
ore 17.30

relatore **Paolo Zavagna**
concerto diretto da **Dmitrij Kitajenko** (1 giugno)
musiche di Čajkovskij, Stravinskij

mercoledì 5 giugno 2013
ore 17.30

relatore **Massimo Contiero**
concerti diretti da **Diego Matheuz** (7 e 8 giugno)
Myung-Whun Chung (19 luglio)
musiche di Prokof'ev, Čajkovskij, Verdi

INGRESSO LIBERO

Tutti gli incontri avranno luogo presso la Sala Concerti
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia.

Montegrappa
ITALIA



220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition

www.montegrappa.com



**TEATRO
LA FENICE**

Fondazione Teatro La Fenice
San Marco 1955
30124 Venezia
www.teatrofenice.it

PONTE
UOMINI E VITIGRATI DAL 1848

Viticoltori Ponte sul
Ponte di Pinve - I
www.viticoltoriponte.it

FEST
FESTIVAL SPANZI TRAVEGGI

Fest Srl
San Marco 4381
30124 Venezia
www.festfenice.com

LA FENICE
CHE RIDE

di Pat Carra

AMALIA È
UNA DONNA SOLA
IN UNA TRAGEDIA
TUTTA MASCHILE.

È QUESTA
LA VERA
TRAGEDIA.



Pat



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2012-2013
trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 16 novembre 2012 ore 19.00 *diretta Euroradio*

Otello

venerdì 18 gennaio 2013 ore 19.00 *diretta Euroradio*

I masnadieri

venerdì 15 marzo 2013 ore 19.00 *differita*

Věc Makropulos

mercoledì 2 ottobre 2013 ore 19.00 *differita*

Aspern

Concerti della Stagione sinfonica 2012-2013

*trasmessi in differita dal
Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Diego Matheuz (venerdì 5 ottobre 2012)

Yuri Temirkanov (lunedì 22 ottobre 2012)

Stefano Montanari (mercoledì 8 maggio 2013)

Rinaldo Alessandrini (giovedì 16 maggio 2013)

Dmitrij Kitajenko (sabato 1 giugno 2013)

TEATRO FENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Banca
Popolare di Vicenza



Fondazione di Venezia

SOCI BENEMERITI



CAMERA COMMERCIO,
INDUSTRIA, AGRICOLTURA E AGRICOLTURA
DI VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



Assicurazioni Generali



APV INVESTIMENTI



AIVE
group

superjet
INTERNATIONAL
Alle Nationen, Nationen und Weltweit

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Francesca Zaccariotto

Gianni Zonin

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andreetta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



CLÉMENCE BRANCATI
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE

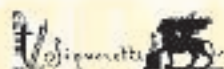


CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA

 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 


RUBELLI



STUDIO DE POLI
VENEZIA

l'Adige



GRUPPO EDITORIALE L'ESPRESSO

GRUPPO EDITORIALE L'ESPRESSO

ANCI

I MASNADIERI

melodramma tragico in quattro parti
libretto di Andrea Maffei

musica di **Giuseppe Verdi**

Teatro La Fenice

venerdì 18 gennaio 2013 ore 19.00 turno A *in diretta su* 

domenica 20 gennaio 2013 ore 15.30 turno B

martedì 22 gennaio 2013 ore 19.00 turno D

giovedì 24 gennaio 2013 ore 19.00 turno E

sabato 26 gennaio 2013 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2012-2013 3





Giovanni Boldini, *Ritratto di Giuseppe Verdi*. Pastello su carta (1886). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Le rube, gli stupri, gl'incendj, le morti | per noi son balocchi, son meri diporti»
di Michele Girardi
- 11 Anselm Gerhard
Verdi e l'«estetica del brutto»: una «spaventosa pittura della società»
per l'Opera reale di Londra
- 33 Emanuele d'Angelo
I balocchi dei *Masnadieri*. Tra Schiller, Verdi e Maffei
- 55 *I masnadieri*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 97 *I masnadieri* in breve
a cura di Tarcisio Balbo
- 99 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 107 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 117 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Giovanni Battista Lasina danza da impresario
a cura di Franco Rossi
- 126 Biografie



Locandina per la prima rappresentazione dei *Masnadieri* al Teatro La Fenice di Venezia, 26 dicembre 1849. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

I MASNADIERI

melodramma tragico in quattro parti

libretto di Andrea Maffei

dalla tragedia *Die Räuber* di Friedrich Schiller

musica di Giuseppe Verdi

prima rappresentazione assoluta: Londra, Her Majesty's Theatre, 22 luglio 1847

editore proprietario: Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

personaggi e interpreti

Massimiliano conte di Moor Giacomo Prestia

Carlo Moor Andeka Gorrotxategui

Francesco Moor Artur Ruciński

Amalia Maria Agresta

Arminio Cristiano Olivieri

Moser Cristian Saitta

Rolla Antonio Feltracco

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia

Gabriele Lavia

scene

Alessandro Camera

costumi

Andrea Viotti

light designer

Gabriele Lavia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli

nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Roberta Ferrari
<i>altro maestro di sala</i>	Paolo Polon
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Caterina Panti Liberovici
<i>assistente alle scene</i>	Andrea Gregori
<i>assistente ai costumi</i>	Anna Missaglia
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro alle luci</i>	Laura Colonnello
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene</i>	Scenotek s.n.c. (Tavarnelle Val di Pesa, Firenze)
<i>attrezzeria</i>	Rancati (Roma)
<i>costumi</i>	Laboratorio di sartoria del Teatro di San Carlo (Napoli), Sartoria Farani (Roma), C.T.N. 75 (Napoli), Di Domenico (Napoli)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma), Sabina Albano (Napoli)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>servizio parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

«Le rube, gli stupri, gl'incendj, le morti | per noi
son balocchi, son meri diporti»

Ho sempre amato il coro n 10 che «i giovani traviati» intonano nella parte terza dei *Masnadieri*, senza mai coglierne l'aspetto truce che converrebbe a un gruppo di fuori-legge spietati. Al contrario: mi pare un pezzo umoristico, e nessun altro fra i tanti corretti di cattivi verdiani, dai banditi che bevono insieme a Ernani nell'inizio dell'opera ai sicari di Macbeth che trucidano Banco fino ai cortigiani che rubano «l'amante» di Rigoletto mi fa questo effetto. I furfanti completano così la quartina iniziata nel titolo: «fratelli! cacciamo quest'oggi la noja, | ché forse domani ci stràngola il boja», una sorta di *carpe diem* scellerato. Ma il bello viene nella terza sezione, cioè nel cuore del pezzo, quando l'orchestra stacca un amabile valzerino, sul quale i proscritti dichiarano sottovoce che «gli estremi aneliti | d'uccisi padri, | le grida, gli ululi | di spose e madri, | sono una musica, | sono uno spasso | pel nostro ruvido | cuajo di sasso». Mi sono sempre interrogato sulla causa di questa impressione. Verdi, che non sbaglia mai, scrive un'introduzione fosca attaccando con due cadenze in Do♭ minore lidio un filino esotiche (col tritono, *diabolus in musica*, in bella evidenza), prima di scivolare sulla dominante della tonalità d'impianto, Mi♭ maggiore. Dopo un *crescendo* corruciato i malfattori attaccano un motivetto spensierato, sciordinando una scelleratezza dopo l'altra. L'effetto sfiora il sarcasmo, e non può essere casuale.

Suona forse grottesco il lessico impiegato? Anselm Gerhard, autore del primo saggio in questo volume, nota più in generale che il protagonista Carlo Moor chiude il primo verso dell'opera col sostantivo «schifo», termine conosciuto e praticato nei libretti solo nell'accezione di navicella (quella da cui smonta Tancredi, per intenderci, ma anche di Lohengrin che s'imbarca sulla Schelda nel finale), prima che Nedda in *Pagliacci* respingesse l'ardore erotico di Tonio esclamando «Mi fai schifo e ribrezzo!». «Ma la scelta di una parola così poco delicata per i primissimi versi di un libretto d'opera è programmatica», nota Gerhard; «di fatto Andrea Maffei, letterato aristocratico cresciuto in un contesto bilingue fra tedesco e italiano, non è per niente interessato alla bellezza artistica in quanto tale, al contrario: vuol rendere giustizia proprio all'«estetica del brutto» di Schiller». Riesce nel suo scopo, il cavalier Maffei, o viene tradito dall'inesperienza? (*I masnadieri* è il suo primo libretto, in tutto ne scrisse due). Perlomeno ci prova, scegliendo un lessico turpe, vicino a quello di Schiller, ma offrendo al compositore una raffinata struttura polimetrica (strofe di endecasillabi ottonari quinari, con terminazioni piane sdrucchiole tronche variamente giustapposte): «in questo modo» argomenta Ger-

hard volgendo la sua attenzione al n. 10, «il repentino cambiamento di metro per le varie sezioni del coro, insieme al brusco sincopato e agli accordi dissonanti della musica di Verdi, rafforzano la brutalità di questa rappresentazione dell’“inferno del male”».

«“Che sorta di linguaggio è codesto?”, si può chiedere collo Schweizer dei *Masnadieri* di Schiller-Maffei (III.2)», e con Emanuele d’Angelo, autore del secondo saggio. Se «lo sforzo di aderire quanto più possibile alla forma schilleriana è evidente e lodevole [...] è chiaro allo stesso tempo il massiccio ricorso al linguaggio della nostra tradizione letteraria comica (forse il più idoneo a rendere, nella contemporanea sensibilità italiana, la stranezza, il ‘realismo’ di questo canto scellerato, brutto, rozzaamente irriverente)». Sono argomenti convincenti, in grado di fornire plausibili motivazioni per comprendere il pensiero del pubblico ottocentesco che apprezzò *I masnadieri* – osteggiati dalla critica inglese al momento del debutto – più di quanto abitualmente non si scriva. E anche per noi oggi sono motivi buoni, rafforzati dall’ascolto di pagine d’indubbia potenza drammatica come l’incubo di Francesco Moor sul giorno del giudizio (IV.1-2, n. 12), seguito dallo scontro col pastore protestante Moser (IV.3-4, n. 13): una sorta d’anticipo del duetto tra Filippo e l’Inquisitore nel *Don Carlos*, ma in cui la chiesa svolge un ruolo positivo, come nell’incontro fra papa Leone e il barbaro eroe eponimo nel finale primo dell’*Attila*.

Fra i vari meriti dei *Masnadieri*, oltre a numerose pagine di bella musica, vi è quello di trattare temi spinosi, più attuali oggi che ai tempi dello *Sturm und Drang*. Non si dimentichi che i briganti sono un gruppo di giovani discriminati di varie origini, anche nobili (come Kosinsky, nella fonte), e che la loro condizione è lo specchio di quella del protagonista. Tema, quello dell’emarginazione, ch’è conseguenza del rigore di una società conformista, rappresentata dalla figura paterna, e dell’ambizione luciferina di chi sa trarne partito. Carlo accetta il comando del gruppo dopo che il padre l’ha diseredato e che il fratello Francesco, incarnazione del male assoluto, ha preso il potere nelle sue mani, rinchiudendo il genitore, vivo, in un cenotafio. Ma il tenore di Verdi non trova il riscatto che Karl von Moor raggiunge nel dramma di Schiller, e la sua mancata redenzione rende l’epilogo del melodramma «apparentemente aperto o, meglio, appena differito», nota d’Angelo, e «pateticamente e melodrammaticamente trasferisce la centralità della scena finale all’“angelo” Amalia, l’agnello sacrificale, alla cui morte sembrano commuoversi perfino i “dèmoni” masnadieri, un tragico raggio di sole in un incubo non ancora concluso».

Riaccostandomi ora ai *Masnadieri*, trovo il senso di quel coro, anche se un po’ di buonumore me lo dona ancora. E, convinto, mi associo alla conclusione di Gerhard: «nonostante l’insuccesso progressivamente decretato dalle platee italiane ed europee a partire dai tardi anni Cinquanta, non resta che ricordare che Verdi in nessun’altra delle numerose opere composte prima del 1851 è riuscito a trovare un’espressione così chiara e travolgente per il “lato oscuro”, per lo “schifo” delle condizioni sociali, come nella sua unica partitura operistica composta per la patria di Shakespeare».

Michele Girardi



I masnadieri nella messa in scena di Gabriele Lavia, Napoli, Teatro di San Carlo, 2012. L'allestimento viene co-prodotto col Teatro La Fenice e ripreso per le recite del gennaio 2013.



I masnadieri nella messa in scena di Gabriele Lavia, Napoli, Teatro di San Carlo, 2012. L'allestimento viene co-prodotto col Teatro La Fenice e ripreso per le recite del gennaio 2013.

Anselm Gerhard

Verdi e l'«estetica del brutto»: una «spaventosa pittura della società» per l'Opera reale di Londra*

«Che schifo!»: ancora oggi si fatica ad immaginare un'esclamazione simile all'inizio di un'opera, basata su un sostantivo, «schifo» che, nonostante si legga persino in Dante e Petrarca, risulta piuttosto raro nel lessico della poesia italiana, particolarmente in quella d'età moderna, e assente in quello librettistico fino a Leoncavallo. Eppure nell'adattamento di Andrea Maffei e Giuseppe Verdi del dramma schilleriano *Die Räuber*, questa parola chiude proprio il primo verso del libretto. Carlo attacca così il suo monologo, collocato a dispetto di ogni nostra aspettativa al posto del consueto coro di apertura: «Quando io leggo in Plutarco, ho noia, ho schifo l di quest'età d'imbelli!»

Sicuramente quest'espressione così cruda corrisponde a una traduzione quasi letterale della prima frase di Karl von Moor nel dramma di Schiller: «Mir ekelt vor diesem Tintenkleksenden Sekulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen.» – «Quando leggo nel mio Plutarco le vite degli uomini grandi mi viene a schifo questo secolo parolajo».¹ Tuttavia, i due autori italiani lanciano un'ulteriore provocazione al loro pubblico compiendo un sensibile passo avanti rispetto all'intemperante scrittore dello *Sturm und Drang* nella sua *pièce* del 1781: il dramma di Schiller, infatti, si apre con un altro figlio di Moor che si rivolge con rispetto a suo padre chiedendogli come si senta. La rude espressione di Carlo che segue soltanto nella seconda scena ha di conseguenza un impatto decisamente minore.

Ma la scelta di una parola così poco delicata per i primissimi versi di un libretto d'opera è programmatica: di fatto Andrea Maffei, letterato aristocratico cresciuto in un contesto bilingue fra tedesco e italiano, non è per niente interessato alla bellezza artistica in quanto tale, al contrario: vuol rendere giustizia proprio all'«estetica del brutto» di Schiller. Questa problematica già accennata nel 1827 dal drammaturgo Victor Hugo, peraltro stimatissimo da Verdi, nella sua prefazione al monumentale dramma *Cromwell*,² fu ripresa in una formulazione più esaustiva dal successore di Immanuel Kant sulla cattedra di filosofia a Königsberg, città della Prussia orientale, solo pochi anni dopo la prima messa in scena dell'opera di Verdi e Maffei. Nel 1853, infatti, Karl

* Ringrazio Vincenzina C. Ottomano (Berna) per avermi aiutato a migliorare la lingua italiana di questo saggio.

¹ I Masnadieri. *Dramma in prosa di Federico Schiller*, traduzione del Cavaliere Andrea Maffei, Milano, Per Luigi di Giacomo Pirola, 1846, p. 14.

² VICTOR HUGO, [Préface], in Id., *Cromwell*, Paris, Dupont, 1828, pp. I-LXIV.



Il monologo di Carlo Moor, che passa dal furore iconoclasta alla nostalgia, nella prima pagina del libretto dei *Masnadiers* per le recite del Teatro La Fenice (carnevale 1849).

Rosenkranz dava alle stampe una *Estetica del brutto*, nella quale proprio all'inizio possiamo leggere:

L'inferno non è solo etico e religioso, è anche inferno estetico. [...] È in quest'inferno del bello che qui vogliamo discendere. È impossibile farlo senza contemporaneamente introdurci nell'inferno del male, nell'inferno reale, perché il brutto più brutto non è quel che in natura ci ripugna [...]: è la fuga da se stesso che manifesta la sua follia nei gesti perfidi e frivoli, nelle rughe della passione, nello sguardo torvo dell'occhio e ... nel crimine.³

Per «crimine» nel dramma di Schiller quanto nell'opera di Verdi si intende effettivamente nient'altro che questa «fuga da se stesso», propria degli uomini fuorviati che non riescono ad accettare le ingiustizie troppo palesi della vita. Echi del potenziale scioccante dei temi sollevati da Rosenkranz si possono ritrovare già nella prefazione di Maffei alla prima edizione del libretto (in questo volume alla p. 60). Qui, il discorso verte su un «dramma terribile» e su una «spaventosa pittura della società», prima che lo scrittore, accantonati apertamente i concetti tradizionali del bello nell'arte, con un gioco di prestigio affermi che il dramma di Schiller «presenta a riscontro un interesse così vivo e crescente, ed uno svolgersi di affetti e di avvenimenti così vario ed efficace, che non saprei qual altro lavoro di penna potesse offrire situazioni più accomodate alla musica».

Da queste parole sembra addirittura che Maffei volesse costruire una linea di difesa contro tutti i detrattori dell'estetica romantica: Cesare Cantù, ad esempio, aveva preso le distanze dalle affermazioni di Hugo in un libro sicuramente conosciuto dallo scrittore (e forse letto anche dal giovane Verdi), esclamando: «Concederò io mai ad Hugo che il bello ha un tipo solo, il brutto ne ha mille? Tutt'altro: e guardando agli effetti troverai che il brutto non può che disgustare e spiacere».⁴ E lo stesso Maffei aveva creduto necessario apporre una nota in testa alla sua traduzione del dramma di Schiller per ribadire che «gl'iniqui propositi usciti da bocche iniquissime non ponno certamente lasciar traccia maligna nell'animo de' sensati lettori».⁵

Se l'amico-mecenate di Verdi insinua un anno più tardi che il «brutto», il criminale, lo «spaventoso» possono essere rappresentati meglio con la musica che con altri mezzi letterari, in realtà una tale argomentazione implicava non solo conseguenze pura-

³ KARL ROSENKRANZ, *Aesthetik des Häßlichen*, Königsberg, Bornträger, 1853, pp. 3-4: «Die Hölle ist nicht bloß eine religiös-ethische, sie ist auch eine ästhetische. [...] In diese Hölle des Schönen wollen wir hier niedersteigen. Es ist unmöglich, ohne zugleich in die Hölle des Bösen, in die wirkliche Hölle, sich einzulassen, denn das häßlichste Häßliche ist nicht das, was aus der Natur [...] uns anwidert: Es ist die Selbstflucht, die ihren Wahnsinn in den tückischen und frivolen Gebärden, in den Furchen der Leidenschaft, in dem Scheelblick des Auges und – im Verbrechen offenbart.» La traduzione è citata da KARL ROSENKRANZ, *Estetica del Brutto*, a cura di Remo Bodei, Bologna, Il mulino, 1984, p. 49. In due dettagli ci siamo permessi di divergere dalla traduzione di Sandro Barbera: ci è sembrato importante valorizzare il *ritardando* retorico prima della parola «crimine», e abbiamo sostituito «l'egoismo», interpretazione scialba di «Selbstflucht» con «la fuga di se stesso», calco leopardiano (*Zibaldone* del 20 febbraio 1821, p. 682 del manoscritto).

⁴ CESARE CANTÙ, *Di Vittore Hugo e del romanticismo in Francia. Giudizj ed esempi*, Milano, Editore dell'Indicatore, 1833, pp. 37-38: La citazione viene da HUGO, *Préface* cit., p. XVII: «Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille.».

⁵ *I Masnadieri* cit., p. [v].



L'interno dello Her Majesty's Theatre di Londra, in cui ebbe luogo la prima assoluta dei *Masnadieri* di Verdi, il 22 luglio 1847.

mente estetiche ma coinvolgeva la natura stessa del teatro in musica, nel quale evidentemente valevano regole meno rigide rispetto a quello di parola,⁶ nonostante la convinzione diffusa che l'«opera» fosse «di tutti i generi drammatici il più ideale», come affermato da Luigi Toccagni, amico intimo sia di Verdi che Maffei.⁷

Il critico musicale fiorentino Abramo Basevi fu in proposito, ancora dieci anni dopo, categoricamente di tutt'altra opinione:

Tale argomento, checché in contrario asserisca il *Maffei*, non è punto acconcio alla musica, perché, come scrisse *Aristide* (celebre per un suo antico trattato di musica), il fine della musica è l'amore del bello.⁸

Al contrario, il trentatreenne Giuseppe Verdi poté facilmente familiarizzare con questo eccentrico argomento dopo aver dato alle scene proprio pochi mesi prima a Firenze un

⁶ Non mi pare pensabile che un autore come Maffei avesse voluto invece sostenere che «alla musica spetta[sse] [...] l'ultima parola», come affermato da GABRIELE SCARAMUZZA, *Il tema del «brutto» nell'universo culturale verdiano*, in *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale* (Parma, Palazzo San Vitale-New York, New York University-New Haven, Yale University, 24 gennaio-1 febbraio 2001), a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, I, pp. 229-240: 240 («Historiæ musicæ cultores», 95).

⁷ LUIGI TOCCAGNI, *I masnadieri. Melodramma del cavaliere A. Maffei*, «Gazzetta musicale di Milano» VI, n. 33, 18 agosto 1847, pp. 260-261: 260.

⁸ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, p. 112.

melodramma tratto nientemeno che dal *Macbeth* di Shakespeare. Questo lavoro audace, infatti, rappresenta una delle rarissime opere della storia del teatro in cui non c'è niente, ma proprio niente che abbia a che fare con l'amore.

Per lo meno nei *Masnadieri* la situazione è ben diversa: Carlo e Amalia si amano con ogni fibra della loro anima e, già come era avvenuto in *Alzira*, il primo incontro dei due fidanzati culmina – ancora prima dell'inizio del duetto vero e proprio – con un unisono travolgente («T'abbraccio, o Carlo / Amalia, abbracciarmi!») mentre nell'esaltazione del *prestissimo* si consuma in pochi secondi l'esperienza sensuale come spasmodico desiderio dei due amanti:

ESEMPIO 1 – III.2, n. 9, bb. 79–85⁹

Amalia

T'ab -

Spir - - ti del ciel, al - fin ti tro - vo! T'ab - Carlo

VII

Fl, Ob

VI II, Vle, Vlc

- brac - - cia, o Car - lo, ab - brac - cia - - mi!

con entusiasmo

- brac - - cio, A - ma - lia, ab - brac - cia - - mi!

Ott, Fl,
Ob, Cl,
VI I

VI II, Vle

Cr, Trbn

Vlc, Cb

⁹ Gli esempi, individuati mediante le indicazioni di atto e scena, seguite dal numero chiuso di appartenenza e da quelli di battuta, sono tratti da GIUSEPPE VERDI, *I masnadieri. Dramma in [four acts] by / Dramma in [quattro parti] di Andrea Maffei*, edited by / a cura di Roberta Montemorra Marvin, Chicago-London-Milano, Chicago



Eduard Magnus (1799-1872), *Ritratto di Jenny Lind* (1846). Olio su tela. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Jenny [Johanna Maria] Lind (1820-1887) fu una delle cantanti più celebri dell'Ottocento, ed eccelleva nel repertorio italiano. Dotata di un'estensione prodigiosa nel registro acuto sopranile, divenne famosa per il suo virtuosismo, tanto da essere soprannominata «l'usignolo svedese». La sua voce, tuttavia, non doveva essere poi tanto leggera, visto che accanto a parti d'agilità come Amina della *Sonnambula*, Lind interpretò Norma, ma anche Agathe nel *Freischütz* di Weber. Nel 1847 fu Amalia alla prima mondiale dei *Masnadieri* di Verdi a Londra: per lei Mendelssohn aveva scritto la parte di soprano nell'oratorio *Elias* l'anno prima. Il musicista tedesco, non particolarmente attratto dall'opera italiana, era un grande ammiratore della Lind, come lo furono, fra gli altri, Schumann, Berlioz e Chopin, e forse intrattenne con lei una relazione amorosa che alcuni studiosi mettono in relazione con la sua fine prematura.

Una figura femminile come contrasto

A differenza di *Macbeth* era necessaria in quest'opera – già solo per ragioni musicali – una figura femminile come contrasto a ciò che di «spaventoso» era rappresentato dai manadieri e dalle loro stragi sfrenate. Tuttavia, mentre nell'adattamento verdiano di Shakespeare una parte essenziale del «brutto» è affidata alla vocalità femminile, precisamente a Lady Macbeth e al coro delle streghe, la realizzazione musicale di una banda di manadieri doveva rimanere necessariamente limitata entro il registro delle voci più gravi.

In proposito, già Schiller nella sua frenetica drammaturgia dei contrasti aveva ideato una «creatura femminile» che in seguito però – in una recensione del proprio dramma, pubblicata anonima – non tardò a criticare, perché sarebbe mancata «nonostante tutti i bei sentimenti, tutti gli amabili entusiasmi, ecco sempre questa, ciò che cerchiamo come prima cosa: la soave sofferenza, qualcosa di languido – la fanciulla».¹⁰ Anche nell'opera di Verdi la parte di Amalia oscilla talora verso la caricatura, per le agilità acrobatiche prescritte nel registro sopranile più impervio. Naturalmente, nella caratterizzazione del personaggio di questa giovane ai primi amori – quasi un antesignano di quello molto più delineato di Gilda in *Rigoletto* – Verdi dovette tener conto anche della specifica formazione del *cast* per la prima assoluta.

Nel 1847 Verdi aveva concretizzato le prime scritture in teatri al di fuori dell'Italia e visitò per la prima volta – dopo un soggiorno a Parigi dove nel novembre dello stesso andrà in scena *Jérusalem* in francese – quel paese che fino ad allora conosceva per lo più attraverso la lettura di Shakespeare. Di certo non fu Verdi l'attrazione principale della costosissima stagione organizzata da Benjamin Lumley, l'impresario dello Her Majesty's Theatre di Londra, ma il soprano Jenny Lind, nata a Stoccolma nel 1820, soprannominata «l'usignolo svedese» per i suoi agili gorgheggi nel registro più acuto.

Lumley era ben consapevole che per il suo pubblico avrebbe contato molto di più il canto virtuosistico di un soprano rispetto alle soluzioni drammaturgiche ardite. Ed effettivamente, l'Amalia di Verdi, cantata dalla Lind alla prima assoluta del 22 luglio 1847, fu il primo ruolo operistico – dopo una collaborazione con Meyerbeer nel 1844 a Berlino che però non era andata in porto – scritto espressamente per le sue capacità vocali. Per una specie di bizzarra ironia storica Felix Mendelssohn-Bartholdy si lasciò volentieri informare immediatamente del successo di questa prima verdiana, seppure la musica fosse a malapena di suo gradimento: a quanto pare, infatti, il compositore tedesco aveva pensato seriamente di lasciare la sua famiglia e iniziare una nuova vita con Jenny Lind proprio poco prima della rappresentazione del *Robert le diable* di Meyerbeer che il 4 maggio 1847 segnò il debutto della primadonna sul palcoscenico londinese.

University Press-Ricordi, 1993 (*The Works of Giuseppe Verdi / Le Opere di Giuseppe Verdi*, Serie 1: Operas; volume 18a).

¹⁰ K....r [Friedrich Schiller], *Die Räuber. Ein Schauspiel von Friedrich Schiller. 1782*, in *Württembergisches Repertorium der Litteratur. Eine Vierteljahr-Schrift* 1, 1782, pp. 134-164: 152: «wobei wir, unbeschadet all der schönen Empfindungen, all der liebenswürdigen Schwärmerei doch immer das vermissen, was wir zuerst suchen: das sanfte leidende, schmachtende Ding – das Mädchen.».

Comunque sia, il ritratto verdiano della «creatura femminile» immaginata da Schiller mostra al tempo stesso un elemento perturbante della drammaturgia dei *Masnadierei*. Non a caso, la limitata integrazione del ruolo di Amalia nella struttura della parte prima è stata costantemente sottoposta a critiche: la sua cavatina di sortita segue senza soluzione di continuità due scene in cui vengono presentati i due fratelli nemici – dapprima Carlo, poi suo fratello Francesco che Verdi stesso in seguito chiamerà «scellerato ributtante».¹¹ Per arrivare al cuore della questione, questa drammaturgia dai tagli decisi – che ricorda lo stereotipo dell'aria di sortita nell'opera seria metastasiana del secolo diciottesimo – non è da attribuirsi a un Maffei più ferrato come traduttore (di Schiller Heine Goethe Byron Shakespeare e molti altri) che non come drammaturgo.¹² È proprio tramite questa tecnica di montaggio per frammenti che si configura un'immagine evidente della mancanza di comunicazione tra i protagonisti del dramma, tutti quanti protesi proprio verso quella «fuga da se stesso» cui si è accennato.

Carlo, una «grande anima smarrita»

Il cammino più lungo verso la «fuga da se stesso» lo percorre Carlo, che Schiller definisce come una «grande anima smarrita»¹³ il cui itinerario si concluderà con la morte sul patibolo dopo l'assassinio della sua amata Amalia. Sembra quasi che il compositore abbia assunto con molto più entusiasmo dell'usato l'insolito compito di esprimere musicalmente il «brutto» che non la dolcezza di una giovane donna innamorata. Inoltre, par quasi che Verdi abbia totalmente ignorato i gusti della società inglese del secolo diciannovesimo, supponendo che ancora al tempo della regina Vittoria la patria di Shakespeare potesse entusiasinarsi per argomenti crudi come quelli di *Macbeth*, *Hamlet* o le loro imitazioni nel teatro tedesco – e infatti aveva pensato in un primo momento di elaborare un *Re Lear* per questa occasione. Il committente, Benjamin Lumley, lo constaterà senza mezzi termini nelle sue memorie: «Per l'Opera reale la composizione era singolarmente inadatta».¹⁴

Ad ogni modo, confrontando il dramma tedesco e l'opera di Verdi sorprende che di sei scorci dove nella fonte si fa musica in scena, solamente uno venga ripreso nel libretto. Certo, l'omissione della canzoncina di Spiegelberg nell'atto secondo di Schiller risponde ovviamente alla necessità di ridurre i personaggi nell'adattamento operistico.

¹¹ Lettera di Verdi ad Antonio Somma dell'8 gennaio 1855, in *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003, p. 125.

¹² Cfr. in proposito le considerazioni Emanuele d'Angelo, nel saggio seguente in questo volume (pp. 33-54: 33-35 e *passim*).

¹³ Lettera di Friedrich Schiller a Wolfgang Heribert von Dalberg, sovrintendente del *Nationaltheater* di Mannheim, del 12 dicembre 1781, in FRIEDRICH SCHILLER, *Briefe an den Freiherrn Heribert von Dalberg in den Jahren 1781 bis 1785. Ein Beitrag zu Schillers Lebens- und Bildungs-Geschichte*, Karlsruhe/Baden, Marx, 1819, p. 25: «das Gemälde einer verirrtten großen Seele».

¹⁴ BENJAMIN LUMLEY, *Reminiscences of the Opera*, London, Hurst and Blackett, 1864, p. 193: «To Her Majesty's Theatre the work was singularly ill-suited.».

Ma vengono anche del tutto eliminate tre canzoni di Amalia, che si accompagna alla tastiera o con il liuto, e nell'atto quarto persino la canzone di Carlo che, sugli accordi del liuto, intona il dialogo tra Bruto e Cesare: «Sey willkommen friedliches Gefilde» – «Salve, o terra di pace, e de' romani». Sopravvive, quindi, solo il coro dei masnadieri con le sue sconce espressioni: «Stehlen, morden, huren, balgen | Heißt bey uns nur die Zeit zerstreun.»

Nel libretto, la scelta lessicale non meno cruda di Maffei («Le rube, gli stupri, gl'incendi, le morti, | per noi son balocchi, son meri diporti») segue fedelmente le sua stessa traduzione di Schiller. In questo modo, il repentino cambiamento di metro per le varie sezioni del coro, insieme al brusco sincopato e agli accordi dissonanti della musica di Verdi, rafforzano la brutalità di questa rappresentazione dell'«inferno del male». E proprio questo coro portò il critico Basevi a una considerazione esterrefatta: «Ne' *Masnadieri* si vorrebbe far amare il turpe». ¹⁵ E, ancora, la regina Vittoria che ascoltò la prima dell'opera nel 'suo' teatro, annotò la sera stessa nel suo diario:

Abbiamo perciò cenato sul presto e siamo andati all'Opera, dove abbiamo visto l'allestimento dei *Masnadieri* di Verdi in quattro atti, che è poi lo stesso soggetto dei *Briganti* di Mercadante. In questa nuova opera di Verdi dalla tragedia di Schiller *Die Räuber*, però, la musica è di molto inferiore e banale. Lablache ha sostenuto la parte di Massimiliano Moor con eleganza, ma era troppo grasso per fare la parte di un vecchio affamato. Gardoni ha interpretato il personaggio di Carlo Moor ed era ben vestito. Lind ha cantato e recitato assai squisitamente come Amalia, inoltre appariva molto bella nei suoi diversi abiti. È stata immensamente applaudita. ¹⁶

Per la monarchia, le cui aspettative corrispondevano sicuramente a quelle del pubblico londinese, erano ovviamente più importanti i costumi della musica, che viene quindi dequalificata come «banale» in quanto non possedeva quell'eleganza melodica del primo adattamento del dramma di Schiller, *I briganti* di Saverio Mercadante, rappresentata per la prima volta il 22 marzo 1836 al Théâtre Italien di Parigi e ripresa a Londra il 2 luglio 1836, dove tra l'altro fu ingaggiato sempre Luigi Lablache, ma nel ruolo di Corrado, corrispondente a quello del verdiano Francesco. Naturalmente, nel libretto di Jacopo Crescini *Die Räuber* risulta molto edulcorata, mancandovi quasi del tutto gli elementi costitutivi del «brutto» offerti dalle pagine di Schiller. Le fosche tinte peculiari

¹⁵ BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* cit., pp. 112-113.

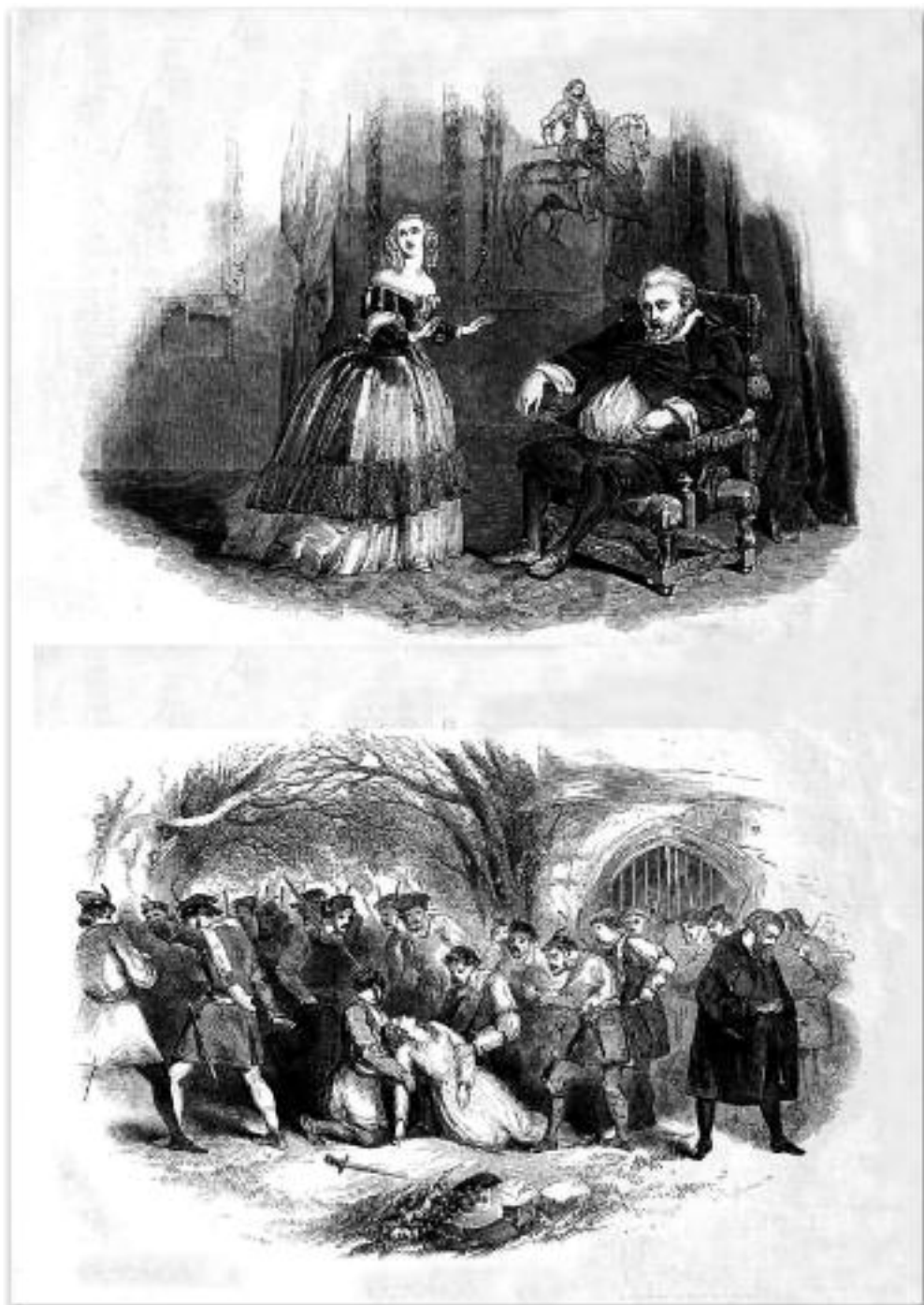
¹⁶ «Then dined early & went to the Opera, where we saw the production of Verdi's *I masnadieri* in 4 acts, which is the same subject as *I Briganti* by Mercadante. In this new Opera by Verdi, Schiller's Tragedy of *Die Räuber*, but the music is very inferior & commonplace. Lablache acted the part of Maximilian Moor, in which he looked fine, but too fat for the starved old man. Gardoni acted the part of Carlo Moor & was beautifully dressed. Lind sang & acted most exquisitely as Amalia & looked very well in her several dresses. She was immensely applauded». *Journal of Queen Victoria*, annotazione del «Thursday 22nd July 1847», manoscritto: Londra, Buckingham Palace, Princess Beatrice's copies, vol. XXIII, p. 257. Questo commento è stato pubblicato per la prima volta [con la correzione della frase sbilenca «In this new Opera by Verdi, Schiller's Tragedy of "Die Räuber", but...»] da VINCENT GODEFROY, *The dramatic genius of Verdi: studies of selected opera*, 2 voll., London, Gollancz, 1975-1977, I, p. 164. Da poco il manoscritto è accessibile anche in rete: <http://qvj.chadwyck.com/marketing.do>.



Franz Xavier Winterhalter, *Ritratto della regina Vittoria in abiti nuziali* (1847). Olio su tela. Royal Collection. Il pittore tedesco Winterhalter (1805-1873) è noto per aver ritratto personaggi famosi, ma soprattutto teste coronate del secolo diciannovesimo, ed è famoso per la sua maestria nel rendere sulla tela con molta fedeltà tutte le più minime pieghe e le caratteristiche palpabili di abiti e acconciature.

della fonte si possono ritrovare solo nei timbri scuri dell'orchestrazione, molto meno nella linea melodica del canto dei protagonisti e per niente nello stile vocale, saldamente ancorato a quello tradizionale di stampo belliniano.¹⁷

¹⁷ Si può leggere una critica della prima rappresentazione moderna dei *Briganti*, eseguiti nell'ambito del *Rosini Festival* a Bad Wildbad (Germania) nel luglio 2012 in ANSELM GERHARD, *Schroffe Gegensätze, zerklüftete Lirien*, «Opernwelt» LIII, 2012, fasc. 9/10 (settembre/ottobre), pp. 55-56; un'incisione discografica di questa produzione è annunciata per il 2013.



Due scene dalla *première* dei *Masnadieri* (I.6 e IV.6), apparse su «Illustrated London News», 31 luglio 1847.

*Versi anti-poetici*¹⁸

Al contrario, la tinta caratteristica di questa «spaventosa pittura della società» in Verdi non si ritrova esclusivamente nel lessico, poco appropriato alle abitudini di un pubblico operistico, ma soprattutto – com'era già avvenuto nel *Macbeth* al quale lo stesso Maffei aveva contribuito scrivendo qualche verso – nel ricorso costante a ritmi zoppi che mancano di qualsivoglia eleganza. Di certo, il racconto del salvataggio di Rolla dal patibolo nell'ultima scena della parte seconda non poteva ovviamente essere realizzato in prosa come nel dramma originale e nella traduzione di Maffei. Nell'opera italiana, infatti, ancora fino all'inizio del secolo ventesimo una poesia ritmica e per lo più rimata rappresentava un presupposto imprescindibile. Nel lavoro di Verdi questo racconto è traslato nell'unisono del coro maschile che Maffei per i primi otto versi affida al metro più prestigioso della prosodia italiana.

Quello che in Schiller (e parimenti nella traduzione di Maffei) veniva narrato da un bandito di nome Schweizer si trova nell'opera redatto in forma poetica, tuttavia non secondo un metro qualsiasi, bensì in un gruppo di otto endecasillabi rimati, i quali danno inoltre forma a un'«ottava rima» con la sola aggiunta di due endecasillabi tronchi in soprannumero (ampliamento palesemente effettuato da Verdi, non essendo documentato nel libretto stampato della prima rappresentazione londinese);¹⁹ la strofa complessiva si presenta in partitura come una costruzione irregolare, quasi una strofa 'troncata'.

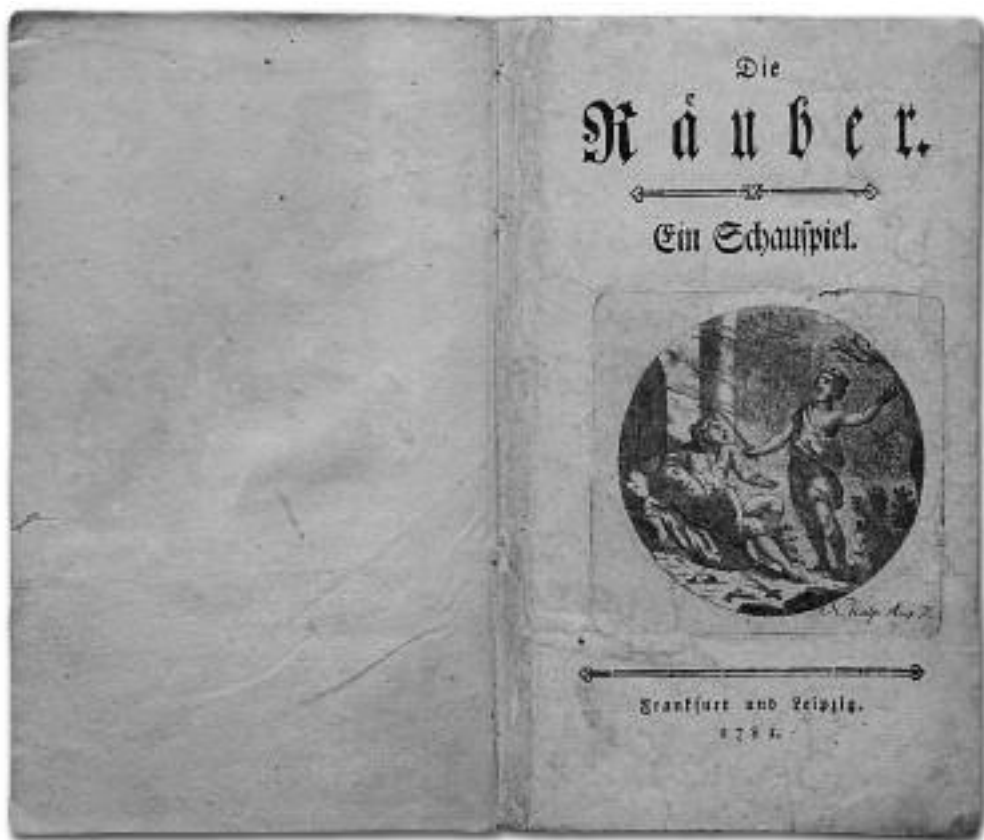
I cittadini [-] correano alla festa	a
e noi, lanciate [-] più cànape ardenti,	b
gridammo: «al foco!» [-] da quella, da questa.	a
Ed ecco pressa, [-] tumulto, lamenti...	b
La polveriera [-] scoppiò con tempesta,	a
e la paura [-] confuse i sergenti;	b
il duce allora [-] piombò sulla folla	c
e trasse il laccio [-] dal capo del Rolla.	c
Viva! Vittoria [-] di braccio e pensier;	d _t
chi gli sovrasti [-] non ha il masnadier.	d _t

La scelta del metro più elevato della letteratura italiana, del «gran verso, il verso di Dante»,²⁰ e di una struttura della strofa alla prima impressione addirittura 'classica' appare estremamente inusuale in un libretto d'opera ottocentesco. Di consueto gli ende-

¹⁸ In questa sezione del saggio riprendo in parte considerazioni già pubblicate nel mio saggio *Il primato della melodia. Riflessioni sull'analisi del dettaglio musicale nelle opere di Verdi*, «Studi verdiani», 18, 2004, pp. 313-331: 328-330; dunque anche la versione italiana si basa sulla traduzione di Giada Viviani.

¹⁹ Cfr. VERDI, *I masnadieri*, a cura di Roberta Montemorra Marvin cit., *Commento critico*, p. 112; Cfr. inoltre ROBERTA MONTEMORRA MARVIN, *Andrea Maffei's "ugly sin": the libretto for Verdi's «I masnadieri»*, in *Historical musicology: sources, methods, interpretations*, a cura di Stephen A. Christ e Roberta Montemorra Marvin, Rochester, NY, The University of Rochester press, 2004, pp. 280-301: 290.

²⁰ Lettera di Verdi ad Antonio Ghislanzoni del 4 novembre 1870; in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, p. 665.



Frontespizio della prima edizione di *Die Räuber* di Friedrich Schiller (1781).

casillabi rimati – al contrario di quelli sciolti del recitativo – ricorrono nel melodramma anteriore alla fine dell'Ottocento solo in casi eccezionali, ad esempio nell'aria di Giorgio («Cinta di rose [fiori] e col bel crin disciolto») nei *Puritani* di Pepoli e Bellini del 1835, oppure nel largo concertato del finale nella parte seconda di un'opera veneziana totalmente dimenticata: l'*Amleto* di Giovanni Peruzzini per la musica di Antonio Buzzolla che vide la luce alla Fenice il 2 marzo 1848 («Ofelia, mia, sei tu? Vieni, o diletta»)²¹ In Verdi, invece, tali endecasillabi rimati compaiono solo in contesti dalla connotazione inequivocabilmente religiosa.²²

²¹ AMLETO / *Tragedia lirica* / DI GIOVANNI PERUZZINI / *posta in musica dal maestro* / ANTONIO BUZZOLLA / *da rappresentare* / NEL GRAN TEATRO DELLA FENICE / *nel Carnevale 1847-48* / [fregio] / in Venezia / dalla tipografia Rizzi, MDCCCXLVIII, p. 23.

²² Per l'impiego di endecasillabi rimati da parte di Verdi cfr. PETER ROSS, *Der Dichter als Librettist: Andrea Maffei's Textbuch zu Verdis «I masnadieri»*, in *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca. Tagung im Centro tedesco di studi veneziani Venedig 20.-21. November 1997. Bericht*, a cura di Daniela Goldin Follen e Wolfgang Osthoff, Laaber, Laaber, 2002, pp. 117-152: 142, e n. 50.

In questo coro non assistiamo però a un *Te Deum* al pari dell'atto secondo di *Giovanna d'Arco* («Te, Dio, lodiam, te confessar n'è vanto»), né si tratta di un «Coro di sacerdotesse» come in *Attila* («Chi dona luce al cor?... Di stella alcuna»), bensì di un «tumulto», lo scoppio di una «polveriera» e del «laccio [al] capo di Rolla». Per di più gli endecasillabi rimati di questo coro esibiscono una particolarità metrica assai insolita: invece di sfruttare la varietà di accentuazioni possibili nell'endecasillabo, Maffei impiega per tutti un unico e sempre identico schema ritmico. Senza eccezioni viene accentuata la quarta sillaba e ogni volta alla quinta segue una cesura stereotipata.

Ora, gli endecasillabi con accento sulla quarta sillaba non sono affatto rari, gli studiosi di metrica parlano di un «endecasillabo a minore». A riguardo non è nemmeno inconsueto, e lo dimostra il passo citato dai *Puritani*, che all'occasione si inserisca spontaneamente una pausa dopo la quinta sillaba. Assolutamente straordinaria appare però l'insistenza con cui un tale schema viene reiterato. Nella storia della letteratura italiana non mi risulta nessun'altra ricorrenza di un'analogha spaccatura del nobile endecasillabo in due versi più corti, alla fin fine in un quinario e senario i quali generano un verso doppio zoppo ed estremamente mal sortito. Del resto lo stesso vale per ben venti versi endecasillabi all'inizio del «Quartetto-Finale I» della medesima opera dove – per citarne solo quattro – la mancanza di legatura sia nel verso che nella melodia sembra esprimere quanto di menzognero emerge nel falso racconto di Arminio:

ESEMPIO 2 – I.7, n. 5, bb. 65–77

Amalia Massimiliano (*ad Arminio*)
Do - v'è? Vi - v'e - gli?

Arminio

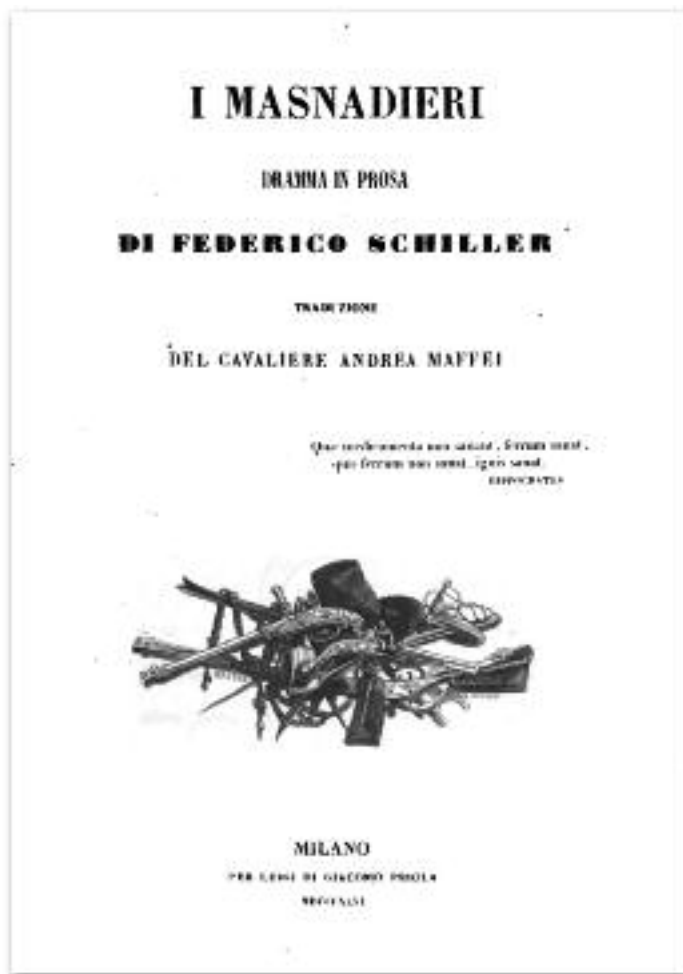
Di Car - lo vo - stro con - tez - za vi re - co... Com - pa - gno fu

me - co fra le co - lon - ne di re Fe - de - ri - co,

che lo rac - col - se fug - gia - sco, men - di - co.

È come se Maffei avesse voluto svelare quanto il «gran verso», con la sua elegante poliedricità, sia poco appropriato a menzogne sfacciate e a racconti di incendi dolosi.

Evidentemente è il librettista che con mezzi poetici specifici vuole chiarire che qui è la feccia della società ad atteggiarsi a signore assoluto del destino del prossimo. Si potrebbe perfino azzardare l'ipotesi che Arminio nel finale della parte prima e i masnadieri nel coro qui considerato non siano in grado di organizzare adeguatamente il verso da loro usurpato. Questa ipotesi è confermata nella maniera più energica dalla musica di Verdi. Nel



Frontespizio della prima traduzione italiana di *Die Räuber*, dovuta a Andrea Maffei (1846).

coro «I cittadini correano alla festa», il compositore accentua sistematicamente la quarta, settima e decima sillaba del verso, avvicinando così questo endecasillabo bislacco all'anapesto caratteristico del decasillabo manzoniano, di connotazione tipicamente corale eppure risorgimentale – sebbene il levare risuoni molto stentato poiché ostenta una sillaba di troppo. Ma non basta: nei primi due versi Verdi utilizza la successione di due vocali per scindere la sineresi, intervento contrario a tutte le norme metriche, cosicché in luogo di un'anacrusi anapestica – come all'inizio del verso – alla decima sillaba, tonica, ne deriva un levare sconnesso su ottava (scomposta in due note) e nona sillaba.

Alle suddette irregolarità metriche corrisponde nella melodia verdiana una struttura diastematica non meno irritante. Le anacrusi suscitano, marcando sempre la seconda sillaba, un'impressione di pesantezza e grande impaccio, facilmente evitabile se si fossero

inserite semplici note ribattute (come avviene nel famoso coro dell'*Ernani* «Si ridesti il Leon di Castiglia»). La configurazione intervallare è connotata da salti ascendenti di sesta e di terza e discendenti di settima, ottava o – due volte – di settima diminuita, alquanto difficili da intonare. Verdi evita innanzitutto un chiaro ancoraggio della melodia alla tonica: prima della frase conclusiva il Mi appare esclusivamente in sillabe terminali poste su tempi deboli della battuta. All'altezza del quarto verso, «Ed ecco presa, tumulto, lamenti», ogni possibile continuità musicale viene infine distrutta mediante l'interpolazione di pause, per cui il racconto acquisisce un carattere schiamazzante e grottesco – non a caso riecheggia già in questi feroci staccati e nelle interruzioni dall'effetto insensato il racconto di un gruppo moralmente poco meno dubbioso: il resoconto dei cortigiani («Scorrendo uniti remota via») nell'atto secondo di *Rigoletto*:

ESEMPIO 3 – II.5, n. 8, bb. 206–222

Coro (Bassi)

I cit-ta - di - ni cor-re-a-no al-la fe - sta e noi lan-cia-te più ca-na-pe ar-den-ti, gri-dam-mo 'al

fo- co!¹⁸ da que-sta, e da quel-la; ed ec-co pres-sa, tu-mul-to, la-men-ti... la pol-ve-

- rie - ra scop-piò con tem-pe - sta, e la pa-u - ra con-fu-se i ser-gen - ti, il du-ce al

lo - ra piom-bò sul-la fol - la, e tras-se il lac - cio dal ca - po del Rol - la.

Tramite questa eccentrica declamazione Verdi sottolinea come a masnadieri tanto disumani non possa riuscire né un endecasillabo classico né un decasillabo marziale. Certo, essi intoneranno quest'ultimo poco dopo, quando nella terza parte si dichiarano reciproca fedeltà. Tale metro venne impiegato topicamente in contesti patriottici sin da prima di Manzoni; è però evidente che tanto il librettista quanto il compositore non lo ritengono adatto a descrivere subdoli atti di violenza, delitto e omicidio. Fine di questo coro singolare era piuttosto l'evocazione di brutalità e orrori grazie all'impiego di mezzi poetici e musicali.

In questo modo, Maffei non tratta gli endecasillabi come un metro con accenti variabili, quasi sospesi, bensì li forza ostinatamente con una cesura dopo la quinta sillaba



Francesco Hayez (1791-1882), *Ritratto della contessa Clarina Maffei* (1845c). Olio su tela. Riva del Garda, Museo Civico. Nata Carrara Spinelli, Clarina (1814-1886) sposò, appena diciottenne (1832), Andrea Maffei, dal quale si separò pochi anni dopo. Fu l'animatrice di uno dei salotti più famosi di Milano, sede di discussioni di altro profilo intellettuale, che ospitò artisti famosi, quali Manzoni, Stendhal e Liszt, oltre che, ovviamente Verdi. Il sommo scrittore Honoré de Balzac rimase affascinato da Clarina, tanto da dedicarle il racconto *La fausse maîtresse* (1841). Dopo il naufragio del suo matrimonio, la Maffei si legò al patriota Carlo Tenca, e il suo salotto consolidò la posizione di preminenza anche nella vita politica dell'Italia di allora.

ba così da formare, a partire da un quinario e un senario, per arrivare a un doppio verso zoppo mai visto prima nella librettistica e neanche nella poesia italiana.

«*Pensieri abbominevoli*»

Alla fine del dramma, a questa plebe senza scrupoli rimane solo il breve quinario. Persino per il grande terzetto finale al cospetto della morte Maffei e Verdi hanno impiegato questo metro corto («Caduto è il reprobato! [-] l'ha còlto Iddio»), altrimenti utilizzato per canzoncine dal carattere frivolo come «La donna è mobile». Già nella strofa d'apertura di Carlo è percepibile quanta pena fosse costata a questo figlio perduto della buona società, elevarsi oltre la monotona ripetizione del ritmo di cinque sillabe nel secondo e quarto verso, per trovare l'ombra di un gesto altisonante.

Maffei e Verdi, quindi, tentano di raffigurare con mezzi metrici e ritmici sia la sfera criminale dei masnadieri sia, contemporaneamente, la travagliata sfera interiore della psiche dei protagonisti. Ciò si concretizza anche nel volume sonoro a tratti estremo, e allo stesso tempo nella strumentazione nettamente differenziata che conferisce quella particolare tinta sonora dai riflessi infernali all'immagine terribile dell'incubo di Francesco nella parte quarta. Perfino nell'invenzione melodica e nel percorso armonico Verdi rifiuta qualsiasi simmetria a quest'aria tanto loquace quanto frammentata. Si tratta probabilmente dell'unico caso nella storia dell'opera italiana in cui a un solo tempo di un'aria corrispondono non meno di otto quartine. Luigi Toccagni, il già citato amico di Verdi e di Maffei, parlò del «luogo più lirico di tutto il dramma, e per avventura il più difficile ad essere sottoposto alle regole del metro italiano».²³

Ascoltiamo inoltre dissonanze selvagge e progressioni cromatiche per qualificare i «gesti perfidi e frivoli» di colui che qui tesse le fila dell'intrigo contro Carlo:

ESEMPIO 4 – IV.2, n. 12, bb. 73–82

Francesco

p *cresc.*

[m'ap-]par: e den-tro quel fo - co squagliati, con -

VI II, Vle

ottoni, legni

Vlc, Cb Ott, Fl, Cl, VI I

²³ TOCCAGNI, *I masnadieri* cit., p. 260.

The image displays a musical score for a scene from Verdi's opera. It consists of three systems of staves. The first system features a vocal line in bass clef with lyrics: "sun - ti gli uma-ni a-bi - tu - ri... poi sor-ge - re un". Above the vocal line are markings: "a", "poco", "a", and "poco". The second system shows a piano accompaniment with sixteenth-note patterns in both hands, marked with "6" above the notes. The third system includes a vocal line with lyrics: "gri - do: 'O ter-ra ri - get - ta dalgrem-bo i de-fun-ti! riget - ta i de-fun-ti dal ba-ratro, o mar.^a". Above this line is the marking "allargando un poco" and "sottovoce e cupa". Below the vocal line are instrumental parts for "Cl, Fag" (Clarinet and Bassoon) and "Vlc" (Violoncello). The instrumental parts are marked with "ff" (fortissimo) and "ppp" (pianissimo). The vocal line is also marked with "ff".

Ma anche in altre scene Verdi enfatizza i cambiamenti cromatici e in particolar modo l'intervallo di tritono che già dalla teoria musicale medievale era stato definito come *diabolus in musica*. Ad esempio, impiega l'intervallo di quarta aumentata sia per il terrificante «Trema iniquo! il lampo, il tuono» di Moser poco dopo nello stesso numero (IV.4) sia, nel finale n. 11 della parte terza per il giuramento conclusivo dei masnadieri o ancora, poco prima, nel *cantabile* di Massimiliano («Un ignoto, tre lune or saranno», III.6), insistendo su questa dissonanza stridente che da trasgressione delle regole diventa vera e propria cifra della partitura. Per tutti questi momenti impressionanti vale l'osservazione di Basevi sull'aria di Francesco: «La musica viene associata a parole espressioni un pensiero fra i più abbominevoli». ²⁴

²⁴ BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* cit., p. 116.

Il brutto e il fervore risorgimentale

Anche per i critici più disposti alle spiccate tendenze romantiche nell'opera lirica, Verdi, nonostante le asprezze melodiche, armoniche e orchestrali aveva con *I masnadieri* fallito:

Se il Verdi fosse riuscito ad immaginare musica adattata a questo pensiero, avrebbe scoperto un mondo incognito nell'arte musicale, perché è avviso di molti insigni filosofi, che la musica non possa colorire efficacemente i rei pensieri.²⁵

Proprio questa presa di distanza piena di scetticismo lascia presagire la svalutazione estetica di un'opera verdiana fino ad oggi ancora largamente sconosciuta. In un concorso per la 'peggior' composizione verdiana, lanciato da certi biografi ciarlieri, l'opera iniziata tra Milano e Parigi e quindi finita di comporre a Londra dovrebbe piazzarsi ad uno dei primi posti con *Alzira*, *Il corsaro* e *La battaglia di Legnano*.

Un giudizio critico che resta condivisibile da una prospettiva del secolo diciannovesimo che non ha mai voluto familiarizzare con la definizione semplicistica del «brutto più brutto», deve quantomeno risultare irritante nella nostra epoca. Così, ad esempio, il libretto è stato liquidato dal prestigioso critico torinese Massimo Mila perché privo di «senso di teatro»²⁶ mentre lo storico della letteratura Gabriele Baldini riuscì a trovare termini ancora più duri per la vena creativa di Andrea Maffei: «Maffei non era poeta, e non era nemmeno un buon letterato. Aveva [...] piattamente livellato Goethe e Schiller, Shakespeare e Milton, Byron e Heine, una poltiglia in cui tutti cantavano la stessa solfa con la stessa voce e la stessa intonazione». E come accade spesso quando è giudicato il lavoro comune del librettista e del compositore, anche il secondo marito di Natalia Ginzburg ritrae Verdi come vittima inconscia di un rimatore incompetente: «Verdi non era assistito da una sufficiente cultura letteraria e da un orecchio addestrato alla lettura della poesia: non seppe proteggersi dal Maffei».²⁷

Questi sono giudizi sommari che dipendono da un confronto sotteso con il dramma di Schiller ben più ricco di sfumature, e non considera che un'opera non può mai raggiungere la molteplicità e varietà di un dramma di parola. Anche il confronto implicito con il *Macbeth* rappresentato solo pochi mesi prima gioca a sfavore della vigorosa partitura londinese. Finisce però sempre nel dimenticatoio che *Macbeth*, come sappiamo, fu in larga parte composto nuovamente nel 1865, e che *I masnadieri* sono superiori per unità e rigore concettuale al *Macbeth* versione 1847, come lo stesso Baldini riconobbe:

I masnadieri sono finora l'opera di Verdi che offre una maggiore unità: è difatto un solo blocco, che si carica e si scarica con la ben nota facile rapidità, senza presentare buchi e smagliamenti.²⁸

²⁵ *Ivi*, pp. 116-117.

²⁶ MASSIMO MILA, *Giuseppe Verdi*, Bari, Laterza, 1958, p. 173.

²⁷ GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di Fedele d'Amico, Milano, Garzanti, 1970, pp. 141 e 142.

²⁸ *Ivi*, p. 145.

L'opera di Verdi del 1847 tratta da Schiller manca di certo di quella sovrana economia di mezzi drammatici che caratterizzerà lavori come *Rigoletto* e *Il trovatore*. Ma, prima di tutto, bisognerebbe indagare un problema estetico davvero spinoso che ha impedito la ricezione di questo melodramma: nei possenti cori della banda di masnadieri sembrano risuonare toni simili a tutti quei cori, come il citato «Si ridesti il Leon di Castiglia» da *Ernani* (1844) che furono associati al fervore risorgimentale. Solo che qui non cantano nobili eroi ma la feccia della società, mentre la caratterizzazione dei criminali con risorse metriche risulta troppo sottile per poter essere percepita da qualcuno che non appartenga a una piccola, letteraria e per lo più sensibilizzata *élite* del pubblico.

Nonostante l'insuccesso progressivamente decretato dalle platee italiane ed europee a partire dai tardi anni Cinquanta, non resta che ricordare che Verdi in nessun'altra delle numerose opere composte prima del 1851 è riuscito a trovare un'espressione così chiara e travolgente per il «lato oscuro», per lo «schifo» delle condizioni sociali, come nella sua unica partitura operistica composta per la patria di Shakespeare.



Ary Scheffer (1795-1858), *Friedrich Schiller*. Olio su tela. Francoforte, Goethe Museum. Da drammi schilleriani derivano più o meno direttamente i libretti di tre opere verdiane: *I masnadieri* (*Die Räuber*, da cui anche *I briganti* di Mercadante), *Giovanna d'Arco* (*Die Jungfrau von Orleans*, da cui anche *Orleanskaja deva* di Čajkovskij), *Luisa Miller* (*Kabale und Liebe*, da cui, nel Novecento, anche l'omonima opera di Gottfried von Einem), alle quali va aggiunta (dal *Wallensteins Lager*) anche una scena dalla *Forza del destino*.

Emanuele d'Angelo

I balocchi dei *Masnadieri*. Tra Schiller, Verdi e Maffei

Siano o meno l'opera più brutta di Verdi (etichetta inutile, a mio avviso, oltre che discutibile), *I masnadieri* hanno i pregi e i difetti degli «anni di galera». Anzi, Osborne si è spinto a dichiarare, non senza ragione, che «nonostante gli squilibri *I masnadieri* è una delle opere più interessanti e più ispirate che siano uscite dai malfamati anni in cui Verdi componeva in ossessiva continuazione».¹ Un qualche merito si deve al librettista, il famoso e celebrato (ai suoi tempi) cavaliere Andrea Maffei, personalità di spicco dell'Ottocento italiano la cui importanza obiettiva sta nell'esser stato un eccellente mediatore di culture, non solo colle sue tante traduzioni di successo, la cui portata e diffusione hanno avute conseguenze tangibili sull'ampliamento della conoscenza delle letterature straniere e sull'evoluzione del gusto letterario e teatrale della Penisola, ma anche mediante la sua intelligente azione di animazione e promozione culturale a tutto tondo e di contatto tra lettere, arti figurative e spettacolo.² Marito della celebre Clara, raffinata e colta signora nel cui salotto milanese si visse perlomeno mezzo Risorgimento, Maffei, che di quel salotto fu fondatore e comproprietario dal 1834 fino alla (subita) separazione dalla consorte nel giugno 1846, era da alcuni anni amico di Verdi (e suo importantissimo punto di riferimento), nonché suo suggeritore-collaboratore in ombra, dai verosimili scambi di idee sui soggetti da musicare fino agli interventi concreti e consistenti sul libretto del *Macbeth*, miglioramenti per cui il maestro canonizzò «S. Andrea» (che aveva soccorsi lui e Piave rendendo possibile la conclusione dell'impresa)³ e in base ai quali Baldini ha scritto che più che del primo incontro di Verdi con Shakespeare si dovrebbe parlare «d'un incontro con Andrea Maffei – che aveva tradotto, e ne andava fiero, si badi, non il *Macbeth* di Shakespeare ma un rifacimento della trage-

¹ CHARLES OSBORNE, *Tutte le Opere di Verdi* [*The Complete Operas of Verdi. A Critical Guide*, 1969], Milano, Mursia, 1975, p. 169.

² Su Maffei cfr. *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Riva del Garda, Museo Civico di Riva del Garda, 1987; MARTA MARRI TONELLI, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Riva del Garda, Museo Civico di Riva del Garda, 1999 (sul fondamentale volume, che mette ordine e fa chiarezza su molti aspetti dell'amicizia tra Verdi e Maffei, condivido peraltro le riserve espresse da Antonio Rostagno circa la tendenza a fare congetture che, non sempre sostenute da validi riscontri, tendono a sovradimensionare, esagerare il già importante ruolo del poeta: cfr. rec., «Studi verdiani», 14, 1999, pp. 229-236).

³ Cfr. MARRI TONELLI, *Andrea Maffei* cit., p. 147.

dia di Schiller – e con Francesco Maria Piave». ⁴ Che poi quel *Macbeth* ‘imitato’ da Schiller, si badi meglio, venga tanto tempo dopo (pubblicato nel 1863 da Felice Le Monnier) poco importa, perché dice l’interesse, anzi la passione che per Schiller nutriveva Maffei, gran traduttore (e, dunque, divulgatore) italiano del drammaturgo tedesco, ⁵ che proprio nel doloroso 1846 pubblicava la sua versione dei *Räuber*, il primo lavoro teatrale di Schiller. ⁶ Verdi, che quell’anno passa tre settimane a Recoaro insieme all’amico da confortare, evidentemente legge la traduzione fresca di stampa e gli chiede di trarne un libretto. Lo chiede a Maffei, che mai aveva scritti libretti (benché in passato fosse stato vicino a farlo, a quanto pare, sempre per l’amico Verdi ⁷) ma gli è stato con ogni probabilità sempre prodigo di consigli in materia (e che di lì a poco rimannerà, indubbiamente bene, il libretto del *Macbeth*). Lo si voglia considerare un modo di distrarre l’amico affranto per la separazione dalla moglie o un consapevole tentativo di «sollevare il teatro d’opera verso l’altezza della tragedia» ricorrendo a un letterato estraneo al mestiere, ⁸ o anche entrambe le cose, è lampante che il risultato degli ‘eroici’ sforzi del poeta, sia pur egli «il Boito degli “anni di galera”», non è certo un proto-*Otello*, nonostante le «altrettante *delikatessen* verbali di troppo». ⁹ Quello di Maffei, difatti, è un ‘eroismo’ a rovescio, senza volontà di riforma, anzi nell’adesione a quella «schematicità sommaria e brutale dei melodrammi tipo *Ernani*, *Attila* e *Alzira*» che a Verdi iniziava ad andare stretta. ¹⁰ A lavoro concluso, il cavaliere scrive al poeta Jacopo Cagianca:

Ho commesso un brutto peccato (e tu pure ti sei lordato di questa pece) ho scritto un libretto per musica: *I Masnadieri*. Il M.o Verdi me n’ha tanto pregato che non potei scansarmene. Vi ho messo però tanto studio nell’improntare i caratteri, nel cogliere le scene di maggior effetto e nella verseggiatura ch’io spero, se non altro, non verrà confuso con tante solennissime porcherie. Ma se pure toccasse al mio melodramma questo destino, mi rimarrà la soddisfazione d’aver appagato un amico. ¹¹

Uomo di cultura ampia e prismatica, cosmopolita, pratico di sale teatrali (ma non troppo di spettacoli d’opera), sensibile alle suggestioni delle arti musicali e figurative, elo-

⁴ GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi* [1970], a cura di Fedele d’Amico, Milano, Garzanti, 2001, p. 121.

⁵ Sulla ricezione di Schiller in Italia cfr. VIRGINIA CISOTTI, *Schiller e il melodramma di Verdi*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 7-12; ALESSANDRO TINTERRI, *Briganti e regine: Schiller sui palcoscenici italiani*, in *Auguri Schiller! Atti del convegno perugino in occasione del 250° anniversario della nascita di Friedrich Schiller*, a cura di Hermann Dorowin e Uta Treder, Perugia, Morlacchi, 2011, pp. 165-180.

⁶ *I Masnadieri. Dramma in prosa di Federico Schiller*, traduzione del Cavaliere Andrea Maffei, Milano, Per Luigi di Giacomo Pirola, 1846.

⁷ Si tratterebbe dei *Due Foscari*, per i quali Verdi dice di poter disporre di un poeta «assai distinto» che «non vuole essere conosciuto» (cfr. MARRI TONELLI, *Andrea Maffei* cit., p. 62).

⁸ Cfr. MASSIMO MILA, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Rizzoli, 2000, p. 359.

⁹ Cfr. MARZIO PIERI, *Viaggio da Verdi. Discorso di un italianista intorno all’opera romantica*, Parma, La Pirola, 1977, p. 103.

¹⁰ MILA, *Verdi* cit., p. 359.

¹¹ Andrea Maffei a Jacopo Cagianca, 23 ottobre 1846, cit. in MARRI TONELLI, *Andrea Maffei* cit., pp. 178-179.

giato traduttore (nonché assiduo adattatore delle proprie versioni drammatiche per le scene), poeta elegante, Maffei aveva preso un grosso abbaglio. Mettendo da parte le proprie remore antilibrettistiche per venire incontro alla richiesta dell'amico e dunque calandosi, non senza ritrosia e vittimismo, a confezionare un libretto («senza sperare, né pretendere alla mia fatica lo specioso titolo di letteraria», scrive nella giustificatoria premessa, vibrante di scrupoli intellettuali) non ebbe la lucidità di fare, con fermezza e fino in fondo, il letterato genialmente prestato al «ladro mestiere» degli «affamati schinca penne di teatro», tale da rompere la *routine* e le consuetudini, da andare oltre le difficoltà legate all'«esigenza dei maestri e dei cantanti» che «è la morte d'un ragionevole melodramma», tanto che «dacché fu sbandito il recitativo, che n'era il verbo, neanche il Metastasio potrebbe strappare un ragno dal muro». ¹² Al contrario (e al contrario di Boito), «credette bene d'incanagliarsi e si sforzò di scendere al livello della librettistica convenzionale», facendo «un libretto tradizionale, senza avere la scaltrezza del mestiere librettistico». ¹³ E si è pressoché tutti concordi nel notare, per esempio, lo scolastico impaccio, derivato dalla struttura dei *Räuber*, della statica serie di tre cavatine iniziali (tenore, baritono, soprano) in tre scenari diversi, la stessa «filza di arie di sortita» dell'*Ernani* e dei *Foscari* (lavori di un Piave alle prime armi all'ombra, forse, dello stesso «S. Andrea»), «quella che per Verdi era la meno ispirativa di tutte le routine». ¹⁴ «Come far nascere», si chiede Mila, «la continuità del dramma, e quindi della musica, da un seguito di situazioni slegate?»: ¹⁵ nei *Räuber*, nota Budden, «ognuno dei personaggi si fa avanti separato nel proprio mondo. Il confronto, assenza del dramma musicale verdiano, non può avvenire che alla fine del primo atto». ¹⁶

Riflessioni sacrosante, eppure c'è qualcosa nella struttura del libretto che merita attenzione, pur nel legnoso rispetto delle convenzioni, ed è il valore dei recitativi («dacché fu sbandito il recitativo»...): dice bene Mila sostenendo che Maffei era «tutto assillato dalla preoccupazione di risparmiare tempo nei recitativi e nei trapassi da scena a scena, per poterne poi sciupare a volontà nelle arie e nelle forme chiuse» (esagerando, tanto che Budden evidenzia che il poeta «ha dato al compositore più versi di quanti gli servissero» ¹⁷), nondimeno, come rileva Pieri, «chi perde le parole di questi recitativi, perde il filo degli eventi; e di parole ce n'è tante, quante mai in nessuna altra opera di Verdi». ¹⁸ E Verdi lo sa bene. Così Baldini: «in quest'opera», tutta ubbidiente alla «solita forma», il maestro «sembra meno attaccato alle forme convenzionali: e pur non tralasciando di baloccarsi con le solite cavatine e cabalette, indulge anche al declamato, che vi ha una par-

¹² Andrea Maffei a Jacopo Cagianca, s.d. [ma 1839], cit. *ivi*, p. 76.

¹³ MILA, *Verdi* cit., p. 359.

¹⁴ Cfr. LUIGI BALDACCI, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 208; JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi [The Operas of Verdi, 1973]*, I. *Da Oberto a Rigoletto*, Torino, EDT, 1985, p. 345.

¹⁵ MILA, *Verdi* cit., p. 358.

¹⁶ BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 345.

¹⁷ *Ivi*, p. 360.

¹⁸ PIERI, *Viaggio da Verdi* cit., p. 106.

te importante». ¹⁹ Radius taglia corto: l'opera «è notevole se non altro per la logica e l'incisività dei recitativi». ²⁰ Pare aleggare insomma, in chiave aggiornata, il fantasma dei rimpianti recitativi metastasiani (e, un pocolino, anche l'ombra di Vincenzo Monti, maestro di Maffei: «nei soli recitativi sta lo sviluppo delle passioni» ²¹).

Ancora Baldini, sempre a proposito di struttura drammatica: «*I Masnadieri* sono finora l'opera di Verdi che offre una maggiore unità [...]. Ma questa unità è anche uniformità, in senso negativo: non monotonia, ma assenza di contrasti, appunto perché alla violenza segue la violenza, senza pausa o respiro». ²² L'azione, in effetti, si realizza per quadri giustapposti, «senza buchi e smagliamenti» ma anche senza una vera fluidità narrativa, il cui collante è l'agitazione persistente, con un montaggio deciso, senza dissolvenze:

Dritto per la sua strada, il librettista Maffei non si cura dei ritmi scenici abituarini (quattro «parti» [parti e non atti, dal momento che non si rispettano le unità aristoteliche] per nove scene!) né del minor schematismo teatrale cui aspirava il musicista (le suddivisioni interne delle scene suggeriscono le storiche alternanze metastasiane e nell'economia drammaturgica assistiamo alla coabitazione protagonista d'un quadrilatero formato da Carlo, Francesco, Amalia e l'indistinta «masnada»), il quale s'ingegna per inventare soluzioni individuali e di raccordo (i numerosi interludi e preludi orchestrali, usati come mastice tra le scene o il recitativo e l'aria relativa) per tenere il passo d'una sceneggiata nervosa e disomogenea; quasi cinematografica, nella rinuncia a un respiro narrativo lineare. ²³

Il che, a ben vedere, è una risorsa più che un difetto, indipendentemente dal fatto che sia da addebitare all'imperizia del poeta o a una precisa volontà. Sollecita Verdi, infatti, a creare raccordi narrativi orchestrali, proprio come la particolare natura dei recitativi lo spinge a lavorare sul declamato. La fatica di Maffei non è dunque così sbagliata: lo stesso Baldini, per esperienza diretta, ha dovuto ammettere – pur parlando di un mascheramento (?) delle «audacie, per non dir le ingenuità del libretto» – che, con un buon allestimento, «l'opera regge meravigliosamente la scena» e, anche se «lascia un ricordo più vago che le altre», «sta in piedi meglio quasi di tutte quelle [verdiane] scritte fin qui». ²⁴ Il che, indubbiamente, è merito anche di Verdi, e certo non solo della sua musica.

Che l'operista, che ha scelto consapevolmente il dramma schilleriano, ²⁵ non abbia messe le mani sul libretto è improbabile, se non assurdo: l'idea che, intimorito, abbia avuto soggezione di Maffei fino all'acquiescenza, tanto da essere riluttante a chiedergli

¹⁹ BALDINI, *Abitare la battaglia* cit., p. 146.

²⁰ EMILIO RADIUS, *Verdi vivo* [1951], Milano, Baldini & Castoldi, 2001, p. 144.

²¹ Cit. in MARRI TONELLI, *Andrea Maffei* cit., p. 162.

²² BALDINI, *Abitare la battaglia* cit., pp. 145-146.

²³ ANGELO FOLETTO, *Poeta «assai distinto»; librettista dilettante?*, in *L'Ottocento di Andrea Maffei* cit., p. 94.

²⁴ BALDINI, *Abitare la battaglia* cit., p. 146.

²⁵ Cfr. GÜNTER SCHNITZLER, *Schiller und Verdi. Zur Poetik von Drama und Libretto am Beispiel des «Räuber»-Stoffes*, in *Verdi e la cultura tedesca. La cultura tedesca e Verdi. Verdi und die deutsche Kultur. Die deutsche Kultur und Verdi*, Atti del convegno internazionale (Villa Vigoni, 11-13 ottobre 2001), a cura di Markus Engelhardt, Pierluigi Petrobelli e Aldo Venturelli, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003, pp. 61-80.

modifiche, è quasi risibile, vista la grande confidenza (anche artistica) tra i due amici.²⁶ L'ipotesi, in gran voga, deriva dal mancato scambio epistolare, inutile dal momento che i due potevano discutere di persona, e fin dalla vacanza a Recoaro, durante la quale è probabile abbiano considerato se non altro – checché ne dica, s'è visto, lo stesso Maffei («Vi ho messo però tanto studio [...] nel cogliere le scene di maggior effetto») – la struttura dell'opera (si noti peraltro che Baldini, escluso un iniziale confronto, l'attribuisce senza dubbi al solo operista: «al taglio [del libretto], ch'è la cosa essenziale, provverà, come in tutti gli altri casi, Verdi stesso»,²⁷ che in tal caso si rivelerebbe artefice del tanto vituperato 'pasticcio' delle tre cavatine in successione, da considerare allora un convinto atto di fedeltà a Schiller, per il quale val bene tenersi un'inconvenienza segnalata perfino all'illustre Cammarano, con tutto l'immaginabile imbarazzo, per *Alzira*²⁸). I due soli documenti esistenti, una lettera di Verdi a Maffei e un'altra di Maffei a Verdi, entrambe della primavera del 1847, fanno pensare, infatti, che un lavoro sul testo ci sia stato, e che per il poeta non sia stato del tutto indolore: «Desidererei solo che tu ritoccassi alcune cose del secondo atto, il quale è assolutamente freddo per la scena; e, se tu ami al pari di me che questo libretto ottenga effetto, è necessario fare quest'ultimo sacrificio».²⁹ Un «ultimo sacrificio»? Ce n'erano dunque stati altri, altri «dolorosi mutamenti»?³⁰ Si direbbe proprio di sì: l'aggettivo «ultimo» pare non lasci molti dubbi. Comunque sia, non è dato sapere neppure in cosa siano consistiti i ritocchi all'atto secondo, dal momento che Verdi conclude laconico, ma illuminante: «Nel caso ne parleremo a voce». Di persona, appunto.

Insomma, un Verdi rispettoso e garbato nelle richieste a un letterato di fama, sia pur suo caro amico, è credibilissimo, a patto che ciò non comporti l'idea di una paralisi nella collaborazione, una ritrosia a intervenire per improbabili timori reverenziali (e stupisce che Budden noti che «non ci sono lettere impazienti scambiate fra Milano e Londra [dove l'opera va in scena per la prima volta]; nessuna richiesta di cambiare la metrica qui, o di aggiungere una strofa là»,³¹ assenza quasi obbligata, considerati se non altro la distanza e i tempi della posta,³² e comunque non significativa, dal mo-

²⁶ Cfr. MARRI TONELLI, *Andrea Maffei* cit., pp. 177-178.

²⁷ BALDINI, *Abitare la battaglia* cit., p. 141.

²⁸ Cfr. Giuseppe Verdi a Salvatore Cammarano, 25 marzo 1845, in *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001, p. 7: «Perdonatemi un'osservazione: Non vi sembrano troppe tre cavatine di seguito? Perdonatemi vi prego». Cammarano, stando al libretto definitivo, aveva a suo modo annuito separando le cavatine (una nel prologo, due nel primo atto).

²⁹ Cit. in MARRI TONELLI, *Andrea Maffei* cit., p. 175.

³⁰ Così Maffei, lavorando nel 1844 al testo di una cantata che avrebbe dovuto intonare lo stesso Verdi, aveva definite le modifiche imposte ai poeti dalla «tirannia della musica» (*Andrea Maffei a Jacopo Cagianca*, s.d. [ma 1844], ivi, p. 72). In quell'occasione, di fronte alla richiesta di Verdi di riscrivere di sana pianta «il canto lirico» perché non «musicabile», l'amico Maffei, indignato, aveva ritirato la sua poesia.

³¹ BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 343.

³² Per esempio, Emanuele Muzio, che è a Londra con Verdi, riceve una lettera di Barezzi, inviata da Busseto il 9 luglio, il 17, ben otto giorni dopo (cfr. *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, a cura di Luigi Agostino Garibaldi, Milano, Treves, 1931, p. 340). Difficile immaginare un impaziente scambio di lettere con questi ritmi, col lavoro sospeso per giorni e giorni in attesa di ritocchi magari non soddisfacenti.

mento che Verdi giunge nella metropoli inglese coll'opera completamente abbozzata,³³ e dunque col libretto modificato, all'occorrenza, durante la prima fase della composizione). Si noti che Folchetto, seppur in errore, afferma significativamente che al tempo di *Macbeth* Maffei «era stato pregato da Verdi di scrivergli un libretto, ma egli non sapendo adattarsi ancora ai tagli inevitabili del maestro, se ne schermì»,³⁴ dando per scontato che ai «tagli inevitabili», con annessi e connessi, per *I masnadieri* il cavaliere si fosse adattato. Certo Maffei, benché devoto, non era Piave, amico da strapazzare (e che, di fatto, Verdi stesso ha creato librettista), ma neppure Cammarano, il grande poeta melodrammatico di Donizetti, cui Verdi comunque chiedeva, educatamente, pur ricevendo spesso picche (incassate, è facile presumere, in nome della superiore esperienza del librettista napoletano). E non era ovviamente Boito, un 'nemico' convertito, da guardare con umana diffidenza prima ancora che col rispetto e l'ammirazione dovuti all'ardimentoso uomo di cultura e, soprattutto, del mestiere (al quadrato: musicista e poeta-librettista), con cui, peraltro, la collaborazione, inizialmente difficile, nonostante tutto ci fu e fu, per quanto inedita e complessa – trattandosi di due personalità ingombranti e fondamentalmente indipendenti –, scambievolmente e profonda. E poi un indizio da tenere ben presente, e che prende forma di prova alla luce delle qualità strutturali dei *Masnadieri*, è l'altro libretto firmato da Maffei (ovviamente senza la supervisione di Verdi), il *David Riccio* per Capecelatro, del 1850, un autentico disastro; cosa che, del resto, può dirsi di buona parte dei libretti che Piave non firma per il grande Bussetano (e che non vale, obiettivamente, per Cammarano e per Boito). Verdi, evidentemente, chiede a Maffei con garbo, senza calcare la mano, fidandosi un po' di sé e un po' dell'amico (fiducia, quest'ultima, indubbiamente piuttosto perniciosa, trattandosi di un dilettante: poeta colto, raffinato, famoso, letteratissimo sì, senza dubbio, ma librettista no). E il garbo del musicista quasi mortifica Maffei, che risponde alla sua richiesta sul secondo atto in questi termini: «Non parlar di sacrifici quando desideri alcuna cosa da me. La mia penna e il poco mio ingegno sono da gran tempo cose tue».³⁵ Non si tratta di piaggeria: è affezione e stima, è amicizia e timore di perderla («ho bisogno dell'amicizia e della tua principalmente; tu non potresti levarmela che lacerandomi il cuore»).

In ogni modo, è incontestabile che Verdi si senta onorato dell'amicale dedizione dell'inclito cavaliere e che gliene sia grato. Insieme alla lettera succitata, il maestro invia a Maffei, mettendolo a disagio, il compenso in denaro per *I masnadieri* (mille franchi) e

³³ Verdi arriva a Londra la sera del 5 giugno colla minuta dello spartito (il 17 maggio, quando Verdi e Maffei sono a Milano, Muzio scrive: «Credo che [il maestro] abbia ben poco a finir del tutto l'opera»; *ivi*, p. 318) e il 29 il fido allievo informa che «sono tre settimane e più che [il maestro] ha cominciato a mettere in netto l'opera, e non ha ancora finito, e gli rimane da fare anche l'istrumentazione» (p. 334); il 16, comunque, «due atti [dell'opera non strumentata] sono già in copisteria» (p. 328), tanto che per il 30 «è tutto disposto onde incominciare le prove a cembalo con tutti i cantanti» (p. 334). L'opera va in scena il 22 luglio.

³⁴ ARTHUR POUGIN, *Vita aneddotica di Verdi* [1881], Firenze, Passigli, 2001, p. 79. Ovviamente Maffei, più che ad adattarsi ai «tagli» di Verdi, era restio a legare il suo nome a un libretto.

³⁵ Cit. in MARRI TONELLI, *Andrea Maffei* cit., p. 175.

un orologio con catena d'oro («Vuoi forse pagarmi quei miserabili tapelli che ho messo al libretto di Piave?»), scrivendogli: «Ti prego d'accettare per mia memoria questa bagatella: è ben poca cosa in confronto a quello che tu hai fatto per me, ma valgami almeno la volontà e il desiderio d'esserti grato».³⁶ A Verdi, dunque, il libretto, progettato con ogni verosimiglianza insieme e poi debitamente sistemato, non deve affatto spiacciare. E, soprattutto, non devono spiacergli i versi, come si deduce non solo dal fatto che per sistemare quelli di *Macbeth* l'operista si sia rivolto con ogni fiducia al devoto Maffei avendo tra le mani il «bel» libretto dei *Masnadieri* appena composto, ma anche dalle esaltate parole dell'allievo Emanuele Muzio, portavoce dei giudizi dell'adorato maestro: «non è mai stato scritto un più bel libro. Quelli di Romani sono un nulla a confronto. Basti il dire che Maffei è il primo verseggiatore italiano, e che colle sue opere si è guadagnato la croce di Cavaliere e, quello che conta di più, dei gran denari»³⁷ (è proprio Verdi che parla: «Chi sa che una mattina non mi svegli *milionario*! Che bella parola che ha un senso pieno, bello! E come sono vuote, in confronto: *fama, gloria, ingegno*, ecc.!»³⁸). Lo conferma, infine, una lettera dello stesso Verdi a Escudier, del 12 gennaio 1847: «Per Londra ho fissato i *Masnadieri* di cui è già terminato il libretto, il quale sembrami ben riuscito per le posizioni, e pienamente verseggiato benissimo da uno dei più illustri poeti italiani»³⁹ (e si noti come non attribuisca «le posizioni» al poeta, quasi lasciando intendere che siano – almeno in parte – di sua competenza).

La «verseggiatura», in effetti, è notevole. In molte parti non è propriamente tradizionale, massime per il lessico (Verdi aveva chiesto invano a Piave per i cori delle streghe di *Macbeth*, rifatti poi da Maffei: «devono essere triviali, ma stravaganti ed originali»⁴⁰), e per quest'aspetto si può parlare, in certa misura, di «Boito degli "anni di galera"» o, meglio, con Radius, di «una specie di precursore di Boito, ma disgraziato».⁴¹ Maffei pesca parole in un vocabolario insolito e, a intermittenza, fa ardere lemmi violenti, furenti, spiazzanti, espressionistici, addirittura rozzi, artefatti tanto da porsi ai limiti di un'affascinante illetterarietà (le parole della «stregonessa» masnada), non inutili ma di effetto perché inattesi, sconci, fuori luogo nel vieto stagno lessicale della librettistica preboitiana («il suo vocabolario è di gran lunga più ampio della media dei librettisti»⁴²). Non si tratta di cattivo gusto, ma di vigorose iniezioni di stile più modernamente letterario, romantico, estraneo al codice del genere e dunque meno impo-

³⁶ *Ibid.* Non sfugga come la causa di questo eccezionale scambio di lettere tra l'operista e il poeta, altrimenti poco sensato (essendo entrambi a Milano), è il compenso (non consegnato di persona ma, con giusta delicatezza, inviato) in uno colla richiesta della cessione del libretto per iscritto, che Maffei allega alla sua risposta.

³⁷ Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi, 9 novembre 1846, in *Giuseppe Verdi nelle lettere cit.*, p. 291.

³⁸ Giuseppe Verdi a Emilia Morosini, 14 luglio 1846 (da Recoaro), in *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, Milano, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913, p. 443.

³⁹ Cit. in BUDDEN, *Le opere di Verdi cit.*, p. 579.

⁴⁰ Cit. *ivi*, p. 290.

⁴¹ RADIUS, *Verdi vivo cit.*, p. 144.

⁴² BUDDEN, *Le opere di Verdi cit.*, p. 343.

matato e aulico, più vario e medio, uno stile non solo e non tanto di Berchet, Pellico, Prati e dello stesso Maffei, ma europeo, shakespeariano, victorhughiano, benché risolto tutto nelle corde del grande patrimonio letterario italiano (con buona pace di Bembo, è il tempo del padre Dante, profeta del Risorgimento, con 'educate' adesioni al pluristilismo e al plurilinguismo, ancora incerti: l'anticamera di Boito, appunto, che pure non pubblicherà mai versi comici come questi, oscenamente amabili anche senza la «trombetta» infernale: «entra e v'ascolta la seconda messa. | Sandò dietro le tiene, e nel più bello | ch'ella stassi raccolta e genuflessa, | le palpa il culo»⁴³). Maffei, «uno degli scrittori più eleganti d'Italia, "il poeta dalla lingua di miele"»⁴⁴ (come il Bardo...), nei *Masnadieri* per Verdi s'improvvisa, e non solo linguisticamente, verseggiatore di ampio respiro, 'alla moda', e non di certo alla moda (petrarchesca) dei libretti, tanto da tirar fuori – per darla in pasto alla sguaiata e spregiudicata masnada – finanche l'ottava rima, escogitando una strofe («I cittadini correano alla festa»; II.5) dichiaratamente narrativa («Narralo tu») ma tutta bislacca, snaturata, dagli endecasillabi sempre *a minore*, volutamente goffissimi, alla strampalata rima baciata tronca, una significativa deturpazione metrica che verosimilmente indica o l'incapacità dei banditi «di organizzare adeguatamente il verso da loro usurpato»⁴⁵ o un loro consapevole, e dunque disacrante, gioco poetico (che abbassa una nobile forma della tradizione al livello della loro ignobile condotta). Da questo punto di vista, il primo esperimento librettistico maffeiano rivela dunque, obiettivamente, tratti nettamente anticonvenzionali e ambiziosamente letterari.⁴⁶

Il proposito di esprimere con parole violente una materia straordinariamente violenta richiedeva, peraltro, una gestione sicura, spavalda, dei colori espressivi, e una varietà di toni tale da far stagliare efficacemente gli innesti innovativi sullo sfondo di una medietà equilibrata e letterariamente credibile, lontana dal 'melodrammatiche', evitando il rischio (reale) di rendere indigesti, 'brutti' e risibili gli apporti più significativi, calati in stridente contrasto nella forma canonica. E la poesia dei *Masnadieri*, malauguratamente, è complessa e disomogenea. Più volte Maffei incastra schegge di un lessico aggiornato e prosastico nella forma tradizionale dei libretti (solo qui è là avvivata e rafforzata da tasselli poeticamente incisivi: «colli di verde eterno», «spaziare l'eternità», ...), ottenendo una sorta di inedito screziato *sermo acidulus*, che dà l'impressione di una ca-

⁴³ Dall'ottava introduttiva del canto XIV della *Pulcella d'Orléans* di Voltaire tradotta da Monti (ma le ottave introduttive, dal canto XII, sono di Maffei, che peraltro imita egregiamente lo stile della piccante traduzione montiana); cfr. MARRI TONELLI, *Andrea Maffei* cit., p. 96. Per un accenno al dantismo di Maffei cfr. EAD., *Quando la letteratura incontra il Risorgimento. Andrea Maffei e le spoglie di Ugo Foscolo*, Riva del Garda, Museo Alto Garda, 2011, pp. 35-39.

⁴⁴ POUGIN, *Vita aneddotica* cit., p. 81.

⁴⁵ Cfr. ANSELM GERHARD, *Il primato della melodia. Riflessioni sull'analisi del dettaglio musicale nelle opere di Verdi*, «Studi verdiani», 18, 2004, pp. 313-331: 328-330.

⁴⁶ Cfr. PETER ROSS, *Der Dichter als Librettist: Andrea Maffei's Textbuch zu Verdis «I Masnadieri»*, in *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca*, a cura di Daniela Goldin Folena e Wolfgang Osthoff, Laaber, Laaber Verlag, 2002, pp. 117-152.

ricatura, di una distorsione ironica della poesia librettistica: ciò suona male, strano, sbagliato, letterariamente ‘nobile’ quanto librettisticamente ‘brutto’.⁴⁷ E, per giunta, Maffei non è affatto ironico, distaccato. Mai. Nemmeno nei versi della masnada, nemmeno nel famigerato coro di III.3 (in cui l’ironia sta, semmai, nella musica, che rende tutta questa canaglia addirittura simpatica), che peraltro non è stato confezionato per l’opera di Verdi ma è l’unico passo del libretto preso di netto dalla traduzione dei *Räuber* dello stesso Maffei (IV.5).

La versione maffeiana dei *Räuber* di Schiller era stata pubblicata nel 1846, s’è detto, nella collana di opere schilleriane (il *Teatro completo*) tradotte dal poeta trentino, collana avviata nel 1827 per i tipi del milanese Pirola, lo stesso che stampa il libretto nel 1847 per l’editore Lucca, riproponendo alcuni fregi del volume schilleriano. È una traduzione in prosa con poche parti in versi, fedele alla scrittura originale. Chi ha dimestichezza colle versioni poetiche di Maffei sa che la loro pasta è ben diversa. Dice bene Baldini quando nota che il cavaliere «aveva saputo cogliere, nell’arco d’un qualche decennio, il colore medio d’uno stile che per allora seguitava alla moda. E in questo stile aveva piattamente livellato Goethe e Schiller, Shakespeare e Milton, Byron e Heine, una poltiglia in cui tutti cantavano la stessa solfa con la stessa voce e la stessa intonazione»,⁴⁸ salvo considerare, però, che questo non era un difetto ma un pregio, quel nobile e letteratissimo pregio che determinò il grande successo di queste traduzioni, anzi ‘italianizzazioni’: mediavano abilmente e consapevolmente culture diverse colla tradizione e col diffuso sentire italiano del momento, rendendo digeribile su larga scala una letteratura altrimenti estranea e ampliando, di conseguenza, le conoscenze letterarie nostrane, influenzando e aggiornando, senza scossoni, il gusto dei lettori, stimolando dibattiti tra gli intellettuali e dando, insomma, un vivo contributo alla sprovincializzazione della cultura italiana. Maffei si sforza, dice egli stesso, di «indovinare come i grandi poeti stranieri, se per nostra ventura fossero nati italiani, avrebbero significato i loro pensieri».⁴⁹ Ma la versione «in vile prosa» dei *Masnadieri* è altra cosa. Intanto, a Maffei *Die Räuber*, truculento e problematico testo giovanile di Schiller, non vanno a genio, e a priori non gli va a genio la prosa: si direbbe che è uso a pensare in versi, preferibilmente in endecasillabi.⁵⁰ I tre lavori in prosa di Schiller, non a caso, sono gli ultimi a essere tradotti e pubblicati: *I masnadieri* nel 1846, *Cabala ed amore* nel 1852

⁴⁷ Cfr. PIERI, *Viaggio da Verdi* cit., p. 112: «Nemmeno i versi di Maffei sono tutti così brutti, anzi il libretto, secondo criteri astrattamente letterari (ch’erano poi gli stessi di Maffei ...), potrebbe anche essere di quelli che si definiscono “nobili”».

⁴⁸ BALDINI, *Abitare la battaglia* cit., p. 141.

⁴⁹ Cfr. MARRI TONELLI, *Andrea Maffei* cit., pp. 88-89; CISOTTI, *Schiller* cit., pp. 7-12.

⁵⁰ Traducendo il *Faust*, anni dopo, eviterà di rendere fedelmente l’unica scena che nel capolavoro goethiano è in prosa. Cfr. *Fausto, tragedia di Wolfgang Goethe*, traduzione di Andrea Maffei, Firenze, Successori Le Monnier, 1866, p. 313: «Questa scena fu scritta dal Göthe in prosa, forse perché volendo nel suo poema raccogliere e intrecciare ogni forma di bellezza letteraria, non amò fosse escluso un brano di prosa. Io avrei dovuto, anche per reverenza all’autore, tradurla egualmente in prosa; ma nel voltare in italiano quelle idee sì mirabili e piene di poesia, m’accadde che, quasi senz’accorgermi, le vidi ripigliare, come propria veste, quelle forme poetiche che l’autore tedesco avea loro negate, e mi trovai i versi già fatti».



Karl (a sinistra) e Franz (a destra), i due fratelli Moor nel dramma *Die Räuber* di Schiller, fonte dei *Masnadieri*. Incisioni di Lazarus Gottlieb Sichling e Johann Leonard Raab, da disegni e progetti di August von Ramberg e Friedrich-Pecht. (da *Schiller-Galerie*, Friedrich Arnold Brockhaus, Leipzig, 1859)

(*Luisa Miller* è anteriore), *La congiura del Fiesco* nel 1853. Scrive a Cabianca: «Ora stampo i *Masnadieri* tradotti in vile prosa; ed a questi succederanno gli altri due drammi giovanili dello Schiller *Fiesco* ed *Amore e raggio*, e così sarà compiuta la traduzione di tutto il teatro del sommo tragico». ⁵¹ È costretto, insomma, a tradurre *I masnadieri* in ossequio alla stabilita completezza delle sue versioni schilleriane; e che avrebbe preferito che la traduzione la facesse altri lo si legge tra le righe della dedica all'amico Francesco Venturi: «in fronte a quest'umile lavoro in prosa, il quale, se ben ti ricorda, doveva uscire dalla tua penna e ritrarre dalle grazie e dalla forza del tuo stile quel pregio che forse non ha ritratto dal mio». ⁵²

⁵¹ Cit. in MARRI TONELLI, *Andrea Maffei* cit., p. 133n.

⁵² Cfr. *ivi*, pp. 180-181.

Sta di fatto che la prosa dà a Maffei, che non deve usare il filtro della tradizione poetica italiana, la libertà di essere maggiormente fedele alla lettera schilleriana. Certo, la violenza linguistica dei *Räuber* risulta globalmente attutita da un invincibile pudore letterario di germe classicista, ma la lingua proposta da Maffei, sia pur forbita, è sufficientemente forte e ‘quotidiana’, perlomeno alla luce di quel pudore (che determina anche la scelta fortunatissima del titolo, *I masnadieri*, con termine classico e più ricercato, in luogo del soppiantato *I briganti* della precedente versione di Ferrario⁵³). E nei passi in versi, pur in un’incontenibile tendenza all’enfasi, il cavaliere media diligentemente, vincendo l’attrazione dell’eleganza italica in nome di una coerenza generale, come nel caso del coro ‘scapigliato’ della masnada, qui e là attutito nelle immagini ma addirittura più colorato e grottesco dell’originale. Lo si confronti col coro del libretto:

TRADUZIONE

Le rube, gli stupri, gl’incendi, le morti,
per noi son balocchi, son meri diporti.
Fratelli! cacciamo quest’oggi la noja,
ché forse domani ci stràngola il boja. –

Noi meniam la vita libera,
vita colma di piacer;
serve un antro a noi di tegole,
scusa un bosco di quartier.
N’accampiamo al vento, al turbine;
tien Mercurio il nostro bandolo,
è la luna in nostro sol.
Qui c’ingrassa un buon canonico,
là c’impinza e bagna l’ugola
qualche ricco fittajuol. –

Al Poi che matura
nell’alba futura
pensar non è saggio,
provegga il Signor.
Quel ben che ci cola
per l’arida gola
n’accresce coraggio,
n’addoppia vigor:

E d’un vincolo fraterno
ci leghiam coll’Angiol nero
che sa friggere all’inferno
da valente cuciniero. –

Gli estremi aneliti
d’uccisi padri,

LIBRETTO

Le rube, gli stupri, gl’incendj, le morti
per noi son balocchi, son meri diporti;
fratelli! cacciamo quest’oggi la noja,
ché forse domani ci stràngola il boja.

Noi meniam la vita libera,
vita colma di piacer,
porge un antro a noi ricovero,
serve un bosco di quartier.
Qui ci sfama una pinzochera,
là c’impinza un fittajuol,
tien Mercurio il nostro bandolo,
è la luna in nostro sol.

Gli estremi aneliti
d’uccisi padri,

⁵³ Cfr. CISOTTI, *Schiller* cit., p. 48.

le grida, gli ululi
di spose e madri,
sono una musica,
sono uno spasso
pel nostro ruvido
cuojo di sasso.

Allor che tremano
sotto a' coltelli,
allor che mugghiano
come vitelli,
allor che cascano
come le pecchie
non ci carezzano
gli occhi e l'orecchie? –

Ma quando quell'ora d'un tratto risoni
che il boja ne concì dal dì delle feste,
sbrattati dal fango stivali e giubboni,
cogliam la mercede dell'inclite geste.
Poi, lungo il cammino
le canne inaffiando dell'ultimo vino,
la ra... la la ra...
n'andremo d'un salto nel mondo di là.

le grida, gli ululi
di spose e madri,
sono una musica,
sono uno spasso
pel nostro ruvido
cuojo di sasso.

Ma quando quell'ora d'un tratto risuoni,
che il boja ne concì dal dì delle feste,
sbrattati dal fango stivali e giubboni,
cogliam la mercede dell'inclite geste.
Poi tocca la meta del breve cammino
le canne inaffiando dell'ultimo vino...
la ra... la la ra...
n'andremo d'un salto nel mondo di là.

«Che sorta di linguaggio è codesto?», si può chiedere collo Schweizer dei *Masnadieri* di Schiller-Maffei (III.2). Lo sforzo di aderire quanto più possibile alla forma schilleriana è evidente e lodevole (basti l'*incipit* asindetico, da «Stehlen, morden, huren, balgen»), ma è chiaro allo stesso tempo il massiccio ricorso al linguaggio della nostra tradizione letteraria comica (forse il più idoneo a rendere, nella contemporanea sensibilità italiana, la stranezza, il 'realismo' di questo canto scellerato, brutto, rozzamente irriverente) nonché la scelta di un impianto metrico più vario, italiano in quanto cesarottiano. Il tutto, in certa misura, quasi «preannuncia il Boito» (del *Re Orso* in particolare) ma di certo non «mutuando la tematica dal Solera»,⁵⁴ trattandosi di Schiller puro e semplice. A proposito di questo coro si è scritto anche che «Verdi e Maffei, qui, devono essersi contagiati a vicenda. L'idea è quella di un coro che sia come il compendio di tutti i più vandali cori verdiani. Ma i "vandali" sono civilizzati e fanno certi giochi di polimetria alla Melchiorre Cesarotti, con sfoggio di tinte truci».⁵⁵ Più semplicemente, Maffei, ancor senza prospettive librettistiche, aveva italianizzato Schiller proprio come Cesarotti aveva italianizzato *Le poesie di Ossian* (benché l'immagine del compendio calzi comunque, fortuito che sia), qui inseguendo, lungi dall'ironia (Maffei non sorride: ridono i masnadieri, biecamente), una specie di crudezza linguistica *in vitro*, artifi-

⁵⁴ Cfr. BALDINI, *Abitare la battaglia* cit., p. 144.

⁵⁵ PIERI, *Viaggio da Verdi* cit., p. 110.



Anonimo, Schiller legge «Die Räuber» ai suoi amici in luogo segreto (sec. XIX). Olio su tela, battuto all'asta da Zeller il 12 aprile 2012.

ziale, letterariamente riconoscibile (stile comico, triviale, deformazione dell'aulico: Pulci, Tassoni ecc.), italianamente subentrante al realismo tedesco.

Nel passaggio dal dramma al libretto Maffei taglia, ovviamente, intere strofi del coro e cerca di regolarizzare la struttura metrica (gli ottonari in due tetrastiche invece che in una tetrastica e due tristici; il doppio senario in luogo del senario all'ultima strofe). Ritocca, inoltre, alcuni versi o parole per una maggiore e più immediata intelligenza del testo, sempre attento però a salvaguardare le sue amate allitterazioni, che sono una sorta di microscopica rete musicale che amalgama diverse sezioni del libretto: «di tegole, | scusa un bosco» diventa «ricovero, | serve un bosco». Nei *Masnadieri* la tangibile musicalità dei versi – che, *mutatis mutandis*, ricorda Boito – ha funzione ora astratta ora di accentuazione del tono e del sapore dei versi («Perché fuggisti al canto | del festivo convito?»; II.3), ovviamente non solo aspri («Dolcezza ignote all'estasi | d'un Immortal gustai»; I.6) e non senza effetti fonosimbolici, come la vertigine amorosa di

«Nelle sue BRACCIA!... un VORTICE | d'EBBREZZA n'avVOLGEA. | Come due VOCI unisone» (ancora I.6). Particolarmente interessante è quando l'allitterazione sfiora spigolosamente il bisticcio, amplificando l'acidità fino a livelli affatto respingenti: «SPÀURACCHI egregi | per le FIACCHE animUCCE. Osa, FRANCESCO! | SPÀCCIATI del VECCHIARDO...» (I.3).⁵⁶ Negli ingranaggi fonici spiccano anche le rime ricche (I.3: *umano* : *mano*; I.7: *maledetto* : *detto*; II.1: *sola* : *consola*; II.7: *pugna* : *impugna*; III.6: *sotterra* : *terra* e *perversi* : *versi*; IV.5: *paterno* : *eterno*; IV.7: *rammenti* : *giuramenti* e *resta* : *t'arresta*) cui s'aggiunge una rima ricca imperfetta (II.6: *forma* : *deforme*). Un altro accorgimento retorico reiterato, inoltre, è la ripetizione a chiasmo: «Fiere umane, umane fiere» (I.2), «rendimi tu, tu rendimi» (I.7), «Trema, iniquo! [...] iniquo, trema!» (IV.4).

Più utile, tuttavia, è osservare in che modo la prosa dei *Masnadieri* del 1846 si trasformi nella poesia (per musica) dei *Masnadieri* del 1847. Il confronto rivela, senza sorprese, che nel libretto la violenza verbale appare ulteriormente diluita nell'innalzamento del tono, nell'enfasi e nell'antirealismo poetico di stampo classicista, e tuttavia, considerando il cambiamento di genere e la conseguente condensazione, essa non solo è ancora evidente, ma risulta, benché episodica, piuttosto spiccata (soprattutto, non a caso, nei recitativi).⁵⁷ Si veda la prima battuta di Carlo:

TRADUZIONE

Quando leggo nel mio Plutarco le vite degli uomini grandi mi viene a schifo questo secolo parolajo. [...] Ah, se lo spirito d'Arminio sfavillasse ancor nella cenere! [...] ti farò dell'Allemagna una repubblica tale che Roma e Sparta ti parranno due conventi di monachelle.

LIBRETTO

Quando io leggo in Plutarco, ho noja, ho schifo di questa età d'imbelli!... Oh se nel freddo cenere de' miei padri ancor vivesse dello spirto di Arminio una scintilla! Vorrei Lamagna tutta far libera così, che Sparta e Atene sarien al paragon serve in catene.

Il tono aulico quasi non tocca la prima frase, dalla sintassi lineare e con tanto di «schifo»⁵⁸ (ma il «secolo parolajo» diventa «età d'imbelli»), affiora però nella seconda («dello spirto di Arminio una scintilla») e persiste nella terza, in cui «Roma», sacrificata sull'altare della rima, cede il posto ad «Atene», e le prosaiche «monachelle» sono sostituite da più solenni «serve in catene». Non si tratta, insomma, di una mera trasposizione in versi della traduzione in prosa, ma di un'elastica, mediata riscrittura di genere. La vivacità linguistica dell'originale, già ridotta nella traduzione, scema notevolmente, e si avverte, potente, la forza di gravità poetica: il risultato, comunque strano per un libretto del tempo, è obiettivamente più 'pesante'.

⁵⁶ Cfr. CISOTTI, *Schiller* cit., p. 58: «Qui si nota una ricerca di suoni aspri e secchi, oltre che di immagini atte a suscitare sdegno per il personaggio che le evoca».

⁵⁷ Cfr. QUIRINO PRINCIPE, «*Josephus vortit barbare*» ovvero: *dei traduttori di traduttori di Schiller*, «Cultura tedesca», 28, 2005, p. 178: «L'asprezza è inversamente proporzionale alla lunghezza del testo. Se il testo si gonfia o si allunga, cresce proporzionalmente (e "stocasticamente") la dispersione lessicale», e viceversa.

⁵⁸ Cfr. CISOTTI, *Schiller* cit., p. 57.

Un compiuto esempio di conversione in poesia tragica di prosa relativamente sostenuta (ma con tratti quotidiani) è, invece, il recitativo del duetto Amalia-Massimiliano (I.6), linguisticamente uno dei passi più convenzionali del libretto:

TRADUZIONE	LIBRETTO
MASSIMILIANO (<i>in sogno</i>) Figlio mio! [...]	MASSIMILIANO (<i>in sogno</i>) Mio Carlo!...
AMALIA (<i>lo prende per mano</i>) [...] egli sogna [...].	AMALIA Ei sogna.
MASSIMILIANO [...] Oh Dio! come sei misero! [...]	MASSIMILIANO Oh quanto misero sei!
AMALIA (<i>scuotendolo</i>) Svegliatevi, caro padre; il vostro non è che sogno. [...]	AMALIA Ti sveglia, amato padre; e le tue larve spariran.
MASSIMILIANO [...] Francesco, fin ne' sogni vuoi tu rubarmelo?	MASSIMILIANO Francesco! pur nel sogno mel togli?
AMALIA Ma non conoscete l'Amalia vostra?	AMALIA Io son, mi guarda; la tua figlia son io.
MASSIMILIANO (<i>rasserenandosi</i>) [...] tu qui? [...] Io sognava del mio Carlo... [...] Povera fanciulla! Io distrussi le gioje della tua gioventù. Non maledermi!	MASSIMILIANO (<i>apre gli occhi</i>) Tu qui?... pur or sognava del nostro Carlo. O povera fanciulla! L'april delle tue gioje io disforai. Non maledirmi...
AMALIA (<i>bacia affettuosa la sua mano</i>) Maledirvi?	AMALIA Maledirti? Oh mai!

È lampante, nella riformulazione in versi, l'uso degli stilemi tipici dei libretti seri: brevità, imperativo tragico, inversioni e torsioni della sintassi, aulicismi, la distanza dal quotidiano, ossia l'exasperazione del linguaggio tragico ottocentesco, di matrice alfieriana, che diventa il presupposto stesso del melodramma romantico.⁵⁹

Maffei, tuttavia, è il primo poeta a offrire a Verdi una certa «movimentazione» della lingua: «il linguaggio diretto e grezzo dei masnadieri» è «segno tangibile di abbassamento linguistico».⁶⁰ In realtà, lungi – s'è detto – dall'essere davvero realistico e quotidiano, il *sermo* della masnada, conservando sempre uno statuto letterario (fon-

⁵⁹ Cfr. VITTORIO COLETTI, *Il gesto della parola. La lingua nel melodramma e nei libretti verdiani*, in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee. Atti del Convegno Internazionale. Roma, 29-30 novembre 2001*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, pp. 43-44.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 44.

damentalmente comico), è differente ma non meno 'alieno', librettisticamente, del parlare di Francesco, che non è un masnadiero eppure usa *piangolosa, animucce, logoro ossame, un buffo* e anticipa l'accumulazione dei «balocchi» dei malviventi a colpi di «singulti, lagrime, – timor, sospetto; l'inedia, il carcere, – l'onta, l'affanno» (I.5), per non dire del coretto (non schilleriano) dei suoi crapulosi commensali («Lasciamo i lamenti | di stupido rito, | plorar sugli spenti | è folle dolor»; II.1), obiettivamente più agghiacciante della canzonaccia dei masnadieri (e certo non solo per la forma). La differenziazione linguistica di Maffei è più precisamente morale e/o emotiva, e comunque espressivamente variabile. Si veda Carlo, che si agita tra vertici tragici e (rari) scoppi anomali («Chi v'ha piovuto, | spirti iniqui, un tal pensiero?»; I.2), o la stessa masnada che, per esempio, assurge in salsa risorgimentale a toni nobilmente patriottici: «Su, fratelli! corriamo alla pugna | come lupi di questa boscaglia! | Trionfar d'una schiava ciurmaglia | ne farà disperato valor. ...» (II.7). Francesco, inoltre, sa passare – problematicamente⁶¹ – dal carezzevole e allitteratissimo trasporto (sincero?) di «Io t'amo, Amalia! io t'amo | d'immenso, ardente amore!», in perfetto 'melodrammatico' amoroso (i primi tre versi della strofe, significativamente, non hanno corrispettivo in Schiller), a «O vil femminetta, | chi sfidi non sai; | col sangue dovrai | l'oltraggio scontrar», nel maffeiano *sermo acidulus*, composto indigesto – ma indubbiamente solleticante – di convenzione e vocaboli stilisticamente incoerenti (per un libretto serio, si badi, perché «vil femminetta» è letteratissimo, da Redi all'*Amleto* tradotto da Leoni, e già in Petrarca, nella forma «vil femminella» del *Triumphus cupidinis*). Il parlare di Amalia e Massimiliano, invece, è sostanzialmente nella norma, magari con qualche sfumatura apparentemente manzoniana (e invece schilleriana), come in I.7:

TRADUZIONE	LIBRETTO
No, vecchio infeliccissimo! Il Padre degli afflitti lo volle a sé per non farci beati su questa terra come nel cielo. Colà, colà... (ti conforta!) al di sopra de' Soli... noi rivedremo il nostro Carlo.	Padre! lo assunse ai martiri il Dio dei travagliati, perché quaggiù non fossimo come nel ciel beati; ma lo vedrem, consòlati! là tra le stelle e 'l sol.

Il limite dell'operazione, pur di fronte alla differenziazione linguistica messa in atto, sta da un lato in una sorta di capovolgimento della poetica mediatrice del Maffei traduttore, che nei panni del librettista non osa, calcola male le dosi e barcolla fastidiosamente tra banalizzazione e innovazione (tanto rassicuranti apparivano le sue piallate versioni quanto irritante e spiazzante, considerato lo stimato autore, appare il suo rugoso libretto, stilisticamente non abbastanza robusto da sostenere l'eteroclita forza espressiva degli innesti romantici), dall'altro nella generale invarianza drammatica derivante dall'uniformità delle situazioni di cui si è detto: è tutto violento o nervoso, fosco, sinistro e opprimente, salvo minime oasi di mesta calma apparente, come la ro-

⁶¹ Cfr. GUIDO PADUANO, *Il giro di vite. Percorsi dell'opera lirica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 55-56.

manza di Amalia in I.6. In questo caso Maffei trasferisce uno dei rari passi lirici dell'originale da una situazione a un'altra, adeguandolo metricamente per facilitare l'intonazione; nella traduzione (III.1) è una dolorosa canzone a rima baciata in settenari sdruciolli ed endecasillabi alternati, nel libretto è un più breve imbambolato ricordo in tetrastiche di settenari (insomma, l'adorato Schiller smontato, depurato, variato e rimontato in 'melodrammatico' dal suo celebrato traduttore-traditore):

TRADUZIONE	LIBRETTO
Fu bello al par d'un angelo del riso eterno di Valalla impresso! [...] Nelle sue braccia!... un vortice d'ebbrezza impetuosa n'avvolgea... Si confondeano i battiti mentre il suo col mio cor si confondea. I baci suoi!... stillavano tutte le voluttà che il ciel aduna! Come due corde unisone, come due fiamme, contemprate in una, anima uniasi ad anima, s'uniano, si fondeano e labbra e volti, e terra e ciel nell'estasi di quel nodo di foco ivan disciolti. Ei non è più!... Non giovano pianti, sospiri a ravvivar lo spento. Ei più non è!... Si perdono le gioje della vita in un lamento!	Lo sguardo avea degli angeli che Dio creò d'un riso... I baci suoi stillavano gioir di paradiso. Nelle sue braccia!... un vortice d'ebbrezza n'avvolgea. Come due voci unisone, sul core il cor battea. Anima uniasi ad anima fuse ad un foco istesso, e terra e ciel pareano stemprarsi in quell'amplesso. Dolcezza ignote all'estasi d'un Immortal gustai; sogno divin! ma sparvero, né torneran più mai.

Quello che Maffei fa con questa canzone fa, consapevolmente disinvolto, coll'intero dramma, benché cerchi di restare aggrappato a Schiller il più possibile. A Maffei, s'è detto, *Die Räuber* non piacevano, non gli piaceva tradurre in prosa, non gli piacevano (è un eufemismo) i libretti. *I masnadieri* sono un atto di amicizia per Verdi, puro e semplice: risponde alla richiesta cercando di fare qualcosa di buono, pur maneggiando una materia sgradita in una forma sgradita. Già la traduzione, che sperava facesse Venturi, è stata un dovere poco piacevole all'altare di Schiller. Il libretto per Verdi è un nuovo 'dovere', forse più penoso del primo, all'altare dell'amico. Tra le righe della premessa al libretto si legge tutto il suo imbarazzo per l'operazione. In essa il cavaliere dichiara che il poeta melodrammatico «deve ridurre un vasto concetto in picciola dimensione senza mutarne l'originale fisionomia, come una lente concava che impicciolisce gli oggetti e ne conserva tuttavia la sembianza». La stringata sintesi di Maffei (Verdi *adjuvante*) ha del virtuosistico, «un lavoro pulitissimo»,⁶² e la sua adesione a grandi linee – se non alla lettera – allo spirito dell'originale («stivò tante scene e sentenze di Schiller

⁶² FOLETTO, *Poeta «assai distinto»* cit., p. 94.

quante ne poteva sopportare la lunghezza di un'opera italiana»⁶³) è impressionante – e lo è ancor più guardando il libretto che Crescini aveva tirato fuori dai *Räuber* per Mercadante (1836) –, considerata l'evidenza di tutti i limiti e i problemi drammatici di «una materia che per il pubblico della metà dell'800 doveva apparire orripilante»,⁶⁴ e che egli stesso definisce «dramma terribile» e «spaventosa pittura della società», frutto immaturo di «troppo ardente immaginazione». ⁶⁵ Tuttavia, se finanche corregge alcune debolezze della fonte⁶⁶ (allontanandosene soprattutto nelle parti terza e quarta), quasi ne neutralizza l'essenza sociale e di pensiero, che fatica a manifestarsi. Recensendo l'opera, Luigi Toccagni, amico di Verdi e Maffei, vide in ciò un bene, scrivendo che la tragedia schilleriana convertita in melodramma,

se, per la sminuita dimensione, perdere dovette dell'originale grandezza sua, molto acquistò dal canto della morale e del decoro, avendo il poeta melodrammatico dovuto, al suo uopo, di necessità reciderne quelle disperate dottrine di scetticismo che [Schiller] ci avea senza misura versate. Ma in quella che le ragioni e le necessità dell'arte obbligavano il Maffei ad appicciorir la struttura del dramma da lui tolto a ricomporre in versi a servizio della musica, il suo buon senso e il suo buon gusto gli suggerivano di religiosamente conservare tutte le parti più belle e più appropriate al genere e all'uso cui riducea quel poema. [...] Il melodramma del Maffei è come dire una copia in miniatura d'un quadro grande e vistoso, e nondimeno anche in quelle accorciate membra e figure tu argomenti il far largo e grandioso dell'originale.⁶⁷

Raccorciando, riducendo, assottigliando il dramma fino a farne «poco più di uno scheletro» di «situazioni più accomodate alla musica», nell'illusione che essa supplisca – dando «le forme, il calore, la vita» – anche all'assenza degli snodi focali eclissati, Maffei conserva sì l'immagine dell'immensa e densissima opera di Schiller (un originale incontro tra *Lear*, *Riccardo III* e la parabola del figlio prodigo), ma sfocata, smagrita, semplificata, mutandone gli equilibri essenziali: «dilavato e graffiato intrigo» (Pieri *dixit*).⁶⁸ Manca l'accento, o perlomeno il giusto accento, sul sentimento rivoluzionario, sul disagio generazionale, sulla compressione della rigida società tedesca di pieno Settecento che scatena lo sfogo di confuse passioni libertarie (il poeta allontana l'azione al «principio del secolo XVIII» e l'allunga da due a tre anni), che emerge solo a tratti, rettificato in senso politicamente risorgimentale: «Su, fratelli! stringetevi insieme, l non temete di gente che teme!» (II.7; il coro è un virtuosistico mosaico di trasfigurati frammenti dei *Räuber*⁶⁹), coi truci masnadieri che, a intermittenza, diventano aggiornati

⁶³ BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 346.

⁶⁴ CISOTTI, *Schiller* cit., p. 54. Cfr. anche ACHIM AURNHAMMER, «*I Briganti* di Saverio Mercadante, «Cultura tedesca», 28, 2005, pp. 10-12.

⁶⁵ Per un'analisi della riscrittura maffeiana cfr. CISOTTI, *Schiller* cit., pp. 48-80. Si veda anche GUIDO PADUANO, *Tuttoverdi. Programma di sala*, Pisa, Edizioni Plus, 2001, pp. 53-54.

⁶⁶ Cfr. CISOTTI, *Schiller* cit., pp. 60-61.

⁶⁷ LUIGI TOCCAGNI, *I Masnadieri*, «Gazzetta musicale di Milano», VI/33, 1847, p. 260.

⁶⁸ PIERI, *Viaggio da Verdi* cit., p. 111.

⁶⁹ Cfr. la traduzione maffeiana (II.3): «Capitano! capitano! Han [...] teso intorno alla selva un cordone di mille soldati!»; e Razmann: «[noi] tutti insieme non contiamo agli ottanta. Uno appena contro venti»; risponde

campioni dei diritti nazionali. Il solo coro dei balocchi, nell'ipnosi grottesca del canto divertito, e pochi lacerti sbiaditi nelle battute di Carlo non bastano a ripagare il taglio di gran parte della scottante sostanza anche della sola scena terza dell'atto secondo, collo sconvolgente dialogo tra Razmann e Spiegelberg, degno di *Arancia meccanica*, coi velenosissimi picchi anticlericali e antireligiosi tra suore stuprate e chiese saccheggiate e, soprattutto, col tormento più profondo di Karl, una sorta di nero Robin Hood assestato di giustizia e schifato della sordida società benedetta dalla Chiesa (si veda il titanico confronto col frate), generoso verso i deboli, gli innocenti e gli oppressi, disgustato e lacerato dalla disordinata e ingestibile violenza assassina dei suoi uomini.

Sfumata la febbrile retorica rivoluzionaria, se s'ignora la fonte non si comprendono i motivi stessi dell'azione. Agli spettatori si presenta non più «uno svolgersi di avvenimenti così vario ed efficace» ma un nerissimo incubo, un'uniforme girandola di situazioni (in efficiente alternanza melodrammatica di sezioni cinetiche e statiche) spettacolarmente funzionale (c'è molta azione, anzi troppa, sia pur col pregevole originale innesto di movimento e di profondità scenica in II.4, colorato dalle sinistre fiamme di Praga e dalle disperate voci di donne – un'indovinata pennellata femminile in un dramma quasi tutto maschio –, suggestivo ed efficace⁷⁰) ma senza reale profondità psicologica (sono tagliati, tra l'altro, anche i personaggi-specchio che completano la psicologia di Karl: Spiegelberg e Kosinsky, riflesso cattivo e riflesso buono della sua conflittuale interiorità; il Carlo dell'opera è terribilmente semplificato e sialbo) e senza la giusta collocazione socio-culturale: «confinato il poeta in brevissimo spazio, non può dare al pensiero le proporzioni e il discorso psicologico voluti dal dramma, ma lavorare a gran tratti», si schermisce Maffei, verosimilmente tutt'altro che dispiaciuto, comunque, dell'ossequio alle convenzioni melodrammatiche che, tra regole, compromessi e convenienza, ha fatto bellamente amputare pressoché tutte le più 'detestabili mostruosità' del testo di Schiller, depurazione che nondimeno non bastò a rendere l'opera di facile digestione per il pubblico del tempo: «Tale argomento, checché in contrario asserisca il Maffei [nella premessa al libretto], non è punto acconcio alla musica, perché [...] il fine della musica è l'amore del bello. Ne' *Masnadieri* si vorrebbe far amare il turpe».⁷¹

Sulla debole impalcatura dell'incubo agiscono a scatti massa e singoli, in conflitto non sociale ma interpersonale, dalla compatta masnada, che viene fuori indistinta (sal-

Schweizer: «Tanto meglio! Cinquanta contro il mio pollice vorrei che fossero! [...] No, fratelli! non corriamo alcun rischio. Costoro combattono per sette soldi, e noi per la vita e per la libertà»; e Carlo: «ora combatteranno da disperati. (*forte*) Figliuoli, scegliete! O morire o menar le mani come cinghiali attornati»; «Parte di voi [...] s'appiatti nella boscaglia», «Noi li assaliremo di fianco come leoni».

⁷⁰ In Schiller l'incendio e le sue conseguenze sono esclusivamente raccontati. Nel libretto invece, benché a costo di avvicinare troppo la città alla selva della masnada, si indica «Praga in lontananza mezzo ascosa fra gli alberi», dando modo di vedere i riflessi dell'incendio («una fiamma lontana vedesi rosseggiare fra gli alberi») e far giungere nel bosco le «donne scapigliate con fanciulli» in fuga, ben più fortunate di quelle dei *Räuber*, trucidate da Schufferle e compari insieme a vecchi, ammalati e bambini. Non si può escludere, per inciso, che questo dinamico e infiammato squarcio sia uno dei succitati ritocchi chiesti da Verdi per ovviare alla freddezza della parte seconda.

⁷¹ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tipografia Tofani, 1859, pp. 112-113.

vo Rolla) dal cilindro del prestigiatore, addirittura anticipata da una profetica canzonaccia fuoriscena prima che diventi tale («Una banda, una banda; eroi di strada... | Col pugnale – e col bicchier | nessun vale – il masnadier!»; I.1), ai tristi, introversi e tormentati personaggi, figurini a forte contrasto (ma Amalia, invero, è tale già nella fonte⁷²) tra i quali emerge, nella sua rozza assurdità, Francesco, un malvagio scolpito col-l'accetta, proto-Scarpia mancato,⁷³ una sorta di «genio del male» (superficialmente accostato allo Jago boitiano)⁷⁴ cui manca anche solo il germe di quella *nuance* sinistra, sfuggente, realmente inquietante, che colorerà i grandi malvagi dell'opera scapigliata e decadente, un «vil tiranno» che pure sembra amare, anche se solo per un momento (II.3), con una forza espressiva pari a quella del suo smisurato odio, episodio singolo peraltro non sufficiente a determinare un canonico triangolo tenore-soprano-baritono nonostante il libretto dia grande rilievo alla componente amorosa, benché intorbidata dalla vicenda socio-famigliare e diluita nel nodale tragico rapporto padre-figli⁷⁵ (quello del padre, per inciso, è l'unico personaggio che nel libretto risulta più credibile, o meno incredibile, che nel dramma⁷⁶). In questo estremo assottigliamento drammatico spicca, peraltro, la bontà (melodrammaturgica) di almeno due scelte, che non risarciscono le mutilazioni ma rendono coerente lo «scheletro» verdian-maffeiano. Manca, nonostante la sicura tentazione di fare agire simultaneamente tenore e baritono, un incontro tra i fratelli Moor (che in Schiller avviene, benché solo fuori scena e senza che Franz riconosca Karl), le due facce dell'anima schilleriana, ambigua (anche nel solo Carlo, «demonio od angelo»), significativamente distanti, inconciliabili: dov'è Carlo non è Francesco, e viceversa, essendo le loro vicende separate.⁷⁷ E manca la redenzione finale di Carlo, l'«autosacrificio» che suggella coerentemente il dramma tedesco, «la tragica fine dell'universo retto dalle leggi di natura» che «si trasfigura nella nascita del mondo regolato dal contratto sociale»:⁷⁸ il protagonista del libretto non ha nobilitante riscatto sociale *in articulo mortis*, non si dona come il Karl di Schiller a un misero padre di undici figli per fargli ottenere la taglia che pende sulla sua testa, ma si allontana annientato verso il patibolo, sicché il sipario cala su di lui e sul genitore e sul lati-

⁷² Cfr. CISOTTI, *Schiller* cit., pp. 65-66.

⁷³ Cfr. PADUANO, *Tuttoverdi* cit., p. 54.

⁷⁴ Cfr. CISOTTI, *Schiller* cit., p. 61.

⁷⁵ Cfr. MARZIO PIERI, *Verdi. L'immaginario dell'Ottocento*, Milano, Electa, 1981, p. 87: «Nei *Masnadieri*, è una vera, morbida e dannata palude interparentale: il padre ama-odia il figlio ribelle (ma sincero e affezionato: come la Cordelia del *Lear*) ed è odiato e tradito (sepolto vivo) dall'altro figlio che si tiene in casa, che odia il fratello e ama la donna del fratello, che a sua volta ama, quasi maternalmente, il quasi suocero e padre».

⁷⁶ Cfr. CISOTTI, *Schiller* cit., pp. 64-65.

⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 62: «I *Räuber* non sono la tragedia dei fratelli nemici, come a tutta prima, suggestionati dalle figure di Karl e di Franz, si sarebbe portati a pensare, ma la tragedia di due sbagliati rapporti con la persona che, rappresentando la famiglia, è anche l'immagine dell'ordine divino su questa terra: con il padre. Le vicende dei due fratelli sono separate, ciascuno segue la sua strada e va incontro al suo destino senza sapere dell'altro, cosicché abbiamo una doppia catastrofe: non è un caso che Schiller abbia fin evitato di fare incontrare in scena i due personaggi».

⁷⁸ Cfr. LUCA CRESCENZI, *Introduzione a FRIEDRICH SCHILLER, I masnadieri*, a cura di Luca Crescenzi, Milano, Mondadori, 1993, p. XIX.

tante fratello (momentaneamente sopravvissuti, mentre in Schiller l'uno muore di crepacuore e l'altro si strozza) lasciandoli tutti, con un indovinato tocco di *suspense*, a un passo da una morte sospirata (per il pubblico), che più che castigare l'assurdità di questi tre autentici alieni sociali, innaturali, eslegi del consesso civile, purifichi quest'ultimo dai devastanti eccessi (d'amore e/o d'odio) dei Moor, vanificandone le azioni: finale apparentemente aperto o, meglio, appena differito, che pateticamente e melodrammaticamente trasferisce la centralità della scena finale all'«angelo» Amalia, l'agnello sacrificale, alla cui morte sembrano commuoversi perfino i «dèmoni» masnadieri, un tragico raggio di sole in un incubo non ancora concluso.

I masnadieri, prima vera opera schilleriana di Verdi (la *Giovanna d'Arco* di Solera essendo dichiaratamente «affatto originale» rispetto alla *Jungfrau* di Schiller⁷⁹) e frutto dell'unica collaborazione allo scoperto con Maffei, segnano la fine della loro fitta frequentazione artistica. I motivi sono vari. Da un lato c'è la relazione colla Strepponi, la futura moglie che inizialmente sposta a Parigi gli interessi del compositore e che assume nei suoi confronti un ruolo culturale analogo, per certi versi, a quello avuto fino ad allora dal cavaliere.⁸⁰ Ma è indubbio che il maestro si accorga, anche alle luce delle critiche al libretto (e, prima ancora, ai versi maffeiiani del *Macbeth*, sia pur creduti di Piave⁸¹), che non è molto conveniente lavorare con un poeta-poeta, amico che sia, con garbo e scendendo a patti (e quindi con ritmi e modi più pacati e meno incisivi, intervenendo «pesantemente» ma non troppo⁸²), se poi si ottengono gli stessi 'apprezzamenti' indirizzati ai versi di un poeta-librettista totalmente plasmabile come Piave e senza il giovamento riveniente da un meno accondiscendente uomo del mestiere come Cammarano, peraltro librettista letteratissimo quanto e più di Romani. Insomma, Verdi si convince che è meglio essere 'maleducato' con Piave e fare tutto da sé (e pazienza per i versi non proprio eccellenti), o – finanche se si tratta di Schiller, con tutto il rispetto per il suo gran traduttore – misurarsi col genio melodrammatico di Cammarano, ottenendo, tra l'altro, quei versi estatici ed estasiati, leopardiani, che gli ispireranno delle cantilene a dir poco sublimi («Quando le sere al placido»...). Maffei, in tutto ciò, pare sedotto e abbandonato. Ha lasciata la diritta via letteraria macchiandosi del «brutto peccato» di far libretti (e ci ricasca, peggio, per Capecelatro), e dopo tanti pre-

⁷⁹ Cfr. CISOTTI, *Schiller* cit., p. 33.

⁸⁰ Cfr. MARRI TONELLI, *Andrea Maffei* cit., p. 187.

⁸¹ Cfr. Giuseppe Verdi a Tito Ricordi, 11 aprile 1857, in *I Copialettere* cit., p. 444n: «Sono or dieci anni, mi venne in capo di fare il *Macbeth*: ne feci io stesso la selva; anzi più della selva, feci distesamente il dramma in prosa, colla distribuzione di atti, scene, pezzi ecc. ecc. ...; poi lo diedi a Piave da verseggiare. Come io trovai a ridire su questa verseggiatura, pregai Maffei, col consenso dello stesso Piave, di ripassare quei versi, e di rifarmi di peso il *Coro delle streghe*, atto 3.º, ed il *Sonnambulismo*. Ebbene, lo crederai? Quantunque il libretto non portasse nome di poeta, era creduto di Piave; e il citato *Coro* ed il *Sonnambulismo* furono i più maltrattati, e messi anche in ridicolo! Forse si può in quei due pezzi far meglio, ma tali e quali come esistono son sempre versi di Maffei, ed il *Coro* specialmente ha molto carattere. Così è: ecco l'opinione pubblica!».

⁸² Cfr. MILA, *Verdi* cit., p. 358: «forse Verdi con lui [...] non osava intervenire troppo pesantemente nella preparazione del libretto».

liminari e il rapido amplesso masnadiero, nonostante un favorevole auspicio del comune amico Toccagni,⁸³ pare restare speranzoso ad attendere un cenno, come un'eroina tradita del melodramma, fino alla *Forza del destino*, quando Verdi gli chiede d'usare la sua versione del *Wallensteins Lager* di Schiller. Ovviamente la sua risposta è affermativa («usane come cosa tua; né v'era bisogno che me lo chiedessi») e, come folgorato dall'inattesa richiesta, si sbilancia indicando all'amico l'incompiuto *Demetrius* schilleriano come buon argomento per le scene di Pietroburgo. Il passo più eloquente, però, è nella conclusione della lettera: «Finisco col dire a Piave» – «e il nostro Piave da te diretto saprà pienamente appagarti»... – «che se mi credesse buono a storpiargli qualche verso non mi risparmi. A volte quattr'occhi veggono più di due. Insomma e tu e Piave giovatevi, se lo credete, d'un vecchio amico, e gli farete cosa graditissima».⁸⁴ Ovviamente non fu necessario.

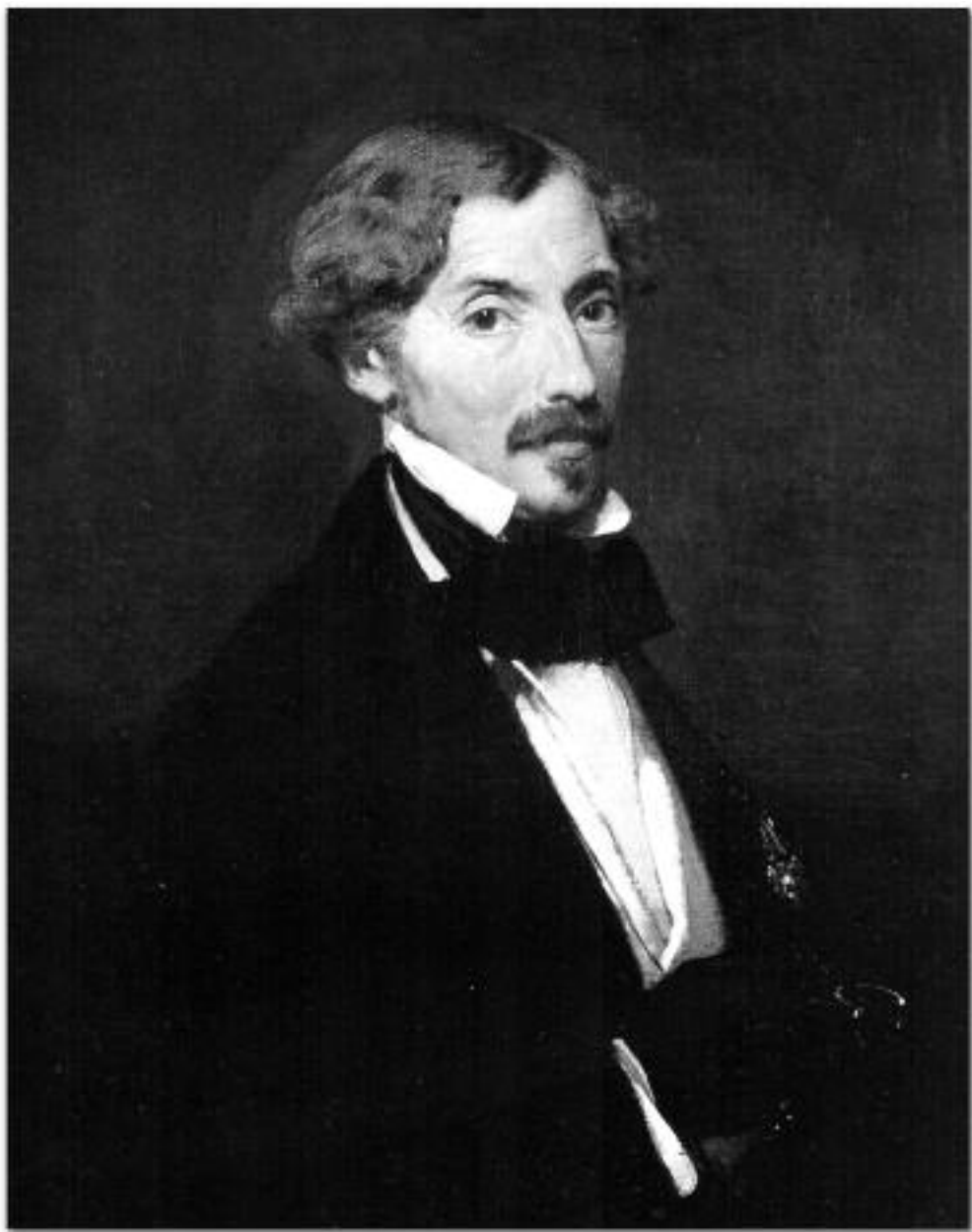
⁸³ Cfr. TOCCAGNI, *I Masnadieri* cit., p. 260: «Gran danno sarebbe per l'arte se dopo una sì laudabil prova il Maffei più scendere non volesse nell'arringo della poesia melodrammatica, in cui fu per la prima volta condotto dal desiderio di compiacere all'amico, e forse ancora dall'ambizione di partecipare al trionfo d'un sì glorioso compagno. Ah no, troppo ci giova lo sperar di vedere uniti in più altri cimenti i loro illustri nomi, e così musica e poesia congiurate amicamente fra loro a serbare all'Italia il principato della vocale armonia».

⁸⁴ Andrea Maffei a Giuseppe Verdi, 24 agosto 1861, cit. in MARRI TONELLI, *Andrea Maffei* cit., p. 212.

I MASNADIERI

Libretto di Andrea Maffei

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera



Giuseppe Bertini (1825-1898), ritratto di Andrea Maffei (1845-1850c). Olio su tela. Milano, Museo Poldi Pezzoli. Il cavalier Maffei (1798-1885) fu letterato e poeta, ma soprattutto traduttore (dal tedesco, e di Schiller in particolare) ed esercitò saltuariamente la professione forense. Patriota della prim'ora, ma su posizioni moderate, venne nominato Senatore del Regno d'Italia nel 1879. Oltre a scrivere il libretto dei *Masnadieri*, aggiustò alcuni scorci di *Macbeth*, ma Verdi non fu del tutto soddisfatto del suo lavoro. Se la loro collaborazione creatrice finì lì, il loro rapporto di amicizia durò invece per tutta la vita. Maffei scrisse anche il libretto di *David Riccio* (1849) per Vincenzo Capecelatro.

I masnadieri, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Scritti in cambio d'una remunerativa commissione per lo Her Majesty's Theatre di Londra – dai tempi dell'*Oberon* di Weber (1826) non si rappresentava un melodramma composto da un operista di fama internazionale per un teatro inglese, e si trattava inoltre del primo lavoro di Verdi espressamente scritto per un teatro non italiano –, *I masnadieri* debuttarono il 22 luglio 1847. Seppur menomato dalla recente, traumatica rottura che aveva spinto gran parte della famosa compagnia di canto ad allestire nuovi spettacoli al rivale Covent Garden, il *cast* vocale approntato dal grande impresario Benjamin Lumley poteva contare su un'autentica beniamina del pubblico locale come Jenny Lind, detta «l'usignolo svedese», oltre che su Filippo Coletti il quale, da interprete donizettiano di eccellenza, si era affermato come uno fra i primi baritoni verdiani del suo tempo (fu Gusmano alla *première* di *Alzira* nel 1845). Completava degnamente il *cast* un altro fuoriclasse come Luigi Lablache, anch'egli prediletto dai londinesi e, per qualche tempo, maestro di canto della regina Vittoria. L'opera, concertata e diretta personalmente da Verdi le prime due sere (il compositore dovette partire improvvisamente per Parigi e venne poi sostituito da William Balfe) costituì il più grande appuntamento in cartellone allora nella capitale britannica – alla *première* parteciparono tra gli altri la regina Vittoria e Luigi Napoleone – e fu coronata da un trionfo sensazionale. Gli entusiasmi dell'esordio si attenuarono però nelle due riprese, ma negli anni seguenti *I masnadieri* raggiunsero alcune piazze primarie europee, ed ebbero una diffusione piuttosto capillare nei teatri italiani almeno fino al 1852, quando s'imposero di forza i titoli verdiani degli anni Cinquanta, da *Luisa Miller* a *Rigoletto* (e poi *Il trovatore* e *La traviata*...) sfrattando l'opera dal nascente repertorio. *I masnadieri* vennero rappresentati nelle stagioni di carnevale in prima italiana a Trieste (dicembre 1847, ma limitatamente alle prime due parti), e poi a Verona e Bergamo, indi, l'anno successivo, a Roma, Parma, Firenze, Bologna, e nel 1849 a Genova, Venezia e Napoli.

Per la *première* londinese venne stampato un libretto bilingue,¹ che fu poi ripreso dall'editore Francesco Lucca con varianti poco significative per i teatri italiani, con l'unica eccezione degli stati pontifici, dove si lesse un testo assai purgato dall'implacabile cen-

¹ I MASNADIERI / *a tragic opera, in four parts.* / The libretto founded on the drama of *The robbers* by SCHILLER. / Composed expressly for Her Majesty's Theatre, by maestro GIUSEPPE VERDI. [...] Produced on Thursday, July 22, 1847. [...]. 1847.

sura romana (un esempio sintomatico lo diamo nell'app. n. 1, pubblicando i versi del n. 12 «Sogno di Francesco», in cui il baritono racconta il suo incubo che ha per oggetto il giudizio universale, IV.1-2).² La fonte adottata per questa edizione dei *Masnadieri* è il libretto delle recite date alla Fenice di Venezia, notoriamente una piazza dove si garantiva più che altrove l'integrità di un testo drammatico, nonostante la censura austriaca,³ il quale rispecchia con fedeltà quello della *première*: abbiamo corretto tacitamente i refusi più evidenti a livello metrico e testuale, uniformando gli accenti (di cui Maffei fa largo uso) all'uso corrente. Parole e versi non intonati sono segnalati in grassetto e color grigio nel testo, mentre le discrepanze tra libretto e partitura d'orchestra⁴ sono state indicate con numeri romani posti in apice; per le note corrispondenti alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.

PARTE PRIMA	<i>Scena prima</i>	p. 61
	<i>Scena III</i>	p. 63
	<i>Scena VI</i>	p. 65
PARTE SECONDA	<i>Scena prima</i>	p. 69
	<i>Scena IV</i>	p. 72
PARTE TERZA	<i>Scena prima</i>	p. 76
	<i>Scena III</i>	p. 79
PARTE QUARTA	<i>Scena prima</i>	p. 84
	<i>Scena V</i>	p. 87
APPENDICI:	Il giudizio universale negli stati pontifici	p. 91
	<i>L'orchestra</i>	p. 93
	<i>Le voci</i>	p. 95

² I MASNADIERI / *melodramma / da rappresentarsi* / NEL TEATRO D'APOLLO [in Roma] / *il Carnevale 1847 e 1848* / [fregio] / Milano / presso l'Editore Francesco Lucca [1848].

³ I MASNADIERI / POESIA / DEL CAV. A. MAFFEI / MUSICA DI / G. VERDI / *da rappresentarsi* / NEL GRAN TEATRO DELLA FENICE / *nella stagione di Carnevale e Quadregesima 1849-50* / [fregio] / Milano / coi tipi di Francesco Lucca [1849]. Non a caso Verdi scrisse alcune fra le sue opere più sperimentali di questi anni proprio per La Fenice. A Venezia, inoltre, lo «scandaloso» *Stiffelio*, censurato alla prima triestina (1850) e in molte delle riprese successive, fu visto nel 1852 in una versione assai prossima a quella pensata da Verdi e Piave: cfr. *Tornando a «Stiffelio». Popolarità, rifacimenti, sperimentismo, messinscena, effettismo e altre «cure» nella drammaturgia del Verdi romantico*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 17-20 dicembre 1985), a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1987.

⁴ Il raffronto con il libretto, e l'analisi dell'opera, sono stati condotti sull'edizione critica della partitura d'orchestra: GIUSEPPE VERDI, *I masnadieri. Drama in [four acts] by / Drama in [quattro atti] di Andrea Maffei*, edited by / a cura di Roberta Montemorra Marvin, Chicago-London-Milano, Chicago University Press-Ricordi, 1993 (*The Works of Giuseppe Verdi / Le Opere di Giuseppe Verdi*, Serie I: Operas; volume 18a). Nella guida all'opera ogni esempio musicale è identificato mediante il 'numero' chiuso di appartenenza e quello di battuta; le tonalità maggiori sono contraddistinte dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori, con l'aggiunta di eventuali alterazioni); la freccia indica modulazioni.

I MASNADIERI

Melodramma [tragico in quattro parti]

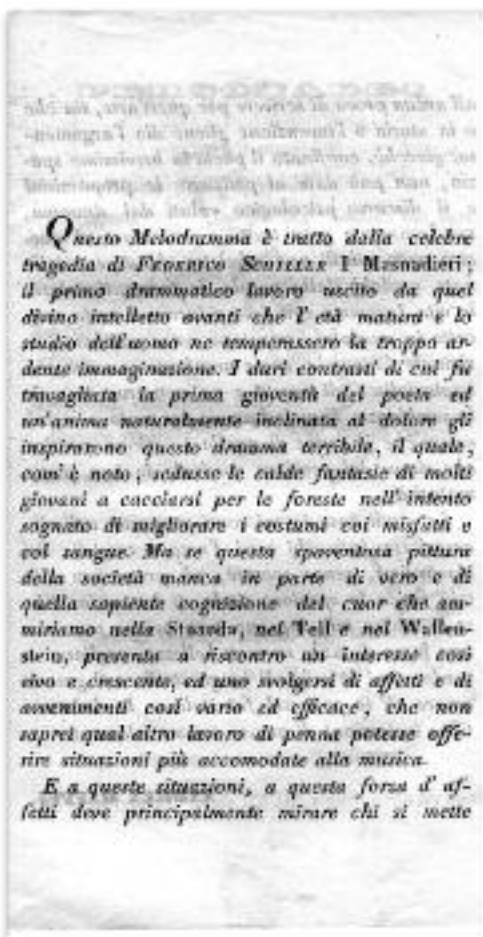
versi di
Andrea Maffei

Musica di
Giuseppe Verdi

PERSONAGGI

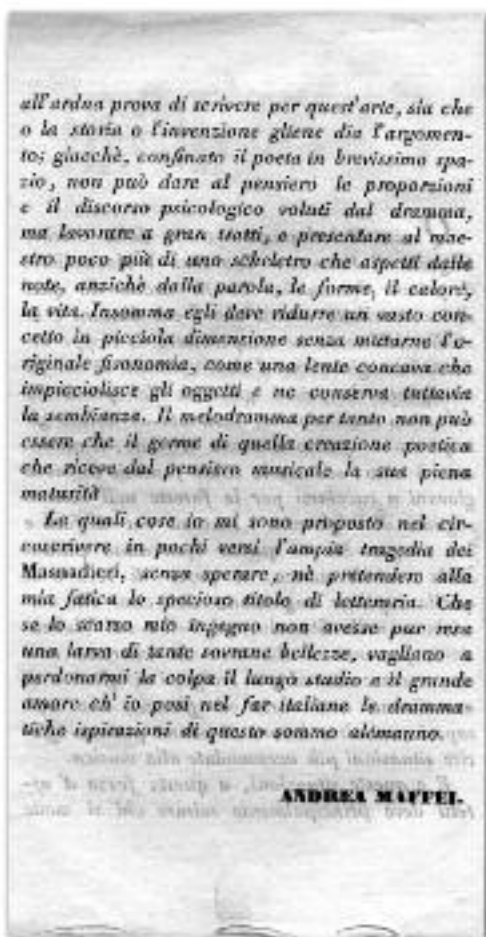
MASSIMILIANO, <i>conte di Moor</i> , reggente	Basso
CARLO	Tenore
FRANCESCO	Baritono
AMALIA, <i>orfana, nipote del Conte</i>	Soprano
ARMINIO, <i>camerlengo della famiglia reggente</i>	Tenore
MOSER, <i>pastore</i>	Basso
ROLLA, <i>compagno di Carlo Moor</i>	Tenore
Coro di giovani traviati poi masnadieri. Donne, Fanciulli, Servi.	

L'azione succede in Germania sul principio del secolo XVIII, e dura circa tre anni.



Questo Melodramma è tratto dalla celebre tragedia di Francesco Scuderi I Masnadieri; il primo drammatico lavoro uscito da quel divino intelletto avanti che l'età matura e lo studio dell'uomo ne temperassero la troppa ardente immaginazione. I duri contrasti di cui fu travagliata la prima gioventù del poeta ed un'anima naturalmente inclinata al dolore gli ispirarono questo dramma terribile, il quale, com'è noto, ridusse le calde fantasie di molti giovani a cacciarsi per le foreste nell'intento sognato di migliorare i costumi coi misfatti e col sangue. Ma se questa spaventosa pittura della società manca in parte di vero e di quella sapiente cognizione del cuor che ammiriamo nella Stasira, nel Tell e nel Wallenstein, presenta a riscontro un interesse così vivo e crescente, ed uno svolgersi di affetti e di avvenimenti così vario ed efficace, che non saprei qual altro lavoro di penna potesse offrire situazioni più accomodate alla musica.

E a queste situazioni, a questa forza d'affetti dove principalmente mirare chi si mette



all'ardua prova di scrivere per quest'arte, sia che o la storia o l'invenzione gliene dia l'argomento; giacchè, confinato il poeta in brevissimo spazio, non può dare al pensiero le proporzioni e il discorso psicologico voluti dal dramma, ma levante a gran tratti, e presentarsi al maestro poco più di uno scheletro che aspetti dalle note, anzichè dalla parola, le forme, il calore, la vita. Insomma egli deve ridurre un vasto concetto in picciola dimansione senza mutarne l'originale fisionomia, come una lente concava che impieciolisce gli oggetti e ne conserva tuttavia la somiglianza. Il melodramma per tanto non può essere che il germe di quella creazione poetica che nasce dal pensiero maturo, la sua piena maturità.

Le quali cose io mi sono proposto nel circoscrivere in pochi versi l'ampia tragedia dei Masnadieri, senza sperare, nè pretendere alla mia fatica lo specioso titolo di letteraria. Che se lo scatto mio ingegno non avesse pur men una larva di tante sovrane bellezze, vagliano a perdonarmi la colpa il lungo studio e il grande amore ch'io posi nel far italiano le drammatiche ispirazioni di questo sommo alemanno.

ANDREA MAFFEI.

PARTE PRIMA

SCENA PRIMA

*Taverna al confine della Sassonia.*¹

CARLO MOOR (*immerso nella lettura di un libro*)

Quando io leggo in Plutarco, ho noia, ho schifo²
di questa età d'imbelli!... Oh, se nel freddo
cenere de' miei padri ancor vivesse
dello spirito d'Arminio una scintilla!

¹ n. 1. Preludio. *Andante piuttosto mosso* – c, re-Re.

Com'era già accaduto in *Attila*, l'opera precedente, *I Masnadieri* viene introdotta da un breve preludio orchestrale che stabilisce, nella sua atmosfera commossa e intimista, la peculiare 'tinta' del dramma. Scritto in forma di romanza strumentale, il brano si sviluppa su un tema enunciato dal violoncello, accompagnato da un quartetto d'archi (con la linea grave raddoppiata dal contrabbasso) e dai legni:

ESEMPIO 1 (n. 1, bb. 15-19)



Lo precede una burrascosa introduzione orchestrale in minore, il cui carattere entra nel prosieguo in un intenso scontro dialettico con il sentimento espresso nel quartetto. Ma subito il violoncello, impegnato in ampi soli su melodie slanciate, contrapposti al *tutti* orchestrale, assorbe il contrasto in oasi liriche, salendo fino al Re₅ al termine di una coda soffusa e malinconica. Più che un preludio, questa introduzione suona come un concerto in miniatura – e la dedica personale a Carlo Alfredo Piatti, primo violoncello nell'orchestra impegnata nella stagione allo Her Majesty's Theatre londinese, ne conferma palesemente la qualità.

² n. 2. Scena e aria Carlo. *Allegro moderato* – c, Do.

Impostato come ampio scorcio dai contorni musicali alquanto variegati, il numero d'apertura illustra in modo esemplare il ricercato sperimentalismo della costruzione drammaturgica messo in atto da Verdi, che rifugge dai tradizionali *topoi* – cori introduttivi e concertati di fine atto – per concentrarsi con ottica intimistica sul quartetto di protagonisti, attribuendo agli otto masnadieri di Schiller, guidati dal bonario Rolla (tenore comprimario), il ruolo di onnipresente personaggio collettivo. Eppure, a dispetto di una versificazione più affascinante e maggiormente rifinita rispetto a quella di Solera e Piave, il libretto pecca inesorabilmente di scarsa vitalità drammatica – la parte prima, in particolare, allinea una statica serie di arie per presentare i tre personaggi principali. Il numero d'apertura è dedicato a Carlo – con l'eliminazione della sinistra figura di Spiegelberg, *alter ego* malvagio dell'eroe (come indica il termine 'Spiegel', 'specchio'), Maffei ridusse il titanico ribelle della fonte a puro stereotipo del fratello 'buono' – e viene svolto nella 'solita forma' dell'aria in quattro sezioni. Introdotto da un vivace motivo in terzine, il recitativo sul quale il tenore commenta le *Vite* di Plutarco è punteggiato da un rapido coro da fuori scena alquanto rozzo negli accenti squadri in controtipo (*Allegro* – g, Fa). Disgustato dalla chiassosa gozzoviglia dei compagni e in trepidante attesa della lettera paterna di perdono, Carlo rimpiange la casa nata e la fidanzata intonando un languido *cantabile* (*Andantino* – g, Re_b) in cui i morbidi arabeschi dei fiati paiono esprimere la struggente nostalgia per gli affetti familiari da tempo abbandonati:

ESEMPIO 2a (n. 2, bb. 74-77)

Vorrei Lamagna tutta
far libera così, che Sparta e Atene
sariano al paragon serve in catene.

VOCI (*fra le scene*)

«Una banda, una banda; eroi di strada...
Col pugnale – e col bicchier
nessun vale – il masnadier!»

CARLO

Son gli ebbri, inverecondi
miei compagni d'errore!...
Quanto, o padre, mi tarda il tuo perdono
onde por questi abbiotti in abbandono!

O mio castel paterno,
colli di verde eterno,
come fra voi quest'anima
redenta esulterà!

Amalia! a te m'appresso,
m'apri il tuo casto amplesso!
Fammi, o gentil, rivivere¹
nella mia prima età.

SCENA SECONDA

(^{II}*Parecchi giovani entrano frettolosi*)

CORO (*a Carlo*)

Ecco un foglio a te diretto...³

(*Carlo lo strappa loro di mano*)

Tremi tu?

CARLO

Beato io sono!

Questo, amici, è il mio perdono.
(*Apri e legge la lettera*)

CORO (*fra loro*)

Come imbianca e muta aspetto!

CARLO

Tristo me! di mio fratello!
(*Fugge precipitoso^{III} lasciando cader la lettera*)

UNO DEL CORO (*raccogliendola*)^{IV}

Per mia fé, lo scritto è bello!

«T'annuncia il padre tuo per la mia bocca
di non far sul ritorno alcun pensiero,
se non vuoi solitario e prigioniero
d'acqua e pane cibarti in una ròcca.»

CORO

Pane ed acqua! il cibo è grasso!

CARLO (*ritorna fieramente agitato*)

Fiere umane, umane fiere,
dure più d'alpestre sasso!...
Così calde e pie preghiere
non l'han tocco, intenerito?
Oh potessi il mar, la terra,
sollevar con un ruggito,
contro l'uomo unirli in guerra!

¹ «Le pure gioie rendimi».

^{II} Aggiunta: «ROLLA e».

³ *Allegro vivo* – Fa → do.

Introdotta e punteggiata da una sequenza di sapore rossiniano (Fa ribattuto dell'orchestra seguito da un'energica ascesa degli archi), il dialogo successivo tra Carlo e il coro di compagni libertini procede agile in un repentino trascolorare di emozioni contrastanti. La speranzosa attesa del perdono paterno trova espressione in una timida cadenza in Do del tenore, sostenuta dagli archi; ma subito, mentre il protagonista legge la lettera, il tessuto orchestrale s'increspa, mentre un'inquietudine s'impone gradatamente, fino a che non s'afferma il modo minore, in cui il coro commenta sbigottito l'impallidire dell'uomo, presagio d'una disgrazia imminente. Dopo che Carlo è uscito di scena al colmo dell'esasperazione, il contenuto della missiva viene finalmente svelato da Rolla, che recita divertito lo scritto vergato da Francesco – e un trillo prolungato in orchestra sembra palesare il piano diabolico del fratello cattivo. Tornato precipitoso in proscenio, Carlo sfoga la propria collera in una sdegnata invettiva contro le sprezzanti parole del genitore svolta dapprima in libero recitativo (*Adagio* – do), quindi in un drammatico arioso, sostenuto in orchestra con raddoppi della voce al grave e all'acuto, ma con sonorità prevalentemente smorzate (*Allegro assai mosso* – do →). Quando i compagni gli propongono di mettersi alla loro testa l'eroe ha un sobbalzo, ma la possibilità di ribellarsi al conformismo della società capeggiando una masnada lo spinge ad accettare il ruolo di loro capitano.

^{III} «precipitosamente».

^{IV} «ROLLA (*la raccoglie*)».

CORO

Senti, Carlo!^v

CARLO

Ov'è la spada
che dà morte a tai serpenti?

CORO

Noi l'abbiam. Ti calma e senti.
Comporremo una masnada...

CARLO (*con un sobbalzo*)

Ladri noi? Chi v'ha piovuto,
spirti iniqui, un tal pensiero?

CORO

E tu capo e condottiero.

CARLO

Per la morte, io non rifiuto!

CORO

Nostro?

CARLO

Vostro! Ecco la mano.

CORO (*con un grido di gioia, traendo le spade*)

Viva, viva il Capitano!

CARLO

Nell'argilla maledetta⁴
l'ira mia que' ferri immerga!
Vo' la strage alle mie terga,
lo spavento innanzi a me.
Furie voi della Vendetta,
meco avvolti in una sorte,
qui dovete a questa forte
mano mia giurar la fé.

CORO

Noi giuriamo a questa forte
mano tua la nostra fé.
(*Partono tumultuosamente*)

SCENA TERZA

Franconia. Camera nel castello dei Moor.

FRANCESCO MOOR (*solo, dopo qualche meditazione*)

Vecchio! spiccai da te quell'abborrito^{vi 5}
primogenito tuo! La piangolosa
lettera ch'ei ti scrisse io l'ho distrutta;
una mia ne leggesti, ove tel pinsi

^v «o Moor!».⁴ *Allegro moderato-Più mosso* – Sib.

La successiva, trascinante cabaletta, il cui ritmo robusto e marcato accentua in misura maggiore il clima di esaltazione collettiva, ha il compito di riassumere il giuramento corale e ingigantirne la portata, ratificando l'indissolubilità del patto mediante l'unione del coro al solista negli ultimi due versi:

ESEMPIO 2b (bb. 176-180)



La pausa di croma che spezza due volte la parola, proietta con forza la voce verso i primi acuti in un'ampia frase legata: sono scelte che fanno emergere il carattere velleitario del fratello diseredato, prima che la mutazione ci metta di fronte il malvagio in tutta la sua sfrontatezza.

^{vi} «odiato».⁵ n. 3. Recitativo ed aria Francesco. *Allegro* – c, sol.

Ricavato dall'esteso monologo di Franz che si svolge dopo la sua conversazione con l'anziano genitore in apertura della tragedia (*Die Räuber*, I.1), il secondo quadro dell'opera ricalca nella sua struttura formale il numero precedente. Un preludio fragoroso immette nell'atmosfera cupa del castello dei Moor fornendo al contempo gran parte del materiale tematico impiegato per il recitativo del baritono – con estrema perizia il librettista condensò le oltre quattro pagine di prosa dell'originale in soli dodici versi endecasillabi. Rinnegato dalla natura che lo ha reso secondo perché fratello minore, Francesco è votato al male perché spinto dall'odio verso il padre e dal risentimento nei confronti di Carlo. Ritratto da Maffei come scellerato incallito spinto implacabilmente al delitto, il truce personaggio lascia presagire qualche tratto del futuro Jago (gli difetta, fra l'altro, la stupefacente sotti-

con sì cari colori... Alfin la colpa
della natura, che minor mi fece,
castigai nel fratello; ora nel padre
punir la debbo... Il dritto!
La coscienza! Späuracchi egregi
per le fiacche animucce. Osa, Francesco!
Spacciati del vecchiardo... È vivo a stento
questo logoro ossame; un buffo...^{vii} è spento.

La sua lampada vitale
langue, è ver, ma troppo dura;
se va lenta la natura,
giuro al ciel! l'affretterò.
Mente mia, trova un pugnale
che trapassi il core umano,
né svelar possa la mano
che lo strinse e lo vibrò.

(*Ricade ne' suoi pensieri, indi prosegue*)
Trionfo, trionfo! colpito ho nel segno...⁶
Arminio, t'avanza!

SCENA QUARTA

(ARMINIO, FRANCESCO)

ARMINIO

Signor, che volete?

FRANCESCO

Mi sei tu fedele?

ARMINIO

Qual dubbio n'avete?

FRANCESCO

Or ben! Secondarmi tu devi un disegno.

^{viii}Travèstiti in modo che niun ti ravvisi;
poi vanne a mio padre; gli narra che spento
sul campo di Praga, fra un monte d'uccisi,
lasciasti il suo Carlo.

ARMINIO

Ma s'io vi consento

darammi poi fede?

segue nota 5

gliezza dell'alfiere shakespeariano). Il *cantabile* del baritono sviluppa il motivo delle due trombe che introduce la sezione, e il canto si distende su due quartine di ottonari (*Andante sostenuto* – $\frac{3}{4}$, Lab-fa), sorretto in maniera seducente dal *pizzicato* dei violoncelli. Nella ripetizione della seconda metà di ogni strofa il compositore espone un'idea melodica dal disegno ondulante che, dopo un'oscillazione ripetuta, si lancia verso l'acuto in un movimento ascendente di semicrome accentate, segno di forza depravata:

ESEMPIO 3 (n. 3, bb. 79-85)

^{vii} «soffio»⁶ *Allegro* – c, Do→.

Pianificato il parricidio, Francesco fa chiamare, nel tempo di mezzo della 'solita forma', Arminio, amministratore della casa – per questo il ruolo il librettista riunì i due personaggi di Hermann, definito da Schiller «bastardo, figlio di un gentiluomo» e Daniel, «domestico dei Moor», elevandone la condizione sociale – e lo istruisce su come recarsi travestito dal genitore con la falsa notizia dell'uccisione in battaglia di Carlo. La crescente impazienza del baritono nell'affrettare la morte dell'anziano padre domina e sostiene l'intera sezione cinetica: prima un motivo frizzante di semicrome in orchestra lascia pregustare la sua certezza nel successo dell'impresa, quindi un agile controcanto di crome increspato da un minaccioso *Mib* percorre la descrizione *sottovoce* del piano scellerato di cui Arminio diventa complice.

^{viii} Aggiunta: «(sottovoce)».

FRANCESCO

Berrà la tua nova,
mel credi; fornirti vogl'io di tal prova,
che l'uom più sagace cadrebbe in errore.
(*Arminio parte*)

SCENA QUINTA

FRANCESCO (*solo*)

Fra poco, o Francesco, sarai qui signore!
Tremate, o miseri, – voi mi vedrete⁷
nel mio terribile – verace aspetto;
d'un vecchio debole, – che non temete,
più non vi modera – la stanca man.
Al riso, al giubilo – succederanno
singulti, lagrime, – timor, sospetto;
l'inedia, il carcere, – l'onta, l'affanno
strazio ineffabile – di voi faran.

SCENA SESTA

Camera da letto nel castello.

(MASSIMILIANO MOOR *addormentato sur una seggiola*. AMALIA *si accosta pian piano e si ferma a contemplarlo*)

AMALIA

Venerabile, o padre, è il tuo semblante⁸
come il volto d'un santo. Oh sia tranquillo
il sonno tuo! T'involi
al dolor della vita, e ti consoli.
Hai^{IX} sbandito il mio Carlo; ogni mia gioja
per tua cagion perdei,
ma con te corrucchiarmi io non potrei.
(*Come colta da pensiero improvviso*)

Lo sguardo avea degli angeli
che Dio creò d'un riso...
I baci suoi stillavano
gioir di paradiso.

⁷ *Allegro sostenuto-Più mosso* – $\frac{3}{4}$, Re.

Dopo aver convinto l'incerto Arminio, Francesco prorompe in una briosa cabaletta di giubilo dal rimbombante accompagnamento orchestrale, il cui testo (due strofe di quinari doppi) venne ricavato dal soliloquio che l'uomo pronuncia trionfante, dopo aver constatato il pieno successo della trama che ha ordito (*Die Räuber*, II.2). La peculiare linea melodica che salta per gradi verso il registro acuto su frasi dall'andamento discendente, riflette il crescente entusiasmo del malvagio, che pregusta il suo potere assoluto di fare il male per il gusto di farlo.

⁸ n. 4. Scena e cavatina Amalia. *Adagio* – $\frac{2}{4}$, Re.

La seconda mutazione ci porta in un'altra camera del castello, là dove il vecchio padre riposa. Il prezioso preludio orchestrale in apertura del quadro terzo dell'opera è affidato ai soli legni (flauto, oboe e clarinetto). La trama accordale quasi impalpabile delinea il sonno tranquillo del vecchio Moor, mentre l'orchestrazione richiama, con chiare implicazioni rivolte al sentimento che lega il vegliardo al figlio maggiore, quella impiegata nell'aria di sortita di Carlo (cfr. es. 2a). Come imposto dalle esigenze sceniche, tutto il recitativo di Amalia è da intonarsi sottovoce, cullato dolcemente dai carezzevoli interventi dei fiati. Arabeschi vocali si insinuano gradatamente nel fluire melodico, toccando il culmine nella fioritura di «corrucchiarmi» che sale al Sib₄ e ricade sul Re₃ – giova ricordare che la parte fu scritta per il celebre soprano di coloratura Jenny Lind – fino a trovare ampio risalto nella successiva cavatina (*Andante mosso quasi allegretto* – c, Sol). La struttura alquanto libera di questo assolo dipende dal preminente carattere virtuosistico del brano, che si avvia con l'immagine pregnante della perduta felicità amorosa della donna fra le braccia dell'amato Carlo, un'ampia frase lirica che rappresenta bene il carattere della protagonista:

ESEMPIO 4 (n. 4, bb. 51-54)



Alla primadonna svedese Verdi concesse libertà assoluta – qui, come in altri casi nelle parti successive, lasciò ad esempio la cadenza finale all'inventiva dell'interprete, scrivendo solo la nota di partenza, Re₃, e quella più acuta, Do₅ –, ma dovette scendere a patti con le doti drammatiche non spiccate della cantante, impostandone la parte, costellata da trilli, in funzione squisitamente lirica nei registri medio e acuto.

^{IX} «M'hai».

Nelle sue braccia!... un vortice
d'ebbrezza n'avvolgea.
Come due voci unisone
sul core il cor battea.
Anima uniasi ad anima
fuse ad un foco istesso,
e terra e ciel pareano
stemprarsi in quell'amplesso.
Dolcezze ignote all'estasi
d'un Immortal gustai;
sogno divin! ma sparvero,
né torneran più mai.

MASSIMILIANO (*in sogno*)

Mio Carlo...⁹

AMALIA

Ei sogna.

MASSIMILIANO

Oh, quanto

misero sei!

AMALIA

Ti sveglia, amato padre;
e le tue larve spariran.

MASSIMILIANO^x

Francesco!

Pur nel sogno mel togli?

AMALIA

Io son, mi guarda;
la tua figlia son io.

MASSIMILIANO (*apre gli occhi*)

Tu qui?... pur or sognava
del nostro Carlo^{xi} O povera fanciulla!
L'april delle tue gioje disforai.
Non maledirmi...

AMALIA

Maledirti? oh mai!

MASSIMILIANO

Carlo! io muojo... ed, ah! lontano
tu mi sei nell'ultim'ore.
Una fredda, ingrata mano
nell'avel mi comporrà.
Caro è il pianto all'uom che muore,
ma per me chi piangerà?

AMALIA

Oh lasciarti io pur vorrei
dolorosa umana vita,
or che tutto io qui perdei,
né la terra un fior mi dà!

(*Con entusiasmo*)

E per sempre a Carlo unita
spaziar l'eternità!

SCENA SETTIMA

(FRANCESCO *ed* ARMINIO *travestito. I precedenti*)

FRANCESCO

Un messaggero di trista novella;¹⁰
vi piace udirlo?

⁹ n. 5. Duetto e quartetto finale dell'atto primo. Recitativo. *Andante-Allegro-Adagio* – c, →.

Incalzato dalle suppliche di Amalia, Massimiliano si desta dal sonno tormentato con il nome dell'amato primogenito sulle labbra. Un commosso recitativo che sfocia presto in uno squarcio patetico (*Andante* – Fa-re) in cui il basso rimpiange il triste destino della donna, bastano al compositore per dare un efficace ritratto di un vecchio sofferente che vive nella sola dimensione del ricordo e del rimorso. Dal suo successivo duettino con Amalia, ripartito in due sestine di ottonari (*Andante* – re-Re) – primo momento dell'opera in cui Verdi può fare interagire due personaggi – l'azione drammatica incomincia ad animarsi. Al mesto lamento di Massimiliano, intonato sopra una linea melodica esitante e debolmente accentata, il soprano replica con una dolente frase discendente sul ritmo singhiozzante dell'orchestra. Infine, a coronare l'idea di un unico affetto, entrambe le voci si uniscono per terze e seste e parallele (composte) nella sezione finale in modo maggiore.

^x Aggiunta: «(*sempre sognando*)».

^{xi} «di Carlo nostro».

¹⁰ *Allegro moderato* – → fa.

L'uscita in scena di Francesco insieme ad Arminio travestito dà il via a un rapido episodio cinetico che amplifica il medesimo sentimento doloroso dello scorcio precedente, confermando i tristi presentimenti del conte di Moor. Svolta su di un incalzante motivo a valori lunghi, sorretto in orchestra da un movimento incessante di terzine, la crudele messinscena condensa con efficacia la verbosa situazione dell'originale (*Die Räuber*, II.2) ed è impostata

MASSIMILIANO (*ad Arminio*)

Che porti? favella!

ARMINIO

Di Carlo vostro contezza vi reco...

AMALIA

Dov'è?

MASSIMILIANO

Viv'egli?...

ARMINIO

Compagno fu meco
fra le bandiere^{xii} di re Federico,
che lo raccolse fuggiasco e mendico.

AMALIA e MASSIMILIANO

Misero!

ARMINIO

A Praga pugnò quell'ardito,
fin che da mille percosso,^{xiii} ferito...

FRANCESCO (*avventandosi ad Arminio*)

Taci, spietato!

(*Massimiliano fa cenno ad Arminio di continuare*)

ARMINIO

Parlavami a stento...
«Porta a mio padre quel ferro cruento,

e digli: il figlio da voi ributtato
fra l'armi e il sangue^{xiv} morì disperato.»

MASSIMILIANO (*con uno scoppio di dolore^{xv}*)

Son io quel padre dal ciel maledetto!

ARMINIO

Ed era Amalia l'estremo suo detto.

AMALIA (*con disperazione*)

La trista io sono che al pianto sorvisse!

FRANCESCO (*mostra all'Amalia la spada*)

Leggi! il tuo Carlo col sangue vi scrisse:
«Dal giuro, Amalia, ci scioglie la morte.
Sii tu, Francesco, d'Amalia consorte.»

AMALIA^{xvi}

Ah Carlo, Carlo, tu mai non mi amasti!

MASSIMILIANO (*a se stesso, stracciandosi i capelli*)

Tigre feroce, qual sangue versasti!

Sul capo mio colpevole¹¹

l'ira del ciel discenda!

(*Si getta sopra Francesco*)

Ma tu che svelta, o perfido,
m'hai la bestemmia orrenda,
rendimi tu, tu rendimi
l'ucciso mio figliuol!

segue nota 10

secondo una calibrata progressione emotiva. Man mano che la narrazione procede – al camerlengo subentra poi Francesco che con malcelata gioia ricorda alla donna le presunte ultime volontà del fratello espresse col sangue in modo raccapricciante – le penose esclamazioni di Massimiliano e Amalia divengono infatti sempre più frammentate e culminano nell'espressione dolente del soprano, la cui voce oscilla sul *topos* del semitono cromatico (Re^b-Do, dominante della sezione successiva).

^{xii} «colonne».

^{xiii} «dal corpo fu tutto».

^{xiv} «le stragi».

^{xv} «disperazione».

^{xvi} Aggiunta: «(con dolore)».

¹¹ *Andante mosso* – fa→Fa.

Il brano che segue è indubbiamente uno dei migliori dell'opera per il modo in cui riesce a presentare – come avverrà di lì a poco nel celebrato quartetto del *Rigoletto* – quattro stati d'animo contrastanti fondendoli in un'entità musicale coerente. Inizia Massimiliano, la cui feroce invettiva è raddoppiata dall'impasto lugubre di fagotti e violoncelli; prosegue poi Amalia con parole di conforto sorrette dal *tremolo* degli archi (*leggerissimo*) su arpeggi di flauto e clarinetto; infine Francesco che gode del progettato parricidio, sostenuto da un accompagnamento sfrontato e corrugato da tocchi cromatici, mentre Arminio timidamente raddoppia per seste la melodia di Amalia. La coda è magistralmente condotta verso l'*Höhepunkt* espressivo dall'elegante frase ad arco del soprano (che intona due volte il Do₃), prima che la fulminea stretta (*Allegro*) sancisca la riuscita della trama ordita da Francesco: lo spossato Massimiliano sviene mentre il figlio, credendolo morto, esulta con una frase ascendente coronata da una fragorosa esplosione orchestrale.

AMALIA

Padre! lo assunse ai màrtiri^{xvii}
il Dio dei travagliati,
perché quaggiù non fossimo
come nel ciel beati;
ma lo vedrem, consólati!
là tra le stelle e 'l sol.

FRANCESCO (*fra sé*)

Grazie, o dimòn! lo assalgono
dolor, rimorso ed ira.
La disperanza or méscivi,
potente, ultima dira;
fenda quel cor! ne dissipi
la poca aura vital.

ARMINIO (*fra sé*)

Non so, non so più reggere
al suo dolor paterno!
Questa menzogna orribile
mi fia rimorso eterno;
fitto l'ho già nell'anima
come infocato stral.

(*Massimiliano sviene*)

AMALIA

Ei muore!... è morto... oh Dio!...
(*Manda un grido e fugge*)

FRANCESCO (*giubilante*)

Morto?... Signor son io!

Cala il sipario.

^{xvii} «agli angeli».

PARTE SECONDA

SCENA PRIMA

Recinto attiguo alla chiesa del castello. Vi sorgono in disparte alcuni sepolcri gotici. In un recente è scolpito il nome di MASSIMILIANO MOOR.¹²

AMALIA (*sta genuflessa innanzi al sepolcro di Massimiliano. Dopo breve silenzio alzandosi*)

Dall'infame banchetto io m'involai,
padre, e qui mi rifugio, all'obblato

sepolcro tuo che sola
la furtiva mia lagrime consola.

CORO (*interno*)

Godiam, ché fugaci
son l'ore del riso;
dai calici ai baci
ne guidi il piacer.

La fossa, la^{xviii} croce
ne manda un avviso:
«La vita è veloce,
t'affretta a goder».

¹² n. 6. Scena, coro e aria. *Allegro moderato* – c, re.

Dopo un'introduzione che richiama, anche nella tonalità, l'atmosfera lugubre del preludio iniziale, la parte seconda si apre con una grande scena per Amalia. Rimasta sola nel castello ora governato da Francesco, la donna ha disertato furtiva lo spensierato festino e in un breve arioso (*Andante* – re-Re) che evoca inizialmente la struggente melodia del violoncello nel preludio (cfr. es. 1) si confida con lo spirito del defunto Massimiliano. Voci e canti di giubilo che irrompono senza accompagnamento da fuori scena (*Allegro vivace* – $\frac{2}{4}$) interrompono i suoi pensieri, ma il soprano si conforta nella certezza che l'anziano conte e l'amato Carlo si siano riuniti in cielo (Recitativo, *Allegro-Adagio*). Il mesto *cantabile* (*Adagio* – c, Sib), sorretto con delicatezza dall'accompagnamento cameristico di arpa, violoncello e contrabbasso, esprime il rimpianto di un'anima che aspira già alla beatitudine eterna ed è percorso nelle sue ampie arcate melodiche, a dialogo con i legni, da evidenti rimandi belliniani:

ESEMPIO 5 (bb. 152-155)

xviii «una».

Lasciamo i lamenti
di stupido rito;
plorar sugli spenti
è folle dolor.

Non turbino i negri
colori il convito,
qui brilli e n'allegri
la tazza e l'amor.

La sorte futura
de' fiacchi è terrore,
ma sillaba oscura
de' forti al pensier.

Godiam, ché fugaci
del riso son l'ore;
dai calici ai baci
ne guidi il piacer.

AMALIA

^{xix} Tripudia, esulta, iniquo,
sull'ossa di tuo padre!... Oh! ma la pace
che nella vita gli rapisti, in morte
funestar non gli puoi! No! non penetra
l'esecrata tua voce in quella pietra.
(*Volgendosi alla tomba*^{xx})

Tu del mio Carlo al^{xxi} seno

volasti, alma beata,
e il tuo patir^{xxii} terreno
or si fa gioja in ciel.

Sol io qui vivo in pianto
deserta e sconsolata;
oh! quanto invidio! oh quanto
il tuo felice avel!

SCENA SECONDA

(ARMINIO *agitato*, AMALIA)

ARMINIO

Ah, signora!¹³

AMALIA

Che vuoi?

ARMINIO

D'un gran misfatto

chiedgo perdon...

AMALIA

Mi lascia!

ARMINIO

Uditemi...

AMALIA

Importuno!...

ARMINIO

Il vostro Carlo...

vive!

AMALIA

Che parli?...

ARMINIO

Il vero: e vostro zio...

vive ancor esso...

(*Fugge*)

AMALIA

vive ancor esso... Arrèstati!... gran Dio!

(*Dopo un momento di stupore*)

Carlo vive?... O caro accento,¹⁴
melodia di paradiso!

^{xix} Aggiunta: «Empio!».

^{xx} Aggiunta: «con semplicità e passione».

^{xxi} «in».

^{xxii} «soffrir».

¹³ *Allegro* – **f**, sol.

Allontanandosi dalla fonte, dove l'annuncio di Hermann che Carlo vive viene dato dopo il drammatico confronto tra Amalia e Franz (*Die Räuber*, III.1), Maffei predispose a questo punto una diversa scansione temporale degli eventi per adattarsi alle convenzioni del melodramma. Anticipato da un rapido disegno puntato degli archi, Arminio esce affannosamente in scena e in una fulminea sequenza dialogica rivela alla donna che Carlo e Massimiliano sono entrambi vivi.

¹⁴ *Allegro brillante* – **c**, Do.

Nella sua inverosimiglianza, l'uscita repentina dell'impacciato servitore sfiora il comico, ma ha la funzione di giustificare l'imminente cabaletta, nella quale il soprano sfoga la sua gioia incontenibile in un florilegio di virtuosi-

Dio raccolse il mio lamento,
fu pietoso al mio dolor.
Carlo vive?... Or terra e cielo
si rivestono d'un riso;
gli astri, il sol non han più velo,
l'universo è tutto amor.

SCENA TERZA

(FRANCESCO, AMALIA)

FRANCESCO

Perché fuggisti al canto¹⁵
del festivo convito?

AMALIA

Un'altra voce
mi sonava nel cor; la pia preghiera
che trasse a quella tomba il padre tuo.

FRANCESCO

Vuoi piangerlo in eterno?... Ah smetti alfine
questo cordoglio che m'irrita, e questa
che mi cela i tuoi vezzi oscura vesta.

Io t'amo, Amalia! io t'amo
d'immenso, ardente amore!
Meco a regnar ti chiamo,
t'offro la destra^{xxiii} e il core;
il tuo sovrano ed arbitro
schiavo ti cade al piè.

AMALIA

Tu che pur dianzi a morte
traevi il mio diletto,
m'inviti or tua consorte
a nuzial banchetto?
Empio! all'infame talamo
non salirai con me!

FRANCESCO

Tracotante! or ben sapranno¹⁶
rabbassar la tua cervice
quattro mura...

AMALIA

O vil tiranno,
da te lungi io son felice.

segue nota 14

smi e acrobazie vocali, sempre per sfruttare al meglio le doti vocali della Lind – si ascolti a tal proposito l'estenuante tremolo sulla parola «amor» nella cadenza finale a piena orchestra.

¹⁵ n. 7. Scena e duetto. *Allegro-Andante-Allegro-Andante* – c, Lab →.

Annunciato da un'agile serie di quartine di semicrome affidate agli archi, Francesco raggiunge irruente Amalia e le chiede ragione della sua fuga dal banchetto. Il devoto ricordo di Massimiliano defunto, evocato dalla donna, trova riscontro in una mesta frase discendente, pronunciata su un insistito pedale di Mi_b, ma l'uomo le replica in tono perentorio, salendo sino al Fa. Francesco non sente ragioni, e in un *cantabile* accompagnato morbida-mente da figurazioni in terzine dei archi da intonarsi *con espressione* (*Andantino* – Do) cerca invano di sedurla: ESEMPIO 6 (n. 7, bb. 35-39)



Nonostante l'impeto che sfoggia, la replica della donna è poco incisiva musicalmente – la vena prevalentemente lirica della Lind dissuase probabilmente Verdi da scrivere frasi più vigorose, com'usava fare in quel periodo – e si risolve in una serie di rapide colorature che coinvolgono anche il baritono nella sezione conclusiva.

xxiii «mano».

¹⁶ *Allegro* – la →.

Nel turbolento tempo di mezzo, sorretta da una trama orchestrale alquanto robusta e percorsa dai trilli feroci dei violoncelli, il confronto si accende, e diventa più incalzante. Il truce Francesco passa repentinamente dalle blandizie agli insulti, cercando di trascinare Amalia con la forza – e Maffei, seguendo Schiller da vicino (cfr. *Die Räuber*, III.1), abbassa sensibilmente il proprio livello stilistico –, ma la donna reagisce con fermezza e, fingendo di concedergli, gli strappa la spada dalla cintola, un gesto di alta portata simbolica.

FRANCESCO

Tu lo speri? oh no, proterva!
Qui starai! mia druda e serva.

AMALIA

Ah!...

FRANCESCO

Mia druda! Al sol tuo nome
vo' che arrossi ogni persona:
(*Cerca strascinarla con sé*)
voglio trarti per le chiome...

AMALIA

Io t'offesi... A me perdona!
(*Simula d'abbracciarlo e gli strappa la spada*)

Ti scosta, **impudente**,^{xxiv} 17
se pur non t'è caro
sentirti l'acciaro
confitto nel cor!
Mi regge, mi guida
la spada omicida

lo spirito **presente**^{xxv}
del tuo genitor.

FRANCESCO

O vil femminetta,
chi sfidi non sai;
col sangue dovrai
l'oltraggio scontar.
Catene, flagelli,
tormenti novelli
per te la vendetta
mi debbe insegnar.

SCENA QUARTA

*La selva boema. Praga in lontananza mezzo ascosa
fra gli alberi.*

(LA MASNADA)

ALCUNI MASNADIERI^{xxvi}^{xxvii} Le mani in mano fin dall'aurora.¹⁸^{xxiv} «o malnato»,.¹⁷ *Allegro vivo-Un poco più mosso* – Lab-Fa-Lab.

L'effervescente cabaletta che segue, sviluppata sopra un disegno in sestine alquanto energico dei violoncelli, poco si discosta dal precedente «Carlo vive?...» di Amalia (cfr. nota 14); in tono di sfida entrambi i personaggi riprendono la stessa frase, seppur in tonalità diversa, prima di unire le loro voci per decime in una fragorosa stretta conclusiva.

^{xxv} «indignato».^{xxvi} «IL PRIMO CROCCHIO».^{xxvii} Aggiunta: «Tutto quest'oggi».¹⁸ n. 8. Finale secondo. *Allegro molto* – $\frac{3}{4}$, do.

Il quadro che chiude la parte seconda dell'opera condensa con notevole perizia due *tableaux* distinti dell'originale – l'uno ambientato nella Selva boema (*Die Räuber*, II.3), l'altro nelle vicinanze del Danubio (*ivi*, III.2) – prendendo il via con una mirabile scena corale di carattere descrittivo, interamente percorsa da un motivo guizzante degli archi:

ESEMPIO 7a (n. 8, bb. 26-29)



Dopo che due gruppi di banditi, giunti sul palco da opposte direzioni, si sono scambiati una serie di repliche pungenti – il loro compagno Rolla è stato catturato e sta per essere impiccato – ma non abbastanza ciniche, si leva dal fondo un vasto incendio alimentato dall'esplosione in *fortissimo* del tema dell'es. 7a seguito da isteriche urla di alcune voci soprani sopra una nervosa linea cromatica. Il frastuono generale si acquieta presto in un'este-

ALTRI^{XXVIII} (*accorrendo*)
V'è noto il caso?^{XXIX}

I PRIMI^{XXVI}

Dite, in mal'ora!^{XXX}

I SECONDI^{XXVIII}

Rolla è prigionie!

I PRIMI^{XXVI}

Prigion? che sento!

I SECONDI^{XXVIII}

Darà quest'oggi de' calci al vento.

I PRIMI^{XXVI}

Che disse il Capo?

I SECONDI^{XXVIII}

Disse e giurò
che far di Praga vuole un falò:
ardere un cero per tal convoglio
degno d'un morto che nacque in soglio.

I PRIMI^{XXVI}

Se l'ha giurato, lo manterrà.
Povera Praga!

I SECONDI^{XXVIII}

Tu n'hai pietà?
Povero il Rolla che va tra poco...
(*Una fiamma lontana vedesi rosseggiare fra gli alberi*)

Oh! non vedete quel vasto foco?

I PRIMI^{XXVI}

Eccovi il cero! la non è fola,
il Capitano tenne parola.

(*Scoppio spaventoso*)

TUTTI

Che tuono orrendo! che mai seguì?

(*Grida interne, quindi sbucano dagli alberi donne scapigliate con fanciulli*)

DONNE

La terra trema, s'abbuja il dì.

Oh noi perdute!... soccorso! ajuto!...

Il finimondo certo è venuto.

(*Spariscono di nuovo fra gli alberi*)

SCENA QUINTA

(*ROLLA ed altri MASNADIERI, poi CARLO MOOR*)

MASNADIERI

Morte e demonio! chi si fa presso?

L'ombra del Rolla?... per Dio, gli è desso!

D'onde ne vieni così serrato?

ROLLA (*anelante*)

Io? dalla forza dritto, filato.

Dell'acquavite! non reggo più.

MASNADIERI (*gli mescono un bicchier d'acquavite*)

Bevi, e poi narra.

ROLLA (*ad uno della masnada*)

Narralo tu.

MASNADIERO^{XXXI}

I cittadini correano alla festa

e noi, lanciate più cànape ardenti,

gridammo: «al foco!» da quella, da questa;

ed ecco pressa, tumulto, lamenti...

La polveriera scoppiò con tempesta,

segue nota 18

sa coda in *diminuendo*, quindi su un brusco cambio di scansione ritmica (*Allegro* – e, mi→Mi) Rolla fa la sua trionfale irruzione in scena, allegramente scortato da un effervescente movimento di terzine in *staccato* che circolano in orchestra. Scampato a stento dalla forza, il brigante chiede subito da bere incaricando alcuni compagni di narrare l'avventura. Il racconto è così affidato a un vivace coro di bassi in due sezioni (*Allegro moderato assai-Un poco più mosso*) basato su una spigliata melodia fortemente squadrata nei suoi accenti insistenti. Non appena Rolla menziona l'intervento decisivo di Carlo, questi entra con aria inquieta e ordina alla masnada di prepararsi per la partenza. Sul motivo del coro precedente i masnadieri escono giovali di scena lasciando il protagonista assorto nelle sue cupe riflessioni.

XXVIII «IL SECONDO CROCCIO».

XXIX «Oh non sapete?».

XXX «Che v'ha di strano?».

XXXI «CORO. BASSI».

e la paura confuse i sergenti;
allora il Capo fra lor s'avventò,
e il prigioniero dal laccio salvò.^{xxxii}

ROLLA

Sì! m'ha tirato fuor dalla fossa.

MASNADIERI

Eccolo!... ha l'aria mesta e commossa!

(Carlo entra pensieroso)

Capitano! qual è la tua mente?

CARLO

Noi partiam coll'aurora vegnente.

(La masnada si perde nella selva)

SCENA SESTA

CARLO (solo, contemplando il sole che tramonta)

Come splendido e grande il sol tramonta!¹⁹

Degno è ben che s'adori! In questa forma
cade un eroe!... Natura! oh, sei pur bella!
Sei pur bella e stupenda; ed io deforme,
orribile così!... Tutto è qui riso,
io sol trovo l'inferno in paradiso!

Di ladroni attorniato,
al delitto incatenato,
dalla terra io son reietto,
maledetto – io son dal Ciel.

Cara vergine innocente!
se mi corre a te la mente,
pesa più^{xxxiii} la mia catena,
la mia pena – è più crudel.
Né più mai rivederla degg'io?...

Ah, si torni al castello natio!

^{xxxii} «il duce allora piombò sulla folla | e trasse il laccio dal capo del Rolla. | CROCCHIO I e II | Viva! Vittoria di braccio e pensier! | Chi gli sovrasti non ha il Masnadier».

¹⁹ Recitativo. *Adagio-Allegro-Adagio* – do# →.

Nel contemplare il sole che tramonta, immerso nella quiete della natura, Carlo non può che sentirsi estraneo alla sua bellezza, roso dal senso di colpa per i propri delitti. In un nostalgico cantabile di sapore donizettiano (*Andante* – fa-La♭) – la forma è quella di una romanza bipartita – l'eroe 'maledetto' si rivolge in tono struggente alla donna amata, un pensiero che desta i suoi sentimenti più autentici, assai più che gli allori conquistati sul campo in una sfida inane con se stesso. Ed è a queste emozioni che Verdi guarda con attenzione maggiore, staccandosi da qualsivoglia modello. Nella sezione in minore, infatti, la voce si proietta dolorosamente nei primi acuti, quando l'immagine del cielo irato incombe sul suo animo:

ESEMPIO 7b (bb. 289-299)



Mentre si scioglie in una melodia lirica quando l'immagine redentrice si affaccia al suo spirito. Ma, per forte che sia l'attrazione etica verso una vita di affetti familiari, Verdi non vuole che il suo eroe si penta, e non intona l'ultimo distico di Maffei, che prospetta il ritorno a casa del tenore in goffa rima baciata.

^{xxxiii} «più mi duol».

SCENA SETTIMA

(La masnada precipitosa, CARLO MOOR)

MASNADIERI

Capitano! noi siamo cerchiati...²⁰

CARLO

Da quant'armi?

MASNADIERI

Da mille soldati.

CARLO

Su, coraggio, contarli non monta;
 la riscossa sia franca, sia pronta.^{xxxiv}

TUTTI

O compagni voliamo alla pugna;
 proveremo che in questa boscaglia
 non s'adduna tremante ciurmaglia;
 proverem che qui annida il valor.
 Viva il prode che impavido impugna
 risoluto de' forti la spada!
 Si vedrà che la nostra masnada
 non conosce de' vili il terror.^{xxxv}

*(Partono precipitosi)**Cala il sipario.*²⁰ *Allegro* – Mi.

La breve oasi lirica viene interrotta dal rientro improvviso di Rolla che, spalleggiato dal coro, annuncia che la foresta è appena stata circondata – nella fonte (*Die Räuber*, II.3) è Karl a permetterne l'accerchiamento per provare a se stesso il valore della masnada che comanda. Ripresosi all'istante dalla meditazione, Carlo ravviva nei sodali l'ardore guerriero, mentre una squillante fanfara di corni e trombe conduce alla chiassosa stretta corale (*Prestissimo* – $\frac{2}{4}$, La) il cui testo può prestarsi a una lettura in chiave patriottica.

^{xxxiv} «Su, fratelli; stringetevi assieme | non temete di gente che teme!»^{xxxv} «Su, fratelli, corriamo alla pugna | come lupi di questa boscaglia! | Trionfar d'una schiava ciurmaglia | ne farà disperato valor. || Nella destra un esercito impugna | chi brandisce la libera spada. | Basta un sol della nostra masnada | per la rotta di tutti costor».

PARTE TERZA

SCENA PRIMA

Luogo deserto che mette alla foresta presso al castello.

AMALJA

Dio, ti ringrazio! in questa²¹
solitudine ignota io mi sottrassi
agli artigli dell'empio... Ove son io?
Qual deserto mi cinge? Orma non veggio
di battuto sentier, ma sterpi e sassi
che fanno intoppo agli stanchi miei passi.
(Grida e canti nell'interno del bosco)

VOCI

«Le rube, gl'incendj, gli stupri,^{xxxvi} le morti,
per noi son balocchi, son meri diporti.»

AMALIA

Quai voci?... Ohimè! caduta
sono in man de' ladroni... o Ciel, m'ajuta!

SCENA SECONDA

(CARLO MOOR. AMALIA)

AMALJA

S'appressano...²²

CARLO (*la riconosce*)

Gran Dio!

²¹ n. 9. Scena e duetto. *Allegro agitato* – c, do→.

Il quarto di atto di Schiller inizia con la visita in incognito di Karl al castello di famiglia. Aiutato da Kosinsky, un giovane nobile in disgrazia unitosi da poco alla masnada, la cui vicenda ha numerosi punti in comune con quella del capobanda (anche la sua fidanzata, tra l'altro, si chiama Amalia), il protagonista riesce ad entrare nella dimora paterna e scopre in una breve scena dialogica con la propria promessa che la donna lo ama ancora (*Die Räuber*, IV.4). Nella necessità di inserire un duetto d'amore Maffei concepì una trama differente, immaginando che il soprano fugga dal castello per evitare nuovi soprusi dal dispotico Francesco. Ad aprire la parte terza dell'opera è, di conseguenza, una tempestosa progressione orchestrale al cui culmine Amalia esprime il suo sollievo per essere scampata agli «artigli dell'empio» (*Largo-Recitativo-Adagio* – Re) prima di udire, sgomenta, gli sguaiaiti festeggiamenti della banda guidata dall'amato, i cui versi sono un vero programma di vita (*Allegro* – $\frac{2}{4}$ -c, Re-la):

ESEMPIO 8a (n. 9, bb. 45-54)

[illegible]

XXXVI «gli stupri, gl'incendj,».

²² *Allegro agitato* – c, la→.

Convinta ormai di essere facile preda di un gruppo di «ladroni» (ma dovendo temere, in realtà, piuttosto il secondo genere di sollazzo prediletto da questi nobili malfattori), la donna si imbatte invece in Carlo che, in un agitato tempo d'attacco dominato da un rapido inciso di semicrome degli archi, le si palesa apertamente. L'abbraccio appassionato nel quale si sciolgono i due innamorati corona l'agnizione, e viene incastonato da un fulmineo *Prestissimo* (e, Do) in cui gli ampi salti vocali così come i raddoppi del canto affidati ai legni più acuti riflettono

AMALIA (*senza guardare*)Pietà, crudeli,
d'una infelice!

CARLO

Amalia!

AMALIA

Oh, chi mi appella?

CARLO

Guardami.

AMALIA (*alza gli occhi*)

Chi sei tu?...

CARLO

Più non ravvisi
nel mio volto abbronzato...

AMALIA

Ei non m'è novo...

CARLO

Carlo...

AMALIA

Spirti del cielo, alfin ti trovo!
(*Si getta nelle braccia di Carlo*)A DUE^{xxxvii}T'abbraccio, Amalia, abbracciami!
o Carlo, o Carlo,

Premi il tuo cor sul mio!

Mai più, mai più dividere
ci può né l'uom, né Dio!AMALIA (*sciogliendosi dalle sue braccia*)Carlo, Carlo fuggiamo! orrende voci
mi giunsero pur or...

CARLO

Di che paventi

se qui teco son io?

(*Fra sé*)Non sappia mai
a che mostri d'abisso io mi legai!

AMALIA

Qual mare, qual terra da me t'ha diviso?²³

CARLO

Deh! cessa, infelice, l'inchiesta crudel!

AMALIA

Mendaci novelle ti dissero ucciso.

segue nota 22

l'inattesa esplosione di gioia comune. L'inquietudine del soprano è però palpabile (*Allegro come prima – e, →*) e nervose figurazioni degli archi ne sottolineano il crescente sgomento, subito acquietato da Carlo che confida di non doverle mai svelare il proprio legame con i masnadieri.

xxxvii Aggiunta: «(*con entusiasmo*)»:

²³ *Andantino* – $\frac{2}{4}$, Sol.

Il *cantabile* del duetto è concepito, in modo alquanto inconsueto, come tenerissimo dialogo tra due anime innamorate; entrambi i personaggi si scambiano un verso ciascuno prima di unirsi in un delicato parallelismo per sette nella quartina conclusiva. Confortata dal sostegno del tenore, Amalia ritorna presto al linguaggio fiorito che la contraddistingue, coinvolgendo Carlo in una preziosa trama musicale di leggeri abbellimenti che hanno il loro culmine nella dolcissima discesa di biscrome sulla parola «ricordi».

ESEMPIO 8b (bb. 131-139)

CARLO

Felice se chiuso m'avesse l'avel!

AMALIA

Tu pure, o^{xxxviii} mio Carlo, provasti gli affanni?

CARLO

Li possa il tuo core per sempre ignorar!

AMALIA

Anch'io, derelitta, ti piansi lung'h'anni.

CARLO

E un angelo osava per me lagrimar?

A DUE

Ma un'iri di pace fugò le tempeste;
finìro i tormenti, le angosce finìr.E l'estasi, o caro, d'un'ora celeste
cara,
cancella i ricordi di tanto soffrir. –

CARLO

Tu nel bosco? solinga? smarrita?²⁴

Perché sei dal castello fuggita?

AMALIA

Odi, Carlo: tuo padre sepolto...

CARLO (*fra sé*)

A qual pianto, a qual onta fu tolto!

AMALIA

M'ha Francesco, il novello signore,
minacciato la vita e l'onore!

CARLO

Ah perverso!

AMALIA (*stringendosi a Carlo*)

Ma Dio mi ti guida!

CARLO

Nel tuo Carlo, cor mio, ti confida.

Vieni meco!

AMALIA (*con entusiasmo*)

Con te nella vita,

poi nel cielo!

CARLO (*fra sé*)

Bell'alma tradita!

A DUE

Lassù risplendere²⁵più lieta e bella
vedrem la stella
del nostro amor.

Lassù fra l'anime

bèate in Dio
berrem l'oblio
d'ogni dolor.

segue nota 23



xxxviii «dunque».

²⁴ *Allegro* – c, do→.

Dopo aver narrato all'amato del tentato stupro da parte di Francesco e della morte del padre – con ogni evidenza l'incongruenza narrativa è dovuta a dimenticanza del librettista, perché Arminio ha già svelato ad Amalia nella parte seconda che lo zio è ancora vivo –, la donna si stringe al petto dell'amato, che pare rinunciare ai propositi di vendetta per rimanerle sempre accanto.

²⁵ *Allegro brillante* – La♭.

Il comune pensiero di ritrovarsi appagati solo in cielo informa quindi la successiva cabaletta che, senza allontanarsi dai dettami della tradizione, riprende nei suoi contorni musicali lo stile abbondantemente ornato per esaltare le formidabili doti vocali della primadonna.

SCENA TERZA

Interno della foresta. Sorgono in mezzo le ruine di antica rôcca. Notte.

LA MASNADA (*sdraiata per terra*)

Le rube, gli stupri, gl'incendi, le morti²⁶
per noi son balocchi, son meri diporti;
Fratelli! cacciamo quest'oggi la noja,
ché forse domani ci strangola il boja.

Noi meniam la vita libera,
vita colma di piacer,
porge un antro a noi ricovero,
serve un bosco di quartier.

Qui ci sfama una pinzochera,
là c'impinza un fittajuol,
tien Mercurio il nostro bandolo,
è la luna il nostro sol.

Gli estremi aneliti
d'uccisi padri,
le grida, gli ululi
di spose e madri,

sono una musica,
sono uno spasso
pel nostro ruvido
cuajo di sasso.

Ma quando quell'ora d'un tratto risuoni,
che il boja ne concì dal dì delle feste,
sbrattati dal fango stivali e giubbboni,
cogliamo la mercede dell'inclite geste.
Poi tocca la meta del breve cammino
le canne inaffiando dell'ultimo vino...
La, ra... la la ra...
n'andremo d'un salto nel mondo di là.

SCENA QUARTA

(CARLO MOOR. I MASNADIERI)

CORO (*s'alzano e lo salutano*)

Ben giunto, o capitano!²⁷

CARLO

A qual segno è la notte?

²⁶ n. 10. Coro di masnadieri. *Allegro* – $\frac{2}{4}$, Mib.

Nell'ultimo quadro della parte terza il libretto di Maffei torna a coincidere nel suo sviluppo con la fonte. L'ampio coro d'apertura, introdotto da un veemente *crescendo* orchestrale, riprende nell'argomento la spensierata canzone dell'originale (*Die Räuber*, IV.5) – un inno che aspira all'indecenza, glorificando violenze sessuali, rapine e omicidi – per farne una serie di pezzi corali svolti su un'originale scansione polimetrica, frutto dell'inventiva del nobile poeta e traduttore (già figura, in versione integrale, nella sua versione italiana del dramma di Schiller pubblicata nel 1846). L'introduzione rappresenta il 'terribile' con una certa ironia: fagotti, tromboni e cimbasso fissano un Dob cupo nella notte, gli archi lo ripetono al termine di un tema corto che introduce a una progressione, via via amplificata fino a raggiungere un radioso Mib, tonalità in cui gl'ineffabili banditi riprendono la melodia che Amalia ha udito nella scena precedente (cfr. es. 8a). Si susseguono una marcia dall'andamento spigliato (*Meno mosso* – c, Lab) e un valzer leggiadro, su quinarî particolarmente nefandi («Gli estremi aneliti | d'uccisi padri») da intonarsi *sottovoce* (*Allegro* – $\frac{3}{4}$, Mib) prima della ripresa della sezione iniziale (*Allegro come prima* – $\frac{2}{4}$).

²⁷ n. 11. Finale terzo. Recitativo. *Andante-Allegro come prima* – c- $\frac{3}{4}$.

Dopo una coda intessuta di bruschi contrasti sonori, Carlo entra in scena accolto con gioia dai compagni che, ricevuto l'ordine di riposarsi, si assopiscono gradualmente canticchiando sulle note del valzer appena udito. Rimasto solo, il protagonista può dunque declamare il suo grande monologo (Recitativo. *Largo-Adagio-Allegro* →). Nella tragedia, Karl declama dapprima alcuni versi dal *Julius Cæsar* di Shakespeare accompagnandosi con il liuto – e nel dialogo tra Bruto e il dittatore romano l'eroe rivive il dissidio interiore tra le sue due identità contrapposte, di ribelle idealista e assassino spietato –, quindi sprofonda in una cupa meditazione che lo porta fin sull'orlo del suicidio prima che l'orgoglio di vivere prenda definitivamente il sopravvento. La decisione del compositore di risolvere l'ampio soliloquio con un conciso recitativo del tenore sostenuto dagli archi, salvo un solo accordo dei legni, può sembrare un passo indietro rispetto agli esiti superbi raggiunti nei tormentati monologhi di *Macbeth* – l'opera fu redatta nello stesso anno dei *Masnadieri* –, ma Verdi e Maffei non ritennero forse questo eroe, che impugna un'arma vile come la pistola, alla stessa altezza del modello. Inoltre l'attenzione del compositore era indirizzata al momento culminante dell'elaborato finale d'atto, vale a dire la grande scena ideata per il celebre basso Luigi Lablache, primo interprete di Massimiliano.

CORO

A mezzo il corso.

CARLO

Dormite, io veglio.

(La masnada si corica e s'addormenta)

SCENA QUINTA

CARLO MOOR (solo)

Ti delusi, Amalia!

Tuo per sempre mi credi, ed io per sempre

son^{xxxix} diviso da te... Non sia confuso

coi reprobì un eletto!

(Contempla la masnada; dopo una pausa;)

Anche i malvagi

trovano il sonno... ed io nol trovo!... Oh vita,

tenebroso mistero! E voi non meno,

morte ed eternità, profondi arcani,

chi vi sa penetrar?

(Cava dalla cintura una pistola)

Quest'arma vile

Frangere mi potrebbe il gran sigillo...

Frangasi!

(N'arma il cane)

E lo farò per lo sgomento

d'un viver angoscioso?

No, no!

(Getta l'arma)

soffrire io voglio;

dee sul dolore trionfar l'orgoglio.

SCENA SESTA

(ARMINIO sbuca dalla foresta. CARLO MOOR)

ARMINIO

Tutto è bujo e silenzio... Esci al cancello,²⁸

misero abitator di questa rôcca,

giunta è la cena tua.

*(S'accosta all'inferriata della torre)*CARLO *(fra sé)*

Che sento!

UNA VOCE *(di sotterra)*

Arminio!

Sei tu?

ARMINIO

Son io; ti ciba.

VOCE

Omai la fame

mi divorava.

ARMINIO

Addio!

Cala nella tua fossa; è mal consiglio

lo starsene qui teco.

(Avviandosi)

Iniquo figlio!

CARLO *(gli taglia la strada)*

T'arresta!

ARMINIO *(spaventato)*

Ohimè! son colto!

CARLO

Chi sei?

ARMINIO

Pietà, signore!

Son reo... non ebbi il core...

xxxix «m'ho».

²⁸ *Andante* – c, Lab → fa.

Un sommosso motivo affidato agli archi annuncia l'ingresso furtivo di Arminio. Dopo che questi si è rivolto al «misero abitator» della rocca in rovina, si ode dal sotterraneo la voce del basso implorare l'usuale pasto portatogli di nascosto dal fedele intendente. Carlo ha osservato l'intera scena e non appena Arminio sta per allontanarsi si getta su di lui dando il via a una convulsa sezione cinetica (*Allegro* – → do). Spaventato a morte dalla collera del masnadiero, il camerlengo batte prontamente in ritirata mentre la voce misteriosa continua stentorea a chiamare da dentro. Un'energica progressione orchestrale che si scioglie in un fragoroso accordo di settima diminuita a piena orchestra sottolinea il momento nel quale Carlo scardina l'inferriata del cancello trascinando fuori un'ossuta figura di vecchio, e precede un rapido episodio dialogico (*Allegro agitato* – do → mi♭) percorso da un rabbrividente fremito dei violini primi su cui il protagonista riconosce nel recluso il padre, debole e sofferente.

VOCE

Arminio!... Oh Ciel! che ascolto...

CARLO

Chi parla in quella torre?
(*S'appressa al cancello*)ARMINIO (*cerca impedirglielo*)
Signor!..CARLO (*minaccioso*)

Ti scosta! o ch'io...

(*Arminio fugge. Carlo scrolla ed apre il cancello, entra e ne tira fuori un vecchio attenuato come uno scheletro*)

MASSIMILIANO

Chi sei? chi mi soccorre?

CARLO

Qual voce?... il padre mio!...
Ombra del Moor! che pena
da' morti a noi ti mena?

MASSIMILIANO

Ombra non son, né privo
di vita ancor.CARLO (*con crescente stupore*)Sotterra
posto non t'han?MASSIMILIANO (*accennando il sotterraneo*)Sì, vivo
là dentro!

CARLO

Oh cielo e terra!

Qual anima d'inferno
vi ti cacciò?

MASSIMILIANO

Mio figlio

Francesco.

CARLO

Oh caos eterno!

MASSIMILIANO

Odi, ed inarca il ciglio!

Un ignoto, tre lune or saranno,²⁹
mi narrò che il mio Carlo era spento;
svenni, oppresso da subito affanno,
e creduto fu morte il sopor.

Risensando, mi trovo serrato

fra quattr'assi; mi scuoto, lamento...

S'alza il panno... Francesco ho da lato,
«Come?» (esclama) «risusciti ancor?»

Ricomposto e qui tratto il ferétro,

ne levàro il coperchio di nuovo;

«Rovesciate laggiù quello spetro,
troppo ei visse!» mio figlio gridò.

Pregghi, pianti suonarono invano.

M'han gittato in quell'orrido covo;

e fu desso, il mio figlio inumano,
che dell'antro le porte serrò.(*Sviene*)²⁹ Andante – mi♭-fa-Mi♭.

Prostrato nel fisico ma non nell'animo, Massimiliano narra il proprio misero destino dopo lo svenimento al termine della parte prima svelando al primogenito, pur senza riconoscerlo, che è stato l'«inumano» Francesco a imprigionarlo senza cibo nell'«orrido covo». La narrazione si compone di quattro quartine di decasillabi ed è musicata in forma di romanza lirica minore-maggiore con accompagnamento variato ad ogni strofa: dai sussulti di terrore evocati dalle linee spettrali di viole e violoncelli in apertura,

ESEMPIO 9a (n. 11, bb. 171-176)

CARLO (*rimane alcun tempo senza moto; tornato in se stesso spara una pistola*)

Destatevi, o pietre!³⁰

CORO (*balzando in piedi*)

Che fu? chi n'assale!

CARLO (*additando loro Massimiliano svenuto*)

Vedete quel vecchio? Sotterra vivente

l'han fitto le branche d'un figlio infernale!

E quegli è mio padre!

CORO (*stupiti*)

Quel vecchio cadente?

CARLO

Vendetta, vendetta! La grido a' tuoi cieli,

Divin Punitore di tutti i perversi!

Che tenebra eterna lo sguardo mi veli

se pria del mattino^{xli} quel sangue io non versi.

E voi, masnadieri, quest'oggi sarete
ministri dell'alta Giustizia divina!
Piegate le fronti! nel fango cadete
dinanzi il Potente ch'a tal vi destina;
poi tutti sorgete sublimi, tremendi
com'angeli d'ira!

(*I Masnadieri s'inginocchiano*)

CORO

Che vuoi? ce^{xlii} l'apprendi.

CARLO (*pone una mano sul vecchio svenuto*)

Giuri ognun questo canuto³¹
santo crin di vendicar!

CORO

Ti giuriam questo canuto
santo crin di vendicar!

segue nota 29



agli stentorei interventi della piena orchestra in corrispondenza delle parole di Francesco, fino ai teneri accenti dei violini primi in raddoppio alla linea vocale nella sezione conclusiva.

³⁰ *Allegro - c, do ->*.

Terminato il racconto, l'anziano genitore sviene una seconda volta mentre Carlo si leva di scatto e con un colpo di pistola desta i compagni. Sopra incisi frenetici degli archi in tempo ternario il tenore mostra alla masnada il corpo inerte del padre e in un vigoroso episodio in declamato (*Più mosso - 3/8, Re*) sottolineato di continuo dagli accordi di legni e ottoni alternati alla piena orchestra, esorta i sodali ad aiutarlo nella vendetta contro il fratello – si osservi in particolare la veemente frase finale che dal registro baritonale sale impetuosamente a uno squillante La₃.

^{xli} «dell'aurora».

^{xlii} «ne».

³¹ *Andante maestoso-Un poco più mosso - 3/4, la-La*.

Il solenne giuramento conclusivo, intonato dapprima da Carlo e ripreso dal coro verso per verso, rispetta nella sua architettura formale la formula canonica esemplificata a partire da *Guillaume Tell* di Rossini – Verdi ne farà largo utilizzo fino ad *Otello*. Due sono le parti che lo compongono: una sezione in modo minore svolta suggestivamente sul cupo sostegno di fagotti, corni e timpani a partire da una frase ascendente del tenore, che culmina in un potente arpeggio vocale discendente (destinato a rivestire grande importanza nell'atto successivo, cfr. es. 9b, a b con es. 10: a b), imponendo agli astanti la promessa di vendetta,

CARLO

Di qui trarmi il parricida
dal banchetto o dall'altar!

CORO

Di qui trarti il parricida
dal banchetto o dall'altar!

CARLO

Di serbarlo al ferro mio
vivo, intatto!

CORO (*sorgendo impetuosi*)

Lo giuriam!

Struggitrice ira di Dio,
la tua spada oggi noi siam.

(*Fuggono tutti in tumulto. Carlo rimane e s'inginocchia innanzi al padre*)

Cala il sipario.

segue nota 31

ESEMPIO 9b (bb. 328-332)

[segue una nota del secondo esempio]
[continua]

Carlo

Lia - ria - gran que - sto ca - ri - lo sen - to ora di van - di - ciet

quindi un'altra sezione in maggiore dove tenore e coro si uniscono sull'assordante ribollire dell'intera orchestra.

PARTE QUARTA

SCENA PRIMA

Fuga di parecchie stanze.

FRANCESCO (*entra precipitoso e stravolto*)

Tradimento!... Risorgono i defunti!...³²

Mi gridano: assassino!... Olà!

SCENA SECONDA

(FRANCESCO, ARMINIO)

ARMINIO (*accorrendo con alcuni servi*)

Signore!

FRANCESCO

Non udisti rumor?

ARMINIO

No, signor mio.

FRANCESCO

No?... Va! corri al Pastore e qui lo guida.

(*Ad Arminio che s'incammina*)

Rimanti! Un altro invia.

(*Arminio fa cenno ad un servo, che si allontana*^{XLII})

ARMINIO

Che! voi tremate?

FRANCESCO

Io?... no, non tremo... Arminio,

(*Lo afferra pel braccio*)

Di?! risorgono i morti? o v'ha ne' sogni

nulla di ver? Pur ora

un terribile io n'ebbi...

ARMINIO

Oh come in volto

pallido siete!

FRANCESCO

Ascoltami!

ARMINIO

V'ascolto.

FRANCESCO

Pareami che sorto da lauto convito³³

dormissi fra l'ombre di lieto giardino;

ed ecco,^{XLIII} percosso da sordo muggito,^{XLIV}

mi sveglio, ed in fiamme la terra m'appar:

e dentro quel fuoco squagliati, consumti

gli umani abituri... poi sorgere un grido:

«O terra, rigetta dal grembo i defunti!

rigetta i defunti dai vortici,^{XLV} o mar.»

Ed ossa infinite coprir le pianure...

Fui tratto a quel punto sui gioghi del Sina;

e tre m'abbagliâro splendenti figure...

ARMINIO

L'immagine è questa dell'ultimo dì!

³² n. 12. Sogno di Francesco. *Allegro agitato*-Recitativo – c, →.

Preceduto da febbrili volate degli archi Francesco irrompe in scena in preda alla più viva agitazione. Ripetuti fremiti in orchestra dipingono l'allucinato terrore dell'uomo che prima manda un servo a chiamare un pastore, quindi si rivolge ad Arminio (*Adagio* – → fa) nel vano tentativo di disperdere le ombre dell'incubo che lo tormenta, icasticamente illustrato dai lugubri accordi di ottoni e fagotti. A determinare lo sconcerto del protagonista contribuisce anche l'apparato visivo, grazie a un fondale che allunga la prospettiva verso uno spazio infinito.

^{XLII} «I servi partono».

³³ *Andante mosso quasi allegretto-Meno mosso-Più mosso* – fa.

La visione del giudizio universale che ingombra la mente del baritono, per cui Maffei si servì di un lessico che abbonda d'immagini retoriche di tipo apocalittico, si presenta come nuova aria narrativa, seppur più complessa del precedente racconto di Massimiliano. Lo sforzo di Verdi nel riflettere con una struttura musicale quanto più vasta e multiforme il significato delle parole – e non mancano infatti soluzioni molto originali come accade nella sezione conclusiva, tutta pervasa da feroci accensioni orchestrali –, è evidente, anche se l'effetto generale risulta indebolito dall'esagerata lunghezza del testo confezionatogli dal librettista, ben otto quartine di senari doppi, che ingenera una soluzione monotona.

^{XLIII} «quand'ecco».

^{XLIV} «fondo ruggito».

^{XLV} «dal baratro».

FRANCESCO

Armata la prima d'un codice arcano,
 sclamava: «Infelice chi manca di fede!»
 E l'altra, uno specchio recandosi in mano,
 dicea: «La menzogna confondesi qui.»
 In alto una lance la terza librava:
 «Venite», gridando,^{XLVI} «figliuoli d'Adamo.»
 E primo il mio nome fra nembi tuonava,
 che il Sina copriano d'un orrido vel.
 Ogni Ora, passando, d'un nuovo misfatto
 gravava una coppa che crebbe qual monte;
 ma il Sangue nell'altra del nostro Riscatto
 tenea la gran mole sospesa nel ciel.
 Quand'ecco un vegliardo, per fame distrutto,
 spiccossi una ciocca di bianchi capelli,
 e dentro la tazza di colpe e di lutto
 quel veglio a me noto la ciocca gittò.

Allor, cigolando, la coppa giù scese,
 balzò l'avversaria sublime alle nubi,
 e tosto una voce di tuono s'intese:
 «Per te, maledetto, l'Uom-Dio non penò.»

(*Arminio parte con atti di raccapriccio*)

SCENA TERZA

(MOSER, FRANCESCO)

MOSER

M'hai chiamato in quest'ora a farti giuoco³⁴
 della Fé, come suoli? o già t'incalza
 l'Eternità?

FRANCESCO

Chimere.

^{XLVI} «librava, | gridando: "Venite»,

³⁴ n. 13. Scena e duetto. Recitativo. *Largo* – c, sib-Reb→.

Possenti squilli di ottoni introducono ruvidamente l'ingresso del pastore protestante Moser, catapultando lo spettatore in un acceso scambio dialogico che, pur nella sua brevità, costituisce una delle gemme della partitura. Come papa Leone I in *Attila* e come poi accadrà, ma in un'ottica negativa, nel caso del Grande Inquisitore del *Don Carlos*, un rappresentante della Chiesa, affidato a una tonante voce di basso che agisce solamente in una scena, è chiamato in causa per potenziare un fondamentale snodo drammatico. L'intero scorcio è dominato dal severo declamato del sacerdote che giganteggia maestoso sopra il suo interlocutore con due motivi arpeggiati in sib: il primo in orchestra, ascendente (es. 10: a), si ode in *fortissimo* quando Moser accusa Francesco di empietà, il secondo compare nella linea vocale del basso quando viene evocato quel Dio del giudizio che ha appena tormentato il sonno del baritono, e nel suo lento inabissarsi nel registro grave (es. 10: b) vuole sancire la supremazia della volontà divina nel segno di una minaccia possente (entrambi gli spunti, come abbiamo notato in precedenza – cfr. nota 31 – erano stati anticipati nel momento del giuramento solenne di vendicare Massimiliano, con efficace logica drammaturgica):

ESEMPIO 10 (n. 13, bb. 10-20)

Francesco Moser

Moser

Legni

VL I-II

Vla

Fag.

Contrabb.

Vcl.

Clb.

MOSER

A me lo svela
quel^{XLVII} tuo pallor: tu tremi!

FRANCESCO

Di che?

MOSER

Del Dio che neghi ed or^{XLVIII} ti rugge
nell'anima confusa.

FRANCESCO (*trema*)

Ah!

MOSER

Già lo senti
chiederti la ragion de' tuoi delitti.

FRANCESCO

Che far mi può? Se l'alma
non è mortale, provocar vo' tanto
quel tuo Dio che la strugge. Or qual peccato
più lo mette in furor?

MOSER

Son due le colpe:
il parricidio e 'l fratricidio.

FRANCESCO (*con ira*)

Taci,
spirito menzognero!

MOSER

Ma non può concepirle uman pensiero.

SCENA QUARTA

(*ARMINIO torna spaventato. I precedenti*)

ARMINIO

Precipita dal monte un furibondo
stuolo di cavalieri...

FRANCESCO (*in grande agitazione*)

Al tempio tutti!

Tutti preghin per me!

VOCI e GRIDA (*interne*)

La rôcca in polve!

FRANCESCO (*al Moser in atto di minaccia*)

M'assolvi!

MOSER

Iddio lo può, l'uom non t'assolve.

segue nota 34

francesco. Moser. Ah! Già lo senti - ti chiederti la ragion de' tuoi delitti.

Il malvivente continua a non curarsi degli aspri ammonimenti, ma nel momento in cui Arminio annuncia trafelato che un gruppo di cavalieri sta per piombare sul castello (*Allegro* – la→mi: tempo d'attacco) intima alla servitù di pregare per lui e supplica Moser di concedergli l'assoluzione dai peccati. La ripresa solenne in mi per aumentazione dell'es. 10: b, su cui il pastore afferma, rinforzato da ottoni e fagotti, che il perdono può essere soltanto divino, chiude questa sezione con un raccordo tematico potente, teso a unificare ogni parte di questo scontro fra Bene e Male.

XLVII «il».

XLVIII «e che».

FRANCESCO (*inginocchiandosi*)

È la prima!... Odimi, Eterno!...³⁵

e sarà la volta estrema,

ch'io ti prego...

(*S'alza in furore*^{XLIX})

Ah no, l'inferno

non si dee beffar di me!^L

MOSER

Trema, iniquo! il lampo, il tuono

ti sta sopra... iniquo, trema!

Dio ti nega il suo perdóno,

sta l'abisso innanzi a te.

(*Partono per opposte vie*)

SCENA QUINTA

Foresta come nell'ultima scena dell'atto III. Sorge il mattino.

(MASSIMILIANO MOOR *seduto sopra un sasso*. CARLO MOOR *al suo fianco*)

MASSIMILIANO (*con accento di pietà*)

Francesco! figlio mio!³⁶

CARLO

Che! lo compiangi?

MASSIMILIANO

Me non vendica il Ciel per le tue mani,

me sol castiga!... al tuo padre perdona,

spirito del mio Carlo!

CARLO (*intenerito*^{LI})

Ei ti perdona!

MASSIMILIANO

Per sempre io l'ho perduto!

CARLO

Ah sì! per sempre!

MASSIMILIANO

Ed io misero vivo?

CARLO (*fra sé*)

(Il Ciel m'ispira!...

se carpir gli potessi...) Or dammi il prezzo

del tuo riscatto, o vecchio, e benedici

al tuo liberator!

(*S'inginocchia*)

MASSIMILIANO (*ponendogli la mano sul capo*)

Misericorde

così sia teco Iddio

come il sei tu!

CARLO

Mi bacia, o vecchio pio.

³⁵ *Andante maestoso-Più mosso* – $\frac{3}{4}$, mi.

Anche nel duetto con coro seguente, che chiude una 'insolita forma' contenuta in tre sezioni, campeggiano entrambi i motivi arpeggiati, rendendo ancor più esplicita, dunque, la relazione fra la posizione del pastore e il giuramento di vendetta di Carlo (cfr. es. 9b). Le violente invettive di Moser, rese ancora più pressanti dal graduale avvicinamento del coro dei masnadieri, sovrastano nuovamente le repliche disperate di Francesco che, dopo un tentativo di preghiera, si consegna alle forze infernali con atto estremo di ribellione a Dio – in Schiller, invece, il personaggio si uccide con le proprie mani liberando così Carlo dalla necessità di commettere fratricidio.

^{XLIX} «*impetuosamente*».

^L Aggiunta: «(*Fugge*)».

³⁶ n. 14. Scena e duetto. *Andante* – c, la → Sib-Mib.

Alla prima catastrofe, con suggestivo contrasto, segue un momento di stasi, e ancora una forma abbreviata in due movimenti che accorcia il tempo drammatico. I delicati *tremoli* degli archi in apertura del penultimo numero dell'opera dipingono l'atmosfera quasi idilliaca che circonda Carlo, il quale attende l'arrivo della masnada in compagnia del padre. Ma basta un semplice arpeggio discendente, all'attacco di Massimiliano, per stabilire una palpabile continuità con lo scorcio precedente. Con accenti commossi il genitore ripensa a entrambi i figli intonando lacerti di melodie liriche colme di rimpianto. Carlo, invece, si esprime con frasi in recitativo non accompagnato, come se dovesse controllare parole e sentimenti per non farsi riconoscere. Il tenore si inginocchia e con tenerezza filiale implora il vecchio di concedergli la benedizione paterna insieme a un bacio, come riscatto simbolico per la sua liberazione.

^{LI} «*commosso*».

MASSIMILIANO (*lo bacia*)

Come il bacio d'un padre amoroso³⁷
l'abbi tu, benamato stranier;
come il bacio d'un figlio pietoso
a me pur lo figuri il pensier.

CARLO

Tutto il dolce d'un labbro paterno
dal tuo labbro nel cor mi passò:
del mio cielo perduto in eterno
un fuggente splendor mi beò.

SCENA SESTA

(*Parecchi^{LII} masnadieri entrano e s'accostano a CARLO a passo lento e fronte dimessa*)

CARLO (*atterrito*)

Qui son essi!³⁸

MASNADIERI

Capitano,

Capitan!

CARLO (*senza guardare*)

Chi siete voi?

MASNADIERI

Non è qua... n'uscì di mano...

CARLO (*leva le mani al cielo*)

Grazie a Te, che tutto puoi!

SCENA SETTIMA

(*Altri masnadieri coll'^{LIII} AMALIA*)

MASNADIERI

Allegri, compagni! stupendo bottino!

AMALIA (*coi capelli sparsi*)

Lasciatemi, o crudi... Mio Carlo, ove sei?

MASSIMILIANO

Amalia!

AMALIA

Tu vivo?

CARLO

Chi guida costei?

AMALIA (*s'avvede di Carlo e gli getta le braccia al collo*)

Tu, tu mi difendi!

³⁷ *Andante*.

La sezione statica seguente (due strofe di decasillabi che qui suonano come un'eco manzoniana) prende l'avvio dopo che Massimiliano ha esaudito senza indugi alle richieste del figlio, ed è intrisa di una delicatezza che richiama gl'idilli belliniani, nel cullante incedere dei violini secondi che accompagnano la voce e il controcanto dei violini primi e dei legni. Sin dall'attacco la voce sale con morbidezza, spaziando nella gamma (dietro a queste scelte s'intravede, da parte di Verdi, la piena coscienza delle doti migliori di Lablache):

ESEMPIO 11 (n. 14, bb. 39-43)



Distinti sono i sentimenti dei personaggi, nondimeno la spiccata parentela delle parti vocali, che spesso si intersecano morbidamente, pare trasmettere l'idea di una reale conciliazione.

^{LII} «Una parte de'».

³⁸ n. 15. Finale ultimo. *Andante* – c, do →.

La calma è presto interrotta dall'ingresso ravvicinato di due gruppi di masnadieri. Il primo avverte il protagonista che Francesco è riuscito a darsi alla fuga, il secondo trascina Amalia sul palco come bottino sopra un motivo puntato in terzine degli archi di sapore rossiniano (*Allegro agitato* – Sol→). La reazione di Carlo alle urla disperate della donna è sconvolgente: dapprima ordina ai compagni di «svenare» lui, fidanzata e padre, quindi nella consapevolezza di non poter più mentire rivela ai familiari di essere il capo della masnada con un declamato rabbioso rin vigorito dal fremere insistente dell'orchestra. Un grido di stupore generale seguito da una burrascosa discesa cromatica prepara infine il terzetto finale (con Massimiliano ancora vivo).

^{LIII} «sovraggiungono trascinando l'».

CARLO (*tenta sciogliersene*)

Vincesti, o destino!

AMALIA (*con meraviglia*)

Vaneggi, o mio sposo?

MASSIMILIANO

Tuo sposo?

CARLO (*ai masnadieri*)

Strappate

costei dal mio collo! quel vecchio svenate!...

Lei pur trafiggete, me stesso, voi tutti!

Oh, fossero i vivi d'un colpo distrutti!...

MASNADIERI (*fra loro*)

Delira?

CARLO (*al padre*)

Quel figlio da te maledetto

fu pur dal Signore percosso, reitto!

(*Trae la spada e s'avventa alla masnada minaccioso e terribile*)

Ma voi che nel fondo dal ciel mi traeste,

ministri esecrati dell'ira celeste...

(*Volgendosi con subito moto ad Amalia ed al padre*)

Amalia, m'ascolta! Ascoltami e muori,

miserrimo vecchio! qu' tuoi salvatori

son ladri, assassini!... li guida il tuo Carlo!

(*Stupore universale*)

MASSIMILIANO e AMALIA

Sventura, sventura!

MASNADIERI

Perché non celarlo?

CARLO (*dopo lunga pausa, abbattuto*)Caduto è il reprob! l'ha colto Iddio.³⁹

Sogni di gaudio, per sempre addio!

I ceppi, il carcere, la scure, il rogo,

son questi i pronubi del nostro amor.

AMALIA (*uscita di stupore si getta di nuovo fra le braccia di Carlo*)

Demonio od angelo... non t'abbandono!

L'inseparabile tua sposa io sono;

con te dividere vo' scettro e giogo,

vo' cielo ed erebo, gioja e dolor.

CARLO (*in eccesso di gaudio*)

M'ama quest'unica!... m'ama ed obblia!

AMALIA

Mio Carlo!

CARLO

Amalia!

AMALIA e CARLO

Per sempre mio!
mia!³⁹ *Largo* – sib-Reb.

A dispetto del paragone obbligato con il terzetto che conclude *Ernani*, il numero finale dei *Masnadierei* offre allo spettatore una dimensione vieppiù tragica dell'insieme, al cui interno il coro dei briganti assume un ruolo da protagonista affiancando il primo basso, e sottraendosi al ruolo tradizionale di un semplice rinforzo ritmico-melodico dei solisti. Al doloroso *incipit* di Carlo, le cui frasi discendenti sono sostenute da un lugubre sussulto negli archi che ricorda molto da vicino l'accompagnamento al declamato finale del protagonista del *Macbeth* fiorentino fresco di debutto,

ESEMPIO 12 (n. 15, bb. 87-91)

Largo
con dolore

Morranno i secoli, cadranno i mondi,
in noi coll'anima l'amor vivrà.

MASSIMILIANO (*uscito anch'esso di stupore, fra sé*)

Ed io colpevole di questa prole
la pia contamina luce del sole?
Né s'apre un batarro che mi sprofondi?
Tremuoti e turbini Dio più non ha?

CORO (*avanzandosi*)

Spergiuro, ascoltaci! più non rammenti
gl'irrevocabili tuoi giuramenti?

(*Si scoprono i petti*)

Nostro ti fecero queste ferite;
mirale, o perfido! le abbiam per te.

CARLO (*ricade nel primo abbattimento*)

È ver! mi strappano dagli occhi il velo:
dal mio precipito sognato cielo!
Di me son arbitre quest'empie vite,
m'ingoja un vortice, mi trae con sé.

AMALIA

Se non puoi frangere la tua catena,
vanne! abbandonami... ma pria mi svena!
Insopportabile vita mi resta...
dammi quest'ultimo pegno d'amor.

CARLO (*alla masnada*)

Udite, o démoni! m'avete offerto
un capo orribile d'onta coperto...
Io v'offro un angelo!

(*Cava il pugnale*)

MASNADIERI

Che fai? t'arresta!...

(*Carlo ferisce l'Amalia*)

CARLO

Ora al patibolo!

(*Carlo parte*)

MASNADIERI (*tutti intorno all'Amalia*)

Tardi!... ella muor!

FINE.

segue nota 39



Amalia risponde con soavi arcate melodiche delicatamente raddoppiate dai legni, prima che il coro irrompa terribile sulle note dell'arpeggio discendente dell'es. 9b, rinforzate dagli ottoni per ricordare al protagonista il suo solenne giuramento. Una breve sospensione carica di tensione conduce quindi alla seconda parte del concertato dove la linea accorata del soprano indirizza per ondate crescenti, verso l'*Höhepunkt* risolutivo seguito da una rapidissima sezione declamatoria con l'apostrofe stentorea del tenore (*Poco più mosso-Allegro* – re $\flat$ -Re $\flat$) che sancisce la catastrofe. Riesce francamente difficile tollerare le responsabilità di Maffei nella scarsa riuscita di questa conclusione, là dove i briganti esprimono opinioni più nobili e coerenti del primogenito dei Moor, davvero un superuomo mancato.

*Il giudizio universale negli Stati pontifici**

PARTE QUARTA

SCENA PRIMA.

Fuga di parecchie stanze.

FRANCESCO entra precipitoso e stravolto.

Tradimento! che udisti? Nel cor mi grida
Una voce: Assassino! Ohi!

SCENA II.

FRANCESCO. ARMINIO accorrendo con alcuni Servi.

ARM. Signore!

FR. Non udisti romor?

ARM. No, signor mio.

FR. No?... Va! corri a' miei prodi e qui ti guida.
Rimanti! Un altro invia. (ad Arm. che s'incammina)
(Arminio fa cenno ad un servo, che si allontana)

ARM. Che! voi tremate?

FR. Io?... no, non tremo... Arminio,
Di! Son mendaci i sogni, od avvi in essi
Nulla di ver? Pur ora
Un terribile io n'ebbi....

ARM. Oh come in volto

Pallido siete!

FR. Ascoltami!

ARM. V'ascolto.

FR. Pareami, che sorto da lanto convito
Dormissi fra l'ombre d'un lieto giardino;
Ed ecco, percosso da sordo muggito,
Mi sveglia, ed in fiamme la terra m'appar:
Tremendo un fragore sull'aure s'innalza
Poi fera una voce di tuono ribomba.
Lo sdegno del Cielo t'insegue, t'incalza,
Tue colpe puniscea l'eterno penar,

* In questa appendice si pubblicano in facsimile le due scene iniziali dell'ultima parte dei *Masnadiers*, così come si leggono nel libretto destinato alla recite romane del febbraio 1848, a lungo erroneamente citate come la prima italiana dell'opera di Verdi. Nel prosieguo i censori tagliarono del tutto lo scontro tra Francesco Moor e il pastore protestante Moser (IV.3-4): la scena successiva del libretto romano corrisponde perciò alla quinta nei libretti non purgati.

29

Io fremo... vacillo... nel petto anelante
 Già manca lo spirto... fuggir non m'è dato,
 Al suol infuocato confitto ho le piante...
 ARM. Il sogno tremendo mi gela d'orror!
 FR. Quand' ecco un vegliardo per fame cadente
 Ver me trasearsi da lunge vid' io:
 Mirai paventando quel volto languente...
 E in petto mi scese novello terror.
 Mio padre era quello... ne scorsi l'aspetto...
 Udii la sua voce più forte del tuono:
 Dal Ciel, dalla terra tu sei maledetto
 Sul capo ti pende decreto fatal.
 L'atroce minaccia, l'accento tremendo
 Destar nel mio petto rimorsi e tormenti
 Sull'orlo del vento, sull'aure l'intendo,
 Ancora son preda d'angoscia mortal.
 Quel sogno, que' detti sculpiù ho nel core
 Per sempre la pace, per sempre ho perduta
 Mi opprime, m'agghiaccia ignoto terrore...
 Ah! tardi mi strazi rimorso crudele!
 Perché sulla fronte sollevasti il crine?
 Da vani chimere perché son turbato?
 Ti sento, ti sento... tu m'agiti alline,
 Punisci mie colpe giustizia del ciel:
 ARM. (va per partire con atti di raccapriccio ma in quel punto
 guardando da un verone esclama)
 Precipita dal monte un furibondo
 Stuolo di cavalieri...
 FR. Al tempio tutti!
 Tutti preghin per me!
 VOCT. La rocca in polve!
 FR. Che intesi!
 ARM. Ora del ciel l'ira t'involve!
 FR. Giusto ciel! pietà, perdono (s'inginocchia)
 Deh! soccorri un disperato!
 Io t'imploro... (s'alza in furor) Ah no, non sono
 Non sono degno di mercè!

30

ARM. Il rimorso è tardo omai
 Ti sovrasta orrendo fato
 Non sperar pietà giammai
 Sta l'abisso innanzi a te!
 (parlano per opposte vie)

L'orchestra

2 flauti (II anche ottavino)	4 corni
2 oboi	2 trombe
2 clarinetti	3 tromboni
2 fagotti	cimbasso
arpa	timpani
	grancassa
violini I	piatti
violini II	
viole	
violoncelli	
contrabbassi	

Compatto e al contempo essenziale, l'organico strumentale dei *Masnadieri* si presenta come tassello rilevante del lungo percorso intrapreso da Verdi verso un impiego sempre più sottile e curato dell'orchestrazione, che evita i toni scopertamente bandistici per concentrarsi su sonorità più raccolte e variegate. Se in *Alzira* e *Macbeth*, i due lavori più vicini come data di composizione alla lugubre tragedia schilleriana, le ambientazioni rispettivamente esotica e soprannaturale avevano suggerito al compositore di allargare la tavolozza timbrica per ottenere suggestivi effetti coloristici, l'orchestrazione dei *Masnadieri* ripiega su dimensioni assai contenute – ridotte ai minimi termini sono soprattutto le sezioni dei fiati e delle percussioni con la sola aggiunta in organico di un'arpa – per assolvere a esplicite funzioni drammatiche. Nuova è in particolare l'attenzione nel delineare la 'tinta' dell'opera mediante ampi preludi e intermezzi orchestrali che introducono ciascuno una mutazione scenica, e consentono inoltre un'azione mimica dei personaggi sul palco, nonché l'affascinante impiego di sonorità quasi caratteristiche per cesellare i momenti più intimisti del dramma. Accanto alla splendida romanza in forma di concertino per violoncello solista posta in apertura, occorre segnalare su tutti i delicati arabeschi di flauto, oboe e clarinetto che nella prima parte (I.6) rappresentano il quieto cullarsi nel sonno del vecchio conte, oppure gli eterei *tremoli* degli archi che paiono proiettare il tenero duetto fra padre e primogenito, posto subito prima dell'epilogo cruento (IV.5), in una dimensione atemporale di riconciliazione ultraterrena.

Notevole è inoltre la cura dell'autore nel variare a fini espressivi il peso specifico dell'apporto strumentale per creare efficaci contrasti sonori. Se, ad esempio, i momenti di introspezione psicologica del protagonista sono sovente sorretti dall'esile trama dei soli archi – si osservi il lungo monologo nella seconda parte (II.8) svolto interamente come recitativo accompagnato –, la ricercata volgarità della scrittura orchestrale quando è il torvo Francesco a cantare ha lo scopo di tradurre in suoni l'innata perversione del personaggio. Non mancano infine, pur nella ristrettezza dei mezzi, scelte timbriche alquanto affascinanti e foriere di sviluppi futuri. In apertura della parte seconda, in particolare, le sonorità plumbee di controfagotto e trombone all'unisono accrescono l'ansia disperata di Amalia prima del suo *adagio* «Tu del mio Carlo al seno», (II.1) dove i leggeri arpeggi dell'arpa sul sostegno di violoncelli e contrabbassi riverberano il tono fattosi sognante del canto del soprano. Ampio risalto hanno nella parte prima i legni, le cui morbide fioriture che punteggiano le arie di sortita di Carlo (I.1) e Amalia (I.6) svelano il sentimento di reciproco amore che lega la coppia, mentre il vigoroso apporto degli ottoni a partire dalla seconda metà dell'opera – dapprima nel giuramento di Carlo (III.6), quindi nel sogno di Francesco e nel successivo duetto con il pastore Moser (IV.1-4) – preannunciano, sia pur *in nuce*, le atmosfere apocalittiche del *Dies Iræ*, non meno che lo scontro fra Chiesa e Stato rappresentati dal Grande Inquisitore e da Filippo II nel *Don Carlos*, anche se qui la Chiesa svolge un ruolo positivo.

Le voci



Allettato dalle lucrose prospettive economiche che poteva offrire una piazza remunerativa come Londra, Verdi non rinunciò, come suo solito, a condurre le trattative per *I masnadieri* con l'abituale dose di richieste e pretese. Per accettare la commissione di Benjamin Lumley il musicista aveva posto come condizione di poter disporre di un *cast* vocale di prim'ordine e di certo le sue aspettative non rimasero deluse. Nonostante gli aspri dissidi sorti pochi mesi prima tra impresario teatrale e compagnia di canto che avevano portato all'abbandono degli interpreti più affermati del Her Majesty's Theatre, il committente riuscì infatti a garantire a Verdi la presenza di un autentico fuoriclasse come Luigi Lablache – unico artista a rifiutare la 'secessione' capeggiata dall'esperto direttore Michele Costa per rimanere fedele a Lumley – e a scritturare il celebre soprano svedese Jenny Lind. Nel creare il personaggio di Amalia il compositore dovette necessariamente assecondare le peculiarità vocali della primadonna, impostando la sua parte su un canto fiorito di carattere brillante che le offrisse ampia libertà di virtuosismo – entrambe le cadenze delle sue arie sono infatti lasciate all'inventiva del soprano. Molto si è speculato sulla presunta impermeabilità della cantante alle nuove tendenze musicali e sull'atteggiamento di supina accondiscendenza riservatole da Verdi, eppure l'agile vocalità ornamentale della Lind, accanto alla sua spiccata propensione elegiaca, ben si confacevano all'idea romantica di donna angelicata che si ricava dal dramma di Schiller e che prelude nei suoi esiti più elevati – si pensi in particolare alla soave cavatina di

sortita «Lo sguardo avea degli angeli» (I.6) – alle delicate effusioni liriche di stampo belcantistico che poi saranno di Luisa Miller e Gilda.

Accanto ad Amalia, unico personaggio femminile nell'opera, i rimanenti ruoli principali sono assegnati a un terzetto di voci maschili declinate nei tre diversi registri. Per la parte del protagonista Verdi aveva sperato inizialmente di poter scritturare Gaetano Fraschini, il suo tenore drammatico prediletto, ma l'incerto debutto del cantante sulle scene inglesi convinse il compositore a ripiegare su Italo Gardoni, un giovane tenore di grazia dal calibro più leggero. Con affascinante ambiguità il ruolo trapassa di continuo da momenti di nostalgico rimpianto ad accensioni di titanico eroismo, richiedendo piena brillantezza nel registro acuto e notevole potenza in quello centrale: la parte è quindi adatta a una voce dal timbro scuro e duttile abbastanza per riflettere la complessità del personaggio. Pari sottigliezza difetta alle parti di Francesco e Massimiliano: la prima, affidata a un baritono deuteragonista, è uno dei primi tentativi verdiani di tratteggiare in musica un perfetto *villain* shakesperiano (oltretutto rivale del protagonista sia in amore sia in questioni ereditarie), ma come lo stesso Verdi ammise qualche anno più tardi, il ruolo manca delle sfumature necessarie per un personaggio tanto problematico e tormentato; la seconda, data invece in consegna a un basso cantante, convoglia quasi unicamente nella zona centrale del registro il dolore del padre oppresso dalla sorte e dalla crudeltà del secondogenito. Dei personaggi comprimari, infine, il più interessante è senza dubbio quello di Moser, il cui splendido duettino con Francesco nell'ultima parte dà piena dimostrazione di quanto spessore drammatico il musicista riesca a conferire a un basso spinto servendosi di pochi interventi incisivi che ne esaltano l'intera tessitura.

I masnadieri in breve

a cura di Tarcisio Balbo

Agli occhi dei melomani ottocenteschi, il 1846 sarà sembrato di certo un *annus horribilis*, con l'ormai folle Donizetti internato in una casa di cura a Ivry, nell'Île-de-France, e con Verdi dato per morto da un giornale tedesco. La sorte di Donizetti è cosa nota; la morte di Verdi era ovviamente un falso: il musicista si era 'solo' ammalato di una non meglio precisata «febbre gastrica», i cui strascichi si sarebbero protratti, fra miglioramenti e ricadute, fino a luglio, allorché si sarebbe recato alle terme di Recoaro per trascorrervi un periodo di convalescenza assieme al letterato Andrea Maffei.

Nonostante la malattia, i primi mesi del 1846 vedono Verdi non del tutto inattivo: è pur vero che il compositore rinvia alcuni impegni, tra cui la prima di *Attila*, ricorrendo persino al classico certificato medico, ma già alla fine di gennaio Verdi comunica all'editore Lucca di aver trovato il soggetto della nuova opera per Londra (il contratto con l'impresario Benjamin Lumley era stato firmato mesi addietro) cui avrebbe lavorato con Francesco Maria Piave: *Il corsaro*, basato sull'omonima novella in versi di Lord Byron (1814). È un argomento su cui Verdi s'intestardisce come suo solito, e che il compositore si terrà stretto anche dopo che sarà sfumato il progetto di un allestimento londinese (*Il corsaro* andrà in scena al Teatro Grande di Trieste il 25 ottobre 1848); nel frattempo Verdi s'interessa anche ad altri soggetti drammatici: *Die Ahnfrau* (*L'avola*, ossia l'antenata) di Grillparzer, che Maffei avrebbe tradotto nel 1877; *Macbeth* di Shakespeare che sarebbe stato allestito al Teatro della Pergola di Firenze il 14 marzo 1847; e infine *Die Räuber* (*I masnadieri*) di Friedrich Schiller, dei quali Maffei aveva appena licenziato una traduzione in prosa. È evidente come nella scelta dei tre soggetti giochi un ruolo chiave proprio Maffei, traduttore e ammiratore di Goethe, Schiller, Heine, Milton, Shakespeare (era stato lui a rimettere mano al libretto di Piave in vista del debutto fiorentino), che tra l'agosto e il settembre del 1846 pone di nuovo mano ai *Masnadieri* per adattarli a libretto d'opera. Il testo è convincente abbastanza da spingere Verdi ad accantonare momentaneamente il britannicissimo *Corsaro*, e a scegliere il nuovo soggetto per il proprio debutto londinese.

Chiusa la pratica di *Macbeth*, Verdi inizia a lavorare compiutamente ai *Masnadieri* nella primavera del 1847; ai primi di giugno il compositore arriva a Londra, e il 22 luglio l'opera va in scena allo Her Majesty's Theatre con esito piuttosto ambiguo: le prime due recite, dirette da Verdi in persona, sono un trionfo; dopo il debutto dell'opera, però, il gradimento dei *Masnadieri* comincia rapidamente a scemare nonostante il *cast* per Londra comprendesse pezzi da novanta quali il celeberrimo basso Luigi Lablache nella parte del vecchio conte Massimiliano Moor (curiosità: nel 1836 Lablache era stato tra i primi interpreti dei *Briganti* di Mercadante, sul medesimo soggetto dei *Masnadieri* di Verdi), o l'allora ventiseienne soprano Jenny Lind, assai attesa dagli spettatori londinesi, la quale figurò nonostante l'iniziale diffidenza di Verdi dovuta forse ai manierati 'modi di canto' tutti trilli gruppetti e fioriture, che il compositore e il suo allievo Emanuele Muzio giudicavano buoni per il secolo precedente. A costoro andava aggiunto almeno un veterano come

il baritono Filippo Coletti (Francesco Moor), che era già stato il primo interprete di Gusmano nella verdiana *Alzira* del 1845.

Certo, se il grande pubblico osannava Verdi, non altrettanto si poteva dire della critica musicale londinese, a tratti ironica se non apertamente ostile al compositore (il critico dell'«Athenaeum» Henry Chorley definì *I masnadieri* «la peggiore opera data nella nostra epoca al Her Majesty's Theatre»). Dopo un decennio abbondante in cui ebbero discreta circolazione sia in Italia sia all'estero (ma si arriva al 1870 con la versione francese intitolata *Les brigands*), *I masnadieri* entrano rapidamente nel *club* delle opere meno rappresentate di Verdi, nonostante pregevoli 'numeri' in partitura quali il preludio (con la parte di violoncello solista concepita per Alfredo Piatti, allora prima parte allo Her Majesty's Theatre), gli assoli del tenore, il duetto d'amore di prammatica, il duetto tra Francesco e il pastore Moser, come pure un paio di finali. La ragione del successo relativo dei *Masnadieri* – è questo il parere del grande studioso verdiano Julian Budden – risiede forse, e paradossalmente, nell'eccellenza letteraria del libretto confezionato da Maffei: alto nell'eloquio, fin troppo aderente all'originale di Schiller, e perciò non del tutto calzante alle caratteristiche ideali del 'buon' libretto d'opera ottocentesco che richiedeva maggior semplicità discorsiva, e soprattutto una qual certa interazione tra i personaggi che il testo di Maffei (rispettosissimo, si è detto, dell'originale di Schiller) a volte non ha. Basti un solo esempio: per fedeltà a Schiller, in tutta l'opera il protagonista Carlo (tenore) non si ritrova mai – e quindi non canta – faccia a faccia con l'antagonista, il fratello Francesco (baritono), talché, nei *Masnadieri*, il classico triangolo erotico del melodramma ottocentesco (tenore buono, baritono cattivo, soprano oggetto del contendere) si ritrova in parte manchevole della propria evidenza musicale. In altri luoghi, in altre epoche, Verdi non avrebbe avuto requie nel disfare e far ritessere a oltranza il testo del libretto fino a ottenerne un perfetto congegno drammatico. Nel caso dei *Masnadieri*, vuoi per il rango del poeta, vuoi per l'amicizia che li legava, Verdi sembra trattare il librettista con estremo rispetto, persino con eccessivo riguardo, quasi a non volerlo disturbare con richieste inopportune. La stringatezza dell'epistolario verdiano a riguardo è eloquente; e che Verdi riconoscesse a Maffei una levatura artistica e letteraria ben più alta dei soliti verseggiatori al servizio del musicista lo testimonia una lettera di Verdi a Léon Escudier datata 12 gennaio 1847: «Per Londra ho fissato *I masnadieri* di cui è già terminato il libretto, il quale sembrami ben riuscito per le posizioni, e pienamente verseggiato benissimo da uno dei più illustri poeti italiani».

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

PARTE PRIMA

In una taverna al confine della Sassonia Carlo legge le *Vite parallele* di Plutarco, schifato dal contrasto tra lo spirito dei contemporanei e degli antichi. Un coro di 'giovani traviati' gli rammenta il genitore, Massimiliano conte di Moor, ma la lettera che gli recano non è il perdono del padre che lo ha bandito, bensì il divieto del fratello Francesco di rientrare al castello. Invitato dai giovani, Carlo, adirato, diventa il capo di una masnada cui giura fedeltà.

Nel castello avito Francesco, dopo aver sostituito la lettera con cui Massimiliano perdonava Carlo con la propria, vuol annientare il genitore per usurparne il titolo: ordina perciò al camerlengo Arminio di travestirsi per annunciare al padre la morte di Carlo. Frattanto Amalia, nipote del conte e promessa di Carlo, pensa all'amato mentre assiste Massimiliano addormentato in una camera del castello. Svegliatosi, il vecchio si sente prossimo alla fine, chiede perdono alla giovane e vorrebbe rivedere Carlo, ma Arminio e Francesco giungono invece ad attestarne il decesso e il cadetto, vantando le ultime volontà del defunto, pretende di sposare Amalia. Massimiliano, sconvolto, viene meno tra l'orrore della giovane, il rimorso di Arminio e il giubilo di Francesco.

PARTE SECONDA

Nel cimitero attiguo alla chiesa del castello, Amalia prega sulla tomba di Massimiliano, mentre da lontano si odono i suoni di un banchetto organizzato da Francesco. Arminio interrompe la giovane, rivelandole che Carlo e Massimiliano sono vivi. Arriva Francesco: Amalia respinge il suo amore e gli strappa la spada, nonostante la minaccia di essere ridotta in servitù totale.

Il bandito Rolla è stato condannato alla forca, e i suoi compari, che attendono in una selva presso Praga, assistono da lontano alla vendetta di Carlo, che ha giurato di bruciare la città: brilla una fiamma lontana, la gente fugge, il capo è riuscito anche a liberare il prigioniero e torna al campo con lui. Congedati i briganti, Carlo riflette sul suo disonore, e pensa ad Amalia. D'improvviso i compagni gli annunciano di essere accerchiati, e si apprestano alla difesa.

PARTE TERZA

Dinanzi alla foresta vicina al castello Amalia, sfuggita a Francesco, cade nelle mani della banda di Carlo, che la riconosce. La donna, felice di averlo ritrovato, gli rivela il piano di Francesco, la propria fuga e la morte di Massimiliano.

Nel folto della foresta, presso una rocca in rovina, si riuniscono i masnadieri per fare baldoria e attendere gli ordini di Carlo. Questi vuole allontanare Amalia per non contaminarla, medita il suicidio, ma decide infine di espiare le proprie colpe. Dalla foresta esce Arminio che reca del cibo

a uno sconosciuto nella torre; Carlo tenta di fermarlo, ma questi fugge. Dalla torre esce Massimiliano, scheletrico: non riconosce il figlio, gli narra le proprie sventure e sviene. Carlo, colmo d'ira, richiama la masnada e giura di vendicare il padre uccidendo il fratello.

PARTE QUARTA

Nel castello, Francesco manda a chiamare il pastore Moser, e descrive ad Arminio gl'incubi che lo tormentano. Inutilmente il sacerdote cerca d'indurre Francesco al pentimento, neppure quando uno stuolo di cavalieri sta per assalire il castello.

Nella foresta, all'alba, Massimiliano piange la sorte dei figli. Carlo, pentito dei propositi di vendetta, lo libera e ne chiede la benedizione a mo' di riscatto. Giunge un gruppo di banditi cui è sfuggito Francesco; un altro gruppo conduce Amalia, e rende inevitabile l'agnizione tra padre e figlio. Sconvolto, Carlo ordina ai compagni di essere ucciso assieme al padre e all'amata, cui rivela il proprio stato di fuorilegge. Mentre Amalia giura fedeltà al giovane, i masnadieri gli ricordano il giuramento: Carlo espia pugnalandò a morte la donna e consegnandosi alla giustizia.

Argument

ACTE PREMIÈR

Dans une taverne à la frontière de la Saxe, Carlo lit les *Vies parallèles* de Plutarque, dégoûté par le contraste entre l'esprit de ses contemporains et celui des anciens, et pense à son père Massimiliano, comte de Moor, dont il espère obtenir le pardon. Entre un chœur de jeunes brigands lui apportant une lettre, où son père, par l'entreprise de son frère Francesco, le condamne à l'exil perpétuel. Carlo, en colère, accepte l'invitation des jeunes bandits et leur jure fidélité: il deviendra leur chef.

Au château des Moor, Francesco, après avoir substitué la lettre dans laquelle Massimiliano pardonnait à Carlo avec une autre, signée par lui-même, envisage de se débarrasser de son père pour lui usurper son titre: il ordonne donc au chambellan Arminio de se présenter déguisé à Massimiliano et de lui annoncer la mort de Carlo. Entre-temps Amalia, nièce du comte et fiancée de Carlo, pense à son bien-aimé, pendant qu'elle veille sur Massimiliano, endormi dans une chambre du château. Le vieillard se réveille; sentant la fin s'approcher, il voudrait revoir Carlo, mais Arminio et Francesco viennent proclamer sa mort. Le cadet prétend épouser Amalia, conformément à la volonté présumée de son frère aîné. Massimiliano s'effondre, désespéré, entre l'horreur de la jeune femme, le remords d'Arminio et l'exultation de Francesco.

ACTE DEUXIÈME

Au cimetière près de la chapelle du château, Amalia prie sur la tombe de Massimiliano, tandis qu'on entend le bruit d'un banquet organisé par Francesco. Arminio, pris de remords, vient lui confesser que Carlo et Massimiliano sont encore en vie, avant de s'enfuir. Francesco survient et déclare à Amalia son amour, mais elle le repousse et lui arrache son épée, malgré les affreuses menaces qu'il profère.

Le bandit Rolla a été condamné à l'échafaud et ses compères, cachés dans une forêt près de Prague, assistent de loin à la vengeance de leur chef, qui a juré de mettre la ville à feu et à sang: un incendie commence à rougeoier dans le lointain, les gens s'enfuient. Carlo arrive avec le bandit qu'il a libéré de la prison. La bande se disperse et Carlo, resté seul, réfléchit à son déshonneur et pense à Amalia. Ses compagnons reviennent précipitamment, en lui annonçant qu'ils ont été encerclés. Carlo les exhorte au combat.



A sinistra: Filippo Coletti (1811-1894) ritratto intorno al 1850; fu uno dei baritoni donizettiani di spicco, ma ben presto la sua voce, di volume imponente, squillante fino al Sol₃, lo spinse verso gli agoni verdiani: prima di interpretare Carlo Moor alla *première* dei *Masnadieri* era stato Gusmano nella prima assoluta di *Alzira* (1845). A destra: Luigi Lablache (1794-1858), napoletano di padre francese e madre irlandese, fu uno dei bassi più famosi di ogni tempo, primo interprete di opere di Rossini, Meyerbeer, Bellini, eccellente Leporello, primo Don Pasquale, cantò nella parte di Massimiliano alla prima dei *Masnadieri* a Londra, dov'era molto popolare (fu anche maestro di canto della regina Vittoria).

ACTE TROISIÈME

Pour échapper à Francesco, Amalia s'est enfuie dans la forêt, où elle tombe sur Carlo, qui la reconnaît aussitôt. Les deux amoureux sont heureux de se retrouver. Amalia révèle à son fiancé les intrigues de Francesco, sa propre fuite et la mort de Massimiliano.

Au fond de la forêt, près d'une ancienne forteresse en ruine, les brigands se réunissent pour faire la brigue, en attendant les ordres de leur chef. Celui-ci voudrait éloigner Amalia, pour ne pas la souiller, envisage de se suicider, mais finit par décider d'expier ses crimes. Arminio sort de la forêt et s'approche du donjon, en apportant de la nourriture; mais lorsque Carlo paraît, il s'enfuit. Carlo pénètre dans le cachot et en fait ressortir un vieillard réduit à l'état de squelette: c'est son père, qui pourtant ne le reconnaît pas. Le pauvre raconte sa pénible histoire, avant de perdre connaissance. Carlo, furieux, rappelle sa bande de brigands et jure de venger son père en tuant son frère.

ACTE QUATRIÈME

Au château, Francesco envoie chercher le pasteur Moser, avant de raconter à Arminio les cauchemars qui le tourmentent. Le prêtre, pourtant, lui refuse l'absolution, alors que le château est attaqué par une bande de cavaliers.



Il frontespizio dello spartito dei *Masnadieri* nella prima edizione, pubblicata a Milano da Francesco Lucca (1847)

Dans la forêt, à l'aube, Massimiliano pleure le sort de ses fils. Carlo abandonne toute intention de vengeance et lui demande sa bénédiction, comme rançon de sa liberté. Un groupe de bandits arrive, en annonçant que Francesco leur a échappé, suivi par un autre groupe, traînant Amalia: à ce point, le père et le fils sont obligés de se reconnaître. Carlo révèle à son père et à sa fiancée son statut de hors-la-loi et ordonne aux brigands de tuer tous les trois. En dépit de tout, Amalia lui jure sa fidélité, tandis que les brigands lui rappellent son serment: Carlo poignarde alors sa bien-aimée, avant d'expier ses crimes en se livrant à la justice.

Synopsis

PART ONE

In a tavern on the borders of Saxony, Carlo is reading *Parallel Lives* by Plutarch, disgusted by the contrast between the spirit of contemporaries and the ancients. A choir of 'young cut-throats' reminds him of his father, Massimiliano, Count Moor, but the letter they bring him does not contain his father's forgiveness, having been banished, but news from his young brother that he is forbidden to return to the castle. Infuriated, when asked by the young bandits, Carlo agrees to become the gang's leader and takes an oath.

In the family castle Francesco, who had replaced the letter in which Massimiliano forgave his son with his own, wants to destroy his father who usurped his title: he therefore orders the chamberlain Arminio to disguise himself and tell his father Carlo is dead. In the meanwhile, Amalia, niece of the Count and betrothed to Carlo, is thinking about her beloved while she watches the sleeping Massimiliano in a bedroom in the castle. Once he has awakened, feeling death is near, the old man asks the young girl for forgiveness and wants to see Carlo again; but Arminio and Francesco arrive, not only announcing his son's death but also claiming that it was the deceased's final wish that the cadet married Amalia. Devastated, Massimiliano dies, whilst the young girl is overcome with horror, Arminio remorse and Francesco jubilation.

PART TWO

In the cemetery next to the castle church, Amalia is praying at Massimiliano's tomb, while in the distance the sounds of a banquet being organised by Francesco can be heard. Arminio interrupts the young girl and tells her that Carlo and Massimiliano are really alive. Francesco arrives: Amalia spurns his love and takes away his sword, despite the threat she will be reduced to total servitude.

The bandit Rolla has been sentenced to be hanged, and his companions are waiting in a forest near Prague. Having sworn he will burn the city, from afar they watch Carlo's revenge: a flame can be seen in the distance, the people flee and the leader is able to free the prisoner who returns with him to their camp. After saying goodbye to the bandits, Carlo ponders his disgrace and thinks about Amalia. All of a sudden his companions announce they have been surrounded and get ready to defend themselves.

ACT THREE

In front of a forest near the castle Amalia, who has fled from Francesco, falls into the hands of Carlo's band and he recognises her. Overcome with happiness at having found him, she tells him about Francesco's plan, her flight and Massimiliano's death.

In the depths of a forest near a fortress in ruins, the bandits meet to celebrate and await Carlo's orders. The latter wants to send Amalia away so she is not ruined by his present life and contemplates suicide; but in the end he decides to atone his own guilt. Arminio comes out of the forest bearing food for an unknown figure in the tower; Carlo tries to stop him but he gets away. A gaunt Massimiliano comes out of the tower: he does not recognise his son and whilst telling him of his own misfortunes, he faints. Overcome with anger, Carlo calls his bandits and swears he will revenge his father by killing his brother.

ACT FOUR

In the castle Francesco sends for the pastor Moser, and tells Arminio about the nightmares he is having. The priest tries in vain to persuade Francesco to repent, and not even when a legion of knights is about to attack the castle does he change his mind.

It is dawn in the forest and Massimiliano is mourning his sons' fate. Overcome with remorse for his wish for vengeance, Carlo frees him and asks for his blessing as a sort of revenge. The group of bandits Francesco escaped from arrives and another group arrives with Amalia, making it clear that father and son will recognise each other. Distraught, Carlo tells his companions he wants to be killed together with his father and beloved, and tells his father that he is an outlaw. While Amalia swears she will be faithful to him, the bandits remember their oath: Carlo expiates his guilt by stabbing the young woman and handing himself over to justice.

Handlung

ERSTER TEIL

In einer Schänke an der sächsischen Grenze liest Carlo (Karl), angewidert vom Gegensatz zwischen dem Geist seiner Zeitgenossen und dem der Alten, in Plutarchs *Parallelviten*. Ein Chor ‚verderbter Jünglinge‘ ruft ihm seinen Vater in Erinnerung, den Grafen Massimiliano (Maximilian) Moor, von dem er geächtet worden ist. Doch im Brief, den man ihm überreicht, ist von der erhofften Vergebung keine Rede: vielmehr teilt ihm sein Bruder Francesco (Franz) darin mit, dass er nicht mehr zum Schloss zurückzukehren darf. Außer sich vor Wut lässt sich Carlo zum Anführer der Räuberbande ausrufen und schwört ewige Treue.

Im Schloss seiner Ahnen triumphiert Francesco: nachdem er Massimilianos Versöhnungsschreiben an Carlo erfolgreich mit dem eigenen Brief vertauscht hat, möchte er nun auch seinen Vater ausschalten, um dessen Titel an sich zu reißen: so befiehlt er seinem Kammerdiener Arminio (Hermann), sich zu verkleiden und dem Grafen Carlos Tod zu verkünden. Unterdessen schwelgt Amalia, die Nichte des Grafen und Carlos Verlobte, in Gedanken an den Geliebten, während sie in einem Gemach des Schlosses über den schlafenden Massimiliano wacht. Als der alte Moor erwacht, ahnt er sein Ende nahen. Er bittet das Mädchen um Vergebung und äußert den Wunsch, Carlo noch einmal zu sehen. Stattdessen treten Arminio und Francesco auf und berichten, Carlo sei getötet worden. Im Sterben habe er seinen Willen bekundet, Amalia mit Francesco zu vermählen. Massimiliano wird vom Schmerz übermannt. Amalias Verzweiflung und Arminios Gewissenbisse werden von Francescos Jubel übertönt.

ZWEITER TEIL

Auf dem Friedhof vor der Schlosskapelle spricht Amalia ein Gebet an Massimilianos Grab, während Lärm von Francescos Festbankett herüberdringt. Arminio unterbricht das Mädchen und of-



La prima pagina della partitura autografa dei *Masnadiere* (Milano, Archivio storico Ricordi)

fenbart ihr, dass Carlo und Massimiliano noch am Leben sind. Francesco tritt hinzu: Amalia weist ihn ab und trotz auch seiner Drohung, sie vollständig zu versklaven, indem sie ihm seinen Dolch entwendet.

Der geächtete Rolla soll gehängt werden. In einem Wald vor den Toren Prags warten seine Gefährten, um von fern Carlos Rache beizuwohnen, der geschworen hat, die Stadt in Schutt und Asche zu legen. In der Ferne lodert eine Flamme auf, die Leute fliehen. Dem Räuberhauptmann gelingt es, den Gefangenen zu befreien und mit ihm ins Lager zurückzukehren. Nachdem Carlo sich von seinen Gefährten verabschiedet hat, überdenkt er sein schändliches Dasein und seine Liebe zu Amalia. Er wird von den Rufen seiner Spießgesellen jäh aus seinen Gedanken gerissen: man sei umzingelt und müsse sich zur Wehr setzen.

DRITTER TEIL

Vor dem Wald unweit des Schlosses fällt die vor Francesco geflohene Amalia Carlos Räuberbande in die Hände. Carlo erkennt sie wieder. Glücklicherweise über das Wiedersehen mit dem Geliebten weiht ihn Amalia in Francescos Plan ein und berichtet von ihrer Flucht und dem Tod des Grafen.

Im tiefen Wald vor den Ruinen eines Burgverlieses sammeln sich die Gesetzlosen, um auf Carlos Befehl zu warten. Dieser möchte Amalia in Sicherheit bringen und sich anschließend das Leben nehmen, beschließt jedoch, sich seiner Verantwortung zu stellen. Aus dem Dickicht tritt Arminio hervor, um einem unbekannten Gefangenen im Verlies Nahrung zu bringen; Carlo will ihn aufhalten, kann ihn jedoch nicht an der Flucht hindern. Aus dem Verlies tritt der ausgezehnte Massimiliano: er erkennt seinen Sohn nicht und erzählt ihm von seinem Schicksal, ehe ihm erneut die Sinne schwinden. Wutentbrannt scharf Carlo die Räuber um sich und schwört, seinen Vater zu rächen und den eigenen Bruder zu töten.

VIERTER TEIL

Im Schloss lässt Francesco den Pfarrer Moser rufen und erzählt Arminio von den Albträumen, die ihn heimsuchen. Vergeblich bemüht sich der Geistliche, Francesco zur Reue zu überreden. Ein Trupp Reiter setzt zum Angriff auf das Schloss an.

Bei Tagesanbruch beweint Massimiliano im Wald das Schicksal seiner Söhne. Carlo bereut seine Rachegelüste. Er befreit den Grafen und bittet ihn um seinen Segen, damit er von seiner Schuld erlöst wird. Eine Schar Räuber trifft ein. Francesco ist ihnen entkommen; eine weitere Schar geleitet Amalia zum Schauplatz; unweigerlich erkennen Vater und Sohn einander wieder. Verzweifelt befiehlt Carlo seinen Gefährten, ihn mit seinem Vater und der Verlobten zu töten, der er sich als Gesetzloser zu erkennen gibt. Während Amalia ihm ihre Treue schwört, gemahnen ihn die Räuber an seinen eigenen Schwur: Carlo verbüßt seine Schuld, indem er seine Verlobte erdolcht und sich der Justiz übergibt.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Nato all'indomani del progressivo disgregarsi dell'impero napoleonico iniziatosi con la disastrosa campagna di Russia del 1812, e morto nel clima sofisticato e decadente della *belle époque*, Verdi attraversò quasi per intero un secolo sconvolto da rivoluzionari mutamenti storici, sociali nonché artistici e con la sua produzione teatrale – ventotto titoli prodotti tra il 1839 e il 1893 – fu protagonista della vita musicale mondiale per più di sessant'anni. Dotato di uno spiccato e tenace temperamento che lo portava a rivendicare con malcelato orgoglio tanto l'autonomia del proprio percorso di studi, condotto perlopiù da autodidatta, quanto la propria indipendenza culturale, il compositore contribuì in prima persona a costruirsi un'efficace immagine artistica, esagerando di proposito i suoi umili natali e i suoi difficili esordi sui palcoscenici. Tale atteggiamento finì per favorire la nascita di numerose leggende intorno alla sua figura, tanto che la relativa scarsità di dati biografici riguardanti gli anni giovanili alimentò il mito delle sue origini contadine, legandolo al comune sentimento romantico e risorgimentale che intravedeva nella creazione artistica l'espressione più autentica dell'anima popolare della nazione. Se il mito è stato più volte contestato negli ultimi tre decenni, a cominciare dalla fondamentale biografia *The Man Verdi* di Frank Walker (1962), di recente Anselm Gerhard sta proponendo un rapporto ben diverso fra il compositore e la società del suo tempo, dove la nobiltà gioca un ruolo sin qui sottovalutato.¹

Se quindi, da un lato, il filone anedddotico fu ampiamente avallato da Verdi stesso – si vedano a tal proposito l'intervista che il compositore rilasciò allo scrittore Michele Lessona, autore di un fortunato volume che raccoglieva a scopo pedagogico le biografie di alcuni italiani illustri,² oppure i *Souvenirs anecdotiques* raccontati a puntate da Arthur Pougin tra il 1877 e il 1879 sulla rivista parigina «Le ménestrel», successivamente tradotti in italiano da Folchetto con la significativa aggiunta delle memorie del maestro dettate all'editore Giulio Ricordi il 19 ottobre 1879 e infine raccolti in volume e ristampati in francese³ –, gli albori della ricerca verdiana videro in parallelo la comparsa di testimonianze provenienti da conoscenti, ammiratori e amici,⁴ accanto

¹ Cfr. ANSELM GERHARD, «Cortigiani, vil razza bramata!» *Reti aristocratiche e fervori risorgimentali nella biografia del giovane Verdi* (prima parte), «Acta Musicologica», LXXXIV/1, pp. 37-64; sul prezioso volume di Walker si veda più oltre, e alla nota 17.

² MICHELE LESSONA, *Parma. Giuseppe Verdi*, in Id., *Volere è potere*, Firenze, Barbera, 1869, pp. 287-307.

³ Cfr., rispettivamente, ARTURO PUGIN, *Giuseppe Verdi. Vita anedddotica, con note ed aggiunte di Folchetto* [Giacomo Caponi], Milano, Ricordi, 1881 (lo schizzo biografico si legge alle pp. 39-46); ARTHUR PUGIN, *Verdi. Histoire anecdotique de sa vie et de ses oeuvres*, Paris, Calmann Lévy, 1886 (il libro apparve in inglese l'anno successivo); un'edizione italiana recente è stata pubblicata da Passigli (*Vita anedddotica di Verdi*, Firenze, 1989).

⁴ HERCULES CAVALLI, *Biografías artísticas contemporáneas de los célebres José Verdi, maestro de música y Antonio Canova escultor*, Madrid, Ducazcal, 1867; GINO MONALDI, *Verdi e le sue opere*, Firenze, Gazzetta d'Italia, 1877 – l'autore, marchese, compositore e critico musicale, scrisse negli anni successivi almeno una dozzina di te-

ai primi importanti studi analitici sulla peculiare drammaturgia operistica del maestro bussetano. Tra questi ultimi vanno doverosamente citati i quasi contemporanei lavori del musicologo fiorentino Abramo Basevi e del filosofo napoletano Nicola Marselli: il primo, capostipite imprescindibile destinato ad influenzare ogni successiva disamina formale dell'arte di Verdi, si propone di rintracciare l'adozione delle convenzioni formali canonizzate da Rossini (è il primo a citare la «solita forma» dei numeri chiusi) da parte del musicista; il secondo, pur muovendo dalle medesime premesse ideologiche, centra invece la sua attenzione sul loro impiego in funzione dell'espressione drammatica.⁵

Già prima che componesse le due ultime opere, Verdi era assunto a gloria nazionale, così che le *premieres* di *Otello* e *Falstaff*, accompagnate in tutta Europa da una pubblicità tambureggiante, divennero eventi culturali d'importanza senza precedenti. Entrambi i lavori furono accolti da un successo confortante, eppure faticarono molto prima di occupare un posto di rilievo nel repertorio nazionale, com'era già accaduto a molte delle opere scritte dal compositore dopo *La traviata*; a dispetto della loro modernità, infatti, né *Otello* né *Falstaff* riuscirono a scalfire il gusto operistico predominante durante la *fin de siècle*, sbilanciato tra la «plebea» corrente verista e il sofisticato dramma d'impronta wagneriana. L'influenza che l'ultimo Verdi esercitò sulle giovani generazioni fu dunque di trascurabile portata, e la sua popolarità a cavallo tra Otto e Novecento subì una drastica flessione nonostante le sue opere più fortunate – *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata* – continuassero a costituire l'asse portante nei cartelloni delle sale di provincia. Così come in ambito teatrale, anche in quello musicologico i primi due decenni del nuovo secolo furono scarsi di contributi significativi e, se si eccettuano alcuni timidi tentativi di studiare la produzione operistica del musicista – particolarmente interessanti sono ancor oggi i titoli di Alfredo Soffredini e di Camille Bellaigue⁶ – oppure i primi incerti compendi bibliografici,⁷ la sola impresa editoriale degna di nota fu senza dubbio la pubblicazione dei copialettere del compositore, curata a quattro mani da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, che mise finalmente a disposizione degli studiosi una vasta selezione di lettere (così come di abbozzi e di varianti) indirizzate a un'ampia pluralità di soggetti e distese su un periodo che copre la maggior parte della carriera creativa del musicista.⁸

sti su Verdi, tra cui la biografia inaffidabile *Verdi (1839-1898)*, Torino, Bocca, 1899; rist. Milano, Bocca, 1951; EUGENIO CHECCHI, *Giuseppe Verdi. Il genio e le opere*, Firenze, Barbera, 1887; rist. ampl. G. Verdi (1813-1901), ivi, 1901, 1926³.

⁵ Cfr. ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859 (ed. critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001); NICOLA MARSELLI, *La ragione della musica moderna*, Napoli, Detken, 1859 (si vedano in particolare le pp. 126-153).

⁶ ALFREDO SOFFREDINI, *Le opere di Giuseppe Verdi. Studio critico analitico*, Milano, Carlo Aliprandi, 1901; CAMILLE BELLAIGUE, *Verdi. Biographie critique*, Paris, Laurens, 1911; trad. it. Milano, Treves, 1913. Tra i saggi editi in quegli anni val la pena di citare inoltre: ITALO PIZZI, *Ricordi verdiani inediti*, Torino, Roux e Viarengo, 1901; Id., *Per il primo centenario della nascita di Giuseppe Verdi. Memorie, aneddoti e considerazioni*, Torino, Lattes, 1913; LUIGI TORCHI, *L'opera di Giuseppe Verdi e i suoi caratteri principali*, «Rivista musicale italiana», VIII, 1901, pp. 279-335; GINO RONCAGLIA, *Giuseppe Verdi. L'ascensione dell'arte sua, con uno studio di Alfredo Galletti sui libretti musicati dal Verdi e il dramma romantico*, Napoli, Perrella, 1914 (un più corposo e circostanziato volume di analisi dell'arte verdiana fu pubblicato trent'anni dopo dallo stesso autore, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1940, 1951²).

⁷ LUIGI TORRI, *Saggio di bibliografia verdiana*, «Rivista musicale italiana» cit., pp. 379-407 (comprende quasi quattrocento titoli); CARLO VANBIANCHI, *Nel I. centenario di Giuseppe Verdi (1813-1913). Saggio di bibliografia verdiana*, Milano, Ricordi, 1913 (raccolge e cataloga oltre novecento titoli).

⁸ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Comitato per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913; rist. fotomeccanica: Bologna,

Sintomi positivi di un generale mutamento di clima iniziarono a manifestarsi in tutta Europa a partire dalla metà degli anni Venti. In area tedesca la cosiddetta *Verdi Renaissance* fu guidata da Franz Werfel, che redasse un fortunatissimo romanzo basato sulla vita del compositore,⁹ mentre in lingua inglese comparvero nel decennio successivo una cospicua serie di contributi biografici che accompagnarono la ripresa nei teatri del vecchio continente e negli Stati Uniti di titoli pressoché dimenticati come *Ernani*, *La forza del destino* e *Nabucco*.¹⁰ Il lascito epistolare verdiano si arricchì poi di nuove raccolte che, nonostante i numerosi errori di trascrizione, allargarono notevolmente la conoscenza dei rapporti intrattenuti dal musicista con editori, librettisti, amici, personalità artistiche e amatori: la pubblicazione dei copialettere fornì gran parte del materiale per le antologie editate da Werfel e Oberdorfer;¹¹ a breve distanza Jacques Gabriel Prod'homme e Annibale Alberti diedero alle stampe due fondamentali carteggi di Verdi, rispettivamente con due delle personalità di spicco del *milieu* teatrale francese della seconda metà dell'Ottocento, l'editore Léon Escudier e il librettista Camille Du Locle, e con il conte Opprandino Arrivabene.¹² Infine Luzio completò nel volgere di un decennio un monumentale *corpus* in quattro volumi che comprendeva lettere, documenti e materiali inediti in possesso degli eredi del maestro a Sant'Agata.¹³

Con gli anni Cinquanta la ricerca verdiana entrò nella sua fase adulta. Dopo la ristampa nel 1951 del corposo volume biografico scritto da Carlo Gatti vent'anni prima,¹⁴ videro la luce a breve distanza due fondamentali contributi di diversa natura: da un lato la monografia redatta da Massimo Mila, un'aggiornata rielaborazione della tesi di laurea del musicologo torinese centrata

Forni, 1968 («Bibliotheca musica Bononiensis», v/23); il volume è diviso in due parti: la prima contiene una selezione di circa quattrocento lettere desunte dai copialettere di Verdi, un insieme di quaderni contenenti appunti, copie e indici di alcune delle corrispondenze del musicista, mentre la seconda comprende in una corposissima appendice materiale epistolare non compreso nei copialettere.

⁹ FRANZ WERFEL, *Verdi. Roman der Oper*, Berlin, Paul Zsolnay, 1924, 1930² (lo si legga nella recente trad. italiana di Willy Dias: *Verdi. Il romanzo dell'opera*, Milano, Corbaccio, 2001). In lingua tedesca è meglio dimenticare il titolo del musicologo nazista e mistificatore HERBERT GERIGK, *Giuseppe Verdi*, Potsdam, Athenaeon, 1932.

¹⁰ Tra i più significativi citiamo: FERRUCCIO BONAVIA, *Verdi*, London, University Press, 1930; JOHN FRANCIS TOYE, *Giuseppe Verdi. His Life and Works*, London, William Heinemann, 1931, 1962² (trad. it. parziale: Milano, Longanesi, 1950); DYNELEY HUSSEY, *Verdi*, London, Dent, 1940; rist. ampl., *ivi*, 1973.

¹¹ *Giuseppe Verdi Briefe*, a cura di Franz Werfel, Berlin, Paul Zsolnay, 1926; *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di Carlo Graziani (pseud. di Aldo Oberdorfer), Verona, Mondadori, 1941; Milano, Rizzoli, 1951²; rist. ampl. a cura di Marcello Conati, 1981, 2001³; in seguito apparvero le *Letters of Verdi*, a cura di Charles Osborne, London, Gollancz, 1971.

¹² JACQUES GABRIEL PROD'HOMME, *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier*, «Rivista musicale italiana», XXXV, 1928, pp. 1-28, 171-197, 519-552 (contiene un centinaio di lettere scritte ai coniugi Escudier tra il 1847 e il 1877 e conservate alla Bibliothèque de l'Opéra); Id., *Lettres inédites de G. Verdi à Camille Du Locle*, «La revue musicale», x/5, 1929, pp. 97-112; x/7, 1929, pp. 25-37 (offre una selezione di cinquanta lettere e di altri documenti da Verdi e Giuseppina a Du Locle nel decennio 1866-1876); *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, a cura di Annibale Alberti, Milano, Mondadori, 1931. Dello stesso anno è inoltre la testimonianza documentaria *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barrezi*, a cura di Luigi Agostino Garibaldi, Milano, Treves, 1931.

¹³ ALESSANDRO LUZIO, *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia/Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-1947 («Studi e documenti», 4); le collezioni di lettere più imponenti sono quelle indirizzate dal musicista e da Giuseppina Strepponi ai fratelli Cesare e Giuseppe De Sanctis, ad Arrigo Boito e al politico bussetano Giuseppe Piroli. Di poco posteriore è il titolo di UMBERTO ZOPPI, *Angelo Mariani, Giuseppe Verdi e Teresa Stolz in un carteggio inedito*, Milano, Garzanti, 1947.

¹⁴ CARLO GATTI, *Verdi. L'esordio. Le opere e i giorni. La fine*, 2 voll., Milano, Alpes, 1931; rist. *Verdi*, Milano, Mondadori, 1951, 1981².

sulle peculiarità dell'arte drammatica di Verdi apparsa negli anni Trenta,¹⁵ dall'altro il mastodontico studio di Franco Abbiati che, come Gatti, poté avere accesso a fonti epistolari, autografi musicali e materiale documentario conservati nella tenuta di Sant'Agata e attualmente in gran parte inaccessibili.¹⁶ Se i titoli di Gatti e Abbiati, a dispetto della loro pretesa di completezza, presentano ancora le molte 'manipolazioni' incoraggiate in vita dallo stesso compositore, toccò alla fondamentale biografia di Frank Walker il compito di sfatare alcuni dei miti più duri a morire,¹⁷ seguita l'anno successivo dal volume di George Martin.¹⁸ Nell'opera di tutela e di diffusione dell'opera verdiana un ruolo chiave fu infine svolto dall'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma, fondato nel 1959 dal compositore e critico musicale Mario Medici allo scopo di valorizzare la ricerca musicologica sul compositore. Fin dalla sua nascita infatti l'istituzione si è distinta per l'intensissima attività di ricerca e, attraverso una pluralità di organi editoriali, ha prodotto nei suoi primi vent'anni di esistenza dieci numeri del «Bollettino Verdi», raccolti in quattro volumi ognuno dedicato a un'opera specifica (*Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Rigoletto*, *Ernani*), quattro numeri di «Quaderni»,¹⁹ e tre volumi di atti di convegno.²⁰

Soltanto negli ultimi quattro decenni la ricerca verdiana si è soffermata sugli autografi del musicista; a differenza delle partiture di proprietà dell'editore Ricordi, il materiale preparatorio (schizzi, stesure incomplete oppure abbozzi continuativi) ha avuto infatti ben difficile reperibilità, dal momento che gli eredi del compositore hanno ostacolato a lungo la pubblicazione dei documenti in loro possesso – basti pensare che l'edizione in facsimile dell'abbozzo continuativo del *Rigoletto* è stata licenziata soltanto nel quarantesimo anniversario della morte di Verdi. Uno dei primi studi a utilizzare in modo fruttuoso l'ingente quantità di documenti venuti nel frattempo alla luce fu la robusta biografia di Julian Budden, fondamentale caposaldo della riconsiderazione in

¹⁵ MASSIMO MILA, *Il melodramma di Verdi*, Bari, Laterza, 1933; vers. ampl.: *Verdi, ivi*, 1958. Dello stesso autore sono *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, 1978² e il volume *L'arte di Giuseppe Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, che include numerosi saggi scritti in precedenza (rist. *Verdi*, a cura di Pietro Gelli, Milano, Rizzoli, 2000).

¹⁶ FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959. Una più agile consultazione biografica di quel periodo è rappresentata dai titoli di EMILIO RADIUS, *Verdi vivo*, Milano, Bompiani, 1951; rist. Milano, Baldini & Castoldi, 2001; GIOVANNI CENZATO, *Itinerari verdiani. La semplicità di una vita grande di opere, luminosa di gloria*, Parma, Fresching, 1949; rist. *Itinerari verdiani*, Milano, Ceschina, 1955.

¹⁷ FRANK WALKER, *The Man Verdi*, London, Dent, 1962; rist. Chicago, The University of Chicago Press, 1982; trad. it. di Franca Medioli Cavara: *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964, 2005³.

¹⁸ GEORGE MARTIN, *Verdi. His Music, Life and Times*, New York, Dodd, Mead & co., 1963.

¹⁹ A differenza dei primi quattro numeri, pubblicati fra il 1963 e il 1971, che hanno focalizzato la loro attenzione su singole opere (*Il corsaro*, *Gerusalemme*, *Stiffelio* e *Aida*), le ultime due uscite sono caratterizzate da un approccio più ampio: «Messa per Rossini». *La storia, il testo, la musica*, a cura di Michele Girardi e Pierluigi Petrobelli, 1988, n. 5; *La sensibilità sociale di Giuseppe e Giuseppina Verdi. Atti del convegno «Ah, la paterna mano» dedicato ai cent'anni di Casa Verdi (Milano, 27 maggio 1999)*, a cura di Franca Cella e Davide Daolmi, 2002, n. 6.

²⁰ *Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo. Atti del I. congresso internazionale di studi verdiani (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 31 luglio-2 agosto 1966)*, a cura di Marcello Pavarani e Pierluigi Petrobelli, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969; «Don Carlos»/«Don Carlo». *Atti del II. congresso internazionale di studi verdiani (Verona, Castelvecchio-Parma, Istituto di studi verdiani-Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio-5 agosto 1969)*, a cura di Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1971; *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi. Atti del III. congresso internazionale di studi verdiani (Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972)*, a cura di Mario Medici e Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974. Tra i convegni organizzati dall'Istituto negli anni Settanta ricordiamo: «*I vespri siciliani*» di Verdi, in collaborazione con il Teatro Regio di Torino in occasione dello spettacolo inaugurale del nuovo Teatro Regio (Torino, Piccolo Regio-Palazzo Madama, 7-11 aprile 1973); *Verdi in America. «Simon Boccanegra»*, *Verdi in the world*, in collaborazione con la Lyric Opera di Chicago (Chicago, Civic Theatre-University of Chicago, 18-25 settembre 1974).

tempi moderni della figura e dell'attività verdiana,²¹ contornato da una vasta quantità di validissimi contributi che hanno finalmente iniziato a esplorare gli aspetti più disparati della sua produzione musicale: dallo sforzo di catalogazione bibliografica intrapreso in particolare da Cecil Hopkinson,²² Martin Chusid,²³ Elvidio Surian²⁴ e Marcello Conati²⁵ ai numerosi saggi sulla poetica e le singolarità drammatico-musicali delle opere (si vedano soprattutto la brillante interpretazione della poetica artistica di Verdi dovuta a Gabriele Baldini, insigne studioso shakespeariano,²⁶ l'articolo sulla drammaturgia verdiana di Fedele D'Amico²⁷ e lo studio sui libretti condotto da Luigi Baldacci);²⁸ dalla fondazione nel 1976 dell'American Institute for Verdi Studies di New York (che pubblica dallo stesso anno una regolare «Newsletter») alla nascita nel 1982 del periodico «Studi

²¹ JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, 3 voll., London, Cassell, 1973-1981; rist. a cura di Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 1992 (I. *From «Oberto» to «Rigoletto»*; II. *From «Il trovatore» to «La forza del destino»*; III. *From «Don Carlos» to «Falstaff»*); trad. it. *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988. Tra le altre monografie comparse in quel periodo citiamo: CHARLES OSBORNE, *The Complete Operas of Verdi*, London, Gollancz, 1969; trad. it. di Giampiero Tintori, *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, Milano, Mursia, 1975, rist. 2000; GUSTAVO MARCHESI, *Giuseppe Verdi*, Torino, UTET, 1970; ID., *Giuseppe Verdi. L'uomo, il genio, l'artista*, Rozzano, IMI, 1981; WOLFGANG MARGGRAF, *Giuseppe Verdi. Leben und Werk*, Leipzig, Deutsche Verlag für Musik, 1982.

²² CECIL HOPKINSON, *Bibliographical Problems Concerned With Verdi and His Publishers*, in *Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo* cit., pp. 431-436; ID., *A Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi (1813-1901)*, 2 voll. (I. *Vocal and Instrumental Works excluding Operas*; II. *Operas*), New York, Broude & Brothers, 1973-1978. Nel medesimo volume che raccoglie gli atti del congresso segnaliamo inoltre i saggi di DAVID LAWTON, *Per una bibliografia ragionata verdiana*, pp. 437-442; MARCELLO PAVARANI, *Per una bibliografia e documentazione verdiana*, pp. 446-451; OLIVER STRUNK, *Verdiana alla Biblioteca del Congresso*, pp. 452-457 (orig. in ID., *Essays on Music in the Western World*, New York, Norton, 1974, pp. 192-200); GIAMPIERO TINTORI, *Bibliografia verdiana in Russia*, pp. 458-463. Per un aggiornamento del catalogo si veda MARIA ADELAIDE BACHERINI BARTOLI, *Aggiunte, integrazioni e rettifiche alla «Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi» di Cecil Hopkinson. Edizioni verdiane nella Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, «Studi verdiani», IV, 1986-1987, pp. 110-135.

²³ MARTIN CHUSID, *A Catalog of Verdi's Operas*, Hackensack, NJ, Boonin, 1974. Curato dallo stesso autore è anche un corposo compendio omnicomprendivo sui diversi aspetti della figura e della produzione musicale verdiana, WILLIAM WEAVER e MARTIN CHUSID, *The Verdi Companion*, New York-London, Norton, 1980.

²⁴ ELVIDIO SURIAN, *Lo stato attuale degli studi verdiani. Appunti e bibliografia ragionata (1960-1975)*, «Rivista italiana di musicologia», XII, 1977, pp. 305-329. Per gli aggiornamenti successivi si consultino le bibliografie edite nei numeri della rivista «Studi verdiani».

²⁵ MARCELLO CONATI, *Bibliografia verdiana. Aspetti, problemi, criteri per la sistemazione della letteratura verdiana*, in *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi* cit., pp. 546-568. L'autore, uno degli studiosi verdiani più prolifici, ha curato inoltre due importanti raccolte documentarie: *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Il formichiere, 1980 (rist. Torino, EDT, 2000); ID., *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

²⁶ GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970, 1982²; rist. 2000; sull'argomento si veda FABRIZIO DELLA SETA, *«Abitare la battaglia» thirty years after*, «Studi verdiani», 15, 2000-2001, pp. 16-28.

²⁷ FEDELE D'AMICO, *Note sulla drammaturgia verdiana*, in *Colloquium Verdi-Wagner Rom 1969*, a cura di Friedrich Lippmann, «Analecta musicologica», XI, Köln-Wien, Böhlau, 1972, pp. 272-289. Di eguale importanza nello studio della drammaturgia verdiana sono anche: *Tornando a «Stiffelio»*. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre «cure» nella drammaturgia del Verdi romantico. *Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 17-20 dicembre 1985)*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1987; *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, a cura di Carolyn Abbate e Roger Parker, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1989.

²⁸ LUIGI BALDACCIO, *Libretti d'opera*, in ID., *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 151-176; nel capitolo successivo, lo studioso allarga il campo delle sue riflessioni a problemi fondamentali di drammaturgia (*Padri e figli*, pp. 177-202). Tra gli altri studi notevoli pubblicati tra gli anni Sessanta e Ottanta occorre citare: PALMIRO PINAGLI, *Romanticismo di Verdi*, Firenze, Vallecchi, 1967, che offre un'analisi della poetica verdiana condotta attraverso l'epistolario; LEO KARL GERHARTZ, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*, Berlin, Merseburger, 1968

verdiani»;²⁹ dall'avvio della pubblicazione completa della corrispondenza a cura dell'Istituto nazionale di studi verdiani³⁰ fino all'impresa editoriale iniziata nel 1983 congiuntamente dagli editori Ricordi e The University of Chicago Press che prevede l'edizione critica dell'intera produzione musicale del compositore.³¹

Dagli anni Novanta la popolarità di Verdi non ha conosciuto alcun calo: quasi tutti i titoli del suo catalogo hanno ormai goduto di riprese moderne e continuano ad attirare fresca e rinnovata attenzione. La quantità di saggi pubblicati ha raggiunto vette insuperate, circostanza favorita senza dubbio dalla ricorrenza nel 2001 del centesimo anniversario della morte,³² toccando i lati an-

(«Berliner Studien zur Musikwissenschaft», 15), in cui si attua un confronto tra la drammaturgia delle opere giovanili di Verdi e le loro fonti; JOSEPH KERMAN, *Verdi's Use of Recurring Themes*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 495-510; FRITS R. NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Nijhoff, 1977; rist. Oxford, Oxford University Press, 1990 (trad. it. di Luigia Minardi: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993); DAVID R. B. KIMBELL, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

²⁹ Pubblicata con cadenza annuale (il numero più recente è il 22, uscito nell'anno corrente), la rivista contiene, oltre a importanti saggi di argomento verdiano, un'ampia rassegna bibliografica su Verdi, i suoi collaboratori e la musica dell'Ottocento, più una sezione dedicata alla discografia verdiana. L'attività congressuale dell'Istituto negli anni Ottanta e Novanta si è distinta per il suo spiccato dinamismo: *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima di «Rigoletto» in edizione critica* (Wien, Österreichische Gesellschaft für Musik, 12-13 marzo 1983), a cura di Pierluigi Petrobelli, Parma-Milano, Istituto nazionale di studi verdiani-Ricordi, 1987; *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del congresso internazionale di studi* (Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica «A. Boito», 28-30 settembre 1994), a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996; tra i convegni e le mostre organizzate dall'ente ricordiamo: «*Ernani*» ieri e oggi, in collaborazione con il Teatro Comunale e il Comune di Modena (Modena, Teatro San Carlo, 9-10 dicembre 1984); «*Sorgete! Ombre serene!*». *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Parma, Teatro Regio, 28 settembre-31 dicembre 1994 (la mostra si è poi spostata in varie città d'Europa, Sud America ed Egitto).

³⁰ Al momento l'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma ha pubblicato il *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, 2 voll., 1978; *Carteggio Verdi-Ricordi (1880-1881)*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Carlo Matteo Mossa e Marisa Di Gregorio Casati, 1988 (primo volume della corrispondenza tra Verdi e l'editore per un totale di duecentocinquanta lettere); *Carteggio Verdi-Ricordi (1882-1885)*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi e Marisa Di Gregorio Casati, 1994 (comprende trecentosessanta documenti tra lettere, biglietti, telegrammi e altro materiale); *Carteggio Verdi-Ricordi (1886-1888)*, a cura di Angelo Pompilio e Madina Ricordi, 2010 (con più di trecentocinquanta tra lettere, biglietti, telegrammi e altro materiale); *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1853)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, 2001 (contiene centoundici lettere); *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, 2003 (un altro centinaio di lettere); *Carteggio Verdi-Luccardi*, a cura di Laura Genesio, 2008, che offre oltre duecentotrenta documenti riguardanti lo scambio epistolare intrattenuto da Verdi con lo scultore friulano Vincenzo Luccardi tra il 1844 e il 1876.

³¹ *The Works of Giuseppe Verdi / Le opere di Giuseppe Verdi*, a cura di Philip Gossett, Chicago-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1983-. Al momento sono stati editi quattordici volumi di opere, perlopiù del periodo giovanile; nel gennaio del 2013 è prevista l'uscita di *Attila*, a cura di Helen Greenwald.

³² Per avere un'idea del boom editoriale legato all'anniversario basti l'elenco dei seguenti titoli in lingua italiana, che comprendono atti di congresso, cataloghi di mostre, miscellanee di studi e biografie: *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, a cura di Francesco Degradà, Milano, Skira, 2000; *Verdi e La Fenice*, Firenze, Officine del Novecento, 2000; *Giuseppe Verdi*, a cura di Franco Pulcini, Torino, De Sono, 2000; GIUSEPPE VERDI, *Gli autografi del Museo teatrale alla Scala / The Autographs of the Museo teatrale alla Scala*, Parma-Milano, Istituto nazionale di studi verdiani-Museo teatrale alla Scala, 2000; *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale* (Parma, Palazzo San Vitale-New York, New York University-New Haven, Yale University, 24 gennaio-1 febbraio 2001), a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003; *Verdi e la cultura tedesca. La cultura tedesca e Verdi. Atti del convegno internazionale* (Menaggio, Villa Vigoni, 11-13 ottobre 2001), a cura di Markus Engelhardt, Pierluigi Petrobelli e Aldo Venturelli, Parma, Istituto nazionale di stu-



Francesco Lucca (1802-1872) fu a lungo rivale di Ricordi nell'editoria musicale milanese, e pubblicò alcune opere di Verdi, fra le quali *I masnadieri*.

cora poco esplorati della personalità e dell'attività del compositore.³³ Con la creazione del Premio internazionale Rotary Club di Parma «Giuseppe Verdi», l'Istituto nazionale di studi verdiani ha po-

di verdiani-Centro italo-tedesco Villa Vigoni, 2003; 40 *per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001; GUIDO PADUANO, *Tutto Verdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001 (rist. Torino, EDT, 2012); EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario verdiano. Le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*, Milano, RCS, 2001; *Verdi alla Scala*, Milano, Teatro alla Scala-Rizzoli, 2001; *Per amore di Verdi, 1813-1901. Vita, immagini, ritratti*, a cura di Marisa Di Gregorio Casati, Marco Marica e Olga Jesurum, Parma, Istituto nazionale di studi Verdiani-Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, 2001. Nei principali paesi europei, invece, la ricorrenza ha prodotto un gran numero di contributi biografici, tra cui occorre segnalare BARBARA MEIER, *Giuseppe Verdi*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000; JOHANNES JANSEN, *Giuseppe Verdi*, München, DTV, 2000; CHRISTOPH SCHWANDT, *Giuseppe Verdi. Eine Biographie*, Frankfurt am Main-Leipzig, Insel, 2000; CHRISTIAN SPRINGER, *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien, Holzhausen, 2000; JOHN ROSSELLI, *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; *Verdi Handbuch*, a cura di Anselm Gerhard e Uwe Schweikert, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2001; *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, a cura di Markus Engelhardt, Laaber, Laaber, 2001; PIERRE MILZA, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001 (trad. it. di Giancarlo Brioschi, *Verdi e il suo tempo*, Roma, Carocci, 2001); *Verdi par Verdi. Textes choisis, traduits et présentés par Gérard Gefen*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2001; *Verdi in Performance*, a cura di Alison Latham e Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 2001; *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca. Tagung im Centro tedesco di studi veneziani, Venedig 20.-21. November 1997. Bericht*, a cura di Daniela Goldin Folena e Wolfgang Osthoff, Laaber, Laaber, 2002.

³³ Tra gli studi più interessanti citiamo: JOHN ROSSELLI, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London-Portland, Batsford-Amadeus, 1991 (trad. it. di Paolo Russo, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano*

tuto attrarre una schiera di musicologi di alto livello – basti citare i nomi di Roger Parker³⁴ e Marco Beghelli³⁵ –, mentre in parallelo ha continuato la sua instancabile attività documentaria attraverso la pubblicazione in facsimile di autografi musicali del compositore.³⁶ Accanto alla recente comparsa di aggiornati strumenti bibliografici e di prospettiva generale,³⁷ il panorama della ricerca verdiana si è arricchito di originali contributi che hanno sondato i caratteri più originali e vitali della drammaturgia del maestro emiliano – si consultino a tal proposito i volumi firmati da Marcello Conati,³⁸ Pierluigi Petrobelli,³⁹ Fabrizio Della Seta,⁴⁰ Emilio Sala⁴¹ e il recentissimo compendio di Anselm Gerhard⁴² –, mentre ancora un po' arretrato è lo studio critico dei libretti.⁴³

dell'Ottocento, Bologna, Il Mulino, 1992); ANSELM GERHARD, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. ingl. di Mary Whittall: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1998, si vedano in particolare le pp. 342-389, sulle *Vêpres siciliennes*, e 409-456, su *Un ballo in maschera*); GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. it. di Rita de Letteriis: *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994); MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993; *Verdi's Middle Period. 1849-1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997.

³⁴ ROGER PARKER, «*Arpa d'or dei fatidici vati*». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996. Lo stesso autore ha curato inoltre una miscellanea di studi, *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997, e una compatta guida omnicomprensiva, *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.

³⁵ MARCO BEGHELLI, *La retorica nel rituale del melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

³⁶ *Giuseppe Verdi. «La traviata». Schizzi e abbozzi autografi*, a cura di Fabrizio Della Seta, Istituto nazionale di studi verdiani, 2000; *Giuseppe Verdi-Antonio Somma. Per il «Re Lear»*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, ivi, 2002 (il volume propone la riproduzione, accompagnata dalla trascrizione, delle varie stesure del libretto tanto agognato ma mai musicato dal compositore).

³⁷ GREGORY HARWOOD, *Giuseppe Verdi. A Guide to Research*, New York, Garland, 1998 («Composer Resource Manuals», 42), rist. London, Routledge, 2012; *The Cambridge Companion to Verdi*, a cura di Scott L. Balthazar, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

³⁸ MARCELLO CONATI, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, ETS, 2003. In occasione del settantesimo compleanno dello studioso milanese è stato pubblicato poi il volume «*Una piacente estate di San Martino*». *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, che contiene, tra gli altri, saggi verdiani di Markus Engelhardt, Wolfgang Osthoff, Pierluigi Petrobelli, Harold Powers e David Rosen.

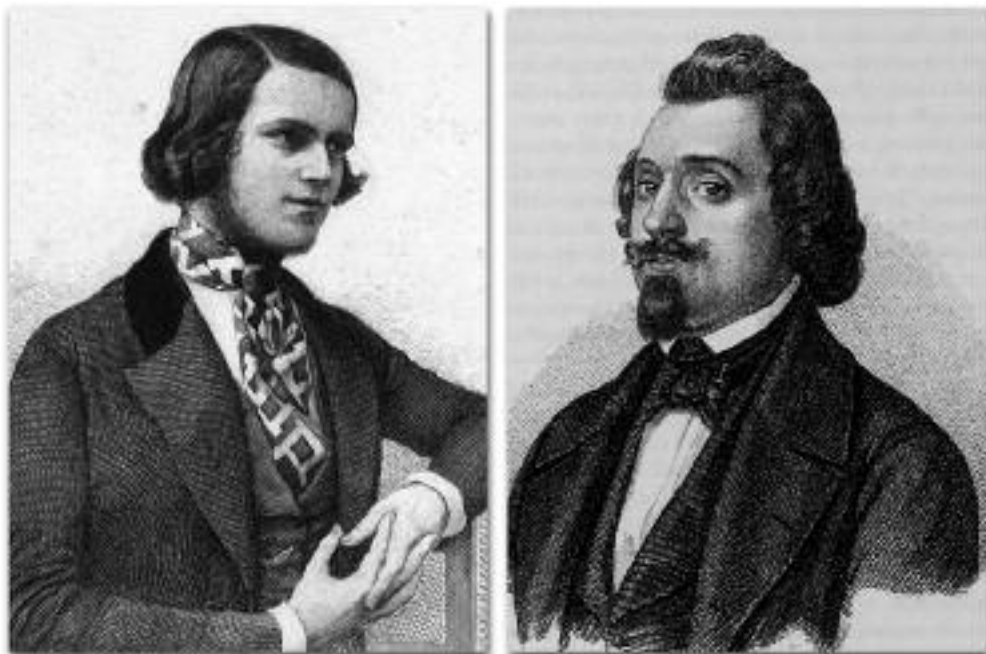
³⁹ PIERLUIGI PETROBELLI, *Music in the Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994; vers. it.: *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998 (il volume raccoglie e rielabora articoli pubblicati in altre sedi dall'autore nel corso di trent'anni di studi). Degni corollari del titolo precedente sono le miscellanee di studi pubblicate in occasione del sessantesimo e settantesimo compleanno dell'illustre musicologo: *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, a cura di Sieghart Döhring e Wolfgang Osthoff, München, Ricordi DE, 2000; *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002.

⁴⁰ *Giuseppe Verdi. L'uomo e le opere*, CD-rom a cura di Fabrizio Della Seta, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1998; FABRIZIO DELLA SETA, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008 (il testo riunisce saggi e articoli apparsi in precedenza su riviste specializzate); trad. inglese: *Not Without Madness: Perspectives on Opera*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.

⁴¹ EMILIO SALA, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella «Traviata»*, Torino, EDT, 2008; ed. ampliata: *The Sounds of Paris in Verdi's «La traviata»*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 («Cambridge Studies in the Opera»).

⁴² ANSELM GERHARD, *Giuseppe Verdi*, München, Beck, 2012.

⁴³ Le ultime edizioni complete di libretti sono state *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1996; *Giuseppe Verdi. Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 2000 (I. *Libretti*; II. *Lettere 1835-1900*). Recentissima è inoltre la pubblicazione di una selezione dell'epistolario verdiano, CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Niente zucchero nel calamaio. Lettere di Giuseppe*



Italo Gardoni. Incisione (1845). Gardoni (1821-1882) fu tra i più celebri tenori del suo tempo. Dotato di una voce molto estesa, venne ingaggiato dall'impresario Lumley nel 1847 per lo Her Majesty's Theater, dove si esibì al fianco di Jenny Lind nella *Sonnambula* e nella *Figlia del reggimento*. Quando interpretò il ruolo di Carlo Moor alla *première* dei *Masnadiери* (22 luglio 1847) era già un beniamino del pubblico londinese.

Gaetano Cornienti, *Raffaele Mirate*. Incisione (1851). Mirate (1815-1885) esordì al Teatro Nuovo di Napoli (1837) nel *Torquato Tasso* di Donizetti (Geraldini) e fu Carlo Moor nelle recite veneziane dei *Masnadiери* (1849). Beniamino del pubblico del Teatro La Fenice, fu per Verdi il primo Duca di Mantova. Partecipò alla prima rappresentazione di *Virginia* di Mercadante (Appio).

Secondo dramma ricavato da Schiller – dopo *Giovanna d'Arco* e prima di *Luisa Miller* e del *Don Carlos* –, *I masnadieri* sono senza alcun dubbio uno dei titoli più interessanti dell'intera produzione giovanile di Verdi, ma rappresentano al contempo l'esito incerto di un sodalizio artistico nato peraltro sotto i migliori auspici. Se infatti, da un lato, la cupa materia narrativa di stampo schiettamente romantico permise al compositore di sviluppare una delle sue tematiche predilette, quella del conflitto padre-figlio, dall'altro la presenza come librettista di un letterato di un certo livello incoraggiò l'esplorazione di soluzioni drammaturgiche più ardite e sperimentali. Eppure, ben lungi dalle aspettative sperate, l'opera si risolse in un tentativo per molti versi mancato. Il libretto di Maffei, che aveva già tradotto dall'originale il dramma,⁴⁴ per certi aspetti addirittura

Verdi a Clara Maffei, Milano, Archinto, 2005. Il progetto universitario *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, coordinato a livello nazionale da Guido Paduano, ha concentrato parte del suo lavoro sulle fonti della drammaturgia verdiana (cfr. *Shakespeare, Somma, Boito, Verdi. Tre itinerari testuali*, a cura di Fabrizio Della Seta, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, PLUS, 2006, pp. 73-139).

⁴⁴ *I Masnadieri. Drama in prosa di Federico Schiller*, traduzione del Cavaliere Andrea Maffei, Milano, Per Luigi di Giacomo Pirola, 1846.

pregevole, si dimostrò paradossalmente troppo fedele alla fonte per offrire quell'unità drammatica così cara al musicista. Dal canto suo Verdi parve adattarsi, probabilmente a malincuore, alle proposte dell'illustre collaboratore e non fu del tutto soddisfatto di un *cast* vocale inadatto alla sua immaginazione. Sui rapporti tra Verdi e Maffei si veda il contributo fondamentale di Marta Marri Tonelli, che chiarisce molti aspetti dell'amicizia tra i due artisti.⁴⁵

La scarsa fortuna goduta dai *Masnadieri* fino in anni recenti, quando hanno ripreso, sia pure con moderazione, a marciare nei palcoscenici nei teatri, ha purtroppo avuto riflesso anche in sede critica, dal momento che l'opera avrebbe meritato in ogni caso un'attenzione maggiore. Se si fa eccezione per l'ampia messe di contributi dedicati allo stretto rapporto che ha legato gran parte dell'attività creativa del genio bussetano con la poliedrica teatralità schilleriana⁴⁶ – e tuttora imprescindibile è a tal proposito il pionieristico volume di Lavinia Mazzucchetti⁴⁷ –, le novità di questo melodramma sono passate pressoché sotto silenzio.⁴⁸ Ancora più meritevoli in tale ottica sono dunque gli studi di Roberta Montemorra Marvin,⁴⁹ curatrice anche dell'edizione critica della partitura, e il saggio di Robert Bledsoe che ha ricostruito la ricezione inglese delle opere giovanili di Verdi.⁵⁰

⁴⁵ MARTA MARRI TONELLI, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Riva del Garda, Museo Civico di Riva del Garda, 1999. Su Maffei si veda inoltre *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Riva del Garda, Museo Civico di Riva del Garda, 1987.

⁴⁶ VIRGINIA CISOTTI, *Schiller e il melodramma di Verdi*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 48-80; ETHEY INASARIDSE, *Schiller und die italienische Oper. Das Schillerdrama als Libretto des Belcanto*, Frankfurt-New York, Lang, 1989; DIETER BORCHMEYER, *Schiller und Verdi, oder die Geburt des Dramas aus dem Geiste der Oper*, in *Verdi und die Deutsche Literatur* cit., pp. 21-38; PETER ROSS, *Der Dichter als Librettist: Andrea Maffeis Textbuch zu Verdis «I masnadieri»*, ivi, pp. 117-152; WOLFGANG OSTHOFF, *Schillersche und Verdische Problematik in «Giovanna d'Arco», «I masnadieri» und «Don Carlos»*, in *Verdi e la cultura tedesca* cit., pp. 27-60; GÜNTER SCHNITZLER, *Schiller und Verdi. Zur Poetik von Drama und Libretto am Beispiel des «Räuber»-Stoffes*, ivi, pp. 61-80; EMMANUELA E. MEIWES, *Viandanze linguistiche. Dai testi di Schiller ai libretti di Verdi*, in *Auguri Schiller*. Atti del convegno perugino in occasione del 250° anniversario della nascita di Friedrich Schiller, a cura di Hermann Dorowin e Uta Treder, Perugia, Morlacchi, 2011, pp. 139-163; ALESSANDRO TINTERI, *Briganti e regine. Schiller sui palcoscenici italiani*, ivi, pp. 165-180.

⁴⁷ LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Schiller in Italia*, Milano, Hoepli, 1913.

⁴⁸ Con qualche lodevole eccezione, fra cui: ANSELM GERHARD, *Il primato della melodia. Riflessioni sull'analisi del dettaglio musicale nelle opere di Verdi*, «Studi verdiani», 18, 2004, pp. 313-331: 328-330.

⁴⁹ ROBERTA MONTEMORRA MARVIN, *Artistic Concerns and Practical Considerations in the Composition of «I masnadieri»*. A Newly-Discovered Version of «Tremate, o miseri!», «Studi verdiani», 7, 1991, pp. 79-110; EAD., *Verdi's Tempo Assignments in «I masnadieri»*, «Revista de Musicología», XVI/6, 1993, pp. 3179-3195; EAD., *The Censorship of Verdi's Operas in Victorian London*, «Music & Letters», LXXXII/4, 2001, pp. 582-610; EAD., *Andrea Maffei's "ugly sin": the libretto for Verdi's «I masnadieri»*, in *Historical musicology: sources, methods, interpretations*, a cura di Stephen A. Christ e Roberta Montemorra Marvin, Rochester, NY, The University of Rochester press, 2004, pp. 280-301: 290..

⁵⁰ ROBERT BLEDSOE, *Henry Fothergill Chorley and the Reception of Verdi's Early Operas in England*, «Victorian Studies», XXVIII/4, 1985, pp. 631-655.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Giovanni Battista Lasina danza da impresario

Gli esordi di Giovanni Battista Lasina alla Fenice avvengono nelle vesti, apparentemente insolite, di «ballerino per le parti» nelle stagioni di carnevale-quaresima 1830-1831 e 1843-1844. In realtà è abbastanza frequente che uno dei ballerini (ma raramente quelli «di rango francese», che già danzano sulle punte...) con il passare degli anni cambi mestiere, diventando talvolta coreografo, talvolta impresario. Ed è proprio in quest'ultima veste che Lasina assumerà la direzione della Fenice nella stagione d'autunno del 1847, per poi confermare la propria presenza stabile in quelle più importanti di carnevale, fino al 1853, vi compreso un breve intermezzo per l'organizzazione di una rara stagione di prosa nel 1851, ospite la compagnia francese del Théâtre Français de l'Odéon, in alcune serate dedicate a Molière, Corneille e Dumas. L'esordio del Lasina impresario è di tutto rispetto: nel 1847 propone la ripresa degli *Orazi e Curiazi* dati al San Carlo di Napoli l'anno prima, un titolo che per il teatro veneziano segna l'indelebile ricordo della fine della Serenissima nella primavera del 1797 nella versione di Domenico Cimarosa: ora il soggetto, su libretto di Salvatore Cammarano, viene intonato con taglio romantico da Nicola Zingarelli. Ma nel 1847 approda a Venezia anche la verdiana *Giovanna d'Arco* già rappresentata un paio di anni prima alla Scala e questa volta affidata alla brillante voce del tenore contraltino Raffaele Mirate, futuro primo interprete del duca nel *Rigoletto* che di là a poco debutterà in Laguna. Ancora Verdi la sera del 26 dicembre 1847 in apertura della stagione successiva: *Macbeth*, in accoppiata con il ballo *I filibustieri*, trionfa alla Fenice a pochi mesi dalla prima assoluta di Firenze, dieci recite travolgenti nei mesi che precedono di poco il fatidico momento della sollevazione di Venezia, eccitata dal fatidico coro «Patria oppressa». La ripresa del *Don Carlo* di Pasquale Bona e il sempre verde *Barbiere di Siviglia* aprono la strada alla prima rappresentazione assoluta di un applaudito *Amleto* di Buzzolla (all'epoca maestro di cappella di San Marco), più volte replicato con *Tartini il violinista* e relativo *divertissement fantastico* nel quale furoreggiava la ballerina Fanny Cerrito destando l'entusiasmo del pubblico con un costume arricchito ad arte da veli tricolori. La sera del 17 marzo 1848, data dell'insurrezione veneziana, alla Fenice è di scena proprio la storia dell'infelice e pensoso principe di Danimarca, prontamente riproposta anche la sera successiva, mentre *Alan Cameron* di Giovanni Pacini, su libretto di un Francesco Maria Piave sicuramente distratto dagli eventi del momento, viene ripetuto per tutte e tre le serate che concludono la stagione, il 21, il 22 e il 26 marzo, quando la notizia della liberazione di Milano induce il Governo provvisorio della Repubblica di San Marco, appena proclamata, a disporre l'illuminazione a giorno del teatro, risorsa generalmente riservata alle visite e ai genetliaci di principi e regnanti.

Eventi così importanti, che pure segnano la nostra storia, non sono invece molto amati dagli uomini di teatro: le compagnie vengono sciolte (per la Fenice in realtà la stagione si era anche conclusa) e le attività ridotte al minimo, prevalentemente per composizioni d'occasione: si arriva così al 25 aprile 1849, pochi giorni prima dell'assedio di Forte Marghera, quando il massimo teatro

cittadino propone un programma risorgimentale, ancor oggi documentato dalla musica custodita nell'Archivio storico: accanto a *Venezia sorge* di Ercole Bosoni e a *Venezia a forti ostello* di Pietro Tonassi, spicca *Viva viva risorge gagliardo il leon* di Antonio Buzzolla. Furono gli ultimi bagliori della resistenza lagunare, che il 26 maggio dovette abbandonare Marghera; il 28 luglio gli austriaci iniziarono il bombardamento di Venezia, ma ci volle ancora un mese e il colera per costringere Daniele Manin a firmare la resa il 22 agosto dell'ultima città italiana a capitolare contro un nemico troppo più forte di lei.

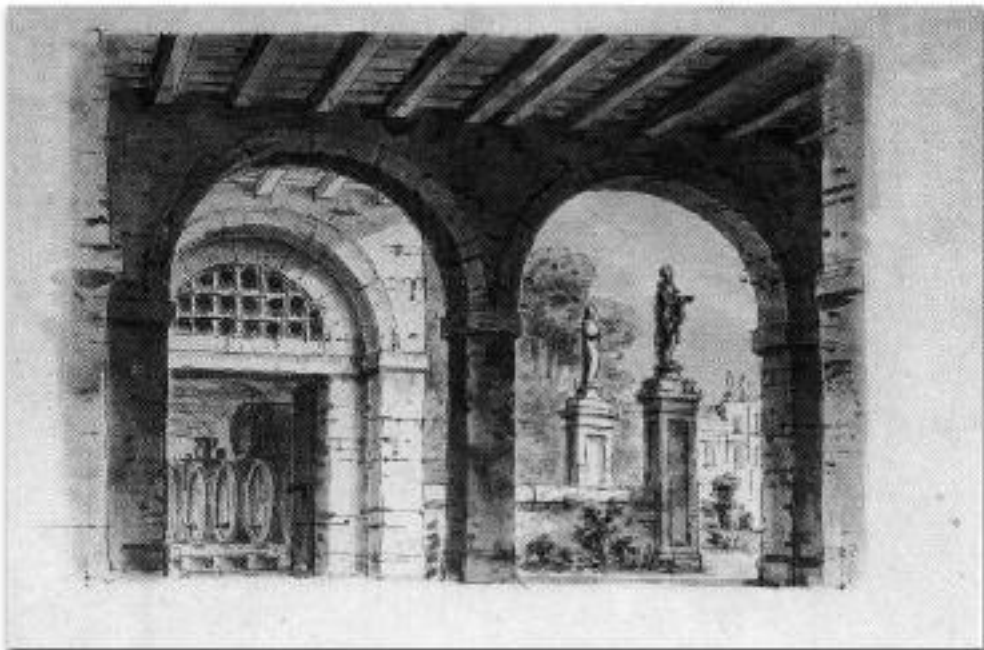
Bastano poche settimane perché una normalità ormai solo apparente torni a segnare l'avvicinarsi delle stagioni teatrali: *I masnadieri* si affacciano sulle scene della Fenice il 26 dicembre 1849. Sono ben quindici le serate dedicate alla novità recente, andata in scena in prima assoluta allo Her Majesty's Theater di Londra il 22 luglio del 1847 e che le pene risorgimentali avevano tenuto lontana da Venezia. La stagione di Lasina prosegue con un altro grande successo, *I martiri o il Poliuto* di Gaetano Donizetti che aveva atteso ben dieci anni per approdare alla Fenice: ben diciassette serate testimoniano l'affetto per questo lavoro donizettiano. Anche *Elisabetta di Valois* di Pieve per Buzzolla, che affianca il *Don Carlo* di Bona in un ridondante anticipo dell'omonimo capolavoro verdiano, regge bene la scena (dieci recite), e la stagione – fortunatissima – finisce in bellezza con altre otto repliche della *Medea* di Pacini, ripresa dal teatro Carolino di Palermo. Il pubblico veneziano aveva annegato così nell'arte i dispiaceri della politica.

La compagnia messa assieme per l'occasione era certamente di ottimo livello: di tutto rispetto il corpo di ballo, guidato dall'esperto Domenico Ronzani e affidato alle prime parti Augusta Maywood e Pasquale Borri. Adelaide Cortesi è la prima donna della compagnia di canto, e interpreterà le parti principali di tutte le opere: Amalia nei *Masnadieri*, Paolina nel *Poliuto*, Elisabetta e Medea nelle opere omonime. Il primo tenore è ancora una volta l'affascinante Raffaele Mirate (Carlo nei *Masnadieri*, Poliuto, Don Carlo e Giasone), mentre il basso è Giovanni Battista Cornago (Massimiliano, Callistene, Calcante). La parte del baritono viene invece affidata a Luigi Valli (Francesco nei *Masnadieri*, Severo, Filippo II e Creonte). A Raffaele Carcano spetta invece l'importante incarico di maestro direttore al cembalo e istruttore dei cori.

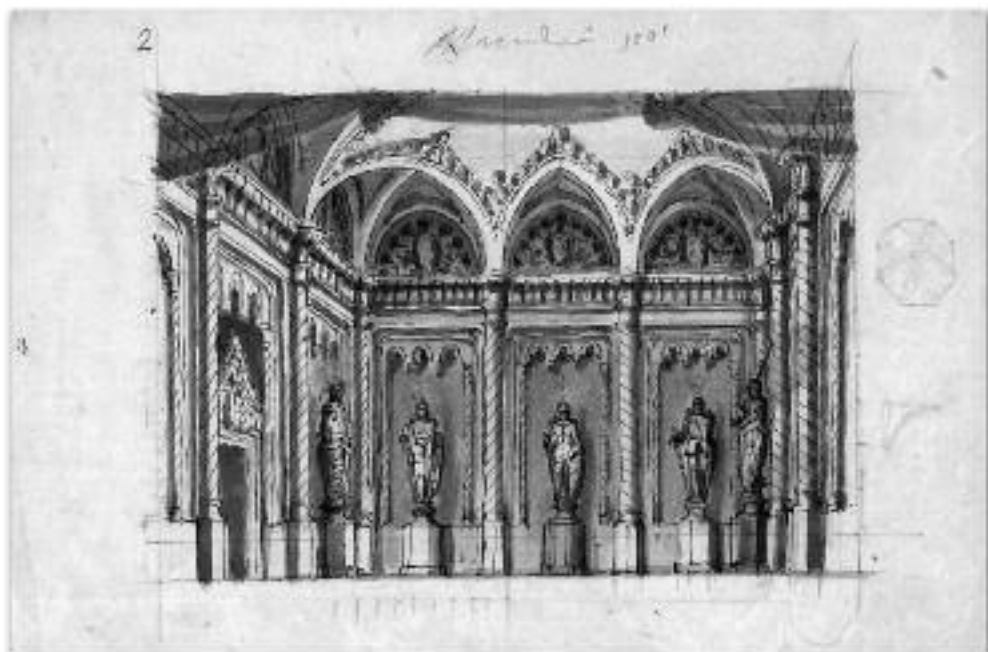
Nella riunione dei soci del 23 settembre 1849,¹ presenti in ventiquattro (alcuni con delega), l'ordine del giorno prevede l'approvazione del piano di Lasina, ma emerge dal verbale l'evidente difficoltà a reperire i fondi, vista la crisi economica in corso. Si decide di chiedere all'amministrazione imperiale un contributo economico, che naturalmente non ha alcuna possibilità di essere approvato; si coltiva addirittura l'ipotesi di cedere il teatro allo Stato, come era avvenuto per la Scala (addossandovi di conseguenza anche l'onere della gestione), ma anche questa ipotesi viene freddamente respinta dal barone Fini, commissario governativo. I toni di maggior freddezza giungono tuttavia quando il socio Braganze sostiene che «converrebbe sopportare l'aggravio come un'imposizione di guerra, ma la società non avrà niente a rimproverarsi se anziché mostrarsi restia ai desideri dell'autorità» cercherà di trovare un'altra soluzione.² Una strada più percorribile sembra il risparmio di diecimila lire per l'allestimento di una nuova opera, mentre ridurre il peso dell'orchestra diminuendo di conseguenza le recite parrebbe implicare numerosi problemi amministrativi senza portare a un concreto risparmio. La scelta di provvedere alla concessione di una dote di almeno ottantamila lire appare l'unica soluzione possibile, giocando su un artificio conta-

¹ Archivio Storico, busta n. 38 (*Processi verbali delle convocazioni 1848-1849-1850*), processo verbale del 23 settembre 1849.

² *Ivi*.



I masnadieri nell'allestimento del Teatro La Fenice, carnevale 1849-1850, scene di Giuseppe Bertoja (da MARIA TERESA MURARO e MARIA IDA BIGGI, *Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902*, Venezia, Marsilio, 1998, «L'immagine e la scena»): «*Taverna al confine della Sassonia*» (1.1); di questo scorcio lo scenografo ha dato due versioni.



I masnadieri nell'allestimento del Teatro La Fenice, carnevale 1849-1850, scene di Pietro Bertoja: «Franconia. Camera nel castello dei Moor» (I.3) e, sotto, «Recinto attiguo alla chiesa del castello. Vi sorgono in disparte alcuni sepolcri gotici. In un recente è scolpito il nome di MASSIMILIANO MOOR» (II.1).

bile che procrastina il contributo della quota annuale per la ricostruzione del teatro avvenuta tredici anni prima e non ancora conclusasi: pure si pongono anche le basi per la ufficializzazione della richiesta di un possibile passaggio di proprietà.³ Inutile dire che la proposta in breve tempo sarà destinata a cadere.

Un contributo determinante alla soluzione della difficile situazione è offerto proprio da Lasina, che il 20 settembre ufficializza la propria proposta alla dirigenza del teatro:

Le attuali condizioni rendono difficile ad ogni impresa la compilazione di un progetto d'appalto teatrale. La stagione soverchiamente avanzata renderebbe anzi impossibile una proposta meritevole di accettazione per la imminente stagione di carnevale, e quaresima 1849-50 di codesto Gran Teatro. Tutta volta per non mostrarmi renitente ai desideri di codesta spettabile Presidenza, e corrispondere alle premure esternatemi, mi faccio ad avanzare quelle proposizioni, che mi sono consentite dalla peculiarità delle circostanze.

Il ristretto periodo di tempo corso dall'invito che mi pervenne l'undici corrente non mi permise di procurarmi positivi compromessi dagli Artisti disponibili, per cui non posso oggi offrire a scelta nomi determinati. Vi sono però alcuni artisti che dalle ritratte informazioni mi constano liberi d'impegni. Con essi io mi obbligo di costituire lo spettacolo, sempreché mi sia lasciata libera la scelta de' nomi nelle seguenti quaderne.

Prime Donne: Cortesi Adelaide, Brambilla Teresina, Cruvelli Soffia, Stolz; Primi Tenori: Mirate Raffaele, Milesi, Bozzetti, Sinico; Primi Baritoni: Varesi, Valli, Gnone, Ferlotti.

Quali artisti di Ballo darò quel meglio, che mi sarà possibile di riunire, avuto riguardi all'economia, ed all'avanzata stagione.

Riguardo al Maestro per l'Opera d'obbligo, ove sia deciso, che convenga di farla scrivere, non faccio proposta, in riserva di accollarmi quegli impegni che la Presidenza avesse per avventura incontrati.

Darò n. 4 opere d'obbligo, due delle quali nuove per Venezia. N. 3 balli di mezzo carattere del genere serio di tre, quattro atti ogni uno. Metterò in scena gli Spettacoli sì d'Opera che di Ballo per ciò che concerne personale accessorio, vestiario, scene, ed attrezzi a stretto senso di Capitolato.

Assumerò i consueti aggravi di Beneficienza, pompieri, serventi, pulizia del teatro, affitto di scenografia, somministrazione di una scena con relative quinte, contribuzione del servizio d'Orchestra, Maestro Carcano ed altro sempre a senso di Capitolato.⁴

Lasina prevede una spesa complessiva di duecentoventimila lire, ed un introito in termini di palchi e biglietti di sessantamila lire, con uno sbilancio di centosessantamila lire, di fatto la cifra ch'egli finì per richiedere, dichiarandosi altresì disposto a ridurla.⁵

La mancanza di valide alternative induce la presidenza a concludere il tradizionale contratto d'appalto con l'impresario, che puntualmente aprirà la sera del 26 dicembre:

La sera di Santo Stefano il Gran Teatro la Fenice fu riaperto coll'usato splendore, ed i cittadini vi concorsero in copioso numero. Il libretto dei *Masnadiere* è del cavaliere Maffei, nome caro alle muse italiane, specialmente per le eleganti versioni di alemanni posti nel nostro idioma. Il chiaro traduttore di Schiller ha voluto, com'egli stesso ne avverte, ridurre un vasto concetto in piccola dimensione senza mutarne l'originale fisionomia, come una lente concava che impicciolisce gli oggetti e ne conserva tuttavia la sem-

³ «Si assoggetta alla Società il partito di umiliare al governo la proposta per cedere al medesimo la proprietà del Teatro La Fenice, salvo il diritto agli attuali possessori dei palchi per l'uso dei medesimi verso pagamento di un canone fisso, come è in uso per l'I. R. Teatro della Scala» (*ivi*).

⁴ Archivio Storico, busta n. 43, lettera di Lasina alla presidenza del 20 settembre 1849.

⁵ Pochi giorni più tardi (cfr. lettera del 29 settembre 1849, *ivi*), Lasina scrive in tono molto amichevole a Guglielmo Brenna, citando affabilmente anche il presidente Marzari: tanto calore attesta la sua disponibilità a continuare nei suoi rapporti con il teatro, dal quale peraltro aveva appena ottenuto il saldo di alcune pendenze precedenti ai fatti risorgimentali.

bianza; non diremo se la lente, rimpicciolendo, sia stata così fedele e felice, come il chiaro porto al proporre; certo è però che nella maggior parte dei versi ha splendor di poetica frase, e che meno alcun tratto in cui il linguaggio dei *Masnadiers* scende un po' troppo al basso, questo libretto potrebbe porsi a modello di lirica melodrammatica.

Il lavoro del Verdi ben chiaramente rivela il genio del suo autore, il quale con molta accuratezza accarezzava l'opera sua. Vi sono bei canti, animati da gran passione, cori molto ragionevolmente musicati ed espressivi. Tutta la parte di Amalia è studiatamente e forse troppo infiorata. Bello il terzetto che chiude la prima parte; il duetto tra Francesco ed Amalia nella seconda; molto appassionato quello pure tra Carlo ed Amalia nella terza; bello il canto che precede il giuramento, ed il giuramento ancora che chiude la stessa parte; squisito il quartetto che termina l'opera. È da credere che questa musica, udita con maggior calma, crescerà nel favore del pubblico.⁶

Il favore totale della critica e degli spettatori nei confronti dei *Masnadiers* è avvalorato anche dalle condizioni nelle quali la città si trova in quel momento; ed una certa indulgenza emerge anche nell'enfasi con la quale si celebra l'abilità dei cantanti:

La giovanetta Cortesi (Amalia) spiega mezzi mirabili, ed anima specialmente chiamata alle potenti emozioni. Piacque molto, fu molto applaudita, ed anche chiamata sul proscenio più volte. Ella infatti canta di ottima scuola ed agisce con provetta maestria; né c'inganniamo, pronosticandole brillante avvenire. Mirate (Carlo) tenore dalla soavissima e fresca voce, ebbe pur plausi concordi e più volte l'onore del proscenio. Valli (Francesco), quantunque indisposto, e non poco, si mostrò degno della sua fama, e divise coi compagni le palme. Cornago (Massimiliano Moor) è giovane di voce potentemente robusta, e corrispose, anzi vinse, l'aspettazione che di lui s'aveva, e rimeritato venne di plauso in varii momenti. Tutta l'esecuzione riuscì in complesso lodevole, e, lo ripetiamo, più sarà perfezionata e più sarà gustata. [...] Il bravo Bertoja di undici nuove tele ne fece due di bellissime: la Foresta boema con Praga in distanza e l'interno d'un'altra Foresta con rovine e chiaro di luna;⁷ e appunto per questo fu dall'intelligente pubblico rimeritato di plauso.

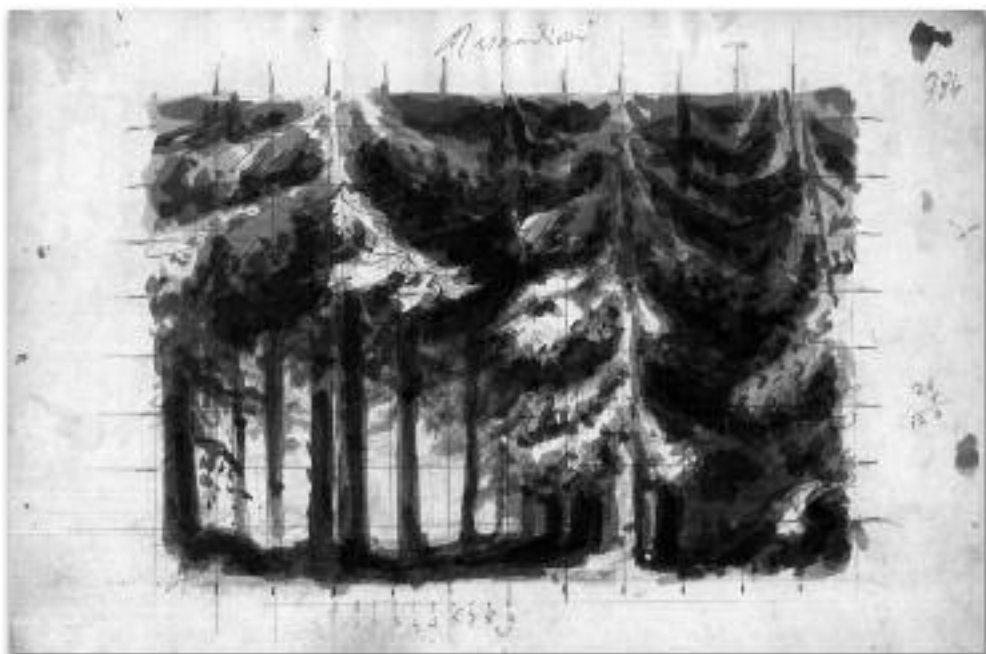
Il vestiario, di proprietà dell'impresa, tutto fresco, nuovissimo, in rigoroso costume, aggiunse novella prova dell'attività ed intelligenza del bravo signor Lasina, cui auguriamo fortuna pari al suo merito.

Tutto bene, quindi; anche il ballo eccita l'attenzione del cronista, tanto da porre il successo conseguito come una serata difficilmente eguagliabile («pochi ricorderanno una sera di Santo Stefano alla Fenice d'un pari successo»). Accanto alla riuscita del lavoro verdiano però viene sottolineata anche la buona disposizione della platea: «Il contegno del pubblico fu mirabile, non diverso da quella urbanità e gentilezza che formano il più bel carattere del popolo veneziano».⁸ È lo stesso popolo che poche settimane prima solo il colera era riuscito a domare.

⁶ «La gazzetta di Venezia», 28 dicembre 1849.

⁷ Rispettivamente II.4 e III.3 (che viene replicata anche per lo scorcio conclusivo), nelle pagine seguenti, 123 e 124. In realtà i quadri previsti dell'opera sono otto in tutto.

⁸ *Ivi*.



I masnadieri nell'allestimento del Teatro La Fenice, carnevale 1849-1850, scene di Pietro Bertoja: «*La selva boema. Praga in lontananza mezzo ascosa fra gli alberi*» (II.4) e, sotto, «*Luogo deserto che mette alla foresta presso al castello*» (III.1).



I masnadieri nell'allestimento del Teatro La Fenice, carnevale 1849-1850, scene di Pietro Bertoja: «Interno della foresta. Sorgono in mezzo le ruine di antica ròcca. Notte» (III.3); la scena viene ripresa nell'ultima parte: «Foresta come nell'ultima scena dell'atto III. Sorge il mattino» (IV.5); anche in questo caso Bertoja ha dato due versioni di questo scorcio.

I masnadieri al Teatro La Fenice

1849-1850 – *Stagione di carnevale e quaresima*

I masnadieri, melodramma in quattro parti di Andrea Maffei, musica di Giuseppe Verdi – 26 dicembre 1849 (15 recite).

1. Massimiliano, Conte di Moor: Giovanni Battista Cornago 2. Carlo: Raffaele Mirate 3. Francesco: Luigi Vali (Paolo Damin) 4. Amalia: Adelaide Cortesi (Eufrosina Marcolini) 5. Arminio: Angelo Zuliani 6. Moser: Martinenghi Rossi 7. Rolla: Francesco Andriutto (Andrea Bellini) – M° dir. al cembalo e del coro: Raffaele Carcano; poeta incaricato per la messa in scena: Francesco Maria Piave; scen.: Giuseppe Bertoja.

Biografie

DANIELE RUSTIONI

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato a Milano nel 1983, diplomato al Conservatorio Giuseppe Verdi, ha studiato direzione d'orchestra con Gilberto Serembe perfezionandosi poi con Gianluigi Gelmetti all'Accademia Chigiana di Siena. Ha seguito masterclass con Gianandrea Noseda, che è stato il suo primo mentore insieme ad Antonio Pappano, del quale è stato assistente alla Royal Opera House per due stagioni, nell'ambito del Jette Parker Young Artists Programme. Nel settembre 2010 ha debuttato al Teatro alla Scala con una produzione dell'Accademia (*L'occasione fa il ladro*), per tornarvi nel settembre 2012 con *La bohème*. Nel marzo 2011 ha diretto per la prima volta alla Royal Opera House, Covent Garden di Londra (*Aida*). Ha diretto per i maggiori teatri e festival italiani, dal Teatro Regio di Torino (dove dirige regolarmente dal 2007) alla Fenice di Venezia, al Maggio Musicale Fiorentino, al Rossini Opera Festival (dove ha debuttato nell'estate 2012 con *Il signor Bruschino*). Nel 2011 ha debuttato al Festival di Glimmerglass negli Stati Uniti. In Inghilterra ha diretto all'Opera North e alla Welsh National Opera, con la quale ha stabilito una collaborazione iniziata nel 2011 con una nuova produzione di *Così fan tutte*. Intensa è anche la sua attività sinfonica: dal giugno 2011 è direttore ospite principale dell'Orchestra della Toscana che dirige per tre settimane all'anno. Dirige regolarmente in Italia l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai e l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, mentre in Europa ha diretto l'Orchestra della Svizzera Italiana, la Filarmonica di Helsinki e la BBC Philharmonic.

GABRIELE LAVIA

Regista. Diplomatosi nel 1963 all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma, è stato attore protagonista di numerose produzioni teatrali e cinematografiche. Condirettore del Teatro Eliseo di Roma dal 1980 al 1987 e direttore del Teatro Stabile di Torino dal 1997 al 2000, dirige dal 1989 la Compagnia Lavia ed è dal 2010 direttore del Teatro di Roma. Nel 2004 ha vinto il Premio «Olimpici del Teatro» per la migliore regia con *L'avaro*. Come regista di prosa ha diretto lavori di Sofocle (*Edipo re*), Shakespeare (*Misura per misura*, *Molto rumore per nulla*, *Riccardo II*, *Riccardo III*, *Macbeth*, *Otello*), Molière (*Il misantropo*, *L'avaro*, *Il malato immaginario*), Diderot (*Il nipote di Rameau*), Schiller (*I masnadieri*), Kleist (*Il duello*), Dostoevskij (*Memorie dal sottosuolo*, *Una donna mite*, *Il sogno di un uomo ridicolo*), Čechov (*Il giardino dei ciliegi*, *Zio Vanja*, *Commedia senza titolo*), Strindberg (*Il padre*, *La signorina Giulia*), Pirandello (*Il giuoco delle parti*, *L'uomo, la bestia e la virtù*, *Non si sa come*, *Tutto per bene*, *La trappola*), Albee (*Chi ha paura di Virginia Woolf?*), Bergman (*Scene da un matrimonio*, *Dopo la prova*), Blixen (*La storia immortale*). In ambito lirico ha firmato la regia di opere di Gluck (*Les pèlerins de la Mecque*, 1983), Mozart (la trilogia dapontiana alla Suntory Hall di Tokyo, 2008-2010; *Don Giovanni* a

San Francisco, 2011), Donizetti (*Maria Stuarda*, 1988), Verdi (*I lombardi alla prima crociata* alla Scala, 1984; *I masnadieri* a Pisa nel 1986 e al San Carlo di Napoli nel 2012; *Luisa Miller* al San Carlo di Napoli, 2001; *Giovanna d'Arco* al Regio di Parma, 2008; *Attila* alla Scala e a San Francisco, 2011-2012), Mascagni e Leoncavallo (*Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* all'Arena di Verona, 1993), Strauss (*Salome* al Comunale di Bologna e al Verdi di Trieste, 2010-2011).

ALESSANDRO CAMERA

Scenografo. Finiti gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, deve la sua formazione professionale e artistica alle collaborazioni con Luciano Damiani e William Orlandi. Nel teatro di prosa ha lavorato con i registi Gabriele Lavia (*Scene da un matrimonio* di Bergman, *Macbeth* di Shakespeare, *Danza di morte* di Strindberg, *Il malato immaginario* di Molière, *I masnadieri* di Schiller, *Tutto per bene* e *La trappola* di Pirandello), Giancarlo Sepe (*Madame Bovary* da Flaubert, *Maria Stuarda* di Schiller), Glauco Mauri (*Variazioni enigmatiche* di Schmitt, *Volpone* di Ben Johnson, *Il bugiardo* di Goldoni, *Delitto e castigo* di Dostoevskij) e Saverio Marconi (i musical *Flashdance*, *Cabaret* e *Sweet Charity*). In ambito lirico ha firmato le scene di *Faust* di Gounod al Megaron di Atene (regia di Renato Zanella), *Nabucco* e *Il trittico* al Massimo di Palermo, *Luisa Miller* e *Le roi de Lahore* di Massenet alla Fenice di Venezia, *Rigoletto* a Losanna, *La traviata* a Praga, *Falstaff* al San Carlo di Napoli, *Carmen* a Helsinki e *La dama di picche* di Čajkovskij al Capitole di Tolosa (regia di Arnaud Bernard). Con Gabriele Lavia ha lavorato ad *Attila* alla Scala, *Don Giovanni* a San Francisco, *Giovanna d'Arco* a Parma, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte* a Tokyo, *Salome* a Bologna, *I masnadieri* a Napoli e *Artaserse* di Hasse a Martina Franca. È vincitore del premio miglior scenografo «Le maschere del teatro» 2012 per *Tutto per bene*.

ANDREA VIOTTI

Costumista. Nato a Roma, si forma all'Accademia di Belle Arti della sua città. Intraprende la carriera di costumista dapprima per la televisione poi per il cinema, collaborando con registi quali Bill Graham, Enzo Monteleone, Maurizio Sciarra, Lino Capolicchio e Marco Tullio Giordana. In teatro collabora da più di trent'anni con Gabriele Lavia (*Anfitrione* e *Il principe di Homburg* di Kleist, *L'avar*o e *Il malato immaginario* di Molière, *Il divorzio* di Alfieri, *Il sogno di un uomo ridicolo* e *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij, *Amleto*, *Macbeth* e *Riccardo II* di Shakespeare, *I masnadieri* e *Don Carlos* di Schiller), e con altri registi quali Squarzina, Però, Barbareschi, Battistini, Tarasco. La sua attività in campo lirico inizia con due collaborazioni con Sylvano Bussoetti, *Cristallo di rocca* all'Opera di Roma e *La fanciulla del West* al Maggio Musicale Fiorentino; ha in seguito disegnato i costumi per *Les pèlerins de la Mecque*, *I lombardi alla prima crociata* e *Attila* alla Scala; *Maria Stuarda* al Petruzzelli; *Giovanna d'Arco* al Regio di Parma; *Salome* a Bologna e Trieste; *Luisa Miller* e *I masnadieri* al San Carlo di Napoli; la trilogia Mozart-Da Ponte a Tokyo; *Don Giovanni* e *Attila* a San Francisco. Ha pubblicato 18 volumi sulle uniformi militari per l'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito. È coordinatore dei corsi di costume all'Accademia di Costume e Moda di Roma.

GIACOMO PRESTIA

Basso, interprete del ruolo di Massimiliano conte di Moor. Nato a Firenze, ha studiato tecnica vocale con Sergio Catoni. Ha vinto numerosi concorsi internazionali tra cui il Voci Verdiane di Busseto e il Pavarotti di Philadelphia. Dopo il debutto in *Alzira* di Verdi a Fidenza nel 1991, ha intrapreso un'intensa carriera internazionale in teatri quali Scala, Maggio Musicale Fiorentino,

Comunale di Bologna, San Carlo di Napoli, Regio di Parma, Opéra di Parigi, Staatsoper di Vienna, Opernhaus di Zurigo, Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcellona, Staatsoper Unter den Linden e Deutsche Oper di Berlino, Berliner Philharmoniker, Teatro Colón di Buenos Aires. Ha collaborato con direttori quali Abbado, Mehta, Muti, Prêtre, Gatti, Luisotti, Oren, Barenboim, Santi, Campanella, Benini, Mariotti. Tra i più importanti impegni delle ultime due stagioni ricordiamo *I vespri siciliani* a Parma, *Macbeth* a Bilbao e Monte-Carlo, *Aida* per l'apertura del 74° Maggio Musicale Fiorentino e alla Scala, *Norma* a Bari e Torino, *Lucia di Lammermoor* e *I masnadieri* al San Carlo di Napoli, *Turandot* a Firenze.

ANDEKA GORROTXATEGUI

Tenore, interprete del ruolo di Carlo Moor. Nato ad Abadino nei Paesi Baschi, ha studiato con Mercedes Martínez, Agurtzane Mentxaka e Ana Begoña Hernández. È risultato vincitore dei concorsi Luis Mariano 2007 di Irun, Marsiglia 2007 e Manuel Ausensi 2009 di Barcellona. Nel 2011 ha debuttato in Italia in *Madama Butterfly* (Pinkerton) al Teatro Donizetti di Bergamo e al Teatro Coccia di Novara. Nel 2012 ha partecipato a produzioni di *El gato montés* di Manuel Pella al Teatro de la Zarzuela di Madrid con la regia di José Carlos Plaza, *Werther* di Massenet (ruolo eponimo) al Teatro Argentino di La Plata, *Belisario* (Alamiro) al Festival Donizetti di Bergamo, *Madama Butterfly* al Teatro Gayarre di Pamplona.

ARTUR RUCIŃSKI

Baritono, interprete del ruolo di Francesco Moor. Diplomatosi all'Accademia Musicale di Varsavia e vincitore di numerosi concorsi, debutta nel 2001 alla Warszawska Opera Kameralna come Papageno nella *Zauberflöte*. A partire dal 2002 si è esibito nei principali teatri dell'Europa dell'Est (Varsavia, Cracovia, Łódź, Varna, Sofia, Leopoli) e internazionali (Staatsoper di Berlino, Amburgo, Francoforte, Musikverein e Festwochen di Vienna, Bregenz, Barcellona, Valencia, Bilbao, Napoli, Arena di Verona, Cipro, Los Angeles, Tokyo), in un repertorio che comprende ruoli di primo baritono in lavori di Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Bellini (*I puritani*), Donizetti (*Lucia di Lammermoor*), Verdi (*Giovanna d'Arco*, *I masnadieri*, *La traviata*, *Falstaff*), Puccini (*Manon Lescaut*, *La bohème*, *Madama Butterfly*, *Turandot*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Offenbach (*Les contes d'Hoffmann*), Gounod (*Faust*, *Roméo et Juliette*), Massenet (*Manon*), Moniuszko (*Halka*), Szymanowski (*Król Roger*), Čajkovskij (*Evgenij Onegin*, *La dama di picche*), Weinberg (*Il passeggero*), Balakauskas (*La lointaine*). Vincitore del premio Paszport Polityki 2008 del settimanale «Polityka», è stato inserito nella classifica dei migliori cantanti del 2010 dalla rivista «Festspiele» del Festival di Salisburgo. Ha collaborato con direttori quali Barenboim, Maazel, Luisotti, Marriner, Albrecht, Gomez-Martinez, Wellber, e registi quali Kupfer e Wilson.

MARIA AGRESTA

Soprano, interprete del ruolo di Amalia. Vincitrice di numerosi concorsi canori, Maria Agresta debutta ufficialmente nel 2007. Il primo grande successo arriva nel 2011 con *I vespri siciliani* al Teatro Regio di Torino, diretti da Gianandrea Noseda. Da allora, riceve inviti dai maggiori palcoscenici internazionali. È Norma a Tel Aviv, Mimì nella *Bohème* all'Arena di Verona, al San Carlo di Napoli, al Regio di Torino, al Festival di Torre del Lago e alla Bayerische Staatsoper di Monaco, Gemma di Vergy al Teatro Donizetti di Bergamo, Elvira in *Don Giovanni* alla Scala, Leonora nel *Trovatore* al Palau de les Arts di Valencia con Zubin Mehta, Micaëla in *Carmen* a Masada e Violetta nella *Traviata* alla Staatsoper di Berlino. Ha iniziato la stagione 2012-2013

con *Giovanna d'Arco* (ruolo eponimo) in concerto a Graz con la ORF Radio-Symphonieorchester di Vienna, *La bohème* (Mimi) alla Scala e *Simon Boccanegra* (Amelia) all'Opera di Roma con Riccardo Muti.

CRISTIANO OLIVIERI

Tenore, interprete del ruolo di Arminio. Compiuti gli studi universitari (lettere, filosofia, teologia), si diploma in canto presso il Conservatorio di Pesaro e si perfeziona con i maestri Kuhn, Zancanaro, Trombetta, Ceccarelli, Billard, Facini, Savastano. Nel 1995 debutta a Faenza nella *Traviata* e vince i concorsi Adami Corradetti di Padova e Ventidio Basso di Ascoli Piceno, iniziando un'intensa carriera in importanti teatri italiani (Opera di Roma, Arena di Verona, Torino, Palermo, Firenze, Macerata, Torre del Lago) e internazionali (Monaco, Copenaghen, Ostrava, Tirana, Seoul), che l'ha portato a collaborare con direttori quali Muti, Conlon, Kuhn, Renzetti, Oren, Nosedà, Fisch, Scimone, e registi quali Carsen, de Ana, Zeffirelli, Pizzi, Dodin, Montresor, Calenda, De Simone, Brockhaus. Ha cantato ruoli da protagonista in lavori di Donizetti (*Lucia di Lammermoor*), Verdi (*I lombardi alla prima crociata*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Aida*), Puccini (*Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *La rondine*, *Gianni Schicchi*, *Turandot*), Mascagni (*Cavalleria rusticana*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Alfano (*Cyrano de Bergerac*), Pizzetti (*Assassinio nella cattedrale*), Bizet (*La tragédie de Carmen*), Gounod (*Faust*), Martinů (*The Greek Passion*), Schreker (*Die Gezeichneten*), Zemlinsky (*Der König Kandaules*).

CRISTIAN SAIITA

Basso, interprete del ruolo di Moser. Nato a Bucarest nel 1991, ma cittadino italiano, vive a Messina dove studia tuttora presso il Conservatorio Corelli sotto la guida di Alessandra Mantovani con la quale si è perfezionato anche presso il Centro lirico di Catania. Ha inoltre approfondito lo studio del bel canto italiano con Franco Boscolo. Nel 2012 si esibisce come solista nella *Krönungsmesse* di Mozart diretta da Michele Amoroso. In giugno vince una borsa di studio al Concorso internazionale Riccardo Zandonai di Riva del Garda, che gli vale la partecipazione a un corso di perfezionamento sul melodramma mozartiano e l'opera dall'Ottocento al Novecento storico tenuto da Mietta Sighele. Interpreta quindi il ruolo di Pistola in *Falstaff* al Musica Riva Festival, diretto da Marco Boemi. Nell'ottobre 2012 vince il secondo premio e due borse di studio al Concorso internazionale Iris Adami Corradetti di Padova, presieduto da Mara Zampieri.

ANTONIO FELTRACCO

Tenore, interprete del ruolo di Rolla. Diplomato presso il Conservatorio di Castelfranco Veneto, vince nel 1995 il Concorso Toti Dal Monte per il ruolo del Remendado in *Carmen*, opera che canta a Treviso con Peter Maag, con cui collabora dal 1990 al 1998. Partecipa a numerose produzioni teatrali fra cui *Idomeneo*, *Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Don Pasquale*, *Nabucco*, *La battaglia di Legnano*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *La forza del destino*, *Un ballo in maschera*, *Simon Boccanegra*, *Aida*, *Falstaff*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Turandot*, *Il campiello*, *Le donne curiose*, *Fedora*, *Madame Sans-Gêne*, *La cena delle beffe*, *Assassinio nella cattedrale*, *Carmen*, *Les contes d'Hoffmann*, *Iolanta*, *La vedova allegra*, *Salome*, nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Arena di Verona, Genova, Firenze, Napoli, Venezia, Bologna, Torino, Palermo, Trieste, Bari, Parma), oltre che nei circuiti di tradizione. Ha collaborato con direttori quali Maag, Bartoletti, de Bernard, Renzetti, Ranzani, David, Campori, Karabtchevsky, Campanella, e registi come Pizzi, Puggelli, Cobelli, de Ana, Zeffirelli, Cavani, De Bosio, Calenda, Nunziata, Vick.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Artistica**

Diego Matheuz
direttore principale

Roberta Ferrari ◇
maestro di sala
Paolo Polon ◇
altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◇
maestro di palcoscenico
Laura Colonnello ◇
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Enrico Balboni Δ ◇
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Cappelletto •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Suela Piciri
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen

Viole

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Francesco Negroni • ◇
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Francesco Ferrarini • ◇
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Corrado Orlando • ◇
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Emanuele Casieri • ◇
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tube

Alessandro Ballarin
Davide Viada ◇

Timpani

Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Arpa

Nabila Chajai • ◇

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◇ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Caterina Casale
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Alessandra Giudici ◇
Anna Malvasio ◇
Sabrina Mazzamuto ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliis
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Simona Forni ◇
Eleonora Marzaro ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Raffaele Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Salvatore De Benedetto ◇
Giovanni Deriu ◇
Safa Korkmaz ◇
Eugenio Masino ◇
Andrea Antonio Siragusa ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette
Enzo Borghetti ◇
Emiliano Esposito ◇

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◇

MARKETING – COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore
Nadia Buoso
responsabile della biglietteria
Laura Coppola
Alessia Libettoni ◇

UFFICIO STAMPA
Barbara Montagner
responsabile
Pietro Tessarin ◇
Stefano Bianchi ◇

ARCHIVIO STORICO
Domenico Cardone
direttore
Marina Dorigo
Franco Rossi ◇
consulente scientifico

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile
Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◇

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara ◇
Tiziana Paggiaro ◇

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Marco Giacometti ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*
Diego Matheuz *direttore principale*
Bepi Morassi *direttore della produzione*
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Anna Migliavacca
Monica Fracassetti ◇

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

**DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE
DELLA PRODUZIONE**

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin
Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Lucas Christ ◇
Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◇

**DIREZIONE ALLESTIMENTO
SCENOTECNICO**

Massimo Checchetto
direttore

Carmen Attisani
Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello	Sara Valentina Bresciani		Tebe Amici
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Cristiano Faè	<i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alberto Bellemo	Stefano Faggian	Salvatore De Vero		Emma Bevilacqua
Michele Arzenton	Andrea Benetello	Tullio Tombolani	Vittorio Garbin		Luigina Monaldini
Roberto Cordella	Marco Covelli	Marco Zen	Romeo Gava		Valeria Boscolo ◇
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Federico Geatti		Dario Piovan		Luisella Isicato ◇
Dario De Bernardin	Roberto Nardo		Paola Ganeo ◇		Stefania Mercanzin ◇
Roberto Gallo	Maurizio Nava		Roberto Pirrò ◇		Alice Niccolai ◇
Michele Gasparini	Marino Perini <i>nnp*</i>				Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Roberto Mazzon	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Carlo Melchiori	Teodoro Valle				
Francesco Nascimben	Giancarlo Vianello				
Francesco Padovan	Massimo Vianello				
Claudio Rosan	Roberto Vianello				
Stefano Rosan	Alessandro Diomede ◇				
Paolo Rosso	Luca Seno ◇				
Massimo Senis	Michele Voltan ◇				
Luciano Tegon					
Mario Visentin					
Andrea Zane					
Vitaliano Bonicelli ◇					
Pierluca Conchetto ◇					
Franco Contini ◇					
Cristiano Gasparini ◇					
Enzo Martinelli ◇					
Stefano Neri ◇					
Giovanni Pancino ◇					
Paolo Scarabel ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

16 / 20 / 22 / 24 / 27 / 29 / 30
novembre 2012

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Otello Gregory Kunde / Walter Fraccaro

Jago Lucio Gallo / Dimitri Platanias

Desdemona Leah Crocetto / Carmela Remigio

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con la Fondazione Arena di Verona nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

18 / 23 / 25 / 28 novembre
1 dicembre 2012

Tristan und Isolde (Tristano e Isotta)

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Tristan Ian Storey

Re Marke Attila Jun

Isolde Brigitte Pinter

Kurwenal Richard Paul Fink

Brangäne Tuija Knihtilä

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Paul Curran**

scene e costumi **Robert Innes**

Hopkins

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Richard Wagner

spettacolo sostenuto dal Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2012

Eesti Rahvusballett

(Balletto Nazionale Estone)

Lo schiaccianoci

coreografia di **Ben Stevenson**

musica di **Pëtr Il'č Čajkovskij**

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Balletto Nazionale Estone

ripresa della coreografia

Timothy O'Keefe

scene e costumi **Thomas Boyd**

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Mihhail Gerts**

Teatro La Fenice

18 / 20 / 22 / 24 / 26 gennaio 2013

I masnadieri

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Carlo Andeka Gorrotxategui

Francesco Artur Ruciński

Amalia Maria Agresta

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Gabriele Lavia**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Andrea Viotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con il Teatro di San Carlo di Napoli nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro Malibran

25 / 27 gennaio

1 / 3 / 8 febbraio 2013

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Maxim Mironov

Bartolo Omar Montanari

Rosina Chiara Amarù

Figaro Vincenzo Taormina

Basilio Luca Dall'Amico

maestro concertatore e direttore

Stefano Rabaglia

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 10 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17 / 19 /
20 febbraio 2013

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Aquiles Machado / Marco Panuccio

Marcello Simone Piazzola / Julian Kim

Mimi Maria Agresta / Jessica Nuccio

Musetta Ekaterina Bakanova /
Francesca Dotto

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

15 / 17 / 19 / 21 / 23 marzo 2013

Věc Makropulos

(L'affare Makropulos)

musica di **Leoš Janáček**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Emilia Marty Ángeles Blancas Gulin

Albert Gregor Ladislav Elgr

Jaroslav Prus Martin Bárta

maestro concertatore e direttore

Gabriele Ferro

regia **Robert Carsen**

scene **Radu Boruzescu**

costumi **Miruna Boruzescu**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Opéra National du Rhin di Strasburgo e Staatstheater di Norimberga

Teatro Malibran

16 / 20 / 22 / 24 / 28 marzo

12 / 14 / 16 / 17 aprile 2013

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Tobia Mill Omar Montanari

Fanni Marina Bucciarelli

Edoardo Milfort Giorgio Misseri

Slook Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Enzo Dara**

scene e costumi

**Scuola di Scenografia
dell'Accademia di Belle Arti
di Venezia**

**Orchestra del Teatro La Fenice
Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello
di Venezia** (12 / 14 / 16 / 17 aprile)

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del progetto
Atelier della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

30 aprile – 28 maggio 2013

Progetto Mozart

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

30 aprile 4 / 10 / 14 / 17 / 21 / 24 / 28
maggio 2013

Don Giovanni

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni **Simone Alberghini /**

Alessio Arduini / Markus Werba

Donna Anna Carmela Remigio / **Maria Bengtsson**

Don Ottavio Marlin Miller

Donna Elvira Maria Pia Piscitelli

Leporello Nicola Ulivieri

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

5 / 11 / 15 / 18 / 22 / 25 maggio 2013

Le nozze di Figaro

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Il conte di Almaviva **Simone Alberghini**

La contessa di Almaviva **Marita Solberg**

Susanna Rosa Feola

Figaro Vito Priante

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

12 / 16 / 19 / 23 / 26 maggio 2013

Così fan tutte

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Fiordiligi **Maria Bengtsson**

Dorabella **Josè Maria Lo Monaco**

Guglielmo **Alessio Arduini**

Despina **Caterina Di Tonno**

Don Alfonso **Luca Tittoto**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
giugno 2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San **Amarilli Nizza / Svetlana Kasyan**

F. B. Pinkerton **Andeka Gorrotxategui / Giuseppe Varano**

Sharpless **Vladimir Stoyanov / Elia Fabbian**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in collaborazione con la Biennale di Venezia, evento speciale della 55. Esposizione Internazionale d'Arte

spettacolo sostenuto dal Circolo La Fenice

Cortile di Palazzo Ducale

10 / 14 / 17 luglio 2013

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Francesco Micheli

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi nell'ambito del festival «Lo spirito della musica di Venezia»

PROGETTO MOZART

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

30 / 31 agosto

1 / 3 / 8 / 10 / 14 / 17 / 19 / 21 / 24 / 25 / 27 / 28 settembre 2013

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Ekaterina Bakanova /
Jessica Nuccio / Elena Monti

Alfredo Germont Piero Pretti / Shalva Mukeria

Giorgio Germont Dimitri Platanias /
Simone Piazzola

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 18 / 20 / 22 / 29 settembre
16 / 18 / 26 ottobre 2013

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti principali

José Stefano Secco / Luca Lombardo

Escamillo Alexander Vinogradov

Micaëla Ekaterina Bakanova

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

coproduzione Gran Teatre del Liceu
di Barcellona, Teatro Massimo di Palermo,
Teatro Regio di Torino e Teatro La Fenice
di Venezia

Teatro Malibran

2 / 5 / 6 / 8 / 10 ottobre 2013

Aspern

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione a Venezia

maestro concertatore e direttore

Marco Angius

regia, scene e costumi **Facoltà di
Design e Arti IUAV di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in collaborazione con la Biennale
di Venezia nell'ambito del 57. Festival
Internazionale di Musica Contemporanea

Teatro La Fenice

12 / 17 / 20 / 24 / 27 / 29 / 31 ottobre
2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Fiorenza Cedolins /
Svetlana Kasyan

F. B. Pinkerton Andeka Gorrotxategui /
Giuseppe Varano

Sharpless Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice in collaborazione con la Biennale di
Venezia, evento speciale della 55.
Esposizione Internazionale d'Arte

spettacolo sostenuto dal Circolo La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 19 / 25 / 30 ottobre 2013

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Irina Dubrovskaya

Nemorino Shi Yijie

Belcore Marco Filippo Romano

Il dottor Dulcamara Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

22 / 24 / 26 / 28 / 30 novembre
3 dicembre 2013

L'africaine

(L'africana)

musica di Giacomo Meyerbeer

personaggi e interpreti principali

Inès Jessica Pratt

Vasco de Gama Gregory Kunde

Sélila Veronica Simeoni

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia Leo Muscato

scene Massimo Checchetto

costumi Carlos Tieppo

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nel 150° anniversario della morte
di Giacomo Meyerbeer

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2013
Eifman Ballet di San Pietroburgo

Onegin

prima rappresentazione italiana

coreografia di Boris Eifman

musiche di Pëtr Il'č Čajkovskij e

Aleksandr Sitkovetskij

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
dell'Eifman Ballet di San Pietroburgo

scene Zinovy Margolin

costumi Olga Šaišmelašvili, Pëtr

Okunev

Teatro Malibran

17 / 19 / 21 / 23 / 25 gennaio 2014

La scala di seta

musica di Gioachino Rossini

regia Bepi Morassi

scene, costumi e luci Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nell'ambito del progetto Atelier
della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 gennaio
1 febbraio 2014

La clemenza di Tito

musica di Wolfgang Amadeus

Mozart

maestro concertatore e direttore

Ottavio Dantone

regia Ursel e Karl-Ernst Herrmann

scene e costumi Karl-Ernst

Herrmann

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Teatro Real di Madrid

Teatro La Fenice

15 / 16 / 19 / 21 / 23 / 25 / 27 febbraio
4 / 6 / 8 marzo 2014

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia Robert Carsen

scene e costumi Patrick Kinmonth

coreografia Philippe Giraudeau

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 22 / 26 febbraio
2 / 5 / 7 / 9 marzo 2014

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri

Figaro Julian Kim

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia Bepi Morassi

scene e costumi Lauro Crisman

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

28 febbraio
1 / 5 / 7 / 11 marzo 2014

Il campiello

musica di Ermanno Wolf-Ferrari

maestro concertatore e direttore

Stefano Romani

regia Paolo Trevisi

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Coro Lirico Veneto

allestimento Teatro Sociale di Rovigo
progetto «I teatri del Veneto alla Fenice»



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Teatro Malibran

27 / 29 marzo
2 / 4 / 6 aprile 2014

Elegy for Young Lovers

(Elegia per giovani amanti)

musica di **Hans Werner Henze**

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro delle Muse
di Ancona

Teatro La Fenice

28 / 30 marzo
1 / 3 / 5 aprile 2014

**Il trionfo del tempo
e del disinganno**

musica di **Georg Friedrich Händel**

regia **Calixto Bieito**

scene **Susanne Gschwender**

costumi **Anna Eiermann**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Staatstheater Stuttgart

Teatro La Fenice

19 aprile – 1 giugno 2013

Progetto Puccini

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

19 / 22 / 24 / 27 / 29 aprile
3 / 10 / 25 / 27 / 30 maggio 2014

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

26 / 30 aprile

2 / 4 / 9 / 21 / 24 / 29 maggio
1 giugno 2014

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

scene e costumi **Mariko Mori**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

16 / 17 / 18 / 20 / 22 / 23 / 28 / 31
maggio 2014

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Mario Cavaradossi **Francesco Meli**

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Serena Sinigaglia**

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice

Teatro La Fenice

27 / 29 giugno
1 / 3 / 5 luglio 2014

The Rake's Progress

(La carriera di un libertino)

musica di **Igor Stravinskij**

personaggi e interpreti principali

Nick Shadow **Alex Esposito**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con Oper Leipzig
nell'ambito del festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

Cortile di Palazzo Ducale

12 / 15 / 18 luglio 2014

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 agosto

2 / 3 / 7 / 13 / 19 / 25 settembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 / 14 / 17 / 20 / 24 / 26 / 28

settembre 2014

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in
coproduzione con la Fondazione Teatro
Regio di Parma

Teatro La Fenice

18 / 21 / 23 / 27 settembre 2014

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Scuola di**

**scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto Atelier Malibran

Teatro La Fenice

10 / 11 / 12 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19

ottobre 2014

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni **Alessio Arduini**

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

31 ottobre

2 / 4 / 6 / 8 novembre 2014

Titolo contemporaneo da definire

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in collaborazione con la Biennale
di Venezia nell'ambito del 58. Festival
Internazionale di Musica Contemporanea



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2012-2013

Teatro La Fenice

5 ottobre 2012 ore 20.00 turno S
7 ottobre 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Maurice Ravel

Pavane pour une infante défunte
per piccola orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per pianoforte e orchestra
in re minore KV 466

pianoforte **Leonardo Pierdomenico**
vincitore del Premio Venezia 2011

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 6 in si minore op. 74
Patetica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 ottobre 2012 ore 20.00 turno S

direttore

Yuri Temirkanov

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Suite dal balletto *Lo schiaccianoci*

Modest Musorgskij

Quadri di un'esposizione
trascrizione per orchestra di Maurice Ravel

Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala

Teatro La Fenice

7 dicembre 2012 ore 20.00 turno S
9 dicembre 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 2 in do minore op. 17
Piccola Russia

Sinfonia n. 1 in sol minore op. 13
Sogni d'inverno

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

13 dicembre 2012 ore 20.00 solo per
invito

14 dicembre 2012 ore 20.00 turno S
direttore

Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel

Solomon: Sinfonia

Messiah: «I know that my Redeemer
liveth»

Henry Purcell

The Gordian Knot Untied

Johann Sebastian Bach

Oratorio di Natale: «Du Falscher, suche
nur den Herrn zu fällen» - «Nur ein Wink
von seinen Händen»

Georg Friedrich Händel

Concerto grosso in si bemolle maggiore
op. 6 n. 7

Messiah: «Rejoice greatly, O daughter of
Sion»

Ralph Vaughan Williams

Magnificat per contralto, coro
femminile e orchestra da camera

soprano **Silvia Frigato**

contralto **Marta Codognola**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

*in collaborazione con la Procuratoria di San
Marco*

Teatro La Fenice

22 febbraio 2013 ore 20.00 turno S
23 febbraio 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201
Sinfonia concertante per fiati
e orchestra in mi bemolle maggiore
KV Anh. I, 9

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

1 marzo 2013 ore 20.00 turno S
2 marzo 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Gianluca Cascioli

Trasfigurazione
composizione vincitrice del I Concorso
Francesco Agnello

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Variazioni su un tema rococò per
violoncello e orchestra in la maggiore
op. 33

Sinfonia n. 3 in re maggiore op. 29
Polacca

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 marzo 2013 ore 20.00 turno S
24 marzo 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Gabriele Ferro

Edoardo Micheli

Neve
nuova commissione nell'ambito
del progetto Nuova musica alla Fenice

Igor Stravinskij

Pulcinella, suite per orchestra da
camera

Sergej Prokof'ev

Sinfonia n. 1 in re maggiore op. 25
Classica

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2012-2013

Teatro Malibran

26 aprile 2013 ore 20.00 turno S

28 aprile 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Claudio Scimone

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 38 in re maggiore KV 504
Praga

Concerto per fagotto e orchestra in si bemolle maggiore KV 191

Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385
Haffner

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

8 maggio 2013 ore 20.00 turno S

9 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Stefano Montanari

Federico Costanza

Nuova commissione nell'ambito
del progetto Nuova musica alla Fenice

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per flauto, arpa e orchestra
in do maggiore KV 299

Sinfonia n. 40 in sol minore KV 550

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

16 maggio 2013 ore 20.00 turno S

17 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Rinaldo Alessandrini

Stefano Alessandretti

Pantomima

nuova commissione nell'ambito
del progetto Nuova musica alla Fenice

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per corno e orchestra n. 3
in mi bemolle maggiore KV 447

Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore
KV 543

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

24 maggio 2013 ore 20.00 turno S

26 maggio 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Rinaldo Alessandrini

Wolfgang Amadeus Mozart

Divertimento per archi n. 1 in re
maggiore KV 136

Concerto per pianoforte e orchestra
in mi bemolle maggiore KV 271

Jeunehomme

pianoforte **Giulia Rossini**

vincitrice del Premio Venezia 2012

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Christian Thielemann

Richard Wagner

Der fliegende Holländer: Overture

Eine Faust-Ouvertüre WWV 59

Rienzi: «Allmächtiger Vater»

Rienzi: Overture

Lohengrin: Preludio

Lohengrin: «In fernem Land»

Hans Werner Henze

Isoldes Tod per orchestra

*commissione del Festival di Pasqua di
Salisburgo e della Staatskapelle di Dresda
per i 200 anni dalla nascita di Richard
Wagner (22 maggio 1813)*

prima esecuzione italiana

Richard Wagner

Tannhäuser: «Inbrunst im Herzen»

Tannhäuser: Overture

tenore **Johan Botha**

Sächsische Staatskapelle Dresden

Teatro La Fenice

1 giugno 2013 ore 20.00 turno S

direttore

Dmitrij Kitajenko

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Concerto per violino e orchestra in re
maggiore op. 35

Igor Stravinskij

Le sacre du printemps

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

7 giugno 2013 ore 20.00 turno S

8 giugno 2013 ore 20.00 f.a.*

direttore

Diego Matheuz

Sergej Prokof'ev

Marcia in si bemolle maggiore op. 99

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Serenata per archi in do maggiore
op. 48

Sinfonia n. 4 in fa minore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

* *in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre*

Cortile di Palazzo Ducale

19 luglio 2013 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Giuseppe Verdi

Messa da Requiem per soli, coro e
orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

*concerto proposto nell'ambito del festival
«Lo spirito della musica di Venezia» nel
bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi*



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimaldi

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio
Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo
Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata
Grimani

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



«La Fenice prima dell'Opera», 2012

a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 1, 176 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, 2, 150 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

THOMAS ADÈS, *Powder Her Face*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Daniela Tortora, Philip Hensher, Valentina Brunetti, Emanuele Bonomi

GEORGES BIZET, *Carmen*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2012-2013

a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 1, 174 pp. ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica, Francesco Micheli, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2, 204 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIUSEPPE VERDI, *I masnadieri*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Tarcisio Balbo, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

ricerca iconografica

Marina Dorigo, Michele Girardi

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

ISSN 2280-8116

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

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

Fest srl

finito di stampare

nel mese di gennaio 2013

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Jas Gawronski

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Vittorio Radice

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



THE GRITTI PALACE
A LUXURY COLLECTION HOTEL

Venice

A place of exceptional art and elegance, where heritage and culture blend with renewed Venetian style, the restored Gritti Palace is a refined version of its iconic self, with a delectable culinary experience and new avenues for relaxation and pleasure.

LIFE IS A COLLECTION OF EXPERIENCES
LET US BE YOUR GUIDE
luxurycollection.com/grittipalace



spg.
Starwood
Preferred
Guest

LE MERIDIEN

loft

FOUR
POINTS

WESTIN

THE LUXURY
COLLECTION

W
HOTELS

S
Mandarin

ST REGIS

SHANGHAI
RESORTS

© 2013 Starwood Hotels & Resorts Worldwide, Inc. All Rights Reserved. Chateau d'Aix, loft, The Luxury Collection and the logo are the trademarks of Starwood Hotels & Resorts Worldwide, Inc. or its affiliates.

Il futuro si costruisce sui valori del passato

Palazzo Thiene, Vicenza
Andrea Palladio (XVI sec.)
Sede storica della
Banca Popolare di Vicenza



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia