

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 ●

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

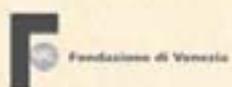
Stagione 2004-2005
Lirica e Balletto

PIA DE' TOLOMEI

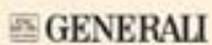


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

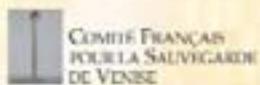
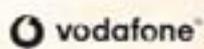
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Provincia di Venezia



CASINÒ DI VENEZIA



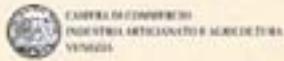
ALBO DEI SOCI FONDATORI



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



 Deltagas



 Marsilio

 RUBELLI



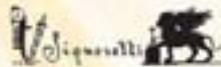

MOTIA
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.



 Roberta di Camerino



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



 CARRARO

coin

Industria Chimica Padova



ALBO DEI SOCI FONDATORI

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Paolo Costa
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

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

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



PIA DE' TOLOMEI

tragedia lirica in due parti

libretto di Salvatore Cammarano

musica di Gaetano Donizetti

Teatro La Fenice

venerdì 15 aprile 2005 ore 19.00 turno A

domenica 17 aprile 2005 ore 15.30 turno B

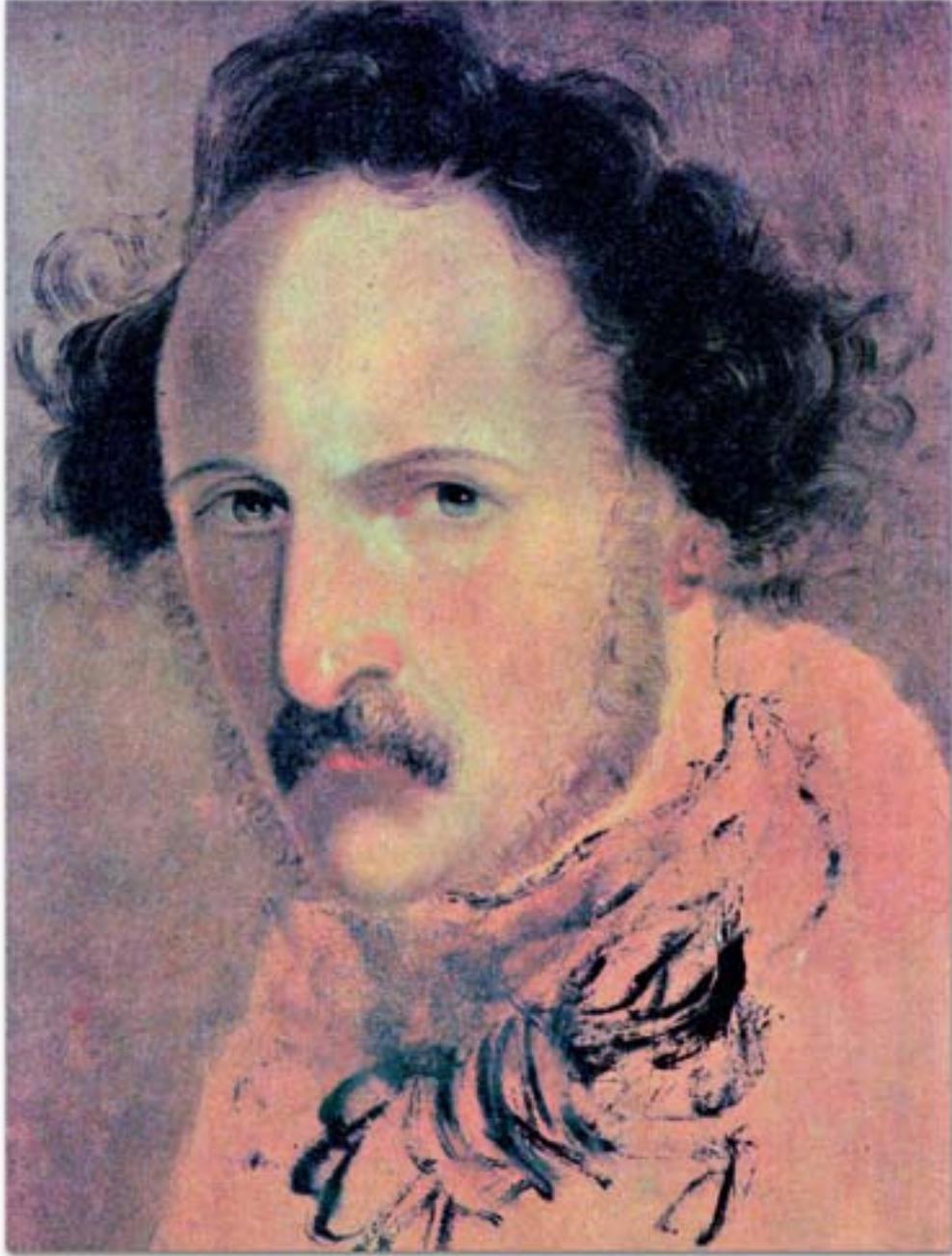
martedì 19 aprile 2005 ore 19.00 turno D 

giovedì 21 aprile 2005 ore 19.00 turno E

domenica 24 aprile 2005 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 **7**





Anonimo, *Gaetano Donizetti*. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale. Il ritratto è stato talora attribuito a Gerolamo Induno (1827-1890) o al fratello Domenico (1815-1878; cfr. WILLIAM WEAVER, *The Golden Century of Italian Opera from Rossini to Puccini*, London, Thames & Hudson, 1980, p. 97).

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 7

Sommario

- 5 La locandina
- 7 L'amore in paradiso
di Michele Girardi
- 9 Paolo Fabbri
Gaudet brevitare moderni
- 23 Emanuele d'Angelo
«Siena mi fé, disfecemi Maremma»: ritratti di Pia,
da Dante a Cammarano
- 47 Gabriele Dotto
Oltre il documento: l'edizione critica delle opere di Donizetti
- 57 Christian Gangneron
Pia, o «l'intelletto d'amore»
- 59 *Pia de' Tolomei*: libretto e guida all'opera
a cura di Giorgio Pagannone
- 117 *Pia de' Tolomei* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 119 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 125 Francesco Bellotto
Bibliografia
- 133 *Online*: Pia-illusione
a cura di Roberto Campanella
- 137 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
La Fenice di Lanari e Donizetti
a cura di Franco Rossi

TEATRO APOLLO

QUESTA SERA SABATO 18 FEBBRAJO 1837

Prima rappresentazione della Tragedia Lirica

PIA DE' TOLOMEI

Poesia di *GIULIO CARMELO* Musica di *GIULIO CARMELO*

| | | | | |
|---|--|--|---|--|
| <p>Personaggi</p> <p>LEONARDO, Re di Sicilia MIRA, sua moglie ANTONIO, siciliano, fratello di Pia LEONARDO, fratello di Pia PIETRO, marinaio</p> | <p>Attori</p> <p>Sign. <i>Francesco</i> Sign. <i>Francesco</i> Sign. <i>Francesco</i> Sign. <i>Francesco</i> Sign. <i>Francesco</i></p> | <p style="text-align: center;"><i>SCENAZZATA</i></p> | <p>Personaggi</p> <p>PIETRO, marinaio di Pia ANTONIO, siciliano, fratello di Pia LEONARDO, fratello di Pia PIETRO, marinaio MIRA, sua moglie</p> | <p>Attori</p> <p>Sign. <i>Francesco</i> Sign. <i>Francesco</i> Sign. <i>Francesco</i> Sign. <i>Francesco</i> Sign. <i>Francesco</i></p> |
|---|--|--|---|--|

*Commedia in un Atto, in Versi, di *GIULIO CARMELO**

LE NOZZE DI FIGARO

*Commedia in un Atto, in Versi, di *GIULIO CARMELO**

| | | | |
|--|--|--|--|
| <p>Personaggi</p> <p>Figaro, barbiere di S. Pietro Figaro, barbiere di S. Pietro Figaro, barbiere di S. Pietro Figaro, barbiere di S. Pietro</p> | <p>Attori</p> <p>Sign. <i>Francesco</i> Sign. <i>Francesco</i> Sign. <i>Francesco</i> Sign. <i>Francesco</i></p> | <p>Personaggi</p> <p>Figaro, barbiere di S. Pietro Figaro, barbiere di S. Pietro Figaro, barbiere di S. Pietro Figaro, barbiere di S. Pietro</p> | <p>Attori</p> <p>Sign. <i>Francesco</i> Sign. <i>Francesco</i> Sign. <i>Francesco</i> Sign. <i>Francesco</i></p> |
|--|--|--|--|

Nell'Atto Secondo Passo a tre eseguito dalli Sigg. *Pirelli Marietta, Ferrante Tanno, Boschi-Fignasi*

Passo a due eseguito dalli Sigg. *Brugnoli-Sommano, e Rosati Francesco*

Nell'Atto Terzo quintetto eseguito dalli Sigg. *Brugnoli-Sommano, Castelli, Gamba, Rosati, e Ferrante*

Poesia del Figliuolo d'Inghilterra Mus. Gio. *St. S.*

La prima Pila agli Italiani si comincia nel Segno *William*

Poesia del Figliuolo d'Inghilterra di *William* Mus. Gio. *St. S.*

Si alza la Tela alle ore 8 precise.

Dal Teatro del Segno, N. 1. Edizione alla Fenice. P. 4. *Comodo*

Locandina per la prima rappresentazione assoluta. Archivio storico del Teatro La Fenice.

PIA DE' TOLOMEI

tragedia lirica in due parti

libretto di Salvatore Cammarano

musica di Gaetano Donizetti

prima rappresentazione della nuova edizione critica

Edizione critica di Giorgio Pagannone

Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti

Editore Casa Ricordi, Milano – Fondazione Donizetti, Bergamo

personaggi e interpreti

| | |
|----------------------------|---|
| <i>Pia</i> | Patrizia Ciofi |
| <i>Ghino degli Armieri</i> | Dario Schmunck |
| <i>Nello della Pietra</i> | Andrew Schroeder |
| <i>Rodrigo</i> | Laura Polverelli |
| <i>Piero</i> | Daniel Borowski |
| <i>Ubaldo</i> | Francesco Meli |
| <i>Bice</i> | Clara Polito |
| <i>Lamberto</i> | Carlo Cigni |
| <i>Il carceriere</i> | Luca Favaron (15-17-19) Bo Schunnesson (21-24) |

maestro concertatore e direttore

Paolo Arrivabeni

regia

Christian Gangneron

scene

Thierry Leproust

costumi

Claude Masson

light designer Marc Delamézière

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

con sopratitoli

nuovo allestimento

| | |
|---|--|
| <i>direttore musicale di palcoscenico</i> | Giuseppe Marotta |
| <i>direttore di palcoscenico</i> | Paolo Cucchi |
| <i>responsabile allestimenti scenici</i> | Massimo Checchetto |
| <i>maestro di sala</i> | Stefano Gibellato |
| <i>aiuto maestro di sala</i> | Raffaele Centurioni |
| <i>altro maestro del coro</i> | Ulisse Trabacchin |
| <i>altri direttori di palcoscenico</i> | Lorenzo Zanoni Luca Ferraris |
| <i>assistente alla regia</i> | Luca Ferraris |
| <i>maestri di palcoscenico</i> | Silvano Zabeo Giovanni Dal Missier |
| <i>maestro rammentatore</i> | Pierpaolo Gastaldello |
| <i>maestro alle luci</i> | Gabriella Zen |
| <i>capo macchinista</i> | Vitaliano Bonicelli |
| <i>capo elettricista</i> | Vilmo Furian |
| <i>capo attrezzista</i> | Roberto Fiori |
| <i>capo sarta</i> | Rosalba Filieri |
| <i>responsabile della falegnameria</i> | Adamo Padovan |
| <i>coordinatore figuranti</i> | Claudio Colombini |
| <i>scene</i> | Decorpan (Treviso) |
| <i>attrezzeria</i> | Decorpan (Treviso) Rancati (Milano) Laboratorio Teatro La Fenice (Venezia) |
| <i>parrucche e trucco</i> | Fabio Bergamo (Trieste) |
| <i>sopratitoli</i> | Studio GR (Venezia) |

L'amore in paradiso

Si può ben scrivere che il Teatro La Fenice, nelle ultime stagioni, stia approfondendo ulteriormente il suo rapporto con pagine operistiche ingiustamente poco conosciute di Gaetano Donizetti, affiancandole a capolavori mai caduti nell'oblio, come *Don Pasquale* (2002) e *L'elisir d'amore* (2003). Dopo il *Marino Faliero* (2003) è ora la volta di *Pia de' Tolomei*, un dramma espressamente composto per il massimo teatro veneziano, da darsi nel carnevale del 1836-1837, ma che solo oggi giunge sul palcoscenico cui era destinato, visto che anche allora, come nel 1996, La Fenice arse, e *Pia* fu dirottata al Teatro Apollo (oggi Goldoni).

La donna fragile evocata da Dante ebbe a ispirare parecchi artisti nel corso dei secoli, come ci spiega, in pagine profonde e dotte, Emanuele d'Angelo, che ne passa in rassegna le diverse epifanie poetiche e teatrali per confrontarle con la declinazione operistica di riferimento. La sua disamina ci fa apprezzare, una volta di più, un mestiere come quello del librettista, specie quando si tratta di uno scrittore di prima grandezza come Cammarano, capace di tracciare schemi drammatici sostenuti da una cultura decisamente solida, che offrirono a Donizetti l'occasione di tentare vie nuove. «La bellissima donna dai capelli corvini», osserva d'Angelo, «è la vittima di un tragico equivoco – per diffuso difetto di comunicazione –, proprio come altre protagoniste cammaraniane ritenute a torto traditrici [...]. Ma, diversamente da queste e da quelle, la Tolomei non condivide la morte coll'amato (amor non li condusse ad una morte): sale al cielo sola, senza rimpianti, [...] ormai sciolta da ogni passione terrena (il suo sentimento è divenuto puro slancio dell'anima verso il bene)». La si ammira, questa donna fatale (soprattutto a sé stessa) attraverso la fantasia di Stefano Ussi (il quadro, databile tra il 1855 e il 1860, è qui riportato a p. 22) e in particolare di Dante Gabriel Rossetti (p. 44), che la dipinse nel 1868.

Paolo Fabbri, nel saggio di apertura, ricostruisce con sapiente eleganza le vicende relative alla genesi dell'opera e ne mette in luce i tratti drammatici e stilistici salienti, chiudendo con un rilievo che illumina, oltre ai meriti intrinseci del lavoro ampiamente discussi, anche la sua capacità di prefigurare atmosfere di là da venire: «L'opera che si era aperta facendo risuonare con qualche lustro d'anticipo l'«Amami, Alfredo ...» di Violetta appassionata, si chiude prefigurandone l'agonia di tísica».

Lo studioso si riferisce a una melodia intonata dal tenore Ghino che incarna nella costellazione dei personaggi – ed è uno dei numerosi tratti innovatori che dispiacquero

alla critica e al pubblico dell'epoca – il ruolo del *vilain*, di solito appannaggio del baritono: «O Pia mendace», frase struggente, appare nel n. 1 (l.3), ed è riprodotta da Giorgio Pagannone nel primo esempio della guida all'ascolto (a p. 68). Il curatore dell'edizione del libretto, che segue la versione rappresentata in queste recite veneziane, è anche il curatore dell'edizione critica di *Pia de' Tolomei* che va ora in scena, e il lettore potrà apprezzare da sé i vantaggi di questo duplice ruolo leggendo le sue pagine, finemente intessute di osservazioni drammaturgiche, che s'intrecciano all'analisi dettagliata della musica. Una in particolare va citata, perché chiarifica la posizione di Rodrigo, fratello di Pia e guelfo in armi nonché contralto *en travesti*, interpretato a Venezia nel 1837 dalla diciassettenne debuttante Rosina Mazzarelli, pupilla del potente impresario Alessandro Lanari (il suo ruolo nella contrattazione con la presidenza del teatro è ampiamente trattato da Franco Rossi, che pubblica documenti inediti provenienti dall'Archivio storico del Teatro La Fenice). Analizzando la cabaletta di Pia (nel n. 2) Pagannone nota «che il tono ed il contenuto espressivo del testo e della musica si adatterebbero ad una cabaletta amorosa», tanto che se qualcuno «entrasse in teatro a questo punto, e ascoltasse libretto alla mano, penserebbe che Pia stia smanando per il suo amoroso, non per suo fratello. Ciò potrebbe non essere un difetto, bensì un effetto voluto: in quest'opera Rodrigo, non Ghino, è il vero antagonista di Nello, non solo a livello politico, ma anche affettivo». Del resto l'opera spesso evoca senza affermare situazioni 'impossibili' per la morale comune, mascherandole sotto il velo dell'equivoco (e si pensi all'amore che Semiramide, ignara della reale natura del loro rapporto, concepisce per il figlio Arsace).

Ai problemi dell'edizione critica di Donizetti, in corso di pubblicazione presso Ricordi con la collaborazione della benemerita Fondazione Donizetti di Bergamo (per una volta *propheta in patria* ...) è dedicato il saggio di Gabriele Dotto, che condirige l'edizione, insieme a Roger Parker. Parecchi casi, come quello della cadenza di *Lucia*, non mancheranno d'interessare il lettore, e forse quell'alone di diffidenza che parecchi artisti (e diversi appassionati di vecchio stampo) nutrono per la restituzione filologica dei testi operistici con metodologie *ad hoc* potrebbe schiarirsi, magari alla luce di considerazioni come quella che chiude il saggio di Dotto, e che volentieri facciamo nostra, con tutto l'ottimismo del caso: «Come già con alcune delle opere di Donizetti, classificare come 'definitiva' un'edizione critica non è possibile. Con una mano, certamente l'impresa dell'edizione critica delle opere di Donizetti chiarisce, scrosta, ri-illumina, ridefinisce e rimette a fuoco. Ma attenzione: con l'altra, stappa un vaso di Pandora, da cui scaturiscono nuovi dubbi, impone nuovi atteggiamenti interpretativi, solleva problemi fino a ieri inediti. Evviva, meglio così: vuol dire che il repertorio dell'opera romantica italiana è ancora capace di accendere dibattiti e perfino di scaldare gli animi ... ovvero, che può essere tuttora una forma di comunicazione dinamica e vitale».

Michele Girardi

Paolo Fabbri

Gaudent brevitare moderni

A Venezia il giovane Donizetti aveva debuttato, imboccando la via del teatro musicale, negli anni 1818-1820. Ma poi la sua carriera l'aveva portato altrove: a Roma, a Napoli soprattutto. Quando vi tornò per la 'prima' di *Belisario* nel carnevale 1836 (stavolta però alla Fenice, non più in sale minori come ai tempi dei suoi esordî) era un compositore pienamente affermato: anzi, silente Rossini dal 1829, morto Bellini (nel 1835), in difficoltà e di recente defilatosi Pacini, restavano lui e Mercadante gli autori di punta del teatro italiano.

Per dare un'idea dell'accoglienza al *Belisario*, andato in scena la sera del 4 febbraio 1836, basti l'attacco della recensione apparsa il giorno dopo sulla «Gazzetta privilegiata di Venezia»: «La musica italiana fu cresciuta d'un nuovo capolavoro».¹ Quando poi l'impresa delle stagioni di carnevale-quaresima 1836-1837 alla Fenice fu assunta da Alessandro Lanari, che il 5 maggio 1836 dichiarava a Donizetti «io sono, e sarò sempre un accanito difensore dei Tuoi Figli Musicali», un ulteriore ingaggio del compositore fu solo questione di tempo.

Il contratto di Lanari con La Fenice, firmato il 9 maggio 1836 e in scadenza il giorno dell'Annunciazione 1837, lo impegnava a produrre almeno quattro opere serie, delle quali una in 'prima' assoluta e un'altra nuova per Venezia, per un totale di cinquanta recite a partire dal 26 dicembre 1836. Il teatro aveva un impegno già stabilito col tenore Antonio Poggi; da parte sua, l'impresario teneva sotto contratto un soprano affermato come Fanny Tacchinardi-Persiani e la debuttante Rosina Mazzarelli, contralto, da cui molto sperava (gli ingaggi pluriennali di giovani leve a basso costo rappresentavano una delle principali politiche di Lanari); avviate erano le trattative per un primo basso, ed eventualmente per un altro di spalla. Quanto ai compositori, Lanari puntò effettivamente anzitutto su Donizetti. A lui aveva già commissionato una serie consistente di titoli, alcuni dei quali rivelatisi vette assolute: nel 1832 *Ugo, conte di Parigi* e *L'elisir d'amore*, quando a Milano gestiva rispettivamente la Scala e la Canobbiana; nel

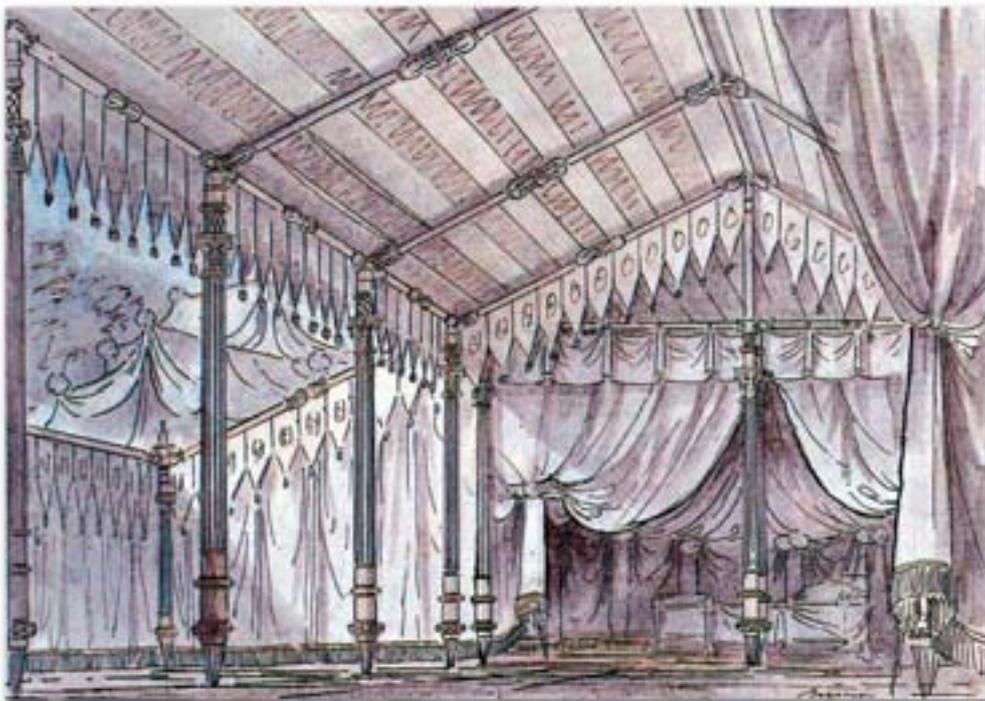
¹ Le citazioni dalle recensioni sono tratte da ANNALISA BINI-JEREMY COMMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Skira, 1997; le lettere sono reperibili in GUIDO ZAVADINI, *Gaetano Donizetti: Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo, Arti Grafiche, 1948, e in «Studi donizettiani» 3, 1978; i dati sulle stagioni del Teatro La Fenice sono desunti da MICHELE GIRARDI-FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Marsilio-Albrizzi, 1989.



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetto scenico (t.1; Appartamenti di Pia) per la prima rappresentazione assoluta. Matita, penna, inchiostro bruno e acquerello. Venezia, Biblioteca del Museo Correr.

1833 *Parisina* e nel 1834 *Rosmonda d'Inghilterra*, entrambe per la Pergola di Firenze; nel 1834 *Maria Stuarda / Buondelmonte* e nel 1835 *Lucia di Lammermoor* al San Carlo di Napoli (senza dimenticare la 'prima' italiana di *Marino Faliero* al fiorentino Teatro Alfieri, nella primavera 1836). Per il resto di quella stagione di carnevale-quaresima 1836-1837 alla Fenice, Lanari utilizzò essenzialmente partiture 'proprie': riprese delle recenti *Lucia di Lammermoor* e *Ines de Castro* di Cammarano e Persiani (anch'esso titolo della sua scuderia, dato in 'prima' a Napoli, San Carlo, carnevale 1835), qualche riempitivo belliniano (*La sonnambula* e *I Puritani*) ed appunto l'opera nuova, da affidare a Donizetti e Cammarano.

I primi approcci di Lanari datano 5 maggio 1836, quando ancora non aveva perfezionato l'impegno con la direzione del maggior teatro veneziano. Alcune divergenze sul compenso minacciarono però di far fallire il progetto sul nascere: anzi, furono causa di qualche serio screzio fra impresario e compositore. Questi era perplesso anche sulla primadonna Tacchinardi, moglie di Giuseppe Persiani, in sospetto di non impegnarsi a sufficienza nelle altre opere quando in cartellone ne figurava una del marito (come in questo caso). L'accordo fu però raggiunto entro la fine di maggio.



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetto scenico (1.8; Interno del Padiglione di Nello) per la prima rappresentazione assoluta. Matita, penna, inchiostro e acquerello. Venezia, Biblioteca del Museo Correr.

Risolte le questioni economiche, si aprì un lungo contenzioso sull'impiego o meno della Mazzarelli: o meglio, sulla necessità di un'altra primadonna. Donizetti, che già aveva in mente un soggetto, non prevedeva di utilizzarla. Ma degli altri titoli cui Lanari aveva pensato, solo *Ines de Castro* richiedeva un ruolo simile, per cui se anche l'opera nuova della stagione ne avesse fatto a meno, il suo impiego sarebbe risultato davvero marginale: senza contare che un eventuale fiasco di *Ines* avrebbe potuto annichilirlo affatto. La vicenda si trascinò fino a luglio inoltrato, e si concluse con un compromesso voluto dalla Direzione del teatro, che impose di trovarle una collocazione all'interno della vicenda prescelta.

Non si trattò di un puntiglio, da parte di nessuno: l'impresario voleva valorizzare un elemento della propria squadra, il teatro pensava alla maggior attrattiva di una compagnia più ricca, mentre Donizetti si figurava un suo preciso disegno drammatico. Cammarano «propone la *Pia* soggetto adattissimo per la compagnia», scriveva infatti a Lanari già il 31 maggio 1836, ma la scelta sembra proprio doversi ascrivere a Donizetti. Quando ancora non si era raggiunto un accordo preliminare, il compositore aveva infatti già manifestato alla direzione della Fenice l'«intenzione di trattare un fatto

patrio» (lo ripete Lanari scrivendogli il 17 maggio 1836). Pochi giorni dopo (21 maggio), Donizetti esprimeva allo stesso Lanari la preferenza per una primadonna – la Ronzi De Begnis, più affidabile e drammatica della Tacchinardi –, da lui ritenuta «eccellente specialmente per il soggetto che penso io» e che intendeva andare a esporre al librettista («Per Cammarano vado a parlargliene»).

Dunque, tutto lascia supporre che Cammarano abbia semplicemente accettato quanto Donizetti gli propose. Oltre ai versi di Dante, il compositore conosceva sicuramente (la cita nella lettera a Lanari del 28 giugno 1836) la «leggenda romantica» in versi di Bartolomeo Sestini *La Pia de' Tolomei*, pubblicata a Roma nel 1822. È verosimile che non ignorasse neppure il dramma omonimo di Giacinto Bianco, andato in scena al napoletano Teatro dei Fiorentini il 19 aprile 1836, ma certo l'idea di un libretto su questa vicenda la covava da tempo. Dovendo fare un'opera seria per la quaresima 1834 alla Pergola (di Lanari), e latitando al solito il poeta Felice Romani, il 17 settembre 1833 Donizetti aveva scherzosamente minacciato, scrivendo da Roma all'amico fiorentino Giampieri: «così io per ben servirvi, o Cruscanti, piglio la posta e parto per vedere di portarvi qualche fatto patrio, se è possibile, cioè o *Amidei*, o *Capponi*, o *Gallinacci*, o *Bianchi*, o *Neri*, o *Baglioni*, o *Pie* o ... o ... o ... quello che sarà, e che trattar vorrà chi il Libro vi darà» (nascerà invece *Rosmonda d'Inghilterra*).

L'idea di sceneggiare vicende storiche degli antichi stati italiani – dell'Età Comunale, Signorile, o Principesca – Donizetti l'aveva proposta alla Fenice anche l'anno precedente, prima di orientarsi su *Belisario*: «Io voglio veder di servirlo [l'impresario] e fare un fatto di Venezia» aveva scritto a Ricordi il 5 settembre 1835. Del resto, da qualche anno anche il suo personale catalogo si era arricchito di titoli in tal senso (*Imelda de' Lambertazzi*, 1830; *Parisina*, *Torquato Tasso* e *Lucrezia Borgia*, 1833; *Buondelmonte*, 1834; *Marino Faliero*, 1835), che attingevano ad un filone storico agevolmente riconducibile alle nuove voghe romantiche. Le sue prime avvisaglie si erano viste ad esempio nella *Francesca da Rimini* di Romani per Strepponi (1823) e nel dramma omonimo di Pola per Generali (1828), in *Giulietta e Romeo* ancora di Romani per Vaccai (1825) e poi per Bellini (1830: *I Capuleti e i Montecchi*), in *Beatrice di Tenda* ugualmente di Romani e Bellini (1833): una tendenza, dunque, in piena affermazione negli anni Trenta, alla quale il teatro donizettiano contribuì non poco. Nel caso di *Pia* (come di *Francesca da Rimini*) la scelta si arricchiva ovviamente di risonanze dantesche, da Donizetti coltivate anche direttamente, sull'originale, come mostrano gli episodi della *Commedia* relativi al conte Ugolino e a Francesca da Rimini, da lui musicati – o iniziati, nel secondo caso – prima di *Pia*, nell'ambito della lirica da camera.

Torno alla nascita dell'opera. A metà giugno il compositore avvertiva Lanari che «già Cammarano ne cominciò il lavoro, quanto alla direzione non ci sono difficoltà, bada soltanto ai costumi acciò il Ballo, o le opere prime non somiglino». Ufficialmente, però, la scelta di *Pia* non fu approvata che a fine agosto o a settembre, dopo che Cammarano poté sottoporre alla direzione della Fenice almeno una dettagliata sceneggiatura. Essa era stata concordata evidentemente gomito a gomito col compositore, considerando la già netta definizione della struttura musicale: e del resto il 4 giugno

1836 l'editore Guglielmo Cottrau non aveva scritto da Napoli «Donizetti compose en ce moment la *Pia dei Tolomei*»?

Lanari non ne era entusiasta: lo stesso soggetto recentemente non aveva avuto fortuna a Firenze (Teatro Alfieri, estate 1835: libretto di Girolamo Marini, musica di Luigi Orsini), non consentiva un allestimento lussuoso quale il pubblico veneziano gradiva, sacrificava la Mazzarelli! «Ricordati caro Donizetti che a Venezia vogliono il Vestiario ricco», scriveva Lanari il 19 agosto 1836, «e se il costume dei tempi nelle Maremme non lo portasse, bisogna far donare [cioè: concedere] qualche cosa al Teatro: basti il dirti, che mi fecero mettere in ricamo tutto il Vestiario della *Norma*». Idealizzante com'era sempre stato, lo spettacolo d'opera doveva figurare ricco, per essere bello: lo richiedesse o no la verità storica. Quel Medioevo, e perdipiù quello squallore delle paludi maremmane in cui la vicenda si conclude, davvero poco soccorrevano. Come andò per i costumi non lo sappiamo, ma per le scene sì. Ad esempio, la didascalia librettistica della sesta scena (parte seconda) prevede: «Atrio d'un eremitaggio: a traverso dell'intercolumnio si veggono le incolte lande della Maremma». Il bel bozzetto di Bagnara (lo si veda qui riportato, a p. 16) ci restituisce però solo un chiostrò gotico tra le cui colonnine si vede ancora architettura, e magnifica (un maestoso edificio sacro): di quella terra desolata, nessuna traccia.

Trovato il compromesso su *décor* e Mazzarelli, alla fine Lanari si acconciò a un'idea così fortemente voluta dal compositore. Intanto Donizetti aveva scritto un paio di farse per il Teatro Nuovo di Napoli (*Il campanello*, giugno 1836; *Betly*, agosto 1836), e stava lavorando – con Cammarano – a una grand'opera per il San Carlo, *L'assedio di Calais*, prevista per novembre 1836. Lanari l'aveva saputo, e il 19 agosto faceva giungere a Donizetti una velata lamentela accennandogli di essere a conoscenza «che hai messo naturalmente a dormire la povera *Pia*, tanto te, che l'Amico Cammarano». Non sappiamo se il compositore replicò. Scrivendo però al collega veneziano Agostino Perotti, l'11 ottobre 1836, il compositore ribatteva: «Credete voi che *Pia* con tutto ciò dorma? Eh! sono al 2.do pezzo del 2° atto, e così ho anche tempo di rivedere e ripensare pria d'istromentarla». Donizetti dunque stava delineando nella sua interezza la sinopia della partitura (voci, basso strumentale, qualche altra eventuale pennellata d'orchestra), come usavano i compositori italiani, per poi integrarla solo da ultimo con la strumentazione completa.

La partitura doveva essere ancora quasi interamente a questo stadio a fine novembre (lettera di Cottrau a Lanari, 26 novembre 1836). Le condizioni di lavoro non erano le più serene. Un'epidemia di colera aveva colpito l'Italia centro-settentrionale, e si stava diffondendo anche al sud. Oltre ai rischi personali, si aggiungevano quelli professionali: l'incognita dell'affluenza del pubblico nei teatri – luoghi di possibile contagio –, e dunque la stessa regolarità delle stagioni teatrali. In questa situazione, dopo le prime recite di *L'assedio di Calais*, il 6 dicembre Donizetti partì da Napoli via mare per Livorno (dove non fu consentito sbarcare) e Genova, verosimilmente proponendosi di completare la partitura per strada e una volta giunto su 'piazza'. Arrivato l'8 dicembre nel porto genovese, le misure di prevenzione sanitaria lo obbligarono a restarvi quasi tre settimane per la quarantena. In quel lazzaretto lo raggiunse la notizia di una sventura ulteriore:



1. Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetto scenico (i.10; Orrido sotterraneo) per la prima rappresentazione assoluta. Penna, inchiostro seppia e acquerello. Venezia, Biblioteca del Museo Correr.
2. Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetto scenico (ii.1; Accampamento dell'esercito fiorentino) per la prima rappresentazione assoluta. Matita, penna, inchiostro seppia e acquerello. Venezia, Biblioteca del Museo Correr.

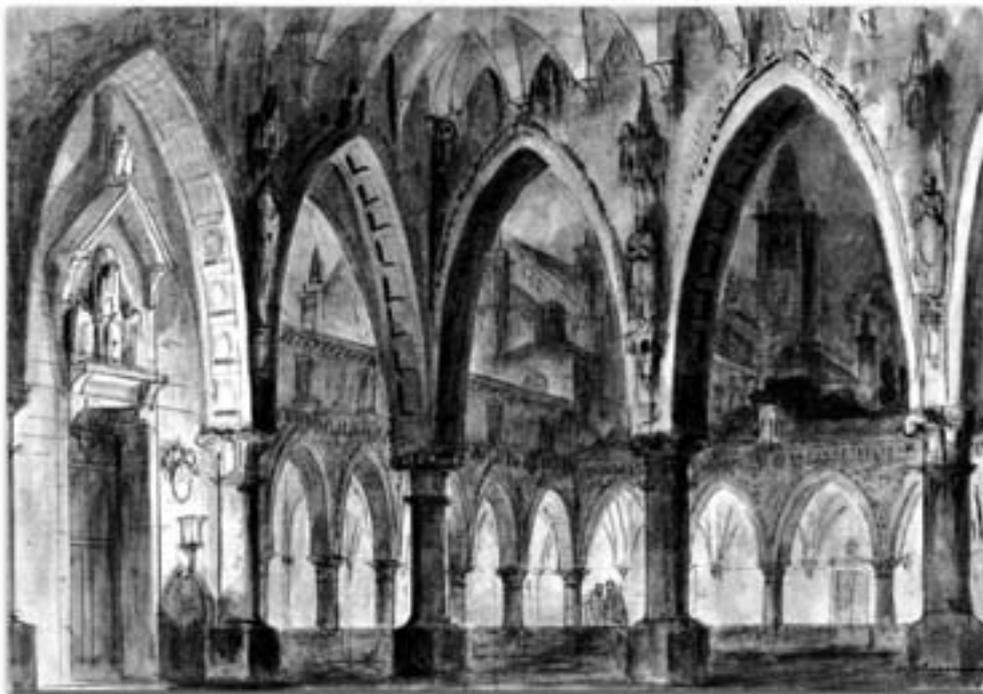
nella notte tra il 12 e il 13 dicembre un incendio aveva distrutto La Fenice, mentre erano in corso le prove per l'imminente stagione di carnevale. Si corse subito ai ripari, e già il 16 dicembre Lanari era in grado di concludere l'accordo per il trasferimento dell'intero corso di recite in un altro teatro veneziano, l'Apollo: trasformazione recente (1833) di quel Teatro di San Luca, appartenente ai Vendramin, rinnovato nel 1818 e a suo tempo inaugurato proprio da Donizetti debuttante, con *Enrico di Borgogna*. Durante gli obbligati ozi genovesi ci furono trattative fra il compositore e l'impresa, che chiedeva una rinuncia a parte del compenso in considerazione dell'accaduto. La questione non era ancora risolta quando Donizetti lasciò finalmente il lazzaretto genovese per Milano, il giorno di Natale 1836, né alla sua partenza da lì per Venezia, dopo il 28 dicembre. Il nuovo contratto sarà da lui siglato solo al suo arrivo in Laguna.

In ogni caso, nella nuova sede la stagione poté svolgersi regolarmente, addirittura con dieci recite più del previsto – sessanta in totale – e due veglioni. Il primo titolo in cartellone, il 26 dicembre, fu il «dramma tragico» *Lucia di Lammermoor* (venticinque recite complessive), cui seguì la meno fortunata «tragedia lirica» *Ines de Castro* (da sabato 21 gennaio 1837) tolta di scena dopo quattro sere. Fece da rimpiazzo *La sonnambula* (da giovedì 2 febbraio: tre recite), in attesa del debutto della «tragedia lirica» *Pia de' Tolomei*, interpretata da Fanny Tacchinardi-Persiani (Pia), Giorgio Ronconi (Nello) al posto del previsto Celestino Salvatori, Antonio Poggi (Ghino), Rosina Mazarrelli (Rodrigo), con scene nuove di Francesco Bagnara. Presentata sabato 18 febbraio insieme col «ballo di mezzo carattere» *Le nozze di Figaro* del coreografo Salvatore Taglioni (ma ripreso *in loco* da Antonio Coppini) e musiche di Pietro Romani, quella novità della stagione ebbe altre undici repliche in versione completa, via via unita ai balli più importanti in cartellone: oltre alle *Nozze* citate, *Il Conte Pini* «ballo» tragico di Paolo Samengo, poi *Gusmano d'Almeida* «azione mimico-drammatica» di Antonio Monticini. Seguirono altre otto recite di *Pia* in versione ridotta (un solo atto: da mercoledì 8 marzo) integrata da un atto dei *Puritani* e da balli di minor impegno (prima un generico Divertimento, poi l'anacreontico *La vendetta d'Amore*).

La stagione terminò sabato 18 marzo. Di fatto, si resse soprattutto sui lavori di Donizetti (trentasette rappresentazioni complete di *Lucia* e *Pia*), e ancor più su quelli di Cammarano (quarantuno: i precedenti, più *Ines*). L'accoglienza di *Pia* fu tutto sommato positiva. Nel darne conto sulla «Gazzetta privilegiata di Venezia», il 20 febbraio 1837 Locatelli scriveva:

L'opera del *Donizetti* ebbe un esito buono, ma non d'entusiasmo, e alcuni pezzi musicali sono piaciuti più ancora alla seconda che alla prima rappresentazione [...]. Ciò però che certo non è piaciuto è il finale [dell'atto primo], in cui non si riconobbe la solita vena del *Donizetti*, il quale però fu domandato più volte e dall'orchestra [dove sedeva al cembalo, come d'uso] e dal palco, e più la seconda che la prima sera. Ora si dice che innanzi di partire il chiaro e fecondo maestro cambierà questo final disgraziato.

In modo ancor più eloquente, il 20 febbraio 1837 – due giorni dopo la 'prima' – Lanari impegnava contrattualmente Donizetti per l'opera che avrebbe dovuto inaugurare



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetto scenico (II.6; Atrio di un Eremitaggio) per la prima rappresentazione assoluta. Matita, penna, inchiostro bruno e acquerello. Venezia, Biblioteca del Museo Correr.

la Fenice ricostruita, il 26 dicembre 1837: ne nascerà *Maria de Rudenz*, che però andrà in scena a stagione già avviata.

Oltre a testimoniare le tappe della sua nascita, i documenti relativi a *Pia de' Tolomei* illustrano bene alcune procedure di lavoro tipiche dell'operista italiano: la confezione a misura della compagnia ingaggiata, l'ideazione della partitura-sinopia, gli eventuali assestamenti durante il corso delle recite una volta verificato l'esito dei singoli 'numeri'. Ma rivelano anche scelte drammaturgiche di fondo, una volta di più rivelatrici degli orientamenti di Donizetti uomo di teatro.

Anzitutto la scelta del soggetto, come si è detto. Ma poi il suo trattamento, e il 'caso Mazzarelli'. Donizetti era stato chiarissimo: «non ha di bisogno altro che di tre prime Parti, Donna, Tenore e Basso, e due buone seconde» aveva riferito Lanari alla Fenice, il 24 giugno 1836. Ribaltando la consuetudine dell'artista che domanda e l'impresario che nega, stavolta era l'autore a dover fronteggiare l'offerta insistente di mezzi maggiori. Quando si comincerà a trattare per la futura *Maria de Rudenz*, la questione si ripresenterà. Il 25 febbraio 1837 Lanari suggeriva a Donizetti di scrivere alla direzione della Fenice ribadendo le sue preferenze per «una compagnia alla moderna,

cioè 1^a Donna, 1^o Tenore, 1^o Baritono, ed una buona Donna di spalla soprano, invece di due prime Donne». Quel triangolo «alla moderna» significava puntare diritto all'essenza del nodo drammatico, prosciugato all'estremo: due rapporti di coppia che si sovrappongono e confliggono variamente, senza diversivi o episodi secondari. L'obbligo di far spazio alla Mazzarelli annacquò lo scabro disegno originale, ancora ben visibile nel progetto inviato da Cammarano e Donizetti nell'estate 1836. Costretto a rivenderlo, il 28 giugno 1836 Donizetti proporrà a Lanari:

Essa [la Mazzarelli] farà la parte del fratello di Pia [cioè un ruolo da 'musico', in abiti maschili: ma in quanto giovinetto, non alla vecchia maniera dei contralti rossiniani]. Avrà Cavatina, non molto nel Finale che deve scappare e gran scena con Cori al secondo atto. Pertichini infine e nulla più.

Il 'numero' di sortita di Rodrigo aprì un'azione ambigualmente parallela (il personaggio è ancora prigioniero) che andò a turbare il lineare decorso dell'atto primo e che dovette penalizzare anche Bagnara, costretto ad anticipare un effetto di orrido carcere poi da ripetere per la scena conclusiva di Pia. E del tutto ridondante risulta l'altra intrusione, al principio dell'atto secondo: una divagazione marziale di convenzione. Non per nulla, riferendo dei «cambiamenti» per la ripresa di *Pia* a Senigallia, Luigi Romani su «Il Figaro» di Milano (19 agosto 1837) segnalava significativamente «la quasi intera soppressione del contralto, parte affatto inutile nel dramma».

L'idea originaria, invece, era fulmineamente rettilinea. Vi congiuravano l'odio politico tra le fazioni, la gelosia di uno spasimante respinto, la perfidia vendicativa di quell'anima nera e l'onore coniugale oltraggiato. Ridotta ad antefatto la turpe brama che spinge Ghino ad insidiare la moglie del cugino, la vicenda procedeva al galoppo: scoperta una presunta tresca dell'onesta Pia, Ghino aizza Nello fingendo di voler tutelare il buon nome del *clan*, e in realtà vendicandosi attraverso di lui. La macchina teatrale si fondava sulla sua astuta doppiezza da Jago: una fatale catena di equivoci (il fratello creduto amante, il furore geloso scambiato per irriducibile ostilità di parte), e la muta sottomissione ai voleri insindacabili del marito-padrone, sono gli strumenti del destino che faranno precipitare la vicenda in tragedia. La tresca è svelata in una notte di tempesta, nel gotico romitorio dove Nello trova casualmente riparo: le preci austere dei religiosi cercano di placare una collera divina enigmatica, terribile e drammaticamente impotente.

Una volta di più, certi autori del teatro musicale non solo portavano in scena turpitudini e ferocie, ma da ultimo le facevano perfino trionfare! «Tutti i nostri giornali reclamano continuamente, e qualche volta anche ragionevolmente, contro il gusto per le atrocità, per le più ributtanti scelleraggini introdotto oggi giorno sulla scena francese, ed i nostri melodrammatici intanto, che nulla mai creano perché non sanno creare, quando non attingono alle scelleraggini francesi, le vanno cercando altrove indistintamente», deprecava «Il censore universale dei teatri» di Venezia del 4 marzo 1837, dopo la 'prima' di *Pia*. Come non bastasse, la brutalità di quei temi immorali non veniva mitigata dalle sublimazioni liriche: anzi, la violenza della musica ne esaltava al parossismo i contenuti. Tese e scattanti, con la loro energia ritmica allo stato puro le caba-



Giovanni Pividor (1812 o 1816-1872), *La sala della Fenice*, con il sipario di Cosroe Dusi (1808-1959), raffigurante l'Apoteosi della Fenice; per una descrizione della complessa scena mitologica, si legga il lungo squarcio di F. Zanotto (1837), riportato in MANLIO BRUSATIN-GIUSEPPE PAVANELLO, *Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, Venezia, Albrizzi Editore, 1996², p. 208, n. 15. Litografia. Venezia, Museo Correr. A parte la *Pia de' Tolomei* (rappresentata all'Apollo a causa all'incendio del 1836), la Fenice ospitò le prime donizettiane di *Belisario* e *Maria de Rudenz*.

lette di Ghino («Mi volesti sventurato»: n. 1) e di Nello con lui (il duetto n. 3) travolgono a gran forza ogni cristiana virtù, lasciando esplodere una furia vendicativa e blasfema: «Del ciel che non punisce / emenderò l'errore...», scandisce empientemente Nello (e l'altro, satanico: «Gioisci, esulta, o demone, / altrui perdesti, e me!»). Chi si sfrena in tanta belluina ferocia è lo stesso che pochissimo prima aveva cesellato la soave memoria di «Parea celeste spirito» (incrinata, comunque, dall'insinuante 'legato' del perfido Ghino). Insomma: contrasto estremo tra le due polarità psicologiche di Nello (ma anche diversa angolazione per l'altro personaggio, pur senza stravolgere le strutture convenzionali). Lo stesso accade al solo Ghino nel 'numero' precedente (n. 1), divaricato fra lo scorno bruciante sfogato nella cabaletta e l'erotismo del cantabile, febbrilmente esaltato: la *climax* del «desio» che «incalza e punge» emerge al primo snodo si-

gnificativo della linea melodica, e poi dilaga nel conclusivo «Ah! l'incendio che mi strugge / è delirio, e non amor». All'inizio del finale primo, la tenue tela di un motivo orchestrale anodino viene ripetutamente lacerata e sbatocchiata dall'impetuoso eromperci dell'ira di Nello che sta subdolamente saggiando le reazioni di Pia alla narrazione delle sventure coniugali altrui: una scena di dissimulazione e auto-controllo forzato, quale Donizetti aveva sperimentato con successo già in *Anna Bolena* e *Parisina*.

In quella situazione, l'incalzare di un dialogo frantumato tra i personaggi impedisce al canto di organizzarsi in frasi compiute. E lo stesso avviene all'inizio del n. 3, dove Donizetti mima audacemente Nello e Ghino che a labbra strette si scambiano schegge smozzicate di un discorso allusivo e laconico, affioranti da un silenzio astuto e reticente. Li puntella un'essenzialissima trama d'orchestra: ridotta a una cellula ritmica sillabata ostinatamente dal *pizzicato* degli archi e dallo *staccato* dei legni, essa esploderà a tutta forza solo per assecondare lo sfogo vagamente ateista di Nello («E il tuo fulmine, gran Dio / la spergitura non colpì?»). Tanto superbo minimalismo musicale aveva infastidito il citato collaboratore de «Il censore universale dei teatri» di Venezia (4 marzo 1837):

Si legge una tragedia, un dramma, un romanzo del genere orrido, e questo solletica le simpatie, e questo si traduce, si epiloga, si manipola, perché l'esposizione strozzata di quell'orrido avvenimento, tessuta in una serie di scene, che passano da questo a quel luogo, da questo a quell'anno, componga una *tragedia lirica*, e risparmi allo scrittore delle note la fatica di concepire, di complicare un pezzo propriamente dell'arte, di sviluppare in grande sotto diversi aspetti un bel pensiero musicale. Delle idee spezzate che accompagnino armonicamente le parole, che lascino travedere talvolta qualche sospiro di melodia, e che finiscano con un motivo di cabaletta, ecco l'opera bella e fatta.

Indubbiamente, in *Pia* Donizetti e Cammarano avevano sperimentato percorsi drammatici opposti a quelli del recente, grande affresco di *L'assedio di Calais*. L'insistenza sul minimo di protagonisti – il triangolo e basta – si appaia a una stringatezza di ritmo scenico su cui l'avvio dell'opera non lascia dubbi. Preludio di una ventina di battute, e su il sipario. Il coro è più rapido del solito e, soprattutto, già in piena azione – coi commenti sul misterioso messaggero –, invece di limitarsi a fare atmosfera. Nella Scena di Ghino si accavallano avvenimenti e reazioni: compreso il motivo della presunta mendacia di Pia, sorprendente come anticipazione verdiana, ma ancor più per l'accenno di tematizzazione di un gesto melodico di lì a poco ribadito, *et pour cause*. Esasperando le partizioni tradizionali e la dinamica psicologica interna, la sua cavatina imprime poi ulteriori accelerazioni alla vicenda, come già s'è visto. Subito dopo, la sortita di Pia non è – tradizionalmente – un'auto-presentazione: piuttosto, una Preghiera, cioè una situazione caratteristica che presuppone uno stadio già avanzato della vicenda. Via via rapidamente comunicati tutti i suoi antefatti, si può procedere a spron battuto verso il fatale appuntamento notturno: e siamo già al finale primo.

Per non perdere di velocità, l'incalzare degli eventi sfrutta anche momenti tradizionalmente connettivi e di sponda, come i tempi di mezzo dei 'numeri'. Anzi, proprio in uno di questi (nel n. 8) si colloca il quadro di Ghino moribondo – con surrogato di confessione religiosa *in articulo mortis*, nel chiostro degli eremiti –, uno dei punti dell'o-

pera fin da subito più acclamati: col pubblico spiazzato e costretto a un ribaltamento davvero inconsueto, visto che il personaggio secondario si trova più in luce del titolare del 'numero'. E non meno singolare era stata, a Venezia, la condotta del finale primo originario: passi per l'assenza di un coro iniziale, ma poi le situazioni vi si succedevano quanto mai liberamente – terzettino della dissimulazione, finta partenza di Nello e Ghino, arrivo di Rodrigo, duettino tra fratelli, irruzione dello sposo tradito – fino alla stretta d'obbligo, ma senza prima coagularsi in qualcosa di chiaramente avvertibile quale «Largo cantabile». La novità disorientò il pubblico, colto di sorpresa da una conclusione d'atto che le abitudini teatrali volevano altrimenti scandita. Come sappiamo, Donizetti provvide a più di un rifacimento di questo 'numero', non senza delusione: «Vedi teatro! Alle prove emergeva sugli altri. – Io aggiungerò perché è il *neo*», riferiva al conte Pullé dopo la seconda recita (Venezia, 20 febbraio 1837). Il senso della frase impedisce d'interpretare quel «*neo*» modernamente, come sinonimo di 'difetto'. Al contrario, se «emergeva» sul resto, doveva significare un pregio particolare: una bellezza irregolare, quale appunto si addiceva ad un brano tagliato in maniera eccentrica, ma non per questo meno seducente (proprio come il fascino bizzarro e malizioso procurato dai nei artificiali, fino a qualche decennio avanti di gran moda sui volti sia femminili, sia maschili). Di simili 'imperfezioni', questa partitura di Donizetti può vantare altre, seppure non così estese. Penso alla chiusa del cantabile di Pia (n. 2), dove per un attimo risuona un inopinato slittamento enarmonico da La bemolle a Mi maggiore; o alla cabaletta di Nello (n. 8), tanto febbrilmente quanto invano proteso al salvataggio di Pia riconosciuta innocente, la cui solita struttura *a a' b a''* si concede una falsa ripresa *a''* in tonalità parallela (Sol maggiore, invece dell'atteso Si bemolle maggiore che poi viene effettivamente ribadito nel 'vero' *a''*).

Dunque, sotto l'incalzare della vicenda le architetture tradizionali dei 'numeri' vengono da Donizetti forzate, compresse, in qualche caso sconvolte. Pur montate a regola d'arte, le stesse strutture cantabili di arie e duetti sono condotte secondo un taglio di nettezza essenziale che accresce l'impressione di rapidità drammatica complessiva. Negli slarghi lirici dei loro 'numeri' (1, 3, 8), il canto di Ghino e Nello si articola sempre a membri regolari *a a' b a''*: uno schema tutt'altro che inconsueto, fino a non molto tempo prima riservato però generalmente alle cabalette in quanto più corsive e semplici. Qui poi, ridotto *b* a uno svelto diversivo e limitate le code che dilatavano abitualmente quel disegno, i loro cantabili segnano il passo appena lo stretto indispensabile, profilando le linee melodiche secondo il disegno di più limpida e immediata percezione (cosa che non si può dire per la sortita di Rodrigo, estranea anche in questo al progetto complessivo).

Diverso è il comportamento musicale di Pia che, dopo un coro di damigelle che Donizetti riutilizzerà fin nella *Favorite*, si presenta con un'aria strofica assai composita, in cui lo stile grandioso e fiorito dell'esordio sfocia in un'implorazione in canto spianato e sillabico, priva di riprese interne. La supplice *performance* con cui riesce poi a commuovere Ghino (nel n. 7) accumula *pathos* via via che si snodano le sue frasi stavolta a membri paralleli, sempre più stringenti fino all'apice della coda. Poco più in là, per-

fino la cabaletta di quel duetto si dispone meno solitamente, protratta com'è in code di perorazione. È solo nella Gran scena finale che Pia conforma la sua ultima invocazione al più semplice disegno *a a' b a''*, dilatandolo però con espansioni adeguate alla situazione ormai quasi conclusiva. E nel riproporre quella struttura, la cabaletta presenta un paio di significative varianti: la chiusura del cerchio *a''* affidata all'orchestra, e soprattutto – circostanza quanto mai rara – la seconda esposizione di tutto il disegno melodico corredata di parole diverse, invece della ripetizione dei medesimi versi.

Più che per gli altri personaggi, la rapidità di taglio drammatico di *Pia de' Tolomei* ha ingenerato quell'impressione di protagonista sfuggente, passiva – assente, quasi –, lamentata a torto da alcuni. Come la vicenda, Pia è figura ellittica e risolta in pochissimi fatti, ma essenziali e decisivi: la grandiosa preghiera nella sua sortita (n. 2), che Dio esaudirà (ma così non fosse stato!); i dialoghi drammatici e l'idillio del duettino col fratello nel finale primo; lo scontro con Ghino e l'umiliazione supplice, tanto efficace quanto tardiva e inutile (n. 7); la Gran scena di delirio e morte. Proprio la rapidità d'esecuzione generale del soggetto esige attenzione ancora maggiore ai particolari: e, come s'è visto, quelli costruttivi contribuiscono non poco alla definizione delle singole posizioni drammatiche. Nel caso della protagonista, non si trascurino nemmeno alcune indicazioni collaterali. Ad esempio, nella scena finale (n. 9) il crudo naturalismo del libretto prevede a questo punto «Pia seduta sur uno scabello, con la testa appoggiata ad una rozza tavola: ella è immersa in torbido sopore; pallida n'è la fronte, difficile il respiro, e sovente un tremore agita le sue membra». Da quel sonno tormentato si sveglia con «un grido acutissimo e balzando in piedi spaventata» (così il libretto: la partitura prevede una subitanea esclamazione vocale di forza, e soprattutto uno scoppio d'orchestra). Esiliata e prigioniera nelle malariche lande maremmane, la protagonista langue e delira non per amore, né per filtri venefici (che verranno successivamente, ad affrettare la conclusione), ma stavolta a causa di realistiche e prosaiche patologie di un corpo ammalato: febbri, torpore, debilitazione, respiro affannoso, tremito. «Ah ... la febbre cocente / più cresce ...» lamenta Pia nel suo primo arioso a tempo, mentre i 'sospiri' dei legni ne mimano l'affanno. L'esclamazione acuta posta a sigillo del suo cantabile, poco dopo, è sì una nota da cantare, ma che la partitura – non il libretto, stavolta – indica anche come «grido». Oltre che nella direzione di una drammaturgia di esasperazioni passionali e ritmi scenici a precipizio, con *Pia de' Tolomei* prosegue insomma quello smantellamento della poetica del Bello ideale che Donizetti aveva già avviato dopo *Anna Bolena*. L'opera che si era aperta facendo risuonare con qualche lustro d'anticipo l'«Amami, Alfredo ...» di Violetta appassionata, si chiude prefigurandone l'agonia di tistica.



Stefano Ussi (1822-1901), *La Pia de' Tolomei* (databile agli anni 1855-1860). Olio su tela. Milano. Collezione privata.

Emanuele d'Angelo

«Siena mi fé, disfecemi Maremma»: ritratti di Pia, da Dante a Cammarano

Di famiglia guelfa e moglie di un ghibellino, Pia de' Tolomei porta alla mente sia la Juliet shakespeariana sia, traducendo in rivalità scozzese quella italiana, la Lucy di Scott, sua parente operisticamente più prossima; il suo dramma, tuttavia, è legato a un sistema di rapporti umani e sociali sostanzialmente diverso. Da Juliet la distanza, se non altro, il matrimonio che sancisce la pace tra le parti avverse, unione sponsale e familiare, pratica e *de iure*, che ha tutte le caratteristiche di uno scioglimento di commedia, un autentico lieto fine, sebbene preterito rispetto alla vicenda narrata dall'opera, antefatto di cui il libretto di Cammarano mostra da subito lo stato di crisi, sia come patto tra famiglie rivali sia come legame nuziale. Con Lucia (quella cammaraniana, più che la Lucy dell'ipotesto), invece, Pia condivide sì il tragico conflitto di due affetti, quello per Edgardo e quello per Enrico, ma in condizione rovesciata, essendo alla mercé del marito e non del fratello.¹ La tragedia di Pia, dunque, come libera riscrittura di Shakespeare e Scott? Il sistema di memoria letteraria che sottende alla figura di questa donna sembra andare ben oltre.

La Pia che s'impone al pubblico italiano nella prima metà dell'Ottocento è un personaggio polimorfo, che molto s'allontana dall'imprescindibile germe dantesco, inteso quanto avaro di dettagli (*Pg*, v, 130-6):

«Deh, quando tu sarai tornato al mondo
e riposato de la lunga via»,
seguitò 'l terzo spirito al secondo,
«ricorditi di me, che son la Pia;
Siena mi fé, disfecemi Maremma:
salsi colui che 'n nanellata pria
disposando m'avea con la sua gemma».

Secondo gli antichi commentatori della *Commedia*, a parlare è l'anima di Pia de' Tolomei, andata in sposa a Nello de' Pannocchieschi, peraltro amante di Margherita de-

¹ Sulle nuove funzioni assunte dal personaggio di Enrico nel libretto cammaraniano rispetto alla fonte scottiana, e più in generale per un lucido confronto tra pretesto e ipotesto, cfr. GUIDO PADUANO, *Lucia di Lammermoor. Procedure di drammatizzazione*, in ID., *Il giro di vite. Percorsi dell'opera lirica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 85-114.

gli Aldobrandeschi, una sorta di Seymour avanti lettera per sposar la quale, secondo alcuni, Nello uccise (ovvero fece uccidere) la consorte, o per strangolamento, o lasciandola morire d'inedia, o mandando un suo fante – come scrive l'Anonimo fiorentino – «che la prese pe' piedi dirietro, et cacciolla a terra dalle finestre [d'un suo palagio sopra una valle in Maremma]». Altro movente, alternativo, sarebbe stata l'accesa gelosia dell'uomo, e non manca tra i commentatori chi – come l'Ottimo, Daniello e Buti – sostiene che Pia era colpevole d'infedeltà. Una vicenda misteriosa, insomma, che lo stesso Dante, forse all'oscuro anch'egli della realtà dei fatti, preferisce non chiarire, fermandosi al dato essenziale: Pia è stata uccisa dal marito. Dell'eventuale colpevolezza della donna il Poeta nulla dice, benché la collochi in purgatorio, bisognosa quindi di purificarsi dai peccati (quali? d'amore? non è detto; e comunque Pia è tra i morti di morte violenta, peccatrice pentitasi all'ultimo istante di vita²). La commozione e la simpatia per il personaggio non deve far dimenticare, pertanto, che nella creatura pudica e gentile, dolce e soave, che colla forza dell'amore ha eclissata l'immagine del proprio assassino dietro quella dello sposo, fragile vittima (nell'orrida Maremma già evocata per la selva dei suicidi³) per la quale Dante prende evidentemente posizione, ci s'imbatte non in paradiso, come nel caso di Piccarda, ma nel secondo balzo dell'antipuratorio, a mezza via tra Francesca e la Donati.⁴

Dopo un primo recupero letterario della storia di Pia, nel Cinquecento, ad opera di Matteo Bandello (*Novelle*, I, 12. *Un senese truova la moglie in adulterio e la mena fuori e l'ammazza*), nell'Ottocento, col poemetto in ottava rima del trentenne patriota pistoiese Bartolomeo Sestini (*La Pia*, 1822), s'intreccia alla traccia dantesca e popolare – ben viva in area senese, dove sulla sfortunata signora medievale si compongono *bruscelli*, *maggi*, stornelli, etc. (forme poetiche popolari di cui lo stesso Sestini, brillante improvvisatore, doveva essere maestro) – un altro percorso letterario, dalle ramificazioni più ampie e complesse, che sovrappone la leggenda senese alla storia ariostesca di Ginevra e Ariodante. Al lettore ottocentesco poteva sfuggire, e certo sfuggiva, la fonte di Ariosto, il *Tirant lo Blanc* di Joanot Martorell tradotto da Lelio Manfredi negli anni Dieci del Cinquecento (*Tirante il Bianco*), ma meno facilmente poteva sfuggire una parentela della *Pia* sestiniana non soltanto con Ariosto (anche grazie alla recente *Ginevra di Scozia* di Rossi e Mayr, ultima delle tante riscritture melodrammatiche dell'episodio), ma anche con *Much Ado About Nothing* di Shakespeare, che riusa appunto l'episodio ariostesco.

Ma andiamo con ordine. Nei canti quarto, quinto e sesto dell'*Orlando furioso* si narra la storia di Ginevra, figlia del re di Scozia. Questa ama, ricambiata, il gentiluo-

² Cfr. *Pg*, v, 52-7: «Noi fummo tutti già per forza morti, / e peccatori infino a l'ultima ora; / quivi lume del ciel ne fece accorti, / sì che, pentendo e perdonando, fora / di vita uscimmo a Dio pacificati, / che del disio di sé veder n'accora».

³ Cfr. *If*, XIII, 7-9: «Non han sì aspri sterpi né sì folti / quelle fiere selvagge che 'n odio hanno / tra Cecina e Corneto i luoghi còliti».

⁴ Per un approfondimento consiglio la finissima analisi di FRANCESCO TATEO, *Il politico dell'Antipuratorio* (*Pg* v), in *Id.*, *Simmetrie dantesche*, Bari, Palomar, 2001, pp. 107-35 (in part. pp. 125-6).

mo italiano Ariodante, ma di lei s'invaghisce il duca Polinesso che, respinto, si vendica convincendo Dalinda, sua amante e cameriera di Ginevra, a indossare gli abiti della sua signora e ad amareggiare con lui su un verone sotto gli occhi di Ariodante e di suo fratello Lurcanio, di modo che questi credano che il duca si trovi spesso «nudo abbracciato in quel piacer con lei, / ch'all'amoroso ardor par che s'è giovì» (v, 38, 3-4). Dopo alcuni giorni, Lurcanio, alla notizia che Ariodante, convinto del tradimento, si è gettato in mare da una rupe, accusa Ginevra dinanzi al padre e alla corte. La principessa, secondo «l'aspra legge di Scozia, empia e severa» che «vuol ch'ogni donna, e di ciascuna sorte, / ch'ad uom si giunga, e non gli sia mogliera, / s'accusata ne viene, abbia la morte» (iv, 59, 1-4), sarà giustiziata se un cavaliere non la difenderà duellando col l'accusatore. In difesa di Ginevra scende in campo un guerriero sconosciuto, ma il duello è interrotto dall'intervento di Rinaldo, cui Dalinda, pentita, ha narrati i delittuosi raggi ai danni della sua signora. Il paladino smaschera Polinesso, lo sfida e lo ferisce mortalmente; prima di esalare l'ultimo respiro, il duca confessa «la fraude sua che l'ha condotto a morte» (v, 89, 8). A questo punto, il cavaliere sconosciuto si scopre il volto: è Ariodante, e il re, commosso, gli concede la mano di Ginevra (alla quale, si noti, Ariosto non assegna alcuna parola: una protagonista 'col silenziatore').

Se Shakespeare, tramite Bandello (*Novelle*, I, 22), trasferisce la narrazione ariostesca, «trama di avventure in vesti feudali», nel «contesto intellettualistico e borghese di *Much Ado about Nothing*», dimostrando che «la storia di Ginevra si genera in un cortocircuito di passioni che, di volta in volta, possono essere adattate a diverse situazioni ambientali e sociali di là dal loro esotismo medievale»,⁵ Sestini fa un'operazione diversa e a suo modo non meno interessante: resta fedele ad Ariosto per il metro della composizione (l'ottava rima), per la lingua e per l'ambientazione feudale (intensificando il colore medievale con numerosi riusi poetici trecenteschi, soprattutto danteschi e petrarcheschi), ma, dovendo contaminare l'episodio del poema colla leggenda di Pia, attua un recupero solo parziale dell'ingranaggio narrativo del *Furioso*, riuscito limitato fondamentalmente alla prima parte della tragicommedia ariostesca: Pia (Ginevra), sposa di Nello (Ariodante), è amata da Ghino (Polinesso); respinto, Ghino fa credere a Nello che Pia lo tradisce, mostrandogli un incontro notturno tra la donna e un uomo misterioso, che non è altri che il fratello (a dispetto del quale Pia «i suoi pensieri / avea rivolti con amor leale / a Nello, che con essa in Siena crebbe / e vinta ogni contesa a sposa ei l'ebbe», I, 62, 5-8). Lo confessa a Nello lo stesso Ghino (III, 7-10):

Sappi, che mentre tu festi dimora
dalla patria lontan, fiamme profane
mi arser per la tua Pia, né il labbro tacque;
da lei ne fui represso, e ciò mi spiacque.

⁵ NINO BORSELLINO, *Ludovico Ariosto*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, Milano, Federico Motta Editore - Gruppo Editoriale L'Espresso, 2004, III, p. 422.

E di vendetta nel desire acerbo
 tutto l'amor che le portai conversi;
 appo la rotta il primo dì, per verbo
 di un comperato messo, discopersi
 che con false divise a gran riserbo,
 misto ai fuggiaschi, che riedean dispersi,
 s'era introdotto nella nostra terra
 il fratel della Pia, che a noi fa guerra.

E ascoso presso un terrazzan, sapere
 avea fatto a colei, che per mirarla
 anco una volta, a rischio di cadere
 in man d'altrui, venuto era a trovarla;
 e che la notte istessa ei fea pensiero
 di venir nel giardino a visitarla;
 che di te non temesse, essendo in cura
 quella notte del campo e delle mura.

Quell'innocente trama in quale aspetto
 colorassi, tu il sai, tanto che al fine,
 quando il disegno lor venne ad effetto,
 un dolor ti recaì senza confine.

Rispetto al *Furioso*, il lieto fine cede il passo alla morte della protagonista, incolpevole di adulterio («avvalorata / da coscienza di sentirsi pura», I, 35, 1-2), in un maniero della Maremma, in cui lo stesso Nello l'ha rinchiusa condannandola a morire d'inedia. È tardi quando l'uomo apprende da Ghino la verità e si precipita per salvarla: diversamente da Ariodante che, nonostante l'autopsia dell'apparente tradimento, interviene in difesa della donna amata, Nello non riesce a tradurre il suo amore in perdono, e si strugge disperato, romantico torturatore di se stesso (non sfugga che, a tutto vantaggio dell'immagine di eroe tenebroso e tormentato, nonché autodistruttivo, è completamente scomparso il primo movente tramandato dai commentatori danteschi, quello delle seconde nozze: il solo impulso negativo di Nello, che ama la sua donna con passione smisurata, è la gelosia). Che tutta la narrazione di Sestini ruoti intorno a sentimenti di amore esasperati, nei margini di un romanticismo dai forti contrasti e dalle infinitezze naturali e individuali, è del resto programmato fin nel sottotitolo, che definisce «leggenda romantica» questo poemetto gotico dalle tonalità non di rado orrorose.

Sestini introduce la «mal capitata Pia», «bella, affabile e cortese / sopra ogni altra europea donna preclara» (I, 61, 5-6), dopo una lunga descrizione del cupo ambiente maremmano, che ricorda a più tratti l'inferno dantesco, e il voluto contrasto esalta violentemente l'immagine angelicata ma sensuale della donna, sulla quale già incombe l'ingiusta vendetta del geloso consorte. Pia è una signora intelligente e sofisticata, ha «volto onesto e bello» e trattiene Nello «con bei ragionamenti». La minuziosa descrizione della sua «persona snella» e del prezioso abbigliamento la rappresenta come ricca e affascinante madonna a cavallo (I, 11-6): la sua pelle è chiarissima (la mano è «bianca»,



Giuseppe Pianigiani (1805-1850), *Pia de' Tolomei e Nello della Pietra* (1835). Olio su tela. Siena, Amministrazione Provinciale. Per il riferimento della scena raffigurata alla *Pia* di Sestini, cfr. *La Tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, a cura di Giovanni Godi e Carlo Sisi, Milano, Mazzotta, 2001, p. 123.

la fronte sembra «or or caduta bruma» e il seno pare «di pellican candida piuma»), il petto è «turgido», indossa una gonna ricamata di stelle che la fa somigliante alla luna, quasi a ricordare la sposa «pulchra ut luna» del *Cantico dei cantici*⁶ («trapunta a stelle di lavor perfetto / veste al di sotto cerula gonnella; / tale appar, di stellato azzurro velo / cinto, il secondo luminar del cielo»); ha «nere chiome» che «in parte / libere cader lascia all'aura sparte», versione bruna della Laura di ser Francesco, che aveva «i capei d'oro all'aura sparsi»;⁷ la «dolce faccia» ha gote come «rose fresche», gli occhi sono «astri immortali» (stilnovisticamente: «Lucevan li occhi suoi [*scil.* di Beatrice] più che la stella», *If*, II, 55) e «della bocca il dolce riso» sembra «riso di nunzio che dal cielo cali»; le labbra paiono smaltate di rubino e i denti sono «perle orientali». La topica *descriptio* fisica della donna, esaltata secondo il canone della bellezza classica e rinascimentale, si chiude con un paragone puramente letterario:

Così varca costei l'ime Maremme
qual raggio che fra i nemi il sole scocche,
e l'erba al suo passar par che s'ingemme
di fiori, e brami che il bel piè la tocche;
sì vaga non mirò Gerusalemme
Erminia cavalcar fra le sue rocche,
né l'Ercinia mirò si vaga in sella
passar di Galafron la figlia bella.

Pia, ritratta a cavallo, è più bella di altre due celebri amazzoni per avventura: l'Erminia tassiana, che fingendosi Clorinda lascia Gerusalemme per soccorrere Tancredi,⁸ e l'Angelica ariostesca, che fugge dall'accampamento cristiano entrando in un bosco⁹ (la selva Ercinia, secondo Sestini).

La donna sta andando con Nello verso il castello maremmano dove si spegnerà, ma non sospetta nulla, anche se è stupita dall'incomprensibile comportamento del marito. Nello, invece, è distrutto dal dolore e sospira: «O donna a me fatale ed a te stessa» (I, 36, 8); la guarda mentre dorme tranquilla, non resiste alla sua bellezza, vorrebbe baciarla ma fugge piangendo. Di qui in poi è un inarrestabile consumarsi di corpo e di anima: Pia prende man mano coscienza della sua prigionia, ne intuisce la causa e si tormenta fino al parossismo (I, 59). «E chi non avria pianto a quella vista?», si chiede il poeta figurandosi questa rediviva madonna dolorosa («Quis est homo qui non fleret, / matrem Christi si videret / in tanto supplicio?», *Stabat mater*, 13-5). Dopo due mesi di prigionia, consunta dal calore soffocante dell'estate e dalla pena, la signora, al tramonto (reale e metaforico), confida la sua storia a un eremita parlandogli da una finestra del castello: gli affida il suo anello di sposa per Nello, che ha perdonato, e una cioc-

⁶ Cfr. *Ct* 6, 9.

⁷ Cfr. PETRARCA, *Rvf*, XC.

⁸ Cfr. TASSO, *Ger. lib.*, VI, 55-111.

⁹ Cfr. ARIOSTO, *Orl. fur.*, I, 10-5 e 33-8.

ca di capelli per la propria madre. Poco più tardi, all'appressarsi di una tempesta, Nello (che dopo l'abbandono della consorte «sempre vita peggior trass[e]», II, 79, 5) si rifugia presso lo stesso eremita, che ne approfitta per narrargli di Pia, ma l'uomo, che ricorda il convegno notturno, continua a ritenere la moglie infedele e pare non ascoltare il solitario che lo esorta alla pietà cristiana. Il nodo si scioglie troppo tardi, s'è visto, quando durante la terribile tempesta sopraggiunge Ghino, ferito a morte da un lupo mentre cerca Nello per rivelargli il suo misfatto. È un pentimento inutile: Nello trova Pia senza vita, e muore di dolore poco tempo dopo.

Quando s'appresta a comporre il suo libretto, nel 1836, Cammarano dispone di un ventaglio di fonti che va ben oltre Sestini. Dopo la leggenda del 1822 s'erano cimentati colla storia di Pia diversi letterati, tra cui il librettista Girolamo Maria Marini e i tragediografi Giacinto Bianco e Carlo Marengo, e questi tre nel biennio immediatamente precedente la prima della *Pia* donizettiana. A questa data, la contaminazione tra l'episodio ariostesco e la tradizione dantesca e popolare è ormai consolidata, e non mancano ulteriori significativi innesti che Cammarano gestisce con intuito e coscienza letteraria e teatrale. Soprattutto appare evidente la ripresa di *Romeo and Juliet*, da cui deriva l'enfasi del conflitto familiare (in Sestini appena accennato), imprestito chiaro e ben definito – e con malcelati riferimenti all'attualità nazionale – già nella tragedia di Bianco:¹⁰ sebbene l'accesa e violenta rivalità tra Siena, guelfa, e i castelli maremmani, ghibellini, sia storicamente fondata e – in aggiunta a quanto s'apprende dai commentatori danteschi, che tacciono completamente questo aspetto – sembri riguardare da vicino, superando le 'certezze' della leggenda, una Pia senese che, pur non essendo Tolomei, potrebbe a maggior ragione essere quella cui fa riferimento Dante (Pia di Ranuccio di Filippo Malavolti, che sposò Tollo degli Alberti, signori di Prata di Maremma, per consolidare il patto di amicizia e di pace stipulato tra i senesi e il partito ghibellino),¹¹ Cammarano, che ovviamente non conosceva l'ipotesi formulata nel primo Novecento sulla Malavolti e si basò certo sul dato storico generale relativo alle vicende duecentesche di Siena e Maremma, dovette essere letterariamente suggestionato – mediante la sollecitazione di Bianco – proprio dalla tragedia shakespeariana, se non dalla fortunata quanto disinvolta riscrittura di Ducis (1772), il quale aveva portata «in primo piano la cornice storico-politica che nel testo shakespeariano era soltanto accennata» e aveva incentrato il dramma «sulla lotta senza quartiere tra la fazione ghibellina dei Montaignus e quella guelfa dei Capulets e in particolare sull'odio inarrestabile che divi-

¹⁰ Non a caso Bianco, pugliese, dedicò i suoi lavori teatrali (*Teatro di Giacinto Bianco*, Napoli, Dalla Tipografia del Guttemberg, 1838) al conte di Siracusa Leopoldo di Borbone che, seppur principe delle Due Sicilie, fu liberale, riformista, sostenitore dell'unità nazionale e fautore del governo piemontese (anche perché marito di Maria Vittoria Filiberta di Savoia Carignano). Per un riferimento a Bianco nel quadro del teatro pugliese nell'Ottocento cfr. GRAZIA DISTASO, *Palcoscenico. La drammaturgia pugliese negli ultimi cinque secoli*, Fasano, Schena editore, 2003, pp. 68-72.

¹¹ Cfr. DECIMO MORI, *La leggenda della Pia. Osservazioni ed appunti*, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1907; ALESSANDRO LISINI - GIULIO BIANCHI BANDINELLI, *La Pia dantesca*, Siena, Accademia per le Arti e per le Lettere, 1939; PIER LUIGI ALBINI, *Pia de' Tolomei. Amore e morte nella Maremma Medievale*, Valentano, Scipioni, 1997.

de i due capifazione». ¹² Ma nel dramma di Ducis, dove Juliette si avvelena nella tomba di famiglia, cosciente di estinguere in tal modo la stirpe dei Capulets e di mettere fine alla faida che insanguina Verona, la tela cala su contrasti comunque irrisolti e su un dolore che non conduce alla riappacificazione, mentre Cammarano – e questa soluzione è tutta sua – ripropone in un certo qual modo il finale shakespeariano, chiudendo il sipario sulla triste pace sancita da Pia che, morente (avvelenata per ordine di Nello), carica il suo sacrificio di valore politico e ristabilisce quel patto stretto al momento delle sue nozze dai Tolomei e dai della Pietra e violato dal fratello Rodrigo: ¹³

Ah, di Pia che muore e geme
 se pietà ... vi ... scende in ... petto,
 fine all'odio, ... un santo affetto
 l'alme vostre ... unisca ... ognor ...
 E per me ... versate ... insieme
 qualche lagrima ... talor ...

È un paradossale 'lieto fine' – «a glooming peace» mediante la quale «all are punished» ¹⁴ (sia il marito che ha dubitato della sposa, sia il fratello che è venuto meno al patto tra le famiglie) – che vede spegnersi la protagonista, in odore di santità, fra le braccia dei due nemici, finalmente uniti. Non una morte immediata, dunque, e nessuna prospettiva purgatoriale per una Pia che non è più né quella di Dante, né quella ancora dantesca di Sestini, ¹⁵ e neppure quella dello stesso Bianco, la quale – pur avendo anelato alla conciliazione di guelfi e ghibellini ¹⁶ – muore «sforzandosi di levarsi in piedi, ed abbracciare il fratello», appena giunto, e «scusando coi gesti il marito», senza che di fatto traspaia un barlume di pace familiare, ma al massimo quello di un perdono unilaterale, che nel libretto, per di più, Pia chiede e ottiene prima della cabaletta, salvando il consorte:

RODRIGO (*scagliandosi per trucidar Nello*)

Ah! ...

NELLO

Ferisci.

PIA (*raccogliendo le sue ultime forze e cadendo a' piè di Rodrigo*)

No ... che fai? ...

¹² FABIO VITTORINI, *La morte degli amanti: «Romeo e Giulietta»*, in ID., *Shakespeare e il melodramma romantico*, Scandicci, La Nuova Italia, 2000, p. 326.

¹³ Cfr. I.8: «egli [*scil.* Rodrigo] ardi col sangue / de' miei [*scil.* di Nello] congiunti violar la pace / da noi giurata, quando a Pia mi strinse / sacro legame». Si noti che la violazione del patto di pace da parte di Rodrigo, che non risulta in Sestini, in Bianco e in Marengo, si deve a Cammarano.

¹⁴ SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, v.3, 295 e 305.

¹⁵ Che dice all'eremita: «E, ond'io mercé nell'altra vita ottenga, / priega tu Dio, che i falli miei perdoni; / di me, che son la Pia, ti risovvenga / nelle quotidiane orazioni, / e quando fia che accolta in cielo io venga, / pregherò Dio che mai non ti abbandoni» (II, 8, 1-6).

¹⁶ Cfr. I.6: «Piaccia al Cielo, ed abbiano finalmente riposo e Siena, e Verona, e Firenze, e tutto questo bel paese, che diviso da lunghe guerre cittadine si fa segno di onta allo straniero».

RODRIGO

Donna ...

PIA

Colpa in lui non è ...

Sposa infida ... gli sembrai...

un rival credeva ... in te ... -

(Rodrigo resta immobile atteggiato di estremo dolore [...])

La correzione di rotta rispetto alla tradizione, anche quella recente, investe tutta la narrazione di Cammarano, cui interessa costruire un ordinato e ben coeso sistema di simmetrie che esalti in una luce inequivocabile la figura della protagonista, posta sulla via tutta in salita della glorificazione cristiana, una parabola conclusa dal martirio che le guadagna l'immediata accoglienza in paradiso («Ella è spenta; ma per lei / non la tomba, il ciel s'apri!»). Il punto di partenza del librettista è evidentemente la tragedia di Bianco,¹⁷ ma Cammarano, che sorvola sui passaggi comici¹⁸ e ne eleva classicisticamente il linguaggio (soprattutto mediante il consueto processo di alfierizzazione),¹⁹ interviene fin sul sistema di relazioni parentali dei personaggi, facendo di Ghino non più l'amico fraterno di Nello (come era anche in Sestini e in Marengo) ma un suo cugino. Questo rende in un certo qual modo più credibile il «rimorso infernal» che il cattivo di turno prova da subito, «d'un [suo] congiunto / la sposa amando» (I.3), e peraltro il Ghino cammaraniano non è più «un vero demonio incarnato»,²⁰ il diabolico macchinatore di inganni della tradizione (Iago) che si pente *in extremis*, ma un innamorato frustrato e geloso che, male interpretando una lettera di Rodrigo a Pia, crede davvero «mendace» e adultera la «fatal donna» cui ha rivelati i propri sentimenti ottenendone un severo rimprovero. Nel libretto, Ghino si fa delatore presso il cugino, pur amando Pia immensamente («Pia m'abborre, Pia mi fugge ... / ma non fugge dal mio cor. / Ah, l'incendio che mi strugge / è delirio, e non amor!», I.3), quando scopre la presunta tresca della donna, e lo fa non per vendicarsi del rifiuto, ma per rispondere a una supposta provocazione, ossia al comportamento apparentemente ipocrita dell'«infida» Tolomei, che gl'impedisce d'incontrarla minacciandolo di mettere Nello a parte del suo illecito sentimento. Il Ghino di Cammarano, insomma, è un personaggio assai meno spregevole sia rispetto all'antagonista di Sestini e Bianco (che, come Polinesso, «tutto

¹⁷ Devo la conoscenza del testo della tragedia di Bianco e dell'edizione originale della *Pia* cammaraniana – qui assunta come riferimento – a Giorgio Pagannone, che ringrazio per la generosa disponibilità e per avermi partecipate alcune considerazioni sul libretto, di cui ha curata l'edizione genetico-evolutiva in uscita per i tipi di Olschki.

¹⁸ Mi riferisco in particolare all'episodio dell'osteria, al principio dell'atto secondo.

¹⁹ Cfr. ANGELO FABRIZI, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, «Studi e problemi di critica testuale», XII, 1976, pp. 146-55. Inoltre, sul riuso di Alfieri nei testi cammaraniani mi permetto di rinviare al mio *Aspetti del riuso letterario nel «Trovatore» di Salvatore Cammarano*, in *Forme e generi della tradizione letteraria italiana*, Atti del seminario di studi del Dottorato di ricerca in Italianistica (Bari, 20 e 23 febbraio 2004), Bari, Edizioni B.A. Graphis, in corso di stampa.

²⁰ BIANCO, *Pia de' Tolomei*, III.1.



Alfonso Balzico (1820-1901), *Nello della Pietra e Pia de' Tolomei* (1868). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. La scena di Nello che strappa alla moglie l'anello nuziale ha il suo modello nella tragedia di Marengo (da *La tempesta* cit., pp. 116-117).

in ira e in odio si converse»²¹) sia rispetto a quello di Marengo (Ugo): è uno «sventurato», tormentato dal rimorso per il suo ineluttabile amore, che, denunciando Pia, intende solo vendicare il suo dolore («Ella ardea di fiamma impura / e scherniva l'amor mio! ...», I.13).

Tormentata fin dalla sua prima comparsa in scena (I.6) è anche la protagonista, costantemente oppressa da un senso di morte («Trista per me, funerea luce / il Sol diffonde»). Al suo apparire Pia sembra inquieta per l'imminente scontro tra guelfi e ghibellini, e quindi tra marito e fratello, «armati / l'un contro l'altro e di vendetta ardenti» (I.5), ma è invece preoccupata per il solo Rodrigo che, segretamente detenuto, tenterà la fuga grazie a un carceriere corrotto. In attesa dell'«avviso» del fratello, cioè della lettera intercettata da Ghino, prega con parole che rivelano la sua profonda fede e rivendicano presso il «buon Dio» la propria purezza («puro come gli angeli» è il suo «voto», cioè l'implorata salvezza di Rodrigo), per poi abbandonarsi «di pura gioia in estasi» alla notizia della libertà del fratello (I.7). «L'atra nube si dilegua», ma solo per poco: Ghino, infatti, raggiunge Nello e lo informa del tradimento di Pia, all'incirca secondo l'ordito della tragicommedia ariostesca, che vede Ariodante dubitare delle affermazioni di Polinesso, e questi ribattere offrendo l'autopsia del tradimento (v, 36-41). La sequenza pare recuperata direttamente dal racconto di Nello in Sestini (II, 48-9):

E giunto al limitar, Ghino, un amico
usato in mia magion, venirne veggio;
l'abbraccio, memor dell'affetto antico,
e della Pia novella gli richieggo;
ed ei risponde: «A te dorrà s'io dico,
ma l'amistade è tal che dire io deggio.
Sappi che tua mogliera, il primo laccio
macchiando, altrui di furto accoglie in braccio».

Pensa qual penosa ira, e qual vergogna
mi prese, ma il tenor di quegli accenti
parvemi aver tal faccia di menzogna,
che ardito dissi: «Per la gola menti»,
ed a rincontro ei fattami rampogna
d'ingiuriar chi svela i tradimenti,
s'offerse di mostrar, pria che dall'orto
sorgesse il sol, che m'era fatto torto.

In Bianco l'episodio è simile, fedele anche nell'esclamazione «tu menti per la gola» (II.9), ma in realtà più articolato e complesso, mentre Cammarano sembra seguire la li-

²¹ ARIOSTO, *Orl. fur.*, v, 21, 8. Cfr. SESTINI, *La Pia*, III, 8, 1-2: «E di vendetta nel desire acerbo / tutto l'amor che le portai conversi»; BIANCO, *Pia de' Tolomei*, I.6: «Badate, che l'amore non si cangi in odio», e II.7: «Ti avrai in vece il mio odio». È un tipico rovesciamento d'affetto che, tra l'altro, ricorda l'Alfiero (Iago) di GIRALDI CINZIO, *Hecatommithi*, III, 7, che «mutò l'amore ch'egli portava alla donna in acerbissimo odio» e «deliberò di volerla accusare di adulterio al marito».

nearità sestiniana, non senza un significativo richiamo alfieriano nell'esordio di Ghino (che temporeggia fin troppo, innervosendo Nello): «A palesarti orribile mistero, / a trafiggerti il petto / io venni» (I.9), riuso delle parole dello sconsolato Polidoro che annuncia a Merope la morte di suo figlio: «Misero! io vengo / a trafiggerti il core ... Eppure ... tacerlo / te 'l poteva io?».²² Polidoro è sincero ma si sbaglia, proprio come Ghino, che però gode della sofferenza del cugino, ora acceso di gelosia come lui: «Seppi nel cor trasfondergli / parte del mio veleno: / le mie gelose furie / squarciano pur quel seno». Nel vedere Nello distrutto dal dolore, egli prova la «gioia dell'alme perfide», ma la sua perfidia non è più quella del «superbo» Polinesso, che s'accanisce su un'innocente perché insofferente «di vedersi un altro preferito» (v, 21, 6): Ghino palesa quel che reputa vero, e la sua malafede risiede nel denunciare quella situazione illecita che egli stesso desidera e chiede a Pia per sé; dalle sue parole – ed è eloquente – non traspare affatto un sentimento di invidia per l'uomo che avrebbe indotta la donna all'adulterio, ma il risentimento per un rifiuto che ora gli appare chiaramente *ad personam*, causato da ripugnanza per lui e non già dal rispetto della fede coniugale e dal profondo amore per lo sposo.

La momentanea incredulità di Nello è presto superata:

NELLO (*come colpito da rapido pensiero afferra Ghino per la destra, affissandolo acutamente in guisa di chi cerca per gli occhi scrutare l'animo altrui*)

Tu mentisti; un tanto eccesso,
no, quel cor non ha macchiato.

GHINO

Testimon sarai tu stesso
dell'oltraggio a te recato. –
Come il ciel di luce privo
chiami al sonno ed al riposo,
alla Pia verrà furtivo
chi t'offende ...

Rispetto all'analogia situazione in Ariosto, Sestini e Bianco, nel libretto Ghino, che è di fatto convinto di quanto sostiene, può reggere benissimo lo sguardo indagatore di Nello, senonché non sa gestirne l'imprevista reazione omicida ed è di nuovo tormentato dal rimorso («Sei pago, amor furente?»). Anche l'assenza dell'altra fase ariostesca, quella del giuramento, amplifica l'inadeguatezza (in funzione malvagia) del personaggio rispetto a una situazione che gli sfugge di mano e riafferra con risoluzioni estemporanee. Polinesso fa giurare ad Ariodante il silenzio su quello che gli svela (v, 32, 1-6), e il Ghino-Ugo di Sestini, Bianco e Marengo (rispettivamente II, 58, 3-8; II.9 e II.1) fa giurare all'amico silenzio e inazione di fronte al tradimento di Pia. Cammarano invece, che peraltro ha fatto di Nello il biblico *vir iurans* che riempie la propria casa di

²² ALFIERI, *Merope*, III.2.

sventure,²³ riduce il giuramento a un ansioso consiglio dato un attimo prima dell'incontro dei coniugi (I.12), incontro che vede Pia, colta di sorpresa, mentire per amore del fratello, atteso da un momento all'altro.

Il teso confronto tra Pia e Nello (tratto assai liberamente da Bianco, III.3) è tutto all'insegna della simulazione, che si rivela fallimentare per entrambi. Nello sa che Pia attende un uomo e, con allusioni e ironia (che a tratti ricordano l'*Othello*), vorrebbe indurla a tradirsi, ma la donna, che pure non riesce a nascondere il suo disagio (come quando risponde «con gioia inconsiderata» alla notizia dell'immediata partenza di Nello), intuisce le intenzioni del marito, che non sa mascherare «rammarco» e «sdegno», e gli tiene testa. Ciò non impedisce che nel suo *a parte*, in un crescendo allucinatorio, ricompaia prepotente quell'opprimente sentore di morte che era stato rimosso dalla gioia per le buone notizie sul fratello e che ora torna a manifestarsi con tinte più orride e violente (I.13):²⁴

(Egli asconde un rio furore
sotto il vel di finta calma! ...
Ah, d'ambascia, di terrore
circondata, ingombra ho l'alma! ...
Odo un gemito ... un lamento ...
veggo oggetti di spavento ...
Un avello insanguinato
par che s'apra innanzi a me!)

Rimasta sola, dopo un'intensa affermazione di fede (di tono manzoniano: «In ciel v'è un Dio / protettor dell'innocenza»²⁵), Pia è avvertita dell'agguato che si prepara contro Rodrigo, che nel frattempo la raggiunge. L'incontro, fugace e impetuoso, fa piangere i due fratelli, che finalmente si riabbracciano, uniti nel dolore (non queste lacrime Pia aveva immaginate: «E verserem quel pianto / che di dolor non è!», I.7):

Ah, ne tolse orrenda guerra
l'adorato genitore! ...
Cruda morte di dolore
poi la madre c'involò! ...
Sventurati! ... sulla terra
solo il pianto a noi restò! ...

Anche in questo caso l'autonomo intervento di Cammarano non è di poco conto. In Sestini Pia è orfana di padre ma non di madre, in Bianco ha entrambi i genitori, in Ma-

²³ Cfr. *Sir*, 23, 12: «Vir multum iurans implebitur iniquitate, et non discedet a domo illius plaga». Nello ha giurato la pace coi Tolomei (I.8), ha giurato di uccidere il cognato (I.8), giura di cavarsi gli occhi piuttosto che rivedere la moglie (II.4), ritenuta «spergiura» (I.9). Si noti che anche Ghino fa un giuramento, quello di 'perdere' Pia, ossia di danneggiarne la reputazione portandola alla rovina (II.8).

²⁴ Ci si riferisce al finale originale per Venezia: lo si legga in questo volume nell'appendice 2a all'edizione del libretto, pp. 100-104.

²⁵ Cfr. FABRIZI, *Riflessi del linguaggio* cit., p. 138.

renco è orfana di madre e il padre è addirittura uno dei personaggi della tragedia; nel libretto, invece, Pia e Rodrigo sono orfani sia del padre, vittima di «orrenda guerra» (verosimilmente quella, civile, tra guelfi e ghibellini), sia della madre, morta di dolore.²⁶ Il tormento di Pia, che fra le braccia dell'amorevole e premuroso Rodrigo – che ricambia perfettamente il suo sentimento – è solo figlia e sorella e non più moglie, porta a un cortocircuito affettivo che eclissa totalmente Nello e l'amore per lui («sulla terra / solo il pianto a noi restò! ...»). Tutta la prima parte della tragedia cammaraniana, non a caso, vede il sentimento di Pia completamente sbilanciato verso Rodrigo, che è con lei il solo Tolomei sopravvissuto ed è ora in stato di estrema debolezza (guelfo in catene durante un momentaneo successo ghibellino): uno sbilanciamento a tutto sfavore di Nello, cui la moglie tenta di nascondere le proprie disperate azioni di soccorso. Del resto, lo stesso Nello, che conosce l'amore viscerale della consorte per il fratello, ha tentato di celare a Pia la prigionia e la condanna a morte del cognato («Almen la sventurata / Pia, che l'ama cotanto, il fine acerbo / non udrà del fratello ...», I.8).

Cammarano ha impostato l'opera direttamente su un simmetrico piano a scarti di affetti e interessi politico-famigliari incentrato su Pia, assolutamente tenera e innocente, e sulla fatale incompatibilità tra le sue relazioni, situazione che traccia un edificante itinerario di sofferenze, tre volte pausato da fuggevolissimi episodi di «pura gioia» e «giubilo» (I.7, I.15 e II.4), il quale itinerario – s'è detto – conduce la donna al martirio e alla conseguente beatitudine ultraterrena. Da un lato Rodrigo e la quasi dissolta famiglia Tolomei, dall'altro Nello; guelfi e ghibellini; amore fraterno e amore sponsale.²⁷ Nella prima parte dell'opera – in cui è soprattutto sorella – Pia salva Rodrigo (e va superba del proprio onesto e amoroso intervento: «A lui dirò: sei libero, / io ti salvai la vita...», I.7), nella seconda – in cui in lei prevale la sposa (II.4: «GHINO *con disprezzo*: E chi sei tu? PIA *dignitosamente*: La sposa / di Nello») – il marito: un tragico oscillare che tornerà, tra l'altro, nell'ultimo libretto cammaraniano, *Il trovatore*, col titolare diviso tra madre e donna amata, e che il librettista, mettendone a fuoco l'alterna dinamica affettiva, non mancherà di legare a un archetipo classico recuperato nella riscrittura alfiariana, a quella Clitennestra, creatura tormentata e dolorosa, divisa – nell'*Oreste* – tra l'affetto per i figli e l'amore per Egisto,²⁸ che deve optare due volte tra gli opposti oggetti del senti-

²⁶ Analogamente Cammarano era intervenuto sull'ordito narrativo di Scott, facendo della madre di Lucia ed Enrico, lady Marguerite, un'«estinta genitrice» e cancellando completamente il padre, sir William. Cfr. PADUANO, *Lucia di Lammermoor* cit., pp. 88-90.

²⁷ Altre tre significative simmetrie impostate da Cammarano: nella prima parte della tragedia, Rodrigo è prigioniero e Pia intende salvarlo, nella seconda in prigionia è Pia, e Rodrigo intende salvarla (II.1-2); nella prima parte lo scenario predominante è «un castello de' Tolomei», dove Nello ha condotta la moglie per motivi di sicurezza («Di Nello / fu prudente consiglio / la sposa allontanar dal suo palagio, / che scopo fia di militar licenza, / se la tremenda oste di Flora irrompe / nella cittade», I.5), nella seconda il castello maremmano dei della Pietra; nella prima dominano i ghibellini, nella seconda si assiste alla riscossa dei guelfi.

²⁸ Mi riferisco al distico «Madre infelice, corro a salvarti, / o teo almen corro a morir! ...» (III.6), rielaborazione di una battuta di Clitennestra intenzionata a difendere Egisto: «Io corro / a salvarlo; o a morir con esso io corro» (V.4), un recupero fortemente allusivo, dal momento che le disperate parole della donna alfiariana, che premette ai figli l'amante in pericolo di vita, sono incastrate nello sfogo di Manrico, anch'esso diviso tra la passione

mento, come Manrico e come Pia. Tutti e tre scelgono prima l'uno poi l'altro oggetto, e il loro comportamento è «in entrambi i casi ragionevole», dal momento che non privilegiano «un valore su un altro, ma la maggiore urgenza»,²⁹ la stessa che spinge un'altra eroina cammaraniana, Lucia, a sposarsi per salvare il fratello e a mettere da parte l'amore per Edgardo, il «mortal nemico / di [sua] prosapia».

Lo scontro tra 'ragione di famiglia' e amore produce nella sposa di Lammermoor un urto profondamente drammatico che – sfociando in psicosi – ha epilogo solo nella morte («Tu mi togli, eterno Iddio, / questa vita disperata... / Io son tanto sventurata, / che la morte è un ben per me!», II.1.2). Pia, che segue immediatamente Lucia quale titolare femminile nel catalogo Donizetti-Cammarano, non è estranea alla psicosi, benché di fatto ne sia soltanto sfiorata. La sua è piuttosto intermittente psicopatia, di cui s'è già visto un sintomo nel suo *a parte* allucinatorio di I.13.³⁰ Al momento dell'agguato di Nello e Ghino ai due presunti amanti, Pia, che è riuscita a contenere l'orgogliosa reazione di Rodrigo («Ah, tu vuoi farmi / spirar d'angoscia, o barbaro, / e di terror ...») e lo ha fatto fuggire mediante un passaggio segreto, sente piombarle sul cuore un orribile gelo e guarda sgomenta Nello che, furibondo fino alla follia, tenta di ucciderla, disarmato in tempo da Ghino e dagli uomini di casa. Prima di svenire per eccesso di tensione, la donna, non sospettando che il furore di Nello sia scatenato da immotivata gelosia, si offre in olocausto per placare la sete di sangue che crede provocata dall'odio ancestrale tra guelfi e ghibellini, per placare l'«empio furor» del marito contro Rodrigo: è un'anticipazione simbolica del sacrificio riconciliatore che si consumerà, simmetricamente, nel finale, e lo svenimento assume i contorni di un icastico presentimento di quella morte.

Nella seconda parte, Pia appare da subito sradicata dall'ambiente senese e violentemente sbalzata, «gembonda, oppressa, / vòta di sensi», in Maremma, nel «funèbre / castello» dei della Pietra, mentre la situazione politica s'evolve a favore dei guelfi e Rodrigo promette di infrangere i «nodi» che legano la «diletta» sorella (nodi peraltro ambigui: si allude solo alla prigionia maremmana o anche al legame sponsale coll'aborrito nemico di famiglia? – II.1-2). La scena centrale è quella dell'incontro tra la donna, che «geme [...] e si distrugge / per lenta febbre» (II.3), e Ghino, ancora e sempre insicuro («Fra la speme ondeggio / e fra il timor!»), il quale, tentando di sfruttare la situazione, le offre di fuggire con lui. L'attacco della scena è quasi un risentire l'ultimo incontro tra Norma e Pollione, fatto prigioniero (II.9-10: «POLLIONE: Chi veggio? / Norma! [...] / NORMA: In mia mano alfin tu sei: / niun potria spezzar tuoi nodi. / Io lo posso [...] / Io lo voglio. POLLIONE: Come! NORMA: M'odi»):

amorosa per Leonora e l'affetto per la madre catturata e condannata al rogo, in tale circostanza premettendo quest'ultima all'amata.

²⁹ GUIDO PADUANO, *Il trovatore*, in ID., *Tuttoverdi. Programma di sala*, Pisa, Edizioni Plus - Università di Pisa, 2001, p. 81.

³⁰ Cfr. anche SESTINI, *La Pia*, I, 59, 1-4: «Sorgea da forsennata in questo dire, / e mordendo il lenzuol battea le piante, / siccome ebra bassaride suol ire / a chiome sparse sull'Ismen sonante».

PIA
 Chi veggio!

GHINO
 L'uom che salvarti e vuole e può.

PIA
 Tu! ... Come?

GHINO
 All'amor mio t'arrendi,
 e pronta fuga ...

Una proposta di fuga di Ghino a Pia è già in Bianco, ma il contesto è diverso: l'uomo non si è ancora dichiarato, e le propone di fuggire dal palazzo di Nello per ricongiungersi ai genitori e al fratello (I.6). La scena cammaraniana, invece, è per ambientazione più vicina alla tragedia di Marengo, in cui l'offerta di libertà avviene nel castello maremmano (III.3), ma è del tutto chiaro che il librettista conduce l'azione su un piano completamente differente. In Marengo s'assiste al trionfo della virtù di Pia che, assediata da Ghino che le vuole fare violenza, minaccia il suicidio accostandosi a una finestra e costringe l'uomo a desistere. In Cammarano è in gioco un fattore diverso: il Ghino che giunge al castello maremmano è ancora l'amante respinto che – vittima di un fatale malinteso – crede Pia adultera; Pia ha quindi la possibilità di dimostrare la propria innocenza e di farsene scudo efficace contro un uomo che l'ama sempre e, saputa la pura, non ha alcuna intenzione di nuocerle. Perdipiù, è proprio il confronto con Pia a condurre Ghino alla decisione di scagionare egli stesso la donna presso Nello. In Sestini, Bianco e Marengo, per contro, Ghino giunge al pentimento per vie diverse: nella leggenda è la notizia della prigionia e della lenta agonia di Pia a fargli provare rimorso e, mediante l'ammonizione di un sacerdote, a porlo in cerca di Nello per metterlo al corrente della verità (III, 11-2); nella tragedia di Bianco si mette sulle tracce dell'amico dopo aver saputo dell'imminente avvelenamento di Pia (III.8 e IV.3); in Marengo, pur tormentato dal rimorso, è solo in punto di morte che riesce a trovare il coraggio di svelare il suo segreto (IV.3-4). Attribuendo a Ghino nella parte prima la sola colpa di amare la donna d'altri (altri che è per giunta suo cugino) e di reagire di fronte al suo presunto adulterio, Cammarano ha invece predisposto uno sviluppo ben più intenso dell'incontro in Maremma, che permette di attribuire a Pia la responsabilità della conversione dell'antagonista.

Quando Pia comprende che il supposto «furor di parte» di Nello «era gelosa rabbia», Ghino, impietrito dalla confessione d'innocenza della donna, è in difficoltà. Giunto alla prigionia di Pia credendosi in posizione di superiorità, avendo per arma la possibilità di rinfacciarle «con disprezzo» l'infedeltà, egli è ora costretto a riflettere sul da farsi, a fronte bassa, «silenzioso, come persona che medita a qual partito attenersi». È solo in questo momento che Cammarano mostra un Ghino profondamente sleale, mosso da egoismo disperato, capace di figurare a Pia una situazione apparentemente senza altro sbocco se non la fuga con lui; emerge, tra le altre, un'espressione che è, parzialmente e in forma autoreferenziale, già di Enrico nella *Lucia* (II.1.2: «Dal precipizio



1. Romolo Liverani (1809-1872), *Il castello nella Maremma di Pia de' Tolomei* (1862). Tempera su carta. Pesaro, Collezione privata. Da *Romolo Liverani scenografo*, a cura di Marcella Vitali, Faenza, F.lli Lega Editori, 1990.
2. Enrico Pollastrini (1817-1876), *Nello alla tomba della Pia* (1851). Olio su tela. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

/ Arturo può sottrarmi, / sol egli ...»): «tu sei / già nella tomba; dalla tomba Ghino / sol può sottrarti, ed egli / t'offre il suo core ... o morte». Ghino, come Arturo, è in effetti il 'terzo uomo' tra i due fuochi affettivi della protagonista, è l'amante respinto, e come Arturo – ma in un contesto chiaramente assai meno probabile – si offre di porre riparo a una situazione che si prospetta assai critica. Non è un caso che Cammarano recuperi quest'espressione dall'*Ottavia* alfiariana, da un dramma che colla *Pia* ha almeno un elemento in comune: la titolare della tragedia, ripudiata da Nerone (che, perdipiù, le ha ucciso l'amato fratello, impedendole di piangerlo), deve scolparsi della falsa accusa di adulterio ma, cosciente dell'impossibilità di opporsi al tiranno, si suicida avvelenandosi; in III.1 *Ottavia* chiede a Seneca di aiutarla a morire (frase autoreferenziale): «Sottrarmi / il puoi tu solo; dalla infamia almeno ...». *Pia*, che come *Ottavia* preferisce la morte alla colpa,³¹ si fa tuttavia scudo della fede e non dà peso all'infamia; quando Ghino, «lingua d'averno», le prospetta la vergogna anche dopo la morte («Ah, tu morrai / dalle genti abbominata ... / e l'infamia un negro velo / sul tuo nome stenderà»), rivelandosi simile a Polinesso, che intendeva «por Ginevra in ignominia immensa / donde non s'abbia o viva o morta a tôrre» (v, 22, 5-6), *Pia* s'erger sicura, aggrappandosi alla certezza della vita ultraterrena: «Benedetta e pura in cielo / il Signor m'accoglierà», ed è lei ora, rovesciando i piani di comunicazione (si noti, in particolare, la studiata simmetria dell'imperativo «Taci», prima di *Pia*, esasperata, a Ghino dominante, poi di lui, divenuto subalterno, che la supplica), a delineare all'uomo un futuro increscioso: «De' miei giorni tronco il corso / fia tra poco ... ah pensa, o Ghino, / quale in cor ne avrai rimorso!». L'argomento è da solo sufficiente per esacerbare il conflitto interiore di Ghino, ma *Pia* rincarà la dose, ricorrendo – come Enrico (ma in un confronto a ruoli invertiti) – alla «più classica tra le armi perdenti, la delirante rivalsa della maledizione post mortem», sfruttando «la temibilissima violenza dei deboli, che trasforma la dipendenza in ricatto affettivo»³² (e Ghino è, di fatto, affettivamente succubo di *Pia*): «Error vicino / uno spettro ti vedrai; ... / il mio spettro! ...», incalza con «tuono severo».³³ La spaventosa immagine gotica si contrappone nettamente, esaltandola, alla successiva azione della donna, che s'inginocchia in atto di preghiera dinanzi a Ghino, ancora «raccapricciato» dall'idea del fantasma: la dura visione spettrale si metamorfosa in una commovente icona angelica, «cor morente» che lo implora di rendergli «vita ed onore» e promette perdono, anche divino. È bene notare non soltanto che la dialettica di *Pia*, e per convenienza e per efficacia, è assolutamente inappuntabile, ma che la donna tende già – e non è un espediente retorico – a proiettarsi nella beatitudine celeste (nella prima parte del libretto regnava invece la gravità: «Sventurati! *sulla terra* / solo il pianto a noi restò! ...», I.15; «*In terra* sprezzato, al trono di Dio / il grido s'innalzi

³¹ Cfr. MARENCO, *La Pia de' Tolomei*, I.5: «UGO: Non temi il disonor? PIA: Temo la colpa».

³² PADUANO, *Lucia di Lammermoor* cit., p. 94.

³³ Non così l'*Ottavia* alfiariana che, ormai morente, dice a Nerone: «Abbiti pace ... Intorno al sanguinoso / tuo letto ... io giuro ... di non mai ... venirme / ombra dolente ... a disturbar ... tuoi ... sonni ...» (v.5).

d'un misero cor ...», I.18³⁴): ella sarà accolta in cielo, non soltanto pura ma anche «benedetta» (come la Vergine, «benedicta in mulieribus»³⁵), ed è fin d'ora in grado di affiancarsi a Dio nel perdono, per giunta assicurando ella stessa la grazia divina. Di fronte alla santa trasfigurazione di Pia, Ghino, che «tanto perfido il cor non h[a]», è ormai alla resa, e basta che la donna s'avvii alla sua prigionia, pronunciando una frase sconsolata e dicendogli addio, per porre fine alla sua debolissima e fuggevole fase malvagia. L'onestà e la purezza di Pia hanno vinto, riconducendo sulla retta via il peccatore, che s'affretterà a raggiungere Nello e a metterlo a parte della verità, senonché resta vivo il suo colpevole sentimento per lei: «Può la mia fiamma estinguersi / col viver mio soltanto ...». Il prospettato suicidio dell'uomo offre il destro alla protagonista per un estremo persuasivo fervorino di sentore indubitabilmente cattolico (vi risuona anche il *sursum corda* della messa):

Sgombra sì nere immagini ...
a Dio solleva il core,
e forza avrai per vincere
un condannato amore.
Scosso dal reo delirio,
alla virtù rinato,
raggio del ciel placato
il viver tuo sarà.

I due si separano. Per sempre. E Ghino non si suiciderà (o, comunque, non avrà modo di farlo).

Da questo momento la santa bontà di Pia – *nomen omen* – sembra irradiarsi su tutti i caratteri del dramma, a cominciare da Ubaldo, il familiare di Nello che sorveglia la povera prigioniera e che Ghino asseriva «schiavo / del [suo] voler». In Bianco il carceriere di Pia, Magalotto, è un personaggio moralmente ripugnante; pietoso, invece, è il castellano di Marengo; quello di Sestini è spietato quanto indefinito.³⁶ L'Ubaldo di Cammarano è altro: nella prima parte del libretto è un uomo superficiale, ottuso, che asseconda Ghino fin quasi a sollecitarne le reazioni («Muto rimani a tanto oltraggio!»), forte di una logica pericolosamente anelastica («Sì, tu fosti provocato ... / Saria stolta la pietà», I.4); nella seconda parte, invece, Ubaldo appare quasi addolcito dalla vicinanza di Pia, il preoccupante stato della quale comunica a Ghino. Quando gli giunge il messaggio di Nello che, vicino allo scontro coi guelfi e in pericolo di vita, gli impone, salvo una revoca dell'ordine, di uccidere la moglie all'alba, Ubaldo non commenta che a significativi gesti: «Resta cogitabondo qualche istante, poi volge un guardo ove

³⁴ Nella prima parte sono chiaramente (e logicamente) *ab imo* anche le allocuzioni religiose e i riferimenti alla divinità: «Il voto che fra i gemiti / al tuo gran soglio invio / è puro come gli angeli / che stanno in ciel con te» (I.6), «In ciel v'è un Dio / protettor dell'innocenza» (I.13).

³⁵ Cammarano si spingerà oltre nel *Poliuto*, dove Paolina appare «bella, e di sol vestita» (III.3), come la Madonna in PETRARCA, *Rvf*, CCCLXVI, 1: «Vergine bella, che di sol vestita».

³⁶ Dei tre, solo Magalotto è artefice materiale della morte (per avvelenamento) della protagonista, che invece muore di consunzione sia nella leggenda di Sestini sia nella tragedia di Marengo.

entrò Pia e si ritira dall'opposto lato» (II.5). Quello sguardo e quel silenzio parlano di una pietà faticosamente repressa dal senso di fedeltà al proprio signore.

È notte di tempesta – romantico «furor degli elementi», sconvolgimento naturale e simbolico già presente in Sestini e Bianco, e forse per suggestione dantesca³⁷ – quando Ghino, ferito a morte da un drappello di guelfi,³⁸ raggiunge finalmente Nello per chiarire ogni cosa (II.8). Divenuto strumento di verità nelle mani di Dio («O Nello ... / mi tragge ... a te ... benefica, / celeste man ...»), il moribondo confessa il suo colpevole sentimento per Pia, senza precisare – rinunciando all'attenuante – d'esser stato anch'egli vittima del tragico equivoco:

Lei salva ... ed il mio ... cenere
non maledir ... L'amai ...
Fui ... dispregiato ... e ... perderla
entro al mio cor ... giurai ...

Poco importa che la sua colpa non sia enorme come le sue parole lasciano credere: vicino a morire, Ghino desidera solo il perdono del cugino e lo ottiene, spirando in pace. Contemporaneamente, in quanto atto d'amore cristiano, il perdono (elemento introdotto da Cammarano) dà spessore tassianamente eroico al personaggio di Nello (altro carattere roso da conflitto interiore, per di più espresso con convenzionale sentimento cattolico: «Ah, la perfida consorte / io detesto ... ed amo ancor! ...», II.7), e lo prepara all'incontro con Pia, che già gli «parea celeste spirito / ascoso in uman velo» (I.9) ed è ormai percepita esclusivamente come purezza spirituale, essere vicino a Dio e capace di indirizzarne la grazia (idea simbolica di donna *à rebours* da madonna Laura a Beatrice): «Dio pietoso, [...] / Ah! quell'angelo d'amore / serbi a me la tua pietà ...». L'implicito accostamento di Pia a Beatrice comporta ovviamente un definitivo allontanamento dalla figura purgatoriale del canto quinto della *Commedia*, e non è un caso che Pia giunga alla morte dopo cattolica confessione, «al seggio / ove il mortal riceve / de' falli suoi perdono» (II.7), avendo avuto modo di purificarsi da ogni colpa (possibilità che è stata invece negata alle anime del secondo balzo dell'antipurgatorio, pentite sì ma uccise improvvisamente, senza poter ricorrere al sacramento della riconciliazione).

Il crepuscolo di Pia (II.9-ultima) è organizzato da Cammarano – in piena autonomia rispetto alle fonti – con ritmo infallibile, piani sovrapposti, toni variegati, in un crescendo di tensione senza pause. Nella prigione la donna «è immersa in torbido sopore; pallida n'è la fronte, difficile il respiro, e sovente un tremore agita le sue membra»: sogna, e il suo sogno è un incubo, mentre Ubaldo, suo malgrado, avvelena l'acqua che lei

³⁷ Mi riferisco ai versi immediatamente precedenti l'incontro di Dante con Pia (*Pg*, v, 109-29), che descrivono la tempesta scatenata da un demone contro il corpo di Bonconte da Montefeltro.

³⁸ In Sestini, s'è visto, Ghino è ucciso da un lupo feroce e in Bianco da banditi (il male che assale il male); in Marengo è ferito mortalmente in duello dal padre di Pia (il giudizio di Dio colpisce il malvagio). Cammarano, invece, collega coerentemente il suo assassinio – comunque inteso come vendetta divina: «Il ciel ti [*scil.* Nello] vendicò» (II.8) – al contesto storico-politico del dramma, evitando un simbolismo che non avrebbe retto nel proprio apparecchio drammaturgico.

berrà. Sta albeggiando. Pia si sveglia con un grido e balza in piedi spaventata, invocando Dio. Ha sognato il ritorno di Nello pentito, la sua uccisione a tradimento da parte di Rodrigo (sul cui volto «balenò sanguigno / un infernal sorriso»), e il cadavere del marito che, assunte le sembianze di un «truce dèmone», urlando ha trascinato il cognato con sé nell'abisso. Mediante l'incubo il librettista riporta bruscamente l'attenzione sull'irrisolto conflitto interiore di Pia, cosciente che il furore di Nello è stato scatenato da gelosia e non da odio politico, ma ancora perseguitata dalla faida che coinvolge i suoi affetti. Febbricitante, ha sete e beve l'insospettato veleno sotto gli occhi di Ubaldo che «fa un moto quasi involontario per trattenerla, ma ristà immantimente», chiamando in causa e il «riposo eterno», che farà cessare fra «brev'ora» le pene della donna, e la consolazione nel proprio sospirato ritorno a Siena, lontano dalla malsana Maremma e dalla tragedia cui ha assistito.

L'afflitta allocuzione a Nello, che tarda e rischia di trovarla morta, è, nel presagio della fine imminente, l'ultimo riferimento di Pia alla propria scomparsa in senso negativo. L'arrivo del marito (ansioso solo di rivederla, ormai incurante dell'avvenuta disfatta dei ghibellini e del pericolo rappresentato dai guelfi inseguitori), la certezza della morte nonostante la presenza dello sposo, e infine il sopraggiungere del fratello, le permettono finalmente una risemantizzazione cristiana della dipartita, che non solo appiana i conflitti (mediante sollecito ricatto affettivo) ma diventa premio del sacrificio, liberando dalle miserie terrene. Pia, martire d'amore, ha perdonato sia Ghino, che prima di spirare è riuscito a renderle l'onore, sia Nello, che abbraccia un attimo prima che si manifesti l'effetto del veleno (evidente qui la ripresa di Dante: «pentendo e *perdonando*, fora / di vita uscimmo a Dio pacificati», *Pg*, v, 55-6). Col riecheggiare, cancellandone fierezza e turgore e imbevendolo di estrema dolcezza, le ultime parole della Beatrice di Tenda romaniana (accusata ingiustamente di adulterio e condannata),³⁹ ella finisce – e pare la conclusione di un'agiografia, all'alba (reale e simbolica) di un *dies natalis* da martirologio⁴⁰ – colla perdita di percezione della propria corporeità (un precorrere e persino superare la decomposizione fisica richiamata dal dantesco «disfecemi Maremma»⁴¹) nell'esaltazione della gioia spirituale provata alla vista dei due cognati finalmente abbracciati:

Or la morte ... a cui ... son presso ...
 non ha duol ... non ha ... spavento ...
 È un sorriso ... di ... contento ...
 è del giusto ... la mercé ...
 Da quel caro ... e ... santo ... amplesso
 incomincia ... il ciel ... per ... me ...

³⁹ Cfr. ROMANI, *Beatrice di Tenda*, II.ultima: «Ah! la morte a cui m'appresso / è trionfo, e non è pena. / Qual chi fugge a sua catena, / lascio in terra il mio dolor. / ...».

⁴⁰ Morte al nascere del giorno che Cammarano contrappone alla cupa agonia al tramonto di Sestini e Marrenco, superando anche la parziale indeterminazione temporale di Bianco (che fa spirare Pia al mattino): non più il diffondersi dell'oscurità (e del male) ma l'avvento della luce, anche e soprattutto figurale.

⁴¹ Cfr. TATEO, *Il politico dell'Antipurgatorio* cit., pp. 125-6 e 131-5.



Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), *La Pia de' Tolomei* (1868). Gessi colorati su carta. *Legenda* in alto a sinistra: «Siena mi fe', disfecemi Maremma». Collezione privata. Rossetti trattò lo stesso soggetto in un dipinto cominciato lo stesso anno e terminato soltanto nel 1881 (v. JULIAN TREUHERZ, ELISABETH PRETTEJOHN, EDWIN BECKER, *Dante Gabriel Rossetti*, London, Thames & Hudson, 2003, pp. 205-206).

Quella pace che il matrimonio non aveva saputo conservare, la rifonda più solida il dolore, mentre Pia, anima pura liberata dal corpo, appare ormai slegata e dal legame parentale e dal nodo coniugale (laddove Lucia morente diceva a Edgardo: «Al giunger tuo soltanto / fia bello il ciel per me!», II.2.6), e prova, come Piccarda, solo affetti «infiammati / [...] nel piacer de lo Spirito Santo» (*Pd*, III, 52-3). Non è casuale, infatti, il suo ribattere sull'attributo «santo» («un *santo* affetto / l'alme vostre ... unisca», «quel caro ... e ... *santo* ... amplesso»), e non è casuale neppure la mancata richiesta di preghiere di suffragio (il «ricorditi di me» del personaggio dantesco), inutili per un'anima accolta in paradiso: per sé Pia chiede solo di versare *insieme* «qualche lagrima», senza alcun riferimento alla tomba, e quindi al suo corpo inumato. È un elemento di forte

pregnanza, soprattutto se confrontato coll'immagine funebre di Ghino, che chiedeva a Pia: «Ah, sul mio freddo cenere / spargi talvolta un fiore ...» (II.4), e a Nello: «il mio ... cenere / non maledir ...» (II.8), con senso di corpo disfatto e materia, non di spirito. L'ultima zumata di Cammarano sul volto di Pia mostra la commovente «lagrima di gioia» che le spunta dagli occhi mentre è fra le braccia dei due uomini che più ha amati e che le sono costati angoscia e sofferenza per il loro reciproco odio. A lei ora tocca la pace; quelli dovranno risarcirsi a vicenda, colmando il vuoto con un'obbligata condivisione del dolore: «Agli occhi miei / fosco vel ricopre il dì! ...», esclamano insieme, quasi ritornando all'enigmatica alba del libretto («Ancor del fosco notturno velo / tutto spogliato non era il cielo», I.1).⁴²

La bellissima donna dai capelli corvini, coi problemi famigliari di Juliet e un marito pericolosamente geloso come Desdemona,⁴³ è la vittima di un tragico equivoco – per diffuso difetto di comunicazione –, proprio come altre protagoniste cammaraniane ritenute a torto traditrici (penso, *mutatis mutandis*, alla stessa Lucia, a Paolina del *Poliuto*, a Luisa Miller, a Leonora del *Trovatore*). Ma, diversamente da queste e da quelle, la Tolomei non condivide la morte coll'amato (amor non li condusse ad una morte): sale al cielo sola, senza rimpianti, colla consolazione di aver incastrati i due nemici con un patto d'amore, ormai sciolta da ogni passione terrena (il suo sentimento è divenuto puro slancio dell'anima verso il bene). Questa donna «beata e bella»,⁴⁴ tanto gentile e onesta, che «donava salute / co gli atti suoi [...] / e 'mpiva 'l core a ciascun di vertute»,⁴⁵ Dante avrebbe potuto incontrarla solo nella gloria della candida rosa.

⁴² L'immagine del velo ricorre più volte nel libretto, ma in particolar modo è eloquente la simmetria tra il «velo» che è tolto dal ciglio di Nello quando viene a sapere dell'innocenza della moglie (II.8) e il «fosco vel» che gli copre gli occhi alla morte della stessa. Si noti anche che, all'idea di rivedere il fratello, si era delegata «l'atra nube [...] / che la fronte a Pia velò» (I.7), e che nella seconda redazione del finale primo la protagonista dice: «Un velo funereo ingombra il mio ciglio ...» (I.15).

⁴³ L'accostamento della vicenda di Pia all'*Othello* shakespeariano, proprio per la gelosia maritale che causa la morte della protagonista, è inevitabile; già Stendhal scrisse, in calce ai versi danteschi: «La femme qui parle avec tant de retenue avait eu en secret le sort de Desdemona» (*Promenades dans Rome, établissement du texte et préface* par Henri Martineau, Paris, Le divan, 1931, II, p. 41).

⁴⁴ *If*, II, 53.

⁴⁵ DANTE, *Rime*, XXII, 9-11.



Achille Della Croce, *La Pia* (1863). Napoli, Museo e Gallerie di Capodimonte. Notizie sull'artista a Napoli e a Firenze dal 1855 al 1870 (cfr. *La tempesta* cit., p. 95).

Gabriele Dotto

Oltre il documento: l'edizione critica delle opere di Donizetti

La velocità con cui Donizetti lavorava rendeva impossibile qualsiasi sua revisione delle proprie opere. Si racconta che una volta strumentò un'intera opera in sole trenta ore: un lasso di tempo che sarebbe appena sufficiente, ci sembra, per gettare le note sulla carta.

La citazione data qui in epigrafe, deliziosamente disinformata e trasudante quel profumo di 'aneddoto meraviglioso' delle biografie d'un tempo tanto intenso da ricordare le odierne 'leggende metropolitane', non proviene, come verrebbe spontaneo supporre, da qualche florida agiografia di fine Ottocento. Il giudizio si trova infatti alla voce «*Donizetti*» nell'autorevolissima *Encyclopedia Britannica* fin dall'edizione del 1911, ma ripreso – senza che si fosse sentito il bisogno di un ripensamento critico – nelle successive edizioni fin oltre la metà del Novecento.

Perché menzionarla? Perché rappresenta uno dei tanti giudizi superficiali che, negli anni, condizionarono in modo decisivo le analisi critiche (al di là delle valutazioni della musica stessa), quindi la valutazione dell'influenza dell'*œuvre* donizettiana sulla musica dell'Ottocento: di conseguenza, e in senso più lato, condizionarono anche la capacità di codificare l'effettiva 'catena di influenze' nello sviluppo del romanticismo musicale italiano. Chiarire tale incomprendenza è importante, perché avrà ripercussioni non solo sul modo in cui vengono considerate le opere stesse, ma anche su come interpretiamo le mutazioni estetiche che le hanno in qualche modo influenzate, nel corso di un periodo storico di rapidi cambiamenti. È interessante constatare, inoltre, che proprio l'impresa dell'edizione critica delle opere teatrali di Donizetti, che ha superato ormai i quindici anni di febbrile attività (con ben quattordici opere già pubblicate o eseguibili, o vicine al completamento, e altre nelle prime fasi di preparazione), ha portato a scoprire (in parte inaspettatamente) una sorprendente quantità di informazioni a proposito dell'«atteggiamento compositivo» del maestro.

La disinformazione su Donizetti presente in molti scritti biografici e storici del passato può essere in parte ascrivibile all'enorme popolarità della sua musica. Strano a dirsi, ma a questo riguardo la reputazione di Donizetti tra gli storici e i critici musicali adombra quella di Puccini, essendo stati entrambi compositori che hanno riscosso enormi successi tramite una (apparente) facilità di scrittura e scorrevolezza di stile tali da far sollevare sospetti di superficialità tra i loro commentatori. Tuttavia, benché l'opera di Puccini abbia generato pochi imitatori e nessuna 'scuola', la musica di Doni-

zetti esercitò un'enorme influenza sui suoi successori – fatto che tuttavia divenne pienamente chiaro solo nei decenni recenti. Donizetti non ebbe un inizio di carriera fulmineo, a differenza ad esempio di Rossini o di Verdi, ma quando finalmente raggiunse un successo durevole l'ascesa fu rapida ed impressionante. Nel corso degli anni Trenta dell'Ottocento le esecuzioni italiane di opere di Donizetti eclissarono quelle di Rossini, che l'aveva fatta da padrone nei teatri durante il decennio precedente, mentre negli anni Quaranta divennero onnipresenti in Italia ed in Austria; per quanto riguarda Parigi, è rimasto celebre il lamento di Berlioz secondo il quale il Bergamasco arrivò a considerare la capitale francese una

terra conquistata. È una vera e propria invasione. Non si può più parlare dei teatri d'opera di Parigi, bensì solo dei teatri d'opera del M° Donizetti.¹

Negli anni successivi alla sua prematura morte, avvenuta nel 1848, le opere di Donizetti ancora rimaste in repertorio per tutto l'Ottocento furono, fatto significativo, una rosa di titoli fra genere comico, semiserio e tragico (mentre le opere serie di Rossini, ad esempio, scomparvero quasi del tutto), testimonianza, questa, non solo della duratura attrattiva della loro musica, ma anche della continua vitalità del loro disegno drammatico. Per ironia della sorte, può essere stata proprio questa tarda ma travolgente popolarità – assieme alla scomparsa dell'autore – ad aver preparato il terreno per ogni sorta di sviamento critico-storiografico e, infine, a far ignorare superficialmente l'influenza di Donizetti.

A fine Ottocento Pietro Mascagni poteva affermare, con stupefacente (per noi oggi) *naïveté*, che lo sviluppo dell'opera italiana nell'Ottocento consistette in un ininterrotto e diretto passaggio di testimone tra due soli compositori, Rossini e Verdi.² Che la musica di Donizetti avesse avuto senza dubbio la maggiore influenza sulla generazione successiva di compositori italiani e tra questi sullo stesso Verdi (che anzi non ebbe remore ad attingere idee dalle opere del suo predecessore) era dunque un dato già dimenticato – oppure seppellito sotto una montagna di racconti aneddotici – quando Verdi, sebbene vegliardo, era ancora in vita.

Ad alimentare tali concezioni errate vi furono, naturalmente, le distorsioni che le opere di Donizetti subirono nella seconda metà dell'Ottocento con manipolazioni che, spesso, mantenevano i brani e le scene più popolari a scapito del disegno drammatico complessivo. Un esempio per tutti: nel tardo Ottocento si terminava spesso *Lucia di Lammermoor* dopo la scena della pazzia, effettivamente tramutando l'opera, per ragioni di prima donna, da 'opera per tenore' in 'opera per soprano' e con l'assurdo risultato di sopprimere un punto critico della trama – il suicidio di Edgardo – e il magnifico (e toccante) scioglimento.

¹ HECTOR BERLIOZ, «Journal des débats», 16 febbraio 1840.

² PIETRO MASCAGNI, *Il testamento del secolo: Evoluzione della Musica*, «Cronaca Musicale», Milano, 15 marzo 1900.

Aspettando l'inatteso

Donizetti fu invece, come oggi sappiamo, instancabile revisore delle proprie opere. Già negli anni Quaranta del Novecento, con la pubblicazione dell'epistolario del compositore,³ gli studiosi specializzati cominciarono a capire fino a che punto i precedenti atteggiamenti critici andassero rivisti; ma solo con la pubblicazione del fondamentale studio di Ashbrook vent'anni dopo,⁴ la complessa storia del processo compositivo venne messa maggiormente a fuoco. Vent'anni ancora, e con gli studi preliminari e l'avvio dell'edizione critica si inizia a stabilire quanto furono profondi, estesi e costanti gli interventi di revisione da parte di Donizetti nell'arco intero della sua carriera.

Quando venne avviata l'edizione critica delle opere di Donizetti, ci si aspettava di trovare anzitutto i consueti problemi già riscontrati in altre opere del primo Ottocento italiano: strumentazione rimaneggiata (a volte in modo irriconoscibile) secondo i gusti del tardo Ottocento e primo Novecento; linee vocali alterate da un accumulo di modifiche effettuate dagli esecutori; omissioni e tagli, grandi e piccoli, nonché aggiunte spurie e spostamenti di brani.

Tali aspettative non furono deluse; esempi eclatanti non si sono fatti attendere. L'esame dell'autografo di *Maria Stuarda*, ad esempio, svelò non solo che l'opera è stata tramandata in una versione pesantemente ritoccata vent'anni dopo la morte dell'autore, ma che tale versione riportava un coro sottratto da un'altra sua opera. *La Favorite* circolava in Italia in una traduzione fatta preparare dall'editore milanese Lucca senza la supervisione di Donizetti, tanto maldestra e così ampiamente censurata da indurre il compositore a denunciare amaramente lo scempio operato sul libretto. Tuttavia fu in quella forma che l'opera circolò durante tutto il Novecento. Travisamenti significativi o indicazioni erroneamente interpretate, anche in questioni di minore entità, furono tramandati vuoi nei materiali d'esecuzione 'canonici', vuoi nella tradizione esecutiva: una fantomatica coppia di «corni di bassetto» in *Dom Sébastien*, ad esempio, si rivelò essere invece di normali clarinetti bassi, a causa di un errore di lettura delle fonti francesi. La parte per ghironda nella *Linda di Chamounix* svelava a tratti complicazioni esecutive tanto ardite per lo strumento da far disperare i maestri concertatori, ma all'esame dei documenti originali, la soluzione del problema fu subito evidente: Donizetti, geniale orchestratore e tutt'altro che musicista tecnicamente sprovvisto, non aveva affatto prescritto la ghironda per i passaggi più complessi, ma aveva sostituito invece l'effetto con altri accorgimenti d'orchestrazione.

Nonostante si sia compreso che le opere di Donizetti ci sono state tramandate in forma anche più scorretta di quanto non si sospettasse solo due o tre decenni fa (e che persino recenti tentativi di ricostruzione di alcuni lavori come *Maria Stuarda* e *Don Seba-*

³ GUIDO ZAVADINI, *Donizetti: Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo, Arti Grafiche, 1948.

⁴ WILLIAM ASHBROOK *Donizetti*, London, Cassell, 1965, ed. riv. come *Donizetti and His Operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982; vers. ital. *Donizetti: la vita*, Torino, EDT, 1986, e ID., *Donizetti: Le opere*, Torino, EDT, 1987.



Donizetti con gl'interpreti principali di *Belisario*. Archivio storico del Teatro La Fenice. *Legenda* (in alto): «La Fenice 1836» (l'anno della prima assoluta); in basso: «Gaetano Donizetti Cav.r della Legion d'Onore», e sotto: «Per valor vostro sull'adriaco lido / forte eccheggiò di Belisario il grido». In senso orario (dall'alto) sono raffigurati: Carlolina Ungher (Antonina), Celestino Salvatori (Belisario), Antonietta Vial (Irene), Ignazio Pasini (Alamiro).

stiano erano incappati in errate interpretazioni delle fonti) ciò era più o meno presumibile, com'era inoltre prevista la presenza della solita rosa di cambiamenti autentici (dai brani alternativi ai pertichini e alle varianti vocali) e delle versioni aggiustate per questa o quella cantante, per questa o quella piazza.

Ciò che invece si andava scoprendo, grazie al crescente e approfondito studio delle fonti originali, era quanto Donizetti, a dispetto dell'immagine dipinta dalla glossa a questo saggio, revisionasse in modo ossessivo i suoi lavori. Man mano che le vicende compositive di un numero significativo delle sue opere sono state messe in luce dalle ricerche, si è giunti alla constatazione di quanto sia problematico parlare, per Donizetti, di versioni 'definitive'. Come ha osservato Roger Parker, «Il travagliato processo di progressiva ed ininterrotta modificazione del testo è riscontrabile pressoché in tutta la produzione di Donizetti».⁵ In breve, come l'edizione critica avverte nella prefazione alla collana, gli autografi di Donizetti non vanno visti, in molti casi, come documenti 'definitivi', bensì come *works in progress*, cioè uno stadio, per quanto autorevole, di un processo. Altro che, dunque, metodo di lavoro che «rendeva impossibile qualsiasi sua revisione delle proprie opere»: era proprio la revisione, il costante riprendere in mano l'opera, che contraddistingueva il suo mestiere di compositore, ma senza che ciò implicasse una qualsiasi forma d'indecisione: ben altro.

Un autore alla ricerca del nuovo

Sebbene non fossero mancate revisioni dovute al tentativo di accontentare nuove esigenze esecutive, o atte a migliorare le sorti di un'opera accolta con scarso successo in una versione antecedente, vi sono anche stati ripensamenti di Donizetti scaturiti dalla ricerca di un nuovo stile d'espressione drammatica. Ed è qui un punto cruciale svelato dall'analisi delle fonti, a proposito del cammino di questo compositore veloce, fecondo (quasi fin troppo) ma innovativo. Non sembri azzardata al lettore l'affermazione che Donizetti più che ogni altro contemporaneo segna l'effettivo spartiacque tra classicismo e romanticismo nell'opera italiana, non solo nello stile musicale e drammatico ma anche nella costante ricerca di uno stile d'espressione sempre più immediata e concitata. Questo dato risulta evidente se si osservano le frequenti modifiche e rifiniture atte a rendere più scorrevole ed immediata una situazione drammatica, sorvolando sulle vecchie convenzioni di struttura formale. È poi interessante notare come a volte succeda il contrario, cioè che l'originaria ricerca del nuovo si palesi invece in revisioni che sembrano tracciare un percorso inverso a questa logica. Ma proprio in ciò si svela la logica dell'innovatore agli inizi di un nuovo linguaggio drammatico. Esempio calzante è la vicenda delle revisioni di *Linda di Chamounix*. Dopo un successo travolgente alla sua prima a Vienna nel 1842, Donizetti, per portarla a Parigi nello stesso anno, la modifica in mo-

⁵ ROGER PARKER, *A Donizetti Critical Edition in the Postmodern World*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti: Atti del Convegno Internazionale di Studio, Bergamo 17-20 settembre 1992*, a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993, pp. 57-66.

do significativo, aggiungendo una brillante aria di sortita per il soprano nell'atto primo, una romanza per il contralto, cambiando un'aria per il basso e accorciando l'originale scena della pazzia. Altro trionfo. L'opera ritorna l'anno dopo a Vienna e Donizetti la modifica di nuovo, ripristinando l'originale brano per il basso e ritoccando vari altri punti: fu ancora un successo, e in quella forma l'opera rimase in repertorio.

Ora, se tutte e tre le versioni, come sappiamo, ebbero enorme successo, perché modificarle? Per le recite di Parigi ci fu naturalmente da tener conto dell'influenza degli esecutori e della prevedibile richiesta del soprano di disporre d'un brano di grande effetto già nell'atto primo. Ma tornando a Vienna, perché non recuperare la versione originaria? La risposta va ricercata in uno studio della prima versione, fino ad oggi sconosciuta ma ricostruibile dalle fonti musicali sparse negli archivi di Milano e Parigi: saltando la tradizionale «aria di sortita» per il soprano, riducendo all'essenziale il «racconto» per il contralto nell'atto primo, e focalizzando tutto l'apice drammatico in una estesa scena di pazzia alla fine dell'atto secondo, Donizetti aveva tracciato una struttura inedita e moderna (anche e soprattutto agli occhi di oggi). Fin troppo inedita, tant'è che alla fine prevalsero questioni pragmatiche che riportarono la struttura verso forme più consuete. Ma la grande intuizione teatrale svelata dalla prima versione è per noi, oggi, irresistibile.

Un problema spinoso: stabilire una versione. O no.

Il che ci porta ad un bivio inquietante. Se, come la ricerca sulle fonti per l'edizione critica ha dimostrato, gli autografi di Donizetti sono spesso documenti non 'definitivi', bensì 'diari di lavoro', come stabilire, nell'edizione, una versione di base? È chiaro che un unico approccio editoriale non può coprire la casistica intera. Ci sono infatti combinazioni dove né la versione originale né quella ultima di mano di Donizetti possono considerarsi 'ideali' (concetto questo già in sé, forse, lontano dall'estetica dello stesso Donizetti) in modo convincente. È il caso di *Maria Stuarda*, la cui versione originale, secondo la partitura autografa riscoperta solo alcuni anni fa, riflette chiaramente il pensiero strutturale del maestro, ma a proposito della quale, in un successivo documento, non musicale – in questo caso una lettera ad una cantante in procinto di eseguire l'opera solo due anni dopo la prima – il compositore suggerisce di omettere il duetto che precede il finale primo, per cogliere una maggiore concitazione drammatica. Accettare il suggerimento tardivo e relegare il duetto in appendice alla partitura? Il caso è stuzzicante, e ricorda un episodio non dissimile di ripensamento epistolare da parte di Puccini a proposito di una modifica fatta a *Suor Angelica*.⁶ Nell'edizione di *Stuarda* i curatori in questo caso decisero di mantenere la struttura originaria, limitandosi a segnalare il pentimento d'autore.

⁶ Vedi il mio *Tagli floreali e ripensamenti irrealizzati sul ripristino dell'«Aria dei fiori» in «Suor Angelica» in Il cavaliere avaro di Rachmaninov, Suor Angelica di Puccini, Venezia, Teatro La Fenice, 1998, pp. 83-87 («programma di sala»).*

E che fare della succitata *Linda di Chamounix*? Se si può essere concordi nel ritenere la versione di Parigi uno stadio di 'transizione' tra le due versioni viennesi, come rinunciare nella scelta tra queste alla manifesta attrazione che esercita la prima versione, grazie alla maggiore compattezza drammatica e a una scena di pazzia più estesa ed efficace? D'altra parte come negare che l'ultima versione fu, in fin dei conti, l'ultima approntata dell'autore, appunto? Altro caso, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*: con le commedie poi ci si trova sovente su terreno minato, poiché si sa che furono spesso adattate più volte in varie forme, secondo i gusti o le esigenze locali. In un caso come questo, l'edizione propone come versione di base quella 'finale' di Donizetti, e la possibilità di ricostruire quella originale (con brani diversi e dialoghi in prosa, anziché recitativi). Ma propone anche eventuali brani, da attingere da altre opere donizettiane, per chi volesse, come avvenne già all'epoca, risolvere il problema della lunghezza della tarda versione (troppo lunga per un dittico di atti unici, troppo breve per 'far serata'). Come spiega il curatore dell'edizione,

quali *Convenienze*? È abitudine che i curatori siano molto cauti nel pronunciarsi su tali questioni, e con buona ragione: il loro compito è presentare il materiale, e se necessario, delineare le scelte possibili, poi lasciare agli esecutori le loro personali decisioni, che spesso risulteranno basate su considerazioni non previste dai curatori. Comunque, nel caso de *Le convenienze*, la evidente complessità delle questioni potrebbe autorizzare un approccio alquanto più audace.⁷

È tutto nei dettagli ... qualche volta

Già ... «lasciare agli esecutori le loro decisioni». Non ci si stanca mai di ripeterlo doverosamente quando si sente esprimere ancora oggi (ma per fortuna sempre meno) il timore che le edizioni critiche con un loro presunto atteggiamento normativo, restringano il campo d'azione dell'interprete. Timore, questo, infondato: l'edizione critica, pur offrendo molteplici 'dati' esecutivi, per sua stessa natura di 'documento-partitura' offre comunque un ambito necessariamente ristretto di informazioni (ambito infatti assai ristretto, se pensiamo a quanti strati di informazione, tradizione, conoscenze e semplice buon senso tecnico devono informare una qualsiasi esecuzione). Per questo l'edizione mira a fornire anche notizie desunte da documenti non musicali, da studi sulla prassi esecutiva e sulle tecniche di recitazione e di messinscena; ma il documento-partitura resta solo una base *da cui* partire verso un'interpretazione. Posta questa premessa, va comunque auspicata una sempre maggiore attenzione a quanto ci svelano queste ricerche, soprattutto per liberare le esecuzioni di presunte 'tradizioni', affatto di matrice storica, e spesso del tutto spurie.

Nelle edizioni critiche, le macro-modifiche alle strutture hanno una loro immediata attrazione, naturalmente. Spesso però il fascino vero, come direbbero gli esperti del *de-*

⁷ ROGER PARKER, *Introduzione* all'edizione critica di GAETANO DONIZETTI, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, a cura di Roger Parker e Anders Wiklund, Milano-Bergamo, Ricordi-Fondazione Donizetti, 2002.



Gaetano Donizetti. Incisione da *Dodici principali artisti della Stagione di Carnevale e Quadragesima 1837 e 1838*, Venezia s.a. Biblioteca Nazionale Marciana. In quella stagione si rappresentò *Maria de Rudenz* (prima assoluta) e, in un'«Accademia al Casino Apollineo», si eseguì un'aria da *Gemma di Verger* (tra i solisti impegnati, il baritono Giorgio Ronconi e, alla sua prima comparsa alla Fenice, Franz Liszt).

sign, «is all in the details». Prendiamo come esempio un notissimo ‘macrodettaglio’ che da oltre un secolo intralcia lo scorrimento drammatico di un capolavoro come *Lucia di Lammermoor*: la cadenza con il flauto concertante nella scena della pazzia. Gemella spirituale, in musica, dei campanili sul Pantheon di berniniana memoria, soprannominati «orecchie d’asino», questa interminabile sequenza di gorgheggi ha fatto la sua apparizione incongrua in quasi tutte le esecuzioni di *Lucia* nel Novecento. Ma ricerche recenti hanno dimostrato oltre ogni dubbio che questa cadenza così fuori stile fu preparata ben quarant’anni dopo la morte di Donizetti per il soprano Nelly Melba.⁸ È confortante avere finalmente confermato quello che tanti musicisti e studiosi da tempo sospettavano: era inimmaginabile che Donizetti fosse in qualche modo coinvolto, nemmeno per conoscenza, con una cadenza tanto pacchiana, che appesantisce le superbe proporzioni di questa scena così veloce e ben modellata, e infatti proviene da tutt’altra epoca stilistica. *Quod non fecerunt barbari, fecit Nelly Melba?* I romani ebbero il buon senso di abbattere nell’Ottocento quei campanili estranei al Pantheon: la nuova edizione critica di *Lucia* sconsiglia la cadenza spuria e propone vari modelli contemporanei di cadenza, ai quali i cantanti di oggi possono ispirarsi per modellare una propria soluzione più stilisticamente adatta e soprattutto più contenuta e drammaticamente forte.⁹ Vedremo il giorno in cui nessuna cantante infrangerà con richiami ornitologici la stupenda atmosfera drammatica di uno dei più intensi momenti nell’opera italiana del primo romanticismo? Le possibilità sono concrete: recenti splendide prove in tal senso, da Andrea Rost al Covent Garden (in *Lucia*) e, all’Opera di Lione, da Natalie Dessay (nella versione francese, *Lucie*) fanno ben sperare.

Che dire, poi, degli stratosferici acuti a fine brano ad ogni costo, così rari all’epoca di Donizetti e, per quanto sappiamo, lontani dall’estetica del suo tempo, ma diventati onnipresenti nelle esecuzioni d’oggi? Sembra solo un dettaglio, ma un dettaglio simile ha peso notevole. Congedare l’obiezione ai sovracuti gratuiti in chiusura, argomentando che essi sono un semplice ‘dettaglio’ nell’insieme è una falsa ingenuità: come fanno gli esperti di retorica, gli elementi chiave di un lungo discorso che un ascoltatore ricorda sono l’inizio, la chiusura, e (ma non sempre) un punto significativo centrale, e poco altro. Di conseguenza, cinque o dieci minuti di sfumature e fraseggi delicati in un brano possono venire effettivamente vanificati da una stridente conclusione; tutt’altro dunque che un piccolo dettaglio. In ogni modo le edizioni critiche (come gli studi sulla prassi esecutiva) possono solo illuminare la strada: spetterà sempre all’esecutore convincersi a seguirla.

⁸ Già GUGLIELMO BARBLAN (*L’opera di Donizetti nell’età Romantica*, Bergamo Arti Grafiche, 1948) sollevava il dubbio (ripreso da ASHBROOK, *Donizetti: Le opere* cit.) che Donizetti ne fosse l’autore, ma, pur sempre ritenendola coeva, ipotizzò che fosse ideata da Teresa Brambilla, coetanea di Verdi e la prima Gilda di *Rigoletto*. La datazione esatta (1889: due anni dopo l’*Otello* verdiano ed epoca stilisticamente lontanissima) e la prima cantante sono stati identificati da ROMANA MARGHERITA PUGLIESE, *The origins of Lucia di Lammermoor’s cadenza*, «Cambridge Opera Journal», xvi/1, 2004, p. 23-42.

⁹ A cura di chi scrive e di Roger Parker (versione preliminare, 2003), in *Le Opere di Gaetano Donizetti*, edizione critica diretta da Gabriele Dotto e Roger Parker, Milano-Bergamo, Ricordi-Fondazione Donizetti, 1991-.



Jules Descartes Férat (1829-dopo 1878), *La facciata posteriore del Teatro La Fenice* (1878). Litografia, Venezia, Museo Correr.

Va subito detto che i miglioramenti e i suggerimenti non vanno certamente a senso unico. In questi anni l'edizione ha beneficiato enormemente della stretta collaborazione con cantanti, direttori d'orchestra e strumentisti di grande livello che hanno fornito ai curatori delle edizioni, in un sodalizio insostituibile di comune ricerca, preziosi consigli, vampate di buon senso musicale, e osservazioni fondamentali sulle tecniche esecutive.

E la ricerca prosegue

Come già con alcune delle opere di Donizetti, classificare come 'definitiva' un'edizione critica non è possibile. Con una mano, certamente l'impresa dell'edizione critica delle opere di Donizetti chiarisce, scrosta, ri-illumina, ridefinisce e rimette a fuoco. Ma attenzione: con l'altra, stappa un vaso di Pandora, da cui scaturiscono nuovi dubbi, impone nuovi atteggiamenti interpretativi, solleva problemi fino a ieri inediti. Evviva, meglio così: vuol dire che il repertorio dell'opera romantica italiana è ancora capace di accendere dibattiti e perfino di scaldare gli animi ... ovvero, che può essere tuttora una forma di comunicazione dinamica e vitale.

Christian Gangneron
Pia, o «l'intelletto d'amore»

«Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir».

RENÉ CHAR

Pia de' Tolomei fu relativamente male accolta al momento della sua creazione. Si era prodotto uno scarto tra ciò che ci si sarebbe potuti attendere dalla storia e dal titolo e il modo in cui il personaggio di Pia fu effettivamente percepito. L'importanza drammatica e musicale assunta dal tenore, Ghino, il 'cattivo' della storia, poteva disorientare, tanto più che al contempo il ruolo eponimo, che maggiormente avrebbe dovuto attrarre le simpatie del pubblico, appariva defilato, impallidito.

C'è però in questo personaggio di donna, fortemente voluto e amato da Donizetti, un qualcosa che le drammaturgie moderne (teatrali e cinematografiche) ci hanno insegnato a riconoscere, e che mette in gioco tutto un universo femminile: una sensibilità, un modo di pensare radicalmente altri, quasi stranieri. Questi uomini (Ghino, Nello) e questa donna sembrano appartenere a due mondi contrapposti, in antagonismo tra loro: alla guerra tra i guelfi e i ghibellini si sovrappone un'altra guerra, la guerra dei sessi.

Nella posizione di Pia, che potrebbe essere percepita come passività, o addirittura come rassegnato annullamento di sé, è insita una forma di resistenza degna di ammirazione; ed è lì che risiede la vera forza, la vera potenza, inevitabilmente invidiata e desiderata. Ritroviamo così nuovamente tutta una trama di corrispondenze metaforiche tra il linguaggio della guerra e quello dell'amore.

Il lavoro del regista consiste allora nel costruire un universo scenico che metta in relazione il potenziale d'immaginario che questi personaggi portano in sé e l'intensità dei conflitti da cui sono dilaniati, con la musica di Donizetti. La pittura preraffaellita (Rossetti, Burne-Jones) mi è parsa ricca di atmosfere adatte a suggerire questo tipo di connessioni.

Quei pittori, nutriti anch'essi di romanzi gotici, appassionati di medievalismo, saldamente ancorati nel secolo diciannovesimo, ma insieme precursori e anticipatori di tutta una modernità, perseguivano una certa idea, una certa immagine della donna: una sensualità, un erotismo strano e possente si sprigionano dal loro modo di rappresentare il raccoglimento, l'ascolto, ciò che si potrebbe chiamare una drammaturgia dello «sguardo interiore». Il ritratto di Pia de' Tolomei dipinto da Dante Gabriel

Rossetti (lo si veda qui riportato, a p. 44) racconta tutto questo: il culmine dell'assenza-presenza, capace di affascinare, e dunque di provocare, con intensità uguale e reversibile, amore e odio.

Quando gli si obiettava che era un errore dipingere «ciò che gli passava per la testa», Burne-Jones rispondeva che, al contrario, era proprio «da lì che doveva venire il quadro [...]: lungi da me l'idea di pretendere che sia altra cosa che un'immagine». Il melodramma romantico donizettiano mostra un'analoga avversione per il realismo ed esige uno spazio propizio al dispiegamento dell'immaginario, in cui gli elementi della realtà possano essere ridisposti secondo una logica diversa, collegata con un mondo di sentimenti, di emozioni e di affetti.

Alla ricerca di ciò che si potrebbe chiamare, con Goethe, una «chimica» del sentimento, Donizetti riesce a investire forme musicali convenzionali di una potenza espressiva straordinaria. Contesi tra cavatina e cabaletta, tra elegia, lamento, slancio lirico ed esplosioni di furore, così come lo sono tra il desiderio e l'odio, l'amore e la gelosia, i personaggi si ritrovano imprigionati nelle loro contraddizioni come in una trappola. La preoccupazione di rendere percepibili queste conversioni di energia, di intensità, tende ad avvicinare il teatro alla poesia. Nessuna spiegazione psicologica arriverà mai a render conto della 'conversione' di Ghino: dopo essere stata mediatrice del desiderio-odio, dell'angoscia e della vanità, Pia è diventata mediatrice di pace e serenità. Con la musica finale composta per la sua eroina, Donizetti osa una dolcezza gioiosa, che esige attenzione per «il sorriso ed il morire di Pia», in un'ultima figura poetica che ci rimanda a Dante e al suo «intelletto d'amore», come pure a René Char, che descrive la donna come «tramite illimitato» addormentato nel «polline dei fiori».

(traduzione dal francese di Arianna Ghilardotti)

PIA DE' TOLOMEI

Libretto originale di Salvatore Cammarano

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



Michele Cammarano (1835-1920), *Salvadore Cammarano*. Acquerello (con dedica di Laura Cammarano a Verdi). Sant'Agata, Villa Verdi. Dal 1833 (o 1834) poeta e concertatore dei Reali Teatri di Napoli, Cammarano (1801-1852) scrisse per Donizetti i libretti di *Lucia di Lammermoor*, *Belisario*, *L'Assedio di Calais*, *Pia de' Tolomei*, *Roberto Devereux*, ossia *Il conte di Essex*, *Maria de Rudenz*, *Poliuto*, *Maria di Rohan* (rifacimento de *Il conte di Chalais*, musicato da Giuseppe Lillo). Tra gli altri libretti: *Ines de Castro* per Persiani (quindi più volte rimusicato), *Il reggente* e *La vestale* per Mercadante, *Saffo* per Pacini, *Alzira*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller* e *Il trovatore* (completato da Leone Emmanuele Bardare) per Verdi.

Pia de' Tolomei, libretto e guida all'opera

a cura di Giorgio Pagannone

La presente edizione del libretto riflette la versione eseguita in questo allestimento dell'opera (per uno schema delle principali versioni di *Pia de' Tolomei* si veda l'appendice 1). Dunque si basa in gran parte sul libretto stampato in occasione della prima rappresentazione (18 febbraio 1837): «PIA / DE' TOLOMEI / *Tragedia Lirica in due Parti* / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO APOLLO / NEL CARNOVALE E QUADRAGESIMA 1836-37 / [fregio] / Venezia / Tipografia di Commercio». Ad esso interpoliamo il finale primo del libretto stampato a Senigallia (luglio 1837).¹ Il testo del finale primo dato a Venezia si può leggere in appendice (2a), unitamente alle altre macrovarianti testuali: il Coro di Guelfi e la Scena finale della versione di Napoli (Appendici 2b e 2c).²

Di quest'opera si conserva anche il libretto autografo di Cammarano (nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli), che corrisponde alla versione di Venezia, ma contiene anche il finale primo di Senigallia, e il coro di Guelfi di Napoli al posto di quello originale. Si tratta di una copia di lavoro, piena di correzioni, stesa su carte di diverso colore e formato. Vi compaiono anche annotazioni di Donizetti. Questo libretto ci serve come base per l'interpunzione e la grafia delle parole (varianti accidentali, che spesso vengono trascurate nei processi di stampa). Per i pezzi in esso mancanti, ossia il coro di Guelfi di Venezia (che nel libretto autografo è rimpiazzato con quello di Napoli) e la scena finale di Napoli, la prima stampa (rispettivamente Venezia 1837 e Napoli 1838) funge da testo-base anche per gli accidentali.

Per quanto riguarda il testo del finale primo di Senigallia, esiste anche un altro autografo di Cammarano, in bella copia, conservato nella Biblioteca Nazionale di Firenze. Questa copia, ancorché discorde in alcuni punti dal libretto di Senigallia, sarà il testo base per gli accidentali (punteggiatura e ortografia).

¹ «PIA / DE' TOLOMEI / *Tragedia Lirica in due Parti* / DA RAPPRESENTARSI / NEL NUOVO TEATRO COMUNALE / DI SINIGALLIA / *La Fiera del 1837* / [fregio] / Sinigaglia / Dalla Tipografia Lazzarini / Con Approv[azione]».

² Le appendici 2b e 2c derivano dal libretto stampato a Napoli nel settembre del 1838: «PIA / DE' TOLOMEI / *Dramma lirico in tre parti* / DA RAPPRESENTARSI / NEL / REAL TEATRO S. CARLO / NELL'AUTUNNO DEL 1838 / [fregio] / Napoli, 1838 / DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA». In questo libretto fu stampato anche il finale tragico, con la seguente avvertenza, dal tono polemico: «L'impresa per sue proprie e particolari ragioni fu indotta a domandar lieto lo sviluppo di questo Dramma. Il perché di questo cangiamento non dovrà essere incolpato verun altro; per quelli però che se ne avessero a richiamare come di un'ingiuria fatta alla storia, l'autore, venerando un saggio comandamento, riporta l'ultimo atto quale fu da lui dettato in origine e per le stampe pubblicato a Venezia, a Sinigaglia, a Lucca, a Roma». A Napoli fu stabilita anche la divisione in tre parti dell'opera.

Nel libretto a stampa di Venezia, nella seconda di copertina, si legge la seguente avvertenza: «NOTA BENE / In luogo della Sala terrena indicata per errore, nella Scena I della Parte prima devono essere gli Appartamenti di Pia, come nella Scena V alla pagina 10». Noi riteniamo che si tratti non di un errore, ma di una variante tardiva, dovuta probabilmente a ragioni di economia, o di necessità scenotecnica (l'opera fu trasferita al Teatro Apollo a causa dell'incendio del Teatro La Fenice avvenuta poco prima dell'inizio della stagione, il 13 dicembre 1836). La generica «Sala terrena» è in effetti un ambiente più consono alla scena iniziale, che non i più intimi «Appartamenti di Pia». La variante però passò in tutti i libretti successivi, tranne il libretto di Firenze del 1842, che ripristina l'indicazione originaria, presente anche nell'autografo di Cammarano (dove c'è peraltro «Gran sala terrena»).

Nel riprodurre il testo si correggono gli errori e i refusi di stampa, si dà un assetto omogeneo alle indicazioni delle scene, sciogliendone sigle ed abbreviazioni. I nomi dei personaggi, nel libretto sempre abbreviati, sono dati per intero. Sono state sciolte anche le frequenti abbreviazioni delle didascalie gestuali ed espressive relative al dialogo drammatico. Quando la didascalia, posta sullo stesso rigo del personaggio, ne ripete il nome, quest'ultimo è stato omissso.

Uniformiamo maiuscole e minuscole all'uso moderno. In particolare, riduciamo in minuscolo: i luoghi (*Padiglione, Sala, Castello* ecc.) e i personaggi collettivi (*Servi, Scudieri* ecc.) nelle didascalie sceniche (quando però hanno la funzione di coro, non di semplici comparse, a inizio scena li diamo in maiuscoletto, uniformandoli ai nomi dei protagonisti), e alcune parole nel testo: *Oste* (esercito), *Rocca, Torre, Custode, Consesso, Signore/Signora* (tranne quando «Signore» sta per «Dio»), *Ciel, Guerrieri, Creato, Spirto, Etra* (conserviamo invece il maiuscolo in *Guelfi* e *Ghibellini* sostantivi, *Sol* (sole), *Universo, Patria, Nume*). Eliminiamo la maiuscola automatica all'inizio del verso, ma seguiamo Cammarano per l'uso di maiuscole e minuscole all'interno del verso, specie dopo i punti sospensivi, esclamativi e interrogativi.

Per la punteggiatura, come si è detto, ci atteniamo di norma agli autografi di Cammarano. Conserviamo peraltro le frequenti lineette che spesso articolano il testo dal punto di vista retorico (ma le eliminiamo dalle didascalie), come anche i punti sospensivi, che sono una cifra stilistica di Cammarano (e di altri librettisti coevi, come Romani). Adottiamo però una punteggiatura moderna in alcuni casi:

- il punto esclamativo dopo *ah, ah!, ahimè, deh* viene sostituito con la virgola o, nel caso di *ah* e *deh*, eliminato del tutto prima di *sì* e *no* e in genere prima di un imperativo (*ah fuggi, deh vola*);
- la virgola automatica prima di *e, che* (pronome e congiunzione), *ma, o* è stata eliminata, tranne nei casi in cui la richiedano la sintassi e la retorica;
- vengono aggiunte le virgole prima e dopo un vocativo e in genere laddove la moderna sintassi lo richiede.

Si sono di regola mantenute gli allotropi di Cammarano (tipo *cangiare/cambiare, angiololangelo, sur/sovra*), le forme arcaiche o desuete contemplate nel *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia e nel *Dizionario della lingua italiana*



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta. Archivio storico del Teatro La Fenice. Il foglietto incollato in seconda di copertina corregge la didascalia scenica di I.1. La cavatina di Pia «O tu che desti il fulmine [...] Di pura gioia in estasi» (I.6-7) è utilizzata in una ripresa di *Marino Faliero* (I.6-7), Trieste, 1837, e, con diversa cabaletta («Alla gioia ed al piacer», da *Bianca e Fernando* di Bellini), in una ripresa di *Parisina*, Reggio, 1838 (III.2-3).

di Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini e gli usi grafici ottocenteschi documentati (ad esempio la congiunzione casuale *che*, con funzione causale, al posto di *ché*).

Effettuiamo nondimeno alcuni ammodernamenti: la *j* dittongata, che Cammarano peraltro non usa sistematicamente, viene ridotta a *i*; eliminiamo la *i* nelle forme in *-gier* (*leggiemente*, *messaggier*); negli imperativi (*fa'*, *va'*, *di'*) aggiungiamo l'apostrofo; mutiamo invece l'apostrofo in accento nel caso di *fé* (passato di *fare*); uniformiamo le grafie alternative *d'onde/donde* e *d'innanzi/dinnanzi/dinanzi* in *donde* e *dinanzi*.

Inoltre, aggiungiamo gli accenti diacritici per disambiguare semantica e prosodia (ad esempio *pènsvi*, *dèsti*, *funèbre*, *penètra*). Nelle rare occorrenze, aggiungiamo anche le dieresi per la corretta lettura metrica del verso (*irrequieta*; *violar*; *insidioso*).

Tutti i versi non musicati sono virgolettati (laddove manca questa segnalazione nella fonte, integriamo).

Nel libretto le cifre in esponente si riferiscono alla guida all'ascolto, collocata a pie' pagina. Essa, come anche l'apparato delle varianti in appendice, si basa sull'edizione critica della partitura curata da chi scrive per conto di BMG Ricordi, la quale segue fedelmente le fonti autografe di Donizetti.

Nella guida indichiamo sia i singoli numeri musicali, così come appaiono nella partitura (in totale sono nove), sia le sottosezioni, i singoli 'tempi' di ogni numero, seguendo la struttura e la terminologia della cosiddetta 'solita forma':³ *adagio – tempo di mezzo – cabaletta* per arie e duetti; *largo concertato – tempo di mezzo – stretta* per i concertati a più voci. Duetti e concertati hanno di norma una sezione iniziale denominata *tempo d'attacco*. *Tempo d'attacco* e *tempo di mezzo* sono sezioni 'cinetiche', dialogiche, quindi aperte, tonalmente instabili; le altre sono invece sezioni 'liriche', chiuse, tonalmente stabili.

Nella guida, le indicazioni agogiche tra parentesi quadre si riferiscono allo spartito a stampa, pubblicato da Girard nel 1837.

Le varianti testuali della partitura verranno elencate nell'appendice 3. Non saranno invece riportate le varianti degli altri libretti, ad eccezione dei pezzi rimaneggiati o riscritti *ex novo* (che si trovano nelle appendici 2b e 2c).⁴

| | | |
|---------------|---|--------|
| PARTE PRIMA | <i>Scene prima-quarta</i> | p. 67 |
| | <i>Scene quinta-settima</i> | p. 70 |
| | <i>Scene ottava-nona</i> | p. 73 |
| | <i>Scene decima-undicesima</i> | p. 76 |
| | <i>Scene dodicesima-diciannovesima</i> | p. 78 |
| PARTE SECONDA | <i>Scene prima-seconda</i> | p. 84 |
| | <i>Scene terza-quinta</i> | p. 86 |
| | <i>Scene sesta-ottava</i> | p. 89 |
| | <i>Scene nona- undicesima</i> | p. 93 |
| APPENDICI: | 1. <i>Tabella sinottica</i> | p. 99 |
| | 2. <i>Macro varianti testuali</i> | p. 100 |
| | 3. <i>Partitura – varianti testuali</i> | p. 107 |
| | <i>Orchestra</i> | p. 113 |
| | <i>Voci</i> | p. 114 |

³ Cfr. HAROLD POWERS, 'La solita forma' and 'The Uses of Convention', «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90, che riprende la terminologia adottata da ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Verdi*, Firenze, Tofani, 1859.

⁴ Per un'edizione completa, comprensiva delle varianti genetico-evolutive, si rimanda al mio libro: *La «Pia de' Tolomei» di Salvatore Cammarano. Edizione genetico-evolutiva del libretto*, Firenze, Olschki, in corso di pubblicazione. In questo volume c'è anche una ricostruzione accurata del processo compositivo dell'opera, con dovizia di documenti, anche inediti, e una ricognizione delle fonti letterarie coeve della *Pia*, che sono messe a confronto con il libretto di Cammarano.

PIA DE' TOLOMEI

tragedia lirica in due parti

poesia di Salvatore Cammarano

musica di

Gaetano Donizetti

PERSONAGGI

| | |
|---|-----------|
| NELLO DELLA PIETRA | Baritono |
| PIA, <i>sua moglie</i> | Soprano |
| RODRIGO DE' TOLOMEI, <i>fratello di Pia</i> | Contralto |
| GHINO DEGLI ARMIERI, <i>cugino di Nello</i> | Tenore |
| PIERO, <i>solitario</i> | Basso |
| BICE, <i>damigella di Pia</i> | Soprano |
| LAMBERTO, <i>antico familiare de' Tolomei</i> | Basso |
| UBALDO, <i>familiare di Nello</i> | Tenore |
| IL CUSTODE <i>della torre di Siena</i> | Tenore |

CORO di Damigelle, Familiari di Nello, Guerrieri Guelfi, Guerrieri Ghibellini, Romiti.

COMPARSE di Soldati senesi, Soldati fiorentini, Scudieri di Nello, Servi di Nello.

*L'avvenimento ha luogo prima nelle vicinanze di Siena, quindi nella Maremma toscana.
L'epoca è dell'anno 1260.*



Frontespizio del libretto per la ripresa di Sinigaglia, 1837, con il nuovo finale primo. Nell'esemplare consultato (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Raccolta Rolandi), errata la sequenza di 4 carte, ma testo integro. Cantavano Giorgio Ronconi (Nello), Eugenia Tadolini (Pia), Letizia Sudetti (Rodrigo), Napoleone Moriani (Ghino), Stanislao Demi (Piero), Paolina Rovaris (Damigella di Pia), Domenico Raffaelli (Lamberto), Alessandro Giacchini (Ubaldo). Tra i libretti conservati nella Raccolta Rolandi (Roma, Argentina, 1838; Napoli, San Carlo, 1838; Milano, Scala, 1839; Firenze, Pergola, 1842; Lisbona, S. Carlos, 1847; Parma, Regio, carnevale 1857-1858), solo quello portoghese mantiene il finale primo originario.

PARTE PRIMA¹

SCENA PRIMA

Sala terrena entro un castello de' Tolomei.

FAMILIARI *di Nello.*

CORO I

Ancor del fosco notturno velo²
tutto spogliato non era il cielo,
quando avvolto nel suo mantello
segreto messo giunse al castello.

CORO II

Fu tratto forse dinanzi a Pia?
Nello, il consorte, quell'uomo in via?

CORO I

Lo accolse Ubaldo ...

CORO II

Ei viene appunto!

SCENA II

UBALDO *e detti.*

CORO I

Di', quel messaggio? ...

CORO II

Dal campo è giunto?

CORO I

Reca novelle triste o felici?

CORO II

Parla ...

CORO I

Disvela ...

UBALDO (*a voce bassa ed in tuono misterioso*)

Parla ... Udite, amici.

Né Pia, né quanti le son dappresso
denno contezza aver del messo.
Crudel mistero colui m'apprese ...

(*Gli altri vorrebbero interrogarlo*)

Sol debbe a Ghino esser palese.
V'allontanate.

CORO

Fatal messaggio!

Fra noi tremendo egli apparì! ...
Qual di cometa sanguigno raggio
che di spavento la terra empì!

(*Si dileguano*)

SCENA III

GHINO *e detto.*

UBALDO

Signor, giungi opportuno.³

¹ Preludio. *Allegro*, 4/4 – Mi bemolle maggiore

Il preludio è brevissimo: giusto il tempo di mettere sull'attenti l'uditorio con robusti accordi. In pratica consiste in un lungo pedale di dominante che risolve sull'accordo iniziale del coro successivo: i due pezzi costituiscono un blocco unitario. Il preludio attacca *fortissimo*, ma conclude in *pianissimo*, con minacciosi unisoni degli archi, ripresi dai fiati, e con sinistri rulli di timpano: l'ultima pennellata è sufficiente a creare un'atmosfera di tensione.

² [n. 1.] Introduzione, scena e cavatina Ghino. *Larghetto* – 4/4, Mi bemolle maggiore

Il sipario si alza sul coro (i familiari di Nello) che confabula sommessamente: c'è preoccupazione per le sorti della guerra che oppone i Guelfi ai Ghibellini. Il pizzicato degli archi che sorregge la melodia principale rende bene l'idea del bisbiglio e del fare circospetto, quasi in punta di piedi. Il pezzo è chiaramente tripartito, ed ha una forma A-B-A. Nella prima sezione il coro racconta l'antefatto, e dialoga tra sé, su una melodia ampia e rigorosamente isoritmica (*l'isoritmia*, ossia la ripetizione di un unico modulo ritmico, è spesso associata alla narrazione). L'entrata di Ubaldo, il quale dovrebbe far luce sui dubbi degli altri familiari, interrompe bruscamente la prima parte e innesca la seconda sezione («Di', quel messaggio?», *Allegro*): la musica si anima man mano che le richieste di spiegazione da parte del coro si fanno più pressanti. Ma Ubaldo ha la bocca cucita e cerca di placare gli animi, tornando alla melodia iniziale (terza sezione: «Udite, amici», *Primo tempo*). In sostanza, il coro rimane – vien fatto rimanere – estraneo alla vicenda privata dei protagonisti. Funge da cornice narrativa e da cuscinetto per l'entrata del primo dei personaggi principali.

³ *Andante* – 4/4, Do minore (modulante) – Scena

L'entrata di Ghino, il personaggio chiave della vicenda, viene sottolineata da un brusco cambio tonale: da Mi bemolle maggiore si passa a Do minore. Il fiammeggiante motivo iniziale degli archi effigia la natura impetuosa del

GHINO
 forse? ...
 UBALDO
 Divien certezza.
 Sorpresi un foglio.
 GHINO
 Di tue cure, Ubaldo,
 premio condegno avrai.
 (*Ubaldo gli porge uno scritto ed egli legge*)
 «Quando sepolto
 fia nel silenzio della notte il mondo,
 inosservato per la via del parco
 a te verrò: l'assenza
 del tuo sposo abborrito a me concede
 d'abbracciarti la gioia, e tal mercede
 soffrir mi fa la vita.» – O Pia mendace,
 ove il rigor, l'austera
 virtude ov'è, che rampognar ti fea
 l'amor di Ghino? Ah, sempre, o fatal donna,

separati ne avesse
 quella tremenda eredità degli avi,
 la vendetta, il furor, "né ghibellino
 "talamo accolta chi nascea di Guelfi,"
 che tanto sventurato
 or non sarei, né vinto e lacerato
 da rimorso infernal, d'un mio congiunto
 la sposa amando!
 UBALDO
 E che risolvi, o Ghino?
 GHINO
 Chiesi vederla ... – Oh, se repulse ardisci
 oppormi ancor, paventa! ...
 Un detto mio ti perde ... Ove trascorro! ...
 Ah, ne morrei da fera doglia oppresso ...
 UBALDO
 E tanto l'ami ancor?
 GHINO
 Più di me stesso.
 Non può dirti la parola⁴

segue nota 3

tenore, che arde di una passione nascosta e travolgente per Pia. Questo motivo è lo spartiacque tra la dimensione 'pubblica' (l'angoscia per le vicende belliche dei familiari di Nello) e quella 'privata' (l'«amore violento» di Ghino per Pia).

L'ampia scena in recitativo, nella quale Ghino apprende che uno sconosciuto, scambiato per amante segreto di Pia, le ha dato appuntamento per la notte, culmina in uno squarcio arioso («O Pia mendace!») che ricorda molto da vicino lo struggente «Amami, Alfredo» di Violetta nella *Traviata*:

ESEMPIO 1 (n. 1, bb. 97-101)

Ghino [Moderato assai]

Oh Pia men - da - ce, o - v'è, o - v'è il ri - go - re,

Si può ben dire che la melodia di Verdi sia un vero e proprio plagio (anche se geniale). Vi è peraltro un'analogia dal punto di vista retorico: il poderoso slancio melodico traduce in musica un'apostrofe, anche se di segno opposto («Amami, Alfredo»; «O Pia mendace!»). La differenza sta nel fatto che la melodia di Ghino si ferma a metà e ripiomba nel recitativo *ex abrupto*, mentre quella di Violetta s'innalza nell'acuto liberatorio e sublime. (La turpe passione di Ghino non è d'altronde paragonabile al sentimento profondo di Violetta.)

Poco più in là il celebre motivo riappare in orchestra, in corrispondenza delle parole «Chiesi vederla ... Oh, se repulse ardisci»: l'eco di quel grido di dolore non si è ancora spenta, e si tramuta anzi in livore; traspare come in controtuce, dietro le parole minacciose di Ghino. Ma, per una di quelle giravolte emotive che rendono così incoerenti, ma anche così accattivanti, le opere italiane del primo Ottocento, Ghino si arresta sulla soglia del rancore e della vendetta e, pungolato da Ubaldo, torna a meditare sul suo amore per Pia.

⁴ *Larghetto* – 9/8, Si bemolle maggiore – Cantabile

Lo scopo di questo cantabile è rendere in musica la natura della passione di Ghino per Pia. Si tratta di un pezzo vocalmente arduo, tenuto su una tessitura altissima, che è il segno del fervore di Ghino. Le parole chiave sono nell'ultimo distico: «Ah, l'incendio che mi strugge / è delirio, e non amor!». La melodia, che fino ad ora aveva percorso i binari consueti della *lyric form* (quattro frasi disposte secondo l'ordine AA'BA''), si estende, si libra, mo-

qual desio m'incalza e punge ...
 La speranza che s'invola
 nuove fiamme al foco aggiunge.
 Pia m'abborre, Pia mi fugge ...
 ma non fugge dal mio cor.
 Ah, l'incendio che mi strugge
 è delirio, e non amor!

SCENA IV

BICE *e detti.*

GHINO
 Ebben?⁵

BICE
 Venirne davanti a lei
 più non ti lice.

GHINO
 Chi a me lo vieta?

BICE
 Pia.

GHINO
 La cagione?

BICE
 Saper la dei.
 E Nello, anch'egli potria ...

GHINO
 T'acqueta.

Troppo dicesti!

BICE
 Nel mio linguaggio
 ella ti parla: pènsavi, e trema.

(Parte)

UBALDO
 Muto rimani a tanto oltraggio!

GHINO
 Non ha favella un'ira estrema. –

(Dopo un momento di riflessione rende il foglio ad Ubaldo)

Rechi all'infida ignoto messo
 quel foglio ...

UBALDO
 Intendo: riposa in me.

GHINO
 Al campo io volo ... e Nello, ei stesso
 udrà qual onta costei gli fé. –

Mi volesti sventurato?⁶
 Sventurata sarai meco ...
 I miei pianti avranno un eco,
 il mio duol vendetta avrà.

segue nota 4

dula, sembra non trovare posa. L'abnorme frase conclusiva (A'), che copre ben sedici delle ventotto battute complessive, dà insomma la misura dell'eccitazione di Ghino. (Un buon termine di paragone è la romanza del Conte di Luna nel *Trovatore*, «Il balen del suo sorriso»: anche lì c'è una lunga coda con funzione 'autoerotica'.)

⁵ *Allegro* – 4/4, Si bemolle maggiore – Tempo di mezzo

Nel tempo di mezzo avviene, puntualmente, la svolta affettiva che deve motivare la cabaletta: Pia, tramite la sua damigella Bice, fa sapere a Ghino che non vuole nemmeno vederlo. Apriti cielo! Ghino va su tutte le furie; il delirio amoroso lascia il posto all'«ira estrema». La concitazione dell'orchestra sonorizza il tumulto affettivo di Ghino, che sembra paralizzato dall'ira, anche se in realtà medita una vendetta atroce contro Pia.

⁶ *Moderato* – 4/4, Si bemolle maggiore – Cabaletta

L'ira di Ghino trova finalmente sbocco nella cabaletta, che però è in tempo moderato, ed ha un tono marziale. La forma quadrata (AABA), unita al ritmo di polacca, denota lucidità e determinazione, un'ira sì furente, ma non scomposta. La cabaletta tenta di ribaltare la situazione emotiva del cantabile: dall'essere schiavo di una passione impossibile alla brama di vendetta, da una condizione passiva ad una attiva. Vi sono però segnali di cedimento, di dubbio, che incrinano l'apparente sicumera del proposito espresso. Questi segnali sono nella frase di mezzo (B), sulle parole «O mio core, o cor sprezzato, / gemi indarno in questo petto», e nella frase finale (A), sulle parole «che somigli alla pietà» (dove cambia anche il ritmo dell'accompagnamento): sono piccole inflessioni cromatiche della melodia, da non intendersi semplicemente come pitture sonore sui concetti «gemere» e «pietà», ma, *a posteriori*, come barlumi di umanità e di sensibilità. Ghino, pur se accecato dall'ira e dalla sete di vendetta, non perde un fondo di bontà (il suo cuore continua a 'gemere'); non è uno Jago, lucido nel portare avanti le sue malefatte, né assomiglia a Nello, che sarà preda di un'ira cieca, incontenibile. Proprio questo fondo di bontà determinerà un precoce quanto inutile ravvedimento.

O mio core, o cor sprezzato,
gemi indarno in questo petto:
dei bandir qualunque affetto
che somigli alla pietà.

UBALDO

Sì, tu fosti provocato...
Saria stolta la pietà.

(Partono da opposta via)

SCENA V⁷

Appartamenti di Pia. Due porte laterali: quella a destra mena alla stanza da letto: altra porta nel fondo, dietro la quale un verone che risponde sul giardino.

BICE e LAMBERTO.

LAMBERTO

”Surse la Pia?”

BICE

”Surse anzi l’alba, e parmi

”più dell’usato ancora

”gemente, irrequieta.

LAMBERTO

”Il suo cordoglio

”purtroppo è giusto! D’esecranda pugna

”il dì s’appressa: per lo sposo insieme

”e pel fratello, armati

”l’un contro l’altro e di vendetta ardenti,

”ella tremar dovrà!

BICE

Malvagia etade! ...

”Di sangue cittadin grondar le spade

”vedremo ancor!

LAMBERTO

”Di Nello

”fu prudente consiglio

”la sposa allontanar dal suo palagio,
”che scopo fia di militar licenza,
”se la tremenda oste di Flora irrompe
”nella cittade.

BICE

”E questa rocca, antico

”de’ Tolomei retaggio,

”scampo sicuro estimi tu?

LAMBERTO

”Fu dessa

”inespugnabil sempre.

”Lo sventurato genitor di Pia,

”quando funesta ardea gara civile,

”qui ricovrò da Siena e l’ira ostile

”respinse a lungo; ma consunto alfine

”ogni alimento, per segreto calle

(Egli getta come involontariamente uno sguardo sulla parete in fondo)

”fuggì, sull’Arno raggiungendo i figli

”pargoli ancora e la consorte. Io poscia

”tuttor qui m’ebbi solitaria stanza...

BICE

”Ver noi la Pia s’avanza.

LAMBERTO

”Io mi ritraggo. Alle sue donne accanto,

”libero sgorghi dell’afflitta il pianto.”

(Parte pel fondo)

SCENA VI

PIA, DAMIGELLE e detta.

DAMIGELLE *(invitando la Pia a sedere presso il verone)*

Qui posa il fianco. È vivida⁸
quest’ora del mattino,

⁷ L’intera scena quinta del libretto non è stata musicata, per esigenze di brevità. In essa sono spiegati alcuni antecedenti, il più importante dei quali è la guerra che oppone Nello, il marito di Pia, a Rodrigo, il fratello di lei, quindi il lacerante contrasto affettivo nell’animo di Pia. Viene poi spiegato il motivo per cui Pia si trova nella rocca de’ Tolomei, e viene svelato il passaggio segreto che, nel finale primo, consentirà la fuga a Rodrigo. Dunque questa scena, seppur non musicata, si rivela essenziale per comprendere il *plot*; resterebbe altrimenti oscuro il motivo dell’angoscia e della trepidazione di Pia nella scena successiva.

⁸ [n. 2.] Coro, scena e cavatina Pia. *Andantino* – 4/4, Fa maggiore – Coro di damigelle. Anche qui abbiamo un coro con funzione introduttiva. Pia è già in scena e le damigelle, vedendola preoccupata, cercano di consolarla con una melodia dal tono pastorale, che reitera una cellula ritmica molto caratteristica; sembra quasi un invito alla danza. Questo pezzo passerà poi nella *Favorite* (diverrà il coro «Rayons dorés»; «Bei rag-

imbalsamata è l'aura
che move dal giardino:
di vaghi fior smaltato
ve' come ride il prato.
Qui tutto spira e parla
celeste voluttà.

(È vano! A confortarla
uman poter non v'ha.)

PIA (*sorgendo smaniosa*)

A voi son grata, ma non è quest'alma⁹
più di gioia capace.

BICE

”Almen di calma

”Io sia ...

PIA

”Trista per me, funerea luce
”il Sol diffonde, e l'Universo piange!”

BICE

Misera!

PIA

In cor se mi leggesti, o Bice,
del mio stato infelice
maggior pietade avresti! –
(Oh incertezza crudel! ... giunger dovea
pria del giorno l'avviso ...

Al suo fuggir, compro dall'oro, è forse
un ostacolo insorto?
Della torre il custode
potria con empia frode
tradirmi? ... Ah no, che di Rodrigo ei stesso
mi fé l'arcana prigionia palese.
Eppur, donde l'indugio? Ah, ch'io mi perdo!
E fra tante dubbiezze, in cui smarrita
è la ragion nel core,
certo, ah certo soltanto è il mio dolore!) –

(O tu che dèsti il fulmine,¹⁰
che al nembo il fren disciogli,
le mie dolenti lagrime
in tua pietade accogli ...
Quell'innocente vittima
salva e conduci a me.

No, tu non puoi respingere
chi fida in te, buon Dio ...
Il voto che fra i gemiti
al tuo gran soglio invio
è puro come gli angeli
che stanno in ciel con te.)

BICE e DAMIGELLE

(Geme tuttor la misera! ...
Calma per lei non v'è.)

segue nota 8

gi lucenti» nella versione italiana). La sua forma è tripartita (ABA), ma il B è solo un breve interludio nel quale le donne provano a scuotere Pia, invano. La funzione di questo coro è anche di contrasto: esso simula una serenità che manca, rimane estraneo ai sentimenti di Pia, intimi ed inconfessabili. All'idillio del coro si contrappone il tumulto affettivo di Pia.

⁹ *Recitativo* – 4/4, Re bemolle maggiore (modulante) – Scena

Pia si mostra abbattuta, ma non rivela nulla, nemmeno alla fidata Bice. Ella d'ora in poi parlerà e canterà tra sé; il suo è un monologo interiore con 'pertichini' (Bice e le damigelle, che restano fisicamente presenti in scena ma non odono le sue parole, non hanno accesso alla sua intimità).

¹⁰ *Larghetto* – 2/4, La bemolle maggiore – Cantabile

Il cantabile è una preghiera, ed ha una forma piuttosto insolita e articolata. Il testo è strofico, ma non la realizzazione musicale. Il pezzo inizia alla maniera di Rossini, in forma 'aperta': l'invocazione dell'Onnipotente si materializza in due ampie arcate melodiche che presentano rapide ricadute (veri e propri madrigalismi sulle parole «fulmine» e «disciogli») e un andamento sciolto, non a tempo. Segue la melodia di forma 'chiusa', che cresce gradualmente spingendosi fino al La[♯] acuto nella parola «salva». Vi è poi una sezione mediana affidata al coro, che si limita ad osservare, dal di fuori, Pia che «geme», mentre ella si esibisce con colorature espressive. Segue infine la ripresa della melodia chiusa e una coda un po' più mosca nella quale Pia svetta fino al Do[♭]₅, indugiando su una regione armonica lontana (Do bemolle maggiore): una regione che evoca purezze eteree, immateriali, come quelle degli «angeli». La melodia nel suo complesso ha molto di belliniano: la purezza, il candore, la cura del dettaglio, la tornitura raffinata.

SCENA VII

LAMBERTO *e dette.*LAMBERTO (*traendola in disparte*)Pia ...¹¹

PIA

Che fu? ... smarrito in volto
sei, Lamberto! ...LAMBERTO (*sottovoce*)

M'odi.

PIA

Ascolto.

LAMBERTO (*come sopra*)Fra le querce ... accanto al rio ...
ove il parco è più solingo,
accostarsi a me vegg'io
un uom tacito e guardingo ...
Ei gettandomi dappresso
questo foglio, in tuon sommesso
di recarlo a te mi dice,
quindi fugge al par d'un lampo.PIA (*prende il foglio e l'apre*)

(Le sue note! ...

Dopo aver letto.

Me felice! ...

Tolto è omai qualunque inciampo! ...)

LAMBERTO (*osservando il cambiamento del volto di lei*)

(Il tormento a lei dà tregua!)

PIA

(Qui fra poco il rivedrò! ...)

BICE e DAMIGELLE

(L'atra nube si dilegua
che la fronte a Pia velò!)

PIA

(Di pura gioia in estasi¹²

è l'anima mia rapita! ...

A lui dirò: sei libero,

io ti salvai la vita ...

E amplessi e baci e palpiti

confonderemo intanto ...

E verserem quel pianto

che di dolor non è!)

BICE, LAMBERTO e DAMIGELLE

(Ella cessò dal pianto!

Al ciel ne sia mercé.)

*(Pia si ritira a destra; gli altri dall'opposto lato)*¹¹ *Allegro* – 4/4, modulante – Tempo di mezzo

Finalmente arriva la notizia che Pia attendeva: Rodrigo è libero e vuole incontrarla la sera stessa. È interessante notare la costruzione musicale dell'effetto di rasserenamento causato dalla lieta notizia: il racconto di Lamberto, latore del messaggio, inizia in Si bemolle minore («Fra le querce ... accanto al rio ...»), quindi piega in Si bemolle maggiore alla ripresa della melodia («di recarlo a te mi dice»), per sfociare infine in Sol maggiore (tonalità della successiva cabaletta), dopo che Pia ha letto la lettera («Tolto è omai qualunque inciampo! ...»). Il motivo orchestrale dell'ultima sezione tornerà anche alla fine dell'opera; si tratta peraltro di una delle prime idee musicali di quest'opera, visto che Donizetti l'aveva annotata nel libretto autografo di Cammarano, nella fase iniziale della composizione:

ESEMPIO 2 (n. 2, bb. 176-179)

La reiterazione del motivo produce un effetto simile al *crescendo* rossiniano, che si accompagna al sollievo e all'euforia di Pia («L'atra nube si dilegua», commenta il coro), e allo stesso tempo genera nuova tensione per l'attesa del fratello.¹² *Moderato* (corretto poi in *Allegro*) – 4/4, Sol maggiore – Cabaletta

Nella cabaletta Pia dà sfogo alla sua gioia, e all'energia accumulata nella sezione precedente. La tonalità è Sol maggiore, ed è una scelta insolita perché di norma un'aria del primo Ottocento (ma anche un duetto, o un concertato) inizia e finisce nella stessa tonalità (qui dunque dovrebbe esserci La bemolle maggiore, come nel cantabile). Ciò potrebbe essere dovuto a mere considerazioni pratiche (l'intenzione di non affaticare troppo il soprano sugli acu-

SCENA VIII

Interno del padiglione di Nello.

NELLO

Giurai svenarlo, ch'egli ardi col sangue¹³
 de' miei congiunti violar la pace
 da noi giurata, quando a Pia mi strinse
 sacro legame; or della morte il ferro
 gli sta sul capo, e gemo!
 "Gridato fu dal militar consenso
 "nemico della Patria: era concesso
 "al mio pregar soltanto
 "che nel segreto carcere la scure
 "tronchi sull'alba il procelloso corso
 "di sua fatal giornata."
 Almen la sventurata
 Pia, che l'ama cotanto, il fine acerbo
 non udrà del fratello ...
 Qualcun s'appressa! ...

SCENA IX

GHINO e detto.

GHINO

Nello?...

NELLO

Ghino! ... tu qui!

GHINO

Mi tragge

alta cagion.

NELLO

Sembri agitato! ...

GHINO

È vero ...

A palesarti orribile mistero,
 a trafiggerti il petto
 io venni.

NELLO

Ogni tuo detto
 mi fa tremar!

segue nota 12

ti), ma c'è anche da dire che il Sol maggiore è una tonalità più chiara, aperta, solare rispetto a La bemolle maggiore, dunque rappresenta meglio il contrasto con la preghiera.

L'indicazione di tempo originaria (*Moderato*), rimasta nello spartito canto e piano, sembra in contraddizione col carattere del pezzo, ed in effetti Donizetti la corresse poi in *Allegro*. Il ritmo saltellante dell'accompagnamento esprime bene il senso di giubilo del pezzo. La melodia in sé non ha nulla di rilevante, se non il fatto che Donizetti ci tornò su a più riprese, apportando varie modifiche (segno che non la trovava molto soddisfacente). D'altronde, l'effetto del pezzo dipende non tanto dalla melodia, quanto piuttosto dalla combinazione e dal contrasto tra essa e le rapide figurazioni dell'accompagnamento.

Va semmai osservato che il tono ed il contenuto espressivo del testo e della musica si adatterebbero ad una cabaletta amorosa; si pensi al verso «E amplessi, e baci, e palpiti», fin troppo audace (in un libretto romano divenne «E amplessi e dolci palpiti»). Insomma, uno che entrasse in teatro a questo punto, e ascoltasse libretto alla mano, penserebbe che Pia stia smanando per il suo amoroso, non per suo fratello. Ciò potrebbe non essere un difetto, bensì un effetto voluto: in quest'opera Rodrigo, non Ghino, è il vero antagonista di Nello, non solo a livello politico, ma anche affettivo. Se la preghiera era il luogo della purezza e del candore, la cabaletta è invece il luogo delle pulsioni inconse di Pia, la quale mostra un attaccamento morboso per il fratello (ciò sarà ancor più evidente nel duettino del finale primo).

¹³ [n. 3.] Scena e duetto Nello e Ghino. *Larghetto*, poi *Recitativo* – 4/4, Do maggiore (modulante) – Scena Cambia la scena, cambia l'atmosfera. Siamo nel padiglione di Nello, in zona di guerra. La solenne fanfara iniziale in Do maggiore serve a definire la cornice ambientale. La scena iniziale ci presenta il terzo protagonista: Nello, il baritono. Questo duetto funge per lui da cavatina, ossia da pezzo di presentazione (la mancanza di un'aria iniziale sarà compensata da una grande aria nella parte seconda). Il monologo iniziale, musicato solo parzialmente, ce lo presenta dubbioso, pensieroso. Egli è in pena per le sorti di Rodrigo, il fratello di Pia, che lei «ama cotanto». Questo inizio calmo e rassicurante serve a creare un degno contrasto con ciò che seguirà. L'arrivo di Ghino cambia le carte in tavola, e innesca il duetto vero e proprio. Egli, come Jago, deve convincere Nello che Pia è infedele; il suo compito è agevolato dal fatto che lui crede davvero Pia colpevole di avere un amante segreto, e dal fatto che Nello è facile preda della gelosia e dell'ira.

| | |
|--|--|
| <p>GHINO Tu n'hai ben donde! – Pia ...</p> <p>NELLO Qual nome profferisti! ... e qual mi turba nero sospetto! ... – No, spirto d'averno lo desta in me ... (<i>Abbandonandosi fra le braccia di Ghino</i>) Soccorri al tuo fratello, dimmi che fida è la consorte ... Sgombra, deh sgombra il mio spavento estremo. – (<i>Ghino getta sopra di lui un cupo sguardo e rimane in silenzio</i>) Oh silenzio funesto! ... – Io gelo! ... io tremo! È men fero, è meno orrendo¹⁴ il silenzio della tomba.</p> <p>GHINO Il mio dir fia più tremendo.</p> <p>NELLO Ahi, la morte in cor mi piomba!</p> <p>GHINO Infelice!</p> <p>NELLO Omai favella.</p> <p>GHINO Sei tradito.</p> | <p>NELLO Il ver dicesti?</p> <p>GHINO Ah, purtroppo.</p> <p>NELLO Io fremo! ... Ed ella? ...</p> <p>GHINO (<i>esitante</i>) Ella ...</p> <p>NELLO O Ghino, a che t'arresti?</p> <p>GHINO È un'infida.</p> <p>NELLO (<i>tremante d'ira</i>) L'onor mio? ...</p> <p>GHINO D'atra macchia ricoprì!</p> <p>NELLO E il tuo fulmine, gran Dio, la spergiura non colpì? – (<i>Cade sur uno scabello. Pausa</i>) (<i>Sorgendo e con tutta l'effusione del dolore</i>) Parea celeste spirito¹⁵ ascoso in uman velo! ... Per me quel riso angelico schiudeva in terra il cielo! ... Il disinganno è giunto!</p> |
|--|--|

¹⁴ *Moderato [mosso] – 4/4, La bemolle maggiore (modulante) – Tempo d'attacco*
Basta un silenzio, una non-risposta, ma eloquentissima, di Ghino, per innescare il tempo d'attacco, ossia il trapasso dal recitativo alla parte musicale del duetto. L'idea geniale di Donizetti (manca nel libretto una didascalia in tal senso) è quella dell'«ira repressa» di Nello, che si esprime con un motivo puntato in orchestra:

ESEMPIO 3 (n. 3, bb. 66-68)



Questo motivo sotterraneo (lo chiamiamo per comodità IR, che sta appunto per «Ira Repressa»), percorre un po' tutto il duetto, ne sostiene da cima a fondo la tensione, che si scaricherà poi nella cabaletta conclusiva. L'effetto di furore rattenuto è d'altronde una delle grandi risorse espressive di Donizetti, una sua strategia drammatica collaudata (basti pensare ad esempio al finale primo della parte seconda della *Lucia di Lammermoor*, dopo l'arrivo di Edgardo).

¹⁵ *Larghetto – 6/8, Do maggiore – Cantabile*

Il dialogo tra Ghino e Nello giunge ad un momento d'*impasse*: Nello cade su una sedia, Ghino osserva compiaciuto in silenzio. Nel cantabile c'è una completa dissociazione tra i due personaggi, che è drammatica e musicale insieme. Per Nello è il momento del dolore, del ricordo, della nostalgia, per Ghino il momento della vendetta, dell'esaltazione malefica. Nello si esprime a voce alta, e canta una melodia dolce, un vero cantabile. Ghino gongola tra sé, e canta una sorta di cabaletta: la pulsazione dell'accompagnamento si fa più rapida, e la melodia assume un ritmo tipico delle cabalette/strette (nota lunga seguita da due brevi):

Tutto distrugge un punto! ...
 Il viver mio di lagrime
 sorgente omai si fé.

GHINO
 (Seppi nel cor trasfondergli
 parte del mio veleno:
 le mie gelose furie
 squarciano pur quel seno.
 È omai scoccato il dardo ...
 Ogni rimorso è tardo ... –
 Gioia dell'alme perfide,
 io già ti sento in me.)

NELLO (*come colpito da rapido pensiero afferra Ghino per la destra, affissandolo acutamente in guisa di chi cerca per gli occhi scrutare l'animo altrui*)
 Tu mentisti; un tanto eccesso,¹⁶
 no, quel cor non ha macchiato.

GHINO
 Testimon sarai tu stesso
 dell'oltraggio a te recato. –
 Come il ciel di luce privo
 chiami al sonno ed al riposo,

alla Pia verrà furtivo
 chi t'offende ...

NELLO (*con estremo furore*)
 Andiam ... – Fui sposo! –
 Sol, che tardi? ... il corso affretta ...
 cedi all'ombre ...

GHINO
 Ah, m'odi ancor ...

NELLO
 Più non odo ...

GHINO
 Almen ...

NELLO
 Vendetta ...

GHINO
 Pria ...

NELLO
 Son cieco di furor.
 (*Qual uomo privo affatto di ragione*)
 Del ciel che non punisce¹⁷

segue nota 15

ESEMPIO 4 (n. 3, bb. 133-136)

Insomma: Ghino non può condividere i sentimenti nostalgici di Nello, perché li ha già espressi nel cantabile della sua cavatina («Non può dirti la parola»): si trova avanti, affettivamente, rispetto a Nello, ha già superato la prova del dolore. Il fatto che le voci, nelle ultime battute, si uniscano per fare la cosiddetta 'comune' (ossia la cadenza a voci parallele) è un ossequio alla convenzione, non ha nessuna rilevanza drammatica: i due hanno sentimenti contrastanti, in questo momento. (Il fatto che Donizetti abbia tagliato due battute della comune, sull'autografo, è eloquente in tal senso.)

¹⁶ *Allegro giusto* – 4/4, modulante – Tempo di mezzo

Nello, dopo aver rimembrato lo «spirto angelico» di Pia, ha giustamente un moto d'incredulità, e mette sotto pressione Ghino. Ma questi è fin troppo esplicito, stavolta. Torna il motivo IR, sempre nella stessa tonalità (La bemolle maggiore), ma ora il motivo si anima, s'infervora, fino a che assume un andamento *più mosso* e viene suonato ed ingigantito dall'intera orchestra, quando esplose la rabbia di Nello («Sol, che tardi? ... il corso affretta ...»). Costui è ormai cotto al punto giusto per cantare l'immane cabaletta.

¹⁷ *Allegretto* – 3/4, La bemolle maggiore – Cabaletta

La cabaletta attacca con un ritmo di polacca, e con un tono marziale che ben si addice alle intenzioni bellicose di Nello, il quale incarna qui il *cliché* del marito cornuto, pugnale alla mano, pronto a farsi giustizia da sé. La cosa

emenderò l'errore ...
Già il mio pugnol ferisce,
de' rei già squarcia il core ...
Le palpitanti vittime
io premo già col piè.

GHINO

(Sei pago, amor furente?
S'appresta orrendo scempio.
Le mie virtùdi hai spente,
m'hai reso un vile, un empio ...
Gioisci, esulta, o demone,
e lei perdesti ... e me!)

(Nello esce furibondo seco traendo Ghino per un braccio.)

SCENA X¹⁸

Orrido sotterraneo appena rischiarato da una tetra lampada: in fondo un rastello di ferro dietro cui passeggia un uomo d'armi.

RODRIGO

In questa de' viventi orrida tomba,¹⁹
ove per sempre il raggio
tace del giorno, il suon di fioca squilla
giunge soltanto ... "dell'ombroso velo
"or si ricopre il cielo,
"e le stelle silenti
"spargon luce soave ..." Ah, l'ora è questa
arbitra di mia sorte!
Fra speranza e timor, fra vita e morte
mi balza il cor! ... Pavento
forse l'estremo fato?
No; ma un pensiero! ... Ah, pende dalla mia
un'altra vita! Oh dolce suora! oh Pia! ...

segue nota 17

interessante da osservare è lo iato che si crea tra musica e testo riguardo a Ghino. Questi si esprime *a parte*, come nel cantabile, e – a parole – comincia a manifestare i primi segni di rimorso. Non condivide affatto i sentimenti di Nello, *ma* si esprime musicalmente come lui. Tra musica e testo decide il dramma: Ghino viene trascinato dal furore di Nello, non può più opporvisi, pur volendo; sa che il «dardo è già scoccato», e non può tornare indietro. La replica di Ghino è una scialba copia della melodia di Nello, un assenso pieno di dubbi e contraddizioni. In quest'ottica, sarebbe errato alzare la melodia del tenore di una quarta, come attestano diverse fonti manoscritte dell'opera, perché, a livello drammatico, Ghino deve essere l'ombra di Nello, non può manifestare una sua personalità e una sua volontà (anche se il tenore di turno potrebbe lamentarsene). La sua ritrosia a condividere appieno i propositi di Nello si può comunque cogliere nella terza ripetizione della melodia, *a due*: Ghino non canta all'unisono con Nello, ma si limita a fare il controcanto. (Viene in mente un esempio opposto, il celebre *Suoni la tromba, e intrepido*, nei *Puritani* di Bellini, dove invece c'è perfetto accordo, musicale e spirituale, tra Giorgio e Riccardo.) Opportunamente, anche in questo pezzo Donizetti taglia quattro battute di «comune», prima della terza ripetizione della melodia.

¹⁸ [n. 4.] Scena e cavatina Rodrigo.

Le due arie di Rodrigo, questa e quella della parte seconda, furono aggiunte in un secondo tempo, quando Donizetti decise di accontentare l'impresario Lanari, inserendo nel *cast* il contralto Rosina Mazzarelli, in qualità di «prima parte». Ciò creò qualche problema di lungaggine – sappiamo quanto Donizetti tenesse invece alla «brevità» – e a qualche incoerenza drammatica. La cavatina, ad esempio, è una scena di prigionia, e si suppone sia l'antefatto dell'opera, poiché è solo la liberazione di Rodrigo che innesca l'azione principale (la lettera d'appuntamento a Pia, la sua intercettazione da parte di Ghino e l'equivoco); cronologicamente, si situa *prima* dell'inizio dell'opera, è come un *flashback*. D'altronde, iniziare con la cavatina del contralto sarebbe apparsa una bizzarria. Dunque, sembrerebbe un'aria del sorbetto di settecentesca memoria, inutile sotto il profilo drammatico. Eppure non lo è, se ammettiamo che il legame affettivo tra Pia ed il fratello sia un motivo essenziale del dramma, che vada adeguatamente evidenziato e sviluppato.

La cavatina presenta la solita quadripartizione (Scena, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta), ed è molto compatto sotto il profilo testuale. Lo schema cantabile/cabaletta serve a presentarci Rodrigo nella duplice veste di 'amoroso' e di guerriero.

¹⁹ *Maestoso* – 4/4, Do minore – Scena

La scena sonorizza l'ambiente tetto della prigionia alternando robusti accordi a piena orchestra ad alcuni 'fremiti' dei violini che si legano all'angosciosa situazione di Rodrigo, sospeso «tra vita e morte».

Mille volte sul campo d'onore²⁰
i perigli più crudi sfidai,
mille volte la morte sprezzai;
or la temo ... ah, la temo per te!
S'io cadessi, al pietoso tuo core
scenderebbe un acuto pugnale;
e dischiusa la pietra ferale
non sarebbe soltanto per me!

SCENA XI

CUSTODE *e detto*.

CUSTODE (*deponendo sur una tavola una brocca d'acqua e togliendone i pochi oggetti che servirono ad imbandire la parca mensa del prigioniero, dice sommessamente ed in guisa che l'uomo d'armi non possa notare che egli volge la parola a Rodrigo*)

Omai l'istante è presso²¹
del tuo fuggir. – M'ascolta:
del custodito ingresso
cangiata fia la scolta;
quella che dee succedere
compra è da me. Fa' cor.
(*Egli parte: odesi battere una campana*)

RODRIGO

Il sen mi scuote un palpito
ignoto a me finor! ...

(*Un momento di silenzio. Comparisce nel fondo un drappello di armigeri: la guardia è cangiata*)

(*Sfavillante di gioia*)

L'astro che regge i miei destini²²
sparge d'intorno nuovo fulgor! –
Impallidite, o Ghibellini;
io riedo al campo ... io vivo ancor!

²⁰ *Cantabile* [*Larghetto*] – 12/8, Mi maggiore – Cantabile

Nel cantabile il pensiero corre all'amata sorella, e il canto si fa etereo, sognante, come si conviene ad un amoroso *en travesti*. La melodia scorre lentamente, a mo' di *berceuse*, e si anima solo nella coda, dove l'angoscia della morte si materializza in alcune note sincopate («no, no, no ...») che sembrano singulti.

²¹ *Moderato* – 4/4, La maggiore, modulante – Tempo di mezzo

Il tempo di mezzo è breve nel testo, ma piuttosto esteso nella musica, poiché vi è la cerimonia del cambio della guardia. Un motivo di marcia, in La maggiore, fa da cornice al breve recitativo tra Rodrigo e il Carceriere. Il cambio della guardia avviene alla ripresa del motivo.

²² *Allegro vivace* – 3/4, Mi maggiore – Cabaletta

Nella cabaletta emerge lo spirito guerriero di Rodrigo, che corre di nuovo a combattere contro i Ghibellini di Nello. Donizetti in un primo tempo aveva scritto *Allegro moderato*, ma l'*Allegro vivace* si adatta meglio al carattere del pezzo (nello spartito canto e piano c'è scritto inoltre «*con forza*», invece che «*con anima*»). Il motivo fiammeggiante, su ritmo di polacca, richiama nella 'mossa' iniziale la cabaletta della cavatina di Attila, «Oltre quel limite» (Verdi, *Attila*, atto primo):

ESEMPIO 5 (n. 4, bb. 124-127)

Rodrigo [Allegro vivace]
con anima

L' - stro che reg - ge i miei de - sti - ni

(La somiglianza fu colta da un recensore dell'opera verdiana, nella rivista «Teatri, Arti e Letteratura» del 30 aprile 1846.)

La forma della cabaletta, nonostante la brevità del testo, è quella solita (AABA); per allungare il testo, Donizetti riusa i due versi del tempo di mezzo, «Il sen mi scuote un palpito / ignoto a me finor! ...».

(Il custode si mostra sull'ingresso, avvolge Rodrigo in un lungo mantello, gli pone sul capo un elmo di cui abbassa la visiera, gli porge una spada ed escano cautamente frettolosi)

[Finale primo – Versione di Senigallia]

SCENA XII

Appartamenti di Pia. Notte. La porta del verone è chiusa.

UBALDO ed ARMIGERI *dalla sinistra.*

UBALDO

Di Ghino il cenno udiste?²³

Ascosi fra le piante, ove la notte

regna più densa e scura,

cautamente vegliate:

s'avanzerà l'indegno a queste porte ...

accesso v'abbia, uscirne a lui sia morte.

ARMIGERI

Inoltriam fra l'ombre avvolti:

niun ci vegga, niun ci ascolti.

Della notte col favor

si tradisca il traditor.

(Partono pel fondo. Ubaldo serra il verone e si ritira)

SCENA XIII

PIA *dalla stanza da letto: ella reca un doppiere che lascia sur una tavola.*

PIA

Tutto è silenzio! – Un mormorio sommosso²⁴

udir mi parve ... Inganno

fu del pensier, che vede

perigli ovunque! – Il tenebroso velo

stese la notte ... incalza

l'ora, e il fratello ...

(*Odesi battere leggermente la porta del verone*)

Ah, giunse ... Il cor mi balza!

(*Chiude la porta a sinistra ed apre il verone*)

SCENA XIV

LAMBERTO *e detta.*

LAMBERTO (*nella massima agitazione*)

Ah, signora ...²⁵

PIA

Tu, Lamberto! ...

Deh, che fu? ...

²³ [n. 5.] Scena e finale primo (versione di Senigallia)

Moderato mosso – 4/4, Do maggiore (modulante) – [Recitativo]

Moderato, non mosso – 4/4, Mi bemolle maggiore – Coro di armigeri

Il momento *clou* dell'opera è arrivato. È la notte del fatidico appuntamento tra Pia e Rodrigo, sorvegliato da Ghino e Nello. Nella prima versione di questo finale (si veda l'appendice 2a) Ghino e Nello si presentano a Pia *prima* dell'ora convenuta con Rodrigo, per prenderla di sorpresa: soluzione apparentemente illogica, ma funzionale alla rappresentazione di quell'ira repressa, di quella «dialettica tra contegno e impeto devastante degli affetti» (Bianconi) che è una cifra stilistica di Donizetti.

Nella nuova versione di Senigallia questo strano esordio viene rimpiazzato da un coro, nel quale gli armigeri di Nello («Inoltriam fra l'ombre avvolti») prendono posizione nel giardino per acciuffare Rodrigo (soluzione più realistica). La melodia è piuttosto estesa (la forma è AABBA, più la coda), e reitera un ritmo cadenzato che simula l'acquattarsi in punta di piedi dei soldati.

²⁴ *Andante* – 2/4, La bemolle maggiore (modulante) – Scena

Questa breve scena in versi sciolti fa da cuscinetto tra il coro e l'attacco del finale primo. Pia, che è in ansia per l'arrivo del fratello, entra accompagnata da un motivo identificante, già usato da Donizetti nella sezione centrale della preghiera («O tu che desti il fulmine») per sostenere gli accorati vocalizzi di lei e i commenti corali.

²⁵ *Allegro agitato* – 2/2, Re minore (modulante) – Tempo d'attacco

L'entrata precipitosa di Lamberto è il primo di una serie di eventi che cadenzano questo concitatissimo finale, e che rendono complicata la gestione dell'azione e dello spazio scenico, nonché della corrispondente resa musicale; nell'ordine, abbiamo:

a) arrivo di Lamberto;

b) arrivo di Rodrigo;

LAMBERTO
 Si tende al certo
 un agguato ... gente in armi
 si nascose ...
(Indicando dalla parte de' giardini)

PIA
 Egli è perduto!

LAMBERTO
 Donna! ... il sangue fai gelarmi! ...
 Di? ... Non oso ... Hai tu potuto? ...

PIA
 L'uom che attendo è mio fratello.

LAMBERTO
 Egli! ... Al misero l'avello
 si dischiude! ... Tardi apprendo! ...
 Io potea ...

PIA
 Chi viene?

LAMBERTO
 È desso ...

SCENA XV

RODRIGO *e detti.*

RODRIGO
 Pia ...

PIA
 Qual fulmine tremendo! ...

RODRIGO
 "Che! ..."

LAMBERTO *(corre a chiudere il verone)*
 Respira: è salvo adesso.

PIA
 E fia ver? ...

LAMBERTO
 Segreta via,
 donde il padre un di fuggia ...
(Si accosta alla parete in fondo e, rimossa una parte della tappezzeria, scopre un uscio segreto)
 Mira.

PIA
 "Oh gioia! ... Ne minaccia
 "gran periglio ...

RODRIGO
 "Che mai sento! ...

PIA
 "Esci ...

LAMBERTO
 "Ah sì ..."

PIA
 Fra queste braccia²⁶
 un momento, un sol momento ...

segue nota 25

- c)* duettino tra Pia e Rodrigo;
- d)* irruzione di Nello;
- e)* fuga di Rodrigo attraverso la porta segreta;
- f)* arrivo di Ubaldo ed armigeri che inseguono Rodrigo per la via segreta;
- g)* svenimento di Pia (largo concertato);
- h)* ritorno di Ubaldo con armigeri;
- i)* stretta finale.

Nella prima versione del finale (Venezia), mancano gli eventi *g* e *h*: dall'irruzione di Nello (*d*) alla conseguente fuga di Rodrigo (*e*) alla stretta (*i*) lo spazio è molto più breve. Donizetti aveva dunque optato per un ritmo drammatico più fluido e rapido, abbattendo una delle convenzioni più radicate del melodramma italiano, il largo concertato. Nella seconda versione (Senigallia) egli riporta il tutto nei binari consueti, ripristinando il largo, ossia il momento lirico di sospensione, e aggiungendo la sezione *h* come breve ponte (tempo di mezzo) tra largo e stretta. In questa nuova forma, le sezioni corrispondenti agli eventi *a-f* si possono considerare un ampio tempo d'attacco, pluriarticolato, con una parentesi lirica al suo interno (il duettino, *c*).

²⁶ *Cantabile* – 12/8, Mi maggiore – Duettino

Il duettino tra Pia e Rodrigo è una gemma incastonata nel concitato finale primo; è un pezzo non solo bello musicalmente, ma drammaticamente essenziale, perché aiuta a capire la natura del rapporto tra Pia e Rodrigo, che davvero sconfinava nella pulsione erotica: un bell'esempio di «erotismo canoro» (Beghelli). Le due voci femminili avviluppate in un'unica tessitura – Rodrigo, lo ricordiamo, è un contralto *en travesti* – simulano un amplesso, co-

Il fratel stringendo al petto
pianger deggio ... e palpitar!

RODRIGO

Tanto duolo ... e tanto affetto
mi costringe a lagrimar ...

PIA e RODRIGO (*sempre l'una in braccio all'altro*)

Ah, ne tolse orrenda guerra
l'adorato genitore! ...
Cruda morte di dolore
poi la madre c'involò! ...
Sventurati! ... sulla terra
solo il pianto a noi restò!

SCENA XVI

I suddetti e NELLO di dentro.

NELLO

L'uscio dischiudi, o perfida.²⁷

LAMBERTO

Nello! ...

RODRIGO

Colui! ...

PIA

Non senti?

(*Odonsi frequenti colpi dalla porta a sinistra*)

Va' ...

NELLO

Traditori! ...

(*Rodrigo fremente di rabbia pone la destra sull'elsa,
ma vien trattenuto da Lamberto*)

PIA

Affréttati ...

Che indugi omai? ... che tenti? ...

RODRIGO

Egli osa provocarmi! ...

Io voglio ...

PIA

Ah, tu vuoi farmi
spirar d'angoscia, o barbaro,
e di terror ...

(*Intanto, soccorsa da Lamberto, ha condotto Ro-
drigo verso l'uscio segreto*)

SCENA XVII

NELLO, GHINO e detti.

NELLO (*prorompendo dalla porta spalancatasi con
pugnale smudato*)

Ch'io sveni

entrambi ...

PIA (*rovescia il doppiere nel punto istesso che Nello
entra*)

Ah fuggi ...

NELLO

Oh rabbia! ...

GHINO

Ubaldo? Ubaldo?

segue nota 26

me in tanti duetti di questo tipo (si pensi ad esempio al duetto tra Semiramide ed Arsace nella *Semiramide* di Rossini, anch'esso imperniato su una relazione erotica anomala, tra madre e figlio). Tagliare le prolungate cadenze a voci parallele, o peggio cambiare il contralto in tenore o in baritono (com'è successo in passato), sarebbe un autentico delitto, perché abbatterebbe l'effetto erotico del pezzo, che è funzionale al dramma (Rodrigo è il vero antagonista di Nello). Non a caso Donizetti mantenne il duettino anche nella seconda versione dell'opera (Senigallia), che prevedeva un drastico ridimensionamento della parte di Rodrigo (declassato a «seconda parte»).

²⁷ *Allegro* – 4/4, Do maggiore (modulante) – (continua il tempo d'attacco)

I colpi alla porta di Nello segnano un brusco ritorno alla realtà. Questa che precede il largo concertato è la sezione più convulsa dell'intero finale, visto che in un lasso di tempo brevissimo si compiono molte azioni: Rodrigo indugia, poi scappa per il passaggio segreto, quindi Nello abbatte la porta e nello stesso momento Pia rovescia il candeliere per favorire la fuga del fratello; quindi accorrono servi e soldati con altri candelieri e alcuni di loro si precipitano all'inseguimento di Rodrigo; Nello intanto cerca di uccidere Pia ma viene fermato da Ghino e dagli altri; Pia si accascia per lo spavento. Il tutto in poco più di un minuto di musica (appena quarantotto battute). Donizetti prevede un inizio piuttosto calmo, con una melodia regolare in orchestra (che riprende il motivo iniziale del finale di Venezia, quello del colloquio *a tre* fra Nello, Ghino e Pia), quindi uno stacco netto (*Più mosso*) nel momento che Nello irrompe («Ch'io sveni / entrambi»), e una serie di motivi più concitati, di corto respiro, che consentono una più agevole corrispondenza con le azioni molto ravvicinate.

LAMBERTO (*piano a Rodrigo ed uscendo con esso per l'uscio segreto che si richiude tosto*)

Vieni ...

di lei pietade ...

PIA

Orribile”

sul cor mi piomba un gelo! ...

SCENA XVIII

Servi con altri doppiieri, UBALDO, BICE, UOMINI D'ARMI, DAMIGELLE e detti.

NELLO

Fuggito egli è! ...

UBALDO (*uscendo pel fondo con gli uomini d'armi*)

Raggiungasi ...

NELLO (*scagliandosi per uccidere la Pia*)

Mori ...

GHINO (*disarmandolo con gli altri*)

T'arresta ...

BICE e DAMIGELLE

Oh cielo! ...

PIA

Sposo ...

NELLO

Il pugnol ...

BICE

Deh scòstati ...

non vedi il suo furor? ...

NELLO

Il mio pugnol rendetemi ...

PIA (*cade al suolo tramortita*)

Io muoio ...

BICE e DAMIGELLE

Qual terror! ...

(Un momento di spaventevole silenzio. Le donne sollevano la Pia e l'adagiano sur una seggiola: il pallore della morte le copre il volto ed un angoscioso anelito solleva il suo petto. Nello resta immobile)

BICE e DAMIGELLE

Deh calma le furie del core sdegnato ...²⁸

Ah, tu della misera ben vedi lo stato ...

L'orror, lo spavento de' sensi la priva;

più spenta che viva – dinanzi ti sta.

²⁸ *Larghetto* – 3/4, La bemolle minore/maggiore – Largo concertato

Lo svenimento del soprano è uno degli espedienti più efficaci (ma anche più logori) per far scattare il largo concertato, il momento di riflessione collettiva. La didascalia del libretto è fin troppo eloquente: «Un momento di spaventevole silenzio». Un momento che viene enormemente dilatato dalla musica. Donizetti compone un vasto quadro musicale, dove man mano si svelano i sentimenti dei vari personaggi. Si comincia dalla melodia dolente di Ghino e Nello, per proseguire poi, con l'entrata di Pia, in un'ampia sezione in maggiore che coinvolge tutti i personaggi e il coro.

Di questo largo esistono due versioni musicali, tra loro non molto dissimili. La prima è presa quasi integralmente da Ugo, *conte di Parigi* (si veda il quintetto del finale primo, «È giunto l'orribile istante»); la seconda è attestata da un autografo di Donizetti, e varia soprattutto nella seconda parte. Si confrontino le due versioni nel seguente schema:

Versione A – Ugo (78 battute)

Sezione in minore

a) Melodia completa di Nello (18 bb.)

a) Melodia speculare di Ghino (18 bb.)

Sezione in maggiore

b) Entrata di Pia e Bice. Nuova melodia, con alternanza tra coppie contrapposte (Pia/Bice, Ghino/Nello) (30 bb.)

c) Coda (12 bb.)

Versione B (93 battute)

Sezione in minore

a) Melodia completa di Ghino (19 bb.)

a) Melodia speculare di Nello (19 bb.)

Sezione in maggiore

b) Ampia melodia di Pia, con interventi di Bice, Ghino, Nello e coro (43 bb.)

c) Coda (13 bb.)

Nella sezione in minore, le due versioni sono molto simili; la melodia subisce qualche ritocco, ma sostanzialmente rimane la stessa; cambia solo l'ordine di entrata (tra Ghino e Nello).

La differenza principale sta nella seconda parte in maggiore (dall'entrata di Pia in poi). Nella prima versione, c'è un lungo volteggiare della melodia attorno alla tonica e alla dominante; le voci rimangono come avvitate su se stesse in una tiritera melodica senza un reale sbocco espressivo (questa soluzione si giustifica in Ugo con la situazione d'*impasse* in cui vengono a trovarsi i cinque personaggi coinvolti, che dialogano furtivamente tra loro, non

NELLO

Ah, come congiungere il cielo potea
il volto d'un angelo ad alma sì rea! –
Di tanto delitto macchiarsi quel core! ...
È spento l'onore – più fede non v'ha!

GHINO

(Ahimè, quell'anelito il core mi gela!
Sospesa una lagrima il ciglio mi vela!
Ho l'anima commossa ... la mente agitata ...
Ancor dell'ingrata – io sento pietà!)

PIA

Non regge quest'anima in tanto periglio ...
Un velo funereo ingombra il mio ciglio ...
Fantasmi di morte intorno rimiro! ...
L'estremo sospiro – sul labbro mi sta!

SCENA XIX

UBALDO, UOMINI D'ARMI *e detti..*

UBALDO

Quel codardo ne deluse! ...²⁹
Rinvenirlo io non potei.

NELLO

Ah, l'averlo si dischiuse
per sottrarlo a' colpi miei!

GHINO

(D'ira avvampo! ...)

NELLO

Svela, o Pia,
come ... donde il vil fuggìa ...
Tu da me la vita avrai
se di lui vendetta avrò.

PIA

Io tradirlo? ... No, giammai ...
mille volte pria morirò.

segue nota 28

sapendo quale risoluzione prendere; meno in *Pia*, dove i personaggi principali e il coro esprimono collettivamente compassione per *Pia*):

ESEMPIO 6 (n. 5, bb. 316-319)



Nella seconda versione, il soprano dispiega una melodia ad ampio respiro, secondo la formula consueta AABA, ma con battute doppie:

ESEMPIO 7 (n. 5, bb. 317-324)



Un senso di purezza pervade la scena e coinvolge nel canto gli altri personaggi. Manca, è vero, il 'crescendo lento', quel congegno miracoloso che funge da parossismo emotivo e sonoro, e di cui gli operisti italiani dell'Ottocento sembrano non poter fare a meno nei larghi concertati (si pensi a quello della *Lucia*, «Chi mi frena in tal momento»). Donizetti dosa però sapientemente le entrate di voci e di strumenti per dare comunque un senso di lievitazione, di crescendo, alla melodia di *Pia*, che viene dilatata ulteriormente da una coda. In sintesi, nella seconda versione *Pia* sovrasta con la sua grandiosa melodia in maggiore quella 'normale' di *Ghino* e *Nello*, così come la sua statura morale sovrasta quella dei due personaggi maschili.

²⁹ *Allegro* – 4/4, *Do maggiore* (modulante) – Tempo di mezzo

L'incanto è rotto dal rientro in scena di *Ubaldo* e soldati, che si son fatti sfuggire *Rodrigo*. La musica riparte bruscamente dal *Do maggiore*, e si avvia rapidamente verso la stretta. *Nello* va di nuovo su tutte le furie.

NELLO (*nel massimo furore e volgendosi ad Ubaldo ed a' suoi uomini d'armi*) PIA

L'empia cingete d'aspre ritorte ...³⁰
alle Maremme sia trascinata ... –
Lunga, crudele, tremenda morte
ivi t'aspetta, o scellerata ...
Vanne, perversa ... di te soltanto
per maledirti mi sovverrò.

GHINO

(Ahi sciagurato! dove mi spinse
della vendetta l'empio desio! ...
L'astro del giorno per lei si estinse,
ma più infelice di lei son io ...
Tutta una vita trarrò nel pianto
e di me stesso l'orror sarò!)

Qual fera morte a me s'appresta! ...
V'è donna al mondo più sventurata? ...
Nella suprema ora funesta
sarò da tutti abbandonata! ...
Del pio ministro a me d'accanto
suonar la prece io non udrò!

UBALDO ed UOMINI D'ARMI

Omai ne segui ... è vano il pianto.
Il tuo destino cangiar non può.

BICE e DAMIGELLE

Il ciel preghiamo, che il ciel soltanto
all'infelice soccorrer può.

(*Ubaldo e gli uomini d'armi traggono secoloro la Pia.*)

³⁰ *Vivace non prestissimo* – 2/2, Do maggiore – Stretta

La stretta del finale fu completamente rifatta, dopo il fiasco di Venezia, nel testo e nella musica. Abbiamo in sostanza due pezzi diversi. In questa versione (Senigallia), Nello attacca la melodia dando un ordine ben preciso («L'empia cingete d'aspre ritorte»): l'ira si formalizza in un gesto di comando, e in una struttura musicale regolare. Nella versione di Venezia, invece, l'ira di Nello si esprime in maniera iperbolica, nella musica come nella parole («Son ebbro di sdegno, respiro veleno»; si veda il testo nell'appendice 2a); a livello musicale, l'iperbole si produce paradossalmente con l'assenza di melodia, di forma: Nello non canta, declama; e si pone al di fuori della forma (della stretta), perché il suo sfogo è assorbito dal tempo di mezzo. Questo essere 'al di fuori' della forma è il corrispettivo della perdita di senno, dell'essere 'fuori di sé' dalla rabbia.

La melodia furente di Nello, rinforzata da robusti colpi dei timpani, culmina in una maledizione, provocando un grido di raccapriccio generale. Nello incute timore e sottomissione, tanto che Ghino, ormai pentito, si ritrova a duettare con Pia, a solidarizzare con lei (stessa soluzione si trova nella versione di Venezia, dove però le parole di Ghino mal si conciliano con la soluzione drammatico-musicale adottata). La stretta, dopo un breve interludio affidato alla massa, viene come al solito ripetuta, ma a partire dalla melodia rassegnata di Ghino e Pia, cui si aggiunge Bice, mentre Nello e il resto della compagnia contrappongono il loro canto. L'idea è quella dello scompiglio organizzato, ossia della simultanea rappresentazione musicale di una pluralità di gesti e sentimenti.

PARTE SECONDA³¹

SCENA PRIMA

Accampamento dell'esercito fiorentino presso una porta del sobborgo di Siena.

CORO di guerrieri, indi RODRIGO e LAMBERTO.

CORO

Cinto di rosse nubi³²
sorgi, deh sorgi, o sole,
vieni a mirar se prole
non siam d'Italia ancor!
Col lampeggiar dell'armi,
col fero suon di guerra
t'invoca l'alma terra
che madre è del valor!
Sorgi, e vedrai gremito,
come di tronche biade,
il suol di lance e spade,
tinti di sangue i fior!

LAMBERTO

Rodrigo ...³³

RODRIGO

Chi vegg'io! ... Tu qui! ...

LAMBERTO

"Pur giungo,"

pur giungo al tuo cospetto!
Ben dieci lunghi giorni
palpitar mi fu d'uopo e vincer guerra
di rinascenti ostacoli.

(*Ad un cenno di Rodrigo i guerrieri si ritirano*)

"Son io"

apportator di trista nuova.

RODRIGO

Oh Dio! ...

Che avvenne?

LAMBERTO

Al tuo fuggir Nello, fremente
di cieco sdegno, a trucidar la sposa
il ferro alzò ...

RODRIGO

Perverso! ...

LAMBERTO

A lui sottratta
fu l'innocente; ma del crudo in seno
l'ira non tacque: gemebonda, oppressa,
vòta di sensi, quella notte istessa
nella Maremma trascinar la fece,

³¹ La parte seconda si svolge a dieci giorni di distanza dalla prima (Nello ha fatto nel frattempo rinchiudere Pia in Maremma). L'azione della parte seconda è però strettamente consequenziale, e consiste in una frenetica quanto vana corsa per salvare Pia dalla morte: a cominciare da Rodrigo, e proseguendo con Ghino a Nello, che vengono a conoscenza, troppo tardi, del tragico equivoco di cui loro, e la povera Pia, sono stati vittime.

³² [n. 6.] Introduzione, scena ed aria Rodrigo.

«Gran Scena con cori»: così Donizetti definì questa seconda aria concessa a Rosina Mazzarelli, la giovanissima cantante che impersonò Rodrigo. La pomposità della scena dipende essenzialmente dalla presenza del coro e della banda sul palco, ingredienti forti e suggestivi, specie in un contesto guerresco. Il coro introduttivo fu rimaneggiato nella versione napoletana del 1838 (si veda l'appendice 2b). Nella prima versione esso è marcatamente patriottico (si noti il riferimento all'«Italia»), mentre nella seconda riguarda più in particolare la guerra in corso tra Guelfi e Ghibellini. La seconda versione è un ampliamento della prima; è infatti suddivisa in due parti: la prima («Sciolta è la tregua: al cielo»; *Marziale mosso* – 3/4, La bemolle maggiore) usa la stessa musica della prima versione, mentre la seconda («Al Ghibellin perverso»; *Larghetto* – 3/4, Re bemolle maggiore) è scritta *ex novo*.

La prima parte del coro è caratterizzata da un motivo spagnoleggiante, dal ritmo molto marcato. È inoltre caratterizzata da una figura discendente che rimanda alla cabaletta della cavatina di Rodrigo («L'astro che regge i miei destini»; cfr. l'es. 5, b. 4).

La seconda parte (il riferimento è alla versione di Napoli) ha invece un tono più solenne, adatto al rituale del giuramento. La melodia ha un fare grandioso che richiama i cori verdiani.

³³ *Marziale* – 4/4, La bemolle maggiore (modulante) – Scena

Dopo il coro c'è un breve recitativo tra Rodrigo e Lamberto, latore di infauste notizie su Pia. Il coro esce di scena. Segue quindi lo schema cantabile/cabaletta, che ripropone, appena variato, il contrasto affettivo amore/guerra già riscontrato nella cavatina della parte prima.

ove fra i morti stagni
 aura letal si beve, or che infuocati
 raggi saetta il dì: nel suo funèbre
 castello, a Pia dell'inumano un cenno
 prigion dischiuse acerba;
 "ed ivi ..."
 (*Con orrore*)
 RODRIGO
 Che?
 LAMBERTO
 Forse ... a morir la serba.
 RODRIGO
 Ahi, sì barbara minaccia³⁴
 di spavento il cor m'agghiaccia! ...
 Fosco il sole, e tolta parmi
 la favella ed il respir! ... –
 Se costar doveano a lei
 tante pene i giorni miei,
 rio destin, perché non farmi
 cento volte pria morir?
 (*Squillo di trombe e movimento nel campo; tutto come segue*)
 LAMBERTO
 Oh qual tumulto! ...³⁵
 RODRIGO
 Squillano
 le trombe in suon di guerra! ...
 LAMBERTO
 Duci e guerrieri accorrono! ...
 RODRIGO
 Rimbomba e cielo e terra! ...

SCENA II
 SEGUACI *di Rodrigo e detti.*
 SEGUACI
 Signor ...
 RODRIGO
 Che fu?
 SEGUACI
 Prorompono
 ad inattesa pugna
 l'orde nemiche ... Affrèttati,
 l'acciar temuto impugna.
 LAMBERTO
 Oh fero giorno! ...
 RODRIGO
 Traggasi
 "quel vecchio in securtà."
 (*Alcuni scudieri partono con Lamberto. Vedesi nel fondo l'esercito fiorentino marciare affrettatamente*)
 SEGUACI (*a Rodrigo*)
 Vieni ...
 RODRIGO
 Tremenda folgore
 il brando mio sarà.
 A me stesso un Dio mi rende ...³⁶
 corro all'armi, alla vendetta ...
 I tuoi nodi, o Pia diletta,
 io tra poco infrangerò.
 Questa brama il cor m'accende,
 non desio di falsa gloria ...

³⁴ *Larghetto* – 3/8, Mi bemolle maggiore – Cantabile

Il cantabile intende raffigurare lo sgomento di Rodrigo: la melodia, pur concedendosi qualche raro vocalizzo, procede in modo quasi monotono, meccanico, come di chi è paralizzato dal terrore e dall'angoscia. È molto compatta, e non ha coda, perché la battaglia incombe. Ben diverso era il *Larghetto* della cavatina, dove l'indugio lirico, nostalgico, era favorito dalla solitudine della prigionia.

³⁵ *Allegro* – 4/4, Mi bemolle maggiore – Tempo di mezzo

La fanfara ed il rientro in scena dei soldati pronti al combattimento sono il pretesto per innescare la cabaletta 'guerriera'.

³⁶ [*Moderato marziale*] – 4/4, Mi bemolle maggiore – Cabaletta

Nella cabaletta l'impeto guerresco di Rodrigo appare invero piuttosto rattenuto, e prende forma in una melodia dal tono altezzoso e marziale, che contrasta con la frenesia dei soldati («Foco d'ira», La bemolle maggiore). Donizetti differenzia in questo modo le opposte motivazioni di Rodrigo e dei suoi soldati: al fratello di Pia interessa soprattutto il secondo fine, privato (salvare Pia, «e volare al seno» di lei), ai soldati fare scempio dei nemici. Sembra insomma che Rodrigo canti 'fra sé', non per incitare i suoi.

Pel cammin della vittoria
al tuo seno io volerò.

SEGUACI

Foco d'ira il cor ne accende ...
sangue a flutti spargeremo ...

Ghibellini, al fato estremo
nulla omai sottrar vi può.
(Partono velocemente)

SCENA III

Vecchia sala d'armi nel castello della Maremma. Ingresso nel fondo e due porte sui lati: una di esse mette alla prigione di Pia.

GHINO ed UBALDO.

UBALDO

Tu, Ghino, alle Maremme!³⁷

GHINO

Ah di': la Pia? ...

UBALDO

Geme fra quelle mura e si distrugge
per lenta febbre.

GHINO

Ho d'uopo
vederla, Ubaldo ... qui la traggi.

(Ubaldo entra nella prigione di Pia)

Ancora

sull'adorato labbro
starà l'oltraggio e la repulsa? o vinta
dalla sciagura? ... Fra la speme ondeggiò
e fra il timor!

SCENA IV

PIA e detto.

PIA

Chi veggio!

GHINO

L'uom che salvarti e vuole e può.

PIA

Tu! ... Come?

GHINO

All'amor mio t'arrendi,
e pronta fuga ...

PIA

Taci,
lingua d'averno. – Chi son io scordasti?

GHINO (con disprezzo)

E chi sei tu?

PIA (dignitosamente)

La sposa

di Nello.

GHINO

Infida sposa.

PIA

Io! ...

GHINO

Non tradisti

il tuo dover, l'onore?

In quella orribil notte un seduttore
non accogliesti? ...

PIA

Ciel! ... Che dici! ... Accolsi

Rodrigo, il fratel mio ...

³⁷ [n. 7.] Scena e duetto Ghino e Pia. *Allegro*, poi *Recitativo* – 4/4, Do maggiore (modulante) – Scena
Questo duetto segna lo *scioglimento* dell'opera, ossia la chiarificazione dell'equivoco tragico che ha messo in mo-
to tutta la vicenda (l'aver scambiato il fratello di Pia per un amante), e il ravvedimento di Ghino. La *catastrofe*,
ossia la morte di Pia, avverrà invece alla fine dell'opera, nell'aria finale della protagonista. Questa distanza tra i
due momenti tipici del dramma genera ulteriore tensione, poiché innesca una febbrile corsa contro il tempo (Ghi-
no corre ad avvertire Nello dell'equivoco; questi, a sua volta, si precipita da Pia per salvarla dall'avvelenamento
che lui stesso ha ordinato).

Lo scioglimento, a sua volta, avviene in due tempi: l'equivoco viene chiarito all'inizio del duetto, ma Ghino si rav-
vede solo alla fine di esso. La graduale redenzione di Ghino costituisce la materia drammatica del duetto, che al-
trimenti non avrebbe ragione di esistere (e perderemmo uno dei pezzi migliori dell'opera).

GHINO
Rodrigo, il fratel mio ... Donna ... fia vero!

PIA
Crudele inganno! ...”Ah, dunque
”spergiuira anch’ei Nello m’estima? ... E quanto
”credei furor di parte
”era gelosa rabbia! ... Il fosco nembo
”che intorno a me ruggia
”sparisce.”

GHINO (*abbassa la fronte e rimane alquanto silenzioso, come persona che medita a qual partito attenersi*)
Odimi, o Pia.
Per sempre dai viventi
di Nello un cenno ti separa, e Nello
sveller giurò dalla sua fronte i rai
anzi che più vederti; ”Ubaldo è schiavo
”del mio voler;” tu sei
già nella tomba; dalla tomba Ghino
sol può sottrarti, ed egli
t’offre il suo core ... o morte.

PIA
Iniquo! ...

GHINO
Scegli.

PIA
Morte o colpa? Tu ben sai³⁸
la mia scelta.

GHINO
Forsennata! ...
Scegli? ...

PIA
Morte.

GHINO
Ah, tu morrai
dalle genti abbominata ...
e l’infamia un negro velo
sul tuo nome stenderà.

PIA
Benedetta e pura in cielo
il Signor m’accoglierà. –
De’ miei giorni tronco il corso
fia tra poco ... ah pensa, o Ghino,
quale in cor ne avrai rimorso!

GHINO
(Ahi tormento! ...)

PIA
Errar vicino
uno spettro ti vedrai; ...
il mio spettro! ...

GHINO
Taci ... (Ahimè! ...)

(*Ghino è raccapricciato: Pia cangia il tuono severo in quello della più commovente preghiera, giungendo le palme e cadendo genuflessa innanzi a lui*)

PIA
Deh ti cangia ...

GHINO
Ciel! ... che fai? ...
Tu prostrata innanzi a me!

PIA
Ti muova il gemito dell’innocente ...³⁹
la prece ascolta d’un cor morente.
”Sorga del fallo in te l’orrore,”

³⁸ *Moderato mosso* (poi corretto in *Allegro*) – 4/4, Si bemolle maggiore (modulante)

Il duetto vero e proprio scatta quando Ghino, che arde ancora per Pia, la sottopone ad un orribile ricatto: o la «morte», o la «colpa» (concedersi a lui). Il dialogo, fino ad ora concitato, sale ulteriormente di tensione. Donizetti pensa bene di sostenere questa tensione con un motivo apparentemente sereno, che proprio dal contrasto con la situazione produce *suspense*. (È una tattica ricorrente in Donizetti, quella di stabilire all’inizio una sorta di tono di conversazione, neutro, che va man mano animandosi, in un crescendo di tensione.)

La risposta di Pia manda su tutte le furie Ghino, che attacca un motivo da cabaletta, con tono arrogante («Sì, morrai / dai viventi abbominata»). Ma la disputa prosegue, e quando Pia sembra avere la meglio, a livello dialettico, su Ghino, avviene la peripezia, il rovesciamento di situazione che stride con la logica del dramma, ma è perfettamente funzionale alla rappresentazione musicale degli affetti: Pia s’inginocchia implorante ai piedi di Ghino. Momento di paralisi, di sconcerto, di riflessione: il cantabile è servito.

³⁹ *Larghetto* – 3/8, Fa minore/maggiore – Cantabile

Ecco una delle più belle melodie di Donizetti, in tempo ternario, che ha movenze simili al «Verranno a te sull’aire» della *Lucia di Lammermoor*, anche se il tono è più mesto per via del modo minore. Le frasi aeree, a lunga git-

rendimi, ah rendimi vita ed onore ...
 e la tua colpa fia cancellata,
 ed io col cielo perdonerò.

GHINO
 (Mi scende all'anima il suo lamento,
 a ragionarvi di pentimento! –
 Potrei lasciarla fra le ritorte,
 in braccio a lunga, terribil morte,
 e senza colpa disonorata? ...
 No, tanto perfido il cor non ho.)

PIA
 Ah, nel tuo seno atroce⁴⁰
 non giunge la mia voce! ...
 Addio ...
 (*Avviandosi alla sua prigionia*)

GHINO (*nella estrema commozione*)
 T'arresta ...
 (*Ghino cerca nasconderle il volto*)

PIA
 Oh giubilo! ...
 Veggo negli occhi tuoi ...
 La mal frenata lagrime
 invan celar mi vuoi.

GHINO
 Donna ... –

PIA
 Perché t'arresti? ...
 Finisci ...

GHINO
 Ah sì, vincesti ...
 Corro a squarciar le tenebre
 d'inganno sì fatale ...
 Corro di Nello a spegnere
 l'ira crudel, mortale ...
 quindi a me stesso in core
 un ferro immergerò.

PIA
 Che dici? ... Qual furore! ...

GHINO
 Omai decisi.

PIA
 Ah no ...

GHINO
 Può la mia fiamma estinguersi⁴¹
 col viver mio soltanto ...
 Meglio è morir che vivere

segue nota 39

tata, disegnano un arco formale amplissimo, con ben due frasi intermedie e una frase finale dilatata (schematizzando, abbiamo una forma AABBC).

Il canto accorato e soave di Pia piega le resistenze di Ghino, il quale risponde con le stesse movenze, ma in Re bemolle maggiore. Questa improvvisa apertura tonale crea un effetto rasserenante, e al tempo stesso rende più graduale la metamorfosi di Ghino: dalla ritrosia iniziale (frasi AA: Re bemolle invece di Fa minore) al consenso e al pentimento, quindi al completo assorbimento della melodia di Pia (frasi BBC: Fa minore). La coda in maggiore, a canone e poi a voci parallele, sancisce il dominio psicologico di Pia su Ghino: ella canta frasi dolcissime, quasi sensuali, alle quali Ghino replica a pappagallo, inebetito dalla bellezza morale (e fisica) di lei. Questo pezzo dimostra che, nell'opera, il confine tra purezza e sensualità può essere molto labile. La castissima Pia inebria Ghino con la voce e con il canto; la musica surroga un rapporto fisico negato. D'altronde, è difficile immaginare un duetto tra soprano e tenore senza un minimo di erotismo, anche se solo canoro.

⁴⁰ *Allegro [moderato] – 4/4, Re minore (modulante) – Tempo di mezzo*

Il cantabile ha 'steso' Ghino, ed infatti il dialogo stenta a riprendere. Pia mette a segno il colpo di grazia con un mesto commento: «Ah, nel tuo seno atroce / non giunge la mia voce! ...». Lo spettatore può cogliere l'ironia di queste parole, perché ha potuto assistere, diversamente da Pia, alla metamorfosi di Ghino, che si esprimeva *fra sé* nel cantabile. Ghino cede alla pietà ma, a sua volta, cambia tattica: da lupo diventa agnello. Fallita la carta del ricatto, prova ad intenerire Pia mettendola sul patetico: 'Non posso vivere senza di te, vado a suicidarmi'.

⁴¹ *Moderato – 4/4, Si bemolle maggiore – Cabaletta*

Le parti s'invertono: ora è Ghino che cerca di impietosire Pia; è lui che attacca la cabaletta, lui che conduce il discorso, lui che fa il patetico (si tratta infatti di una cabaletta lenta, un vero *Moderato*). La parte però gli riesce meno bene rispetto a Pia: se la cava con qualche languida appoggiatura al posto giusto, con un po' di cadenze prolungate in coda, ma non è che faccia un gran figurone: la melodia, piuttosto anonima, è una di quelle che nel primo Ottocento sono prodotte in serie, tanto è convenzionale. Pia si limita ad una replica secca, uguale, e poi sta a guardare nella ripetizione della cabaletta, intervenendo qua e là, giusto per compatire il povero Ghino. Insomma: in

in disperato pianto ...
 Ah, sul mio freddo cenere
 spargi talvolta un fiore ...
 A chi negasti amore
 concedi almen pietà.

PIA

Sgombra sì nere immagini ...
 a Dio solleva il core,
 e forza avrai per vincere
 un condannato amore.
 Scosso dal reo delirio,
 alla virtù rinato,
 raggio del ciel placato
 il viver tuo sarà.

(Ghino parte; Pia si rende alla sua prigione)

SCENA V⁴²

UBALDO.

Egli viene dalla carcere di Pia e ne rinchiude la porta. Si avvanza uno scudiere, gli porge un foglio ed esce.

UBALDO (*legge*)

”«Divamperà tremenda oggi la guerra,
 ”ed io spento nel campo
 ”forse cadrò: non voglio
 ”che alla pena fuggir possa la colpa:
 ”quindi, se rivocato il cenno mio
 ”non è sin che biancheggi
 ”l'alba del dì novello,
 ”mora la Pia, mora, lo impongo. – Nello.»”
 (*Resta cogitabondo qualche istante, poi volge un
 guardo ove entrò Pia e si ritira dall'opposto lato*)

SCENA VI⁴³

Atrio d'un eremitaggio: a traverso dell'intercolumnio
 si veggono le incolte lande della Maremma. La notte
 è inoltrata, il cielo è nerissimo ed imperversa una
 tremenda bufera.

PIERO ed altri ROMITI.

TUTTI

Il mugghiar di sì fera procella⁴⁴
 par del cielo funesta minaccia! ...

segue nota 41

questo duetto la cabaletta non è un punto d'arrivo, dove si scarica la tensione accumulata in precedenza, ma un'appendice drammaticamente futile quanto musicalmente necessaria per rispettare le 'convenienze' (era inammissibile un duetto senza la cabaletta, prima di Verdi).

⁴² *Moderato* – 4/4, modulante – Recitativo

Questa breve scena, essenziale per la comprensione della catastrofe del dramma, ossia del motivo dell'avvelenamento di Pia, è stata musicata da Donizetti ma mai eseguita, perché appare tra virgolette in tutti i libretti, compreso l'autografo di Cammarano. Si può intuire che la soppressione fosse dovuta a motivi di opportunità: la posizione, dopo la cabaletta, non è delle più felici. Nelle intenzioni di Donizetti, questa breve scena doveva legarsi alla successiva, con una mutazione scenica immediata; sulla partitura autografa è scritto infatti «Attacca Temporale, e Coro, e Scena Nello»; e Donizetti lascia armonicamente sospeso il recitativo di Ubaldo, per poter risolvere sulla prima nota della tempesta.

⁴³ [n. 8.] Temporale, coro, scena ed aria Nello

A parte il finale primo, questo è il pezzo più complesso dell'opera, per l'ampiezza e dell'aria in sé, e della parte introduttiva, che si suddivide in due parti: Temporale e Coro di Eremiti. Dall'interno del castello passiamo all'interno di un eremo in Maremma, dove però, all'inizio, l'attenzione dei personaggi e della musica è per l'evento esterno, il temporale.

⁴⁴ *Allegro vivace* – 6/8, Re minore – (tempesta e coro)

La sonorizzazione della tempesta impiega un po' tutti gli ingredienti del genere, ovvero dello 'stile concitato': Re minore, unisoni, sforzati, tremoli, uso massiccio degli ottoni. Tutto concorre a dare il senso dello sconquasso, non solo naturale; il temporale, in questo punto del dramma, è metafora degli eventi in atto e annuncio della catastrofe imminente: la battaglia tra Guelfi e Ghibellini da una parte, la morte di Ghino e soprattutto la condanna a morte di Pia dall'altra (in tal senso il temporale si lega alle ultime parole di Ubaldo pronunciate nella scena precedente). Insomma: la tempesta è la metafora di un disordine morale. O anche del castigo divino, come sentenza il coro che, come in una tragedia greca, commenta 'dall'alto' gli eventi («Par di Dio la tonante favella»); il raddoppio degli ottoni conferisce alle frasi ben scandite del coro un'aura da giudizio universale.

Par di Dio la tonante favella,
quando all'empio la colpa rinfaccia! ...
No, giammai più terribile guerra
il creato sconvolto non ha!

(Si prostrano)

Divo spirito, il cui sguardo penètra⁴⁵
ogni via degli abissi profondi,
al cui cenno raggianti per l'etra
l'ampio giro descrissero i mondi,
ah, placato sorridi alla terra,
e del nembo l'orgoglio cadrà.

PIERO *(sorgendo e seco gli altri)*

Un calpestio di rapidi cavalli⁴⁶

fra 'l sibilare de' venti

l'udito mi colpì!

*(Mettendosi presso la soglia con un fanale sospeso
nella destra)*

"Qualunque sia,
"che dal furor di sì malvagia notte
"cerchi un asil, qui tragga
"il passo errante." –

SCENA VII

NELLO *con seguaci e detti.*

NELLO

Piero ...

PIERO

Io non traveggo! ...

Nello!

NELLO

Sconfitte dal nemico brando
fur di Siena le squadre, e strascinate
pel campo, entro la polve,
di Manfredi le insegne ... Al mio castello
movemmo, e l'orme nostre
seguia dappresso un folto stuol repente
di Guelfi ... "l'uragano e la sorgente
"notte ad essi ne tolse ..." I giorni miei
deggio alla fuga! ... Oh rabbia!

PIERO

Gli ardenti spiriti acqueta,

ed al voler t'inchina

(Con grave accento)

di lui, che a torto non punisce.

NELLO

O vecchio,

una parola onde ferirmi hai detta!

PIERO

Di tua crudel vendetta

il grido risuonò: viva sepolta

fu la tua sposa ... – "Io di quell'alma, o figlio,

"i più riposti affetti

"conosco appieno, che la tenni al seggio

"ove il mortal riceve

"de' falli suoi perdono." A me t'affida:

rea di nefando eccesso

non è la tua consorte.

NELLO

Solo un istante dubitar vorrei

⁴⁵ *Larghetto* – 3/4, Mi maggiore – (preghiera)

Dal commento si passa alla preghiera, dalle tenebre della colpa alla luce del perdono, dalle forze ostili alla consolazione divina. La seconda parte del coro non è solo una preghiera corale, ma una di quelle melodie solenni, ieratiche, che fungono da catarsi collettiva e proiettano un senso di beatitudine sulla scena e sull'uditorio (torna in mente il celebre coro del *Mosè* di Rossini, «Dal tuo stellato soglio»). Il Mi maggiore, tonalità lontana dal Re minore, evoca atmosfere spirituali, in palese conflitto con la forza brutale della tempesta. La melodia si dispiega per frasi ad ampio respiro, disegnando una grande forma AABA (più la coda), che costringe Donizetti a ripetere più volte l'ultimo distico, in quanto Cammarano fornisce sei soli versi, contro gli otto consueti. Gli eremiti cantano perlopiù all'unisono, e la tessitura piuttosto bassa dà il giusto tono sacerdotale al pezzo.

⁴⁶ *Allegro* – 4/4, Do maggiore – Scena

La scena successiva rimette in moto l'azione e ci presenta da vicino Piero, capo degli eremiti e padre confessore di Nello; egli farà da pertichino durante tutta l'aria del baritono. Il senso di questa scena è risvegliare in Nello la pietà per Pia, e dunque innescare il conflitto di affetti che costituisce la materia del cantabile. L'intento di Piero riesce, e la musica lo sottolinea. Donizetti sfrutta alla perfezione il momento debole di Nello («Solo un istante dubitar vorrei») per inserire uno sfogo arioso molto più eloquente delle parole. Questo improvviso slancio di pietà e di rimorso spalanca le porte del cantabile, il luogo della 'messa a fuoco' e della 'messa in forma' degli affetti.

dell'onta mia; darei
per quell'istante mille vite. Ahi, cruda
certezza ho della colpa! ...
(*Gettandosi nelle braccia di Piero con abbandono di dolore*)

Pietà sì viva di colei tu senti?
E pietade non hai de' miei tormenti!

Lei perduta, in core ascondo⁴⁷
una serpe, un dardo acuto ...
Per me tomba è fatto il mondo ...
parmi il ciel aver perduto.
Ah, la perfida consorte
io detesto ... ed amo ancor! ... –
D'ogni strazio, d'ogni morte
la mia vita è assai peggior!

(*Si ode uno strepito d'armi, quindi un grido lamentevole*)

Fragor di spade! ...⁴⁸

PIERO

Un gemito! ...

NELLO

Si corra ...

SCENA VIII

GHINO *e detti. Egli è ferito mortalmente: si avvanza a lenti passi ed appoggiandosi alla spada.*

TUTTI tranne GHINO

Oh ciel! ...

NELLO

Tu, Ghino! ...

PIERO e CORO

Scena funesta, orribile! ...

GHINO

Compiuto ... è il mio ... destino ...

NELLO

Ahi! ...

GHINO

Mi svenò ... drappello
di Guelfi ...

NELLO

E donde? ...

GHINO

O Nello ...

Mi tragge ... a te ... benefica,⁴⁹

celeste man ... – La Pia

non è ... non è colpevole ...

⁴⁷ *Larghetto* – 12/8, Si bemolle maggiore – Cantabile

«Lei perduta»: in Nello domina il senso della perdita e non della condanna. Questo cantabile non è solo uno sfogo affettivo, ma una vera e propria 'confessione' di Nello. Lo dicono le parole, i gesti e, con maggior forza, la musica. La melodia ha un'aura sacrale data dall'incedere solenne del ritmo ternario (12/8). Il senso di tutto il pezzo, e del conflitto interiore di Nello, si riassume in quell'*odi et amo* («io detesto ... ed amo ancor! ...») del sesto verso, dove il canto, dopo una duplice ripetizione di «io detesto», si spezza e plana con infinita dolcezza sulle parole «ed amo ancor». Nella coda questo verso è ripetuto fino alla sazietà, ma il conflitto affettivo si sposta nettamente sull'asse dell'amore: in ogni frase infatti Nello dice tre volte «io l'amo ancor» e solo una «la detesto». La confessione di Nello è tanto struggente quanto vana, perché egli di fatto ha già condannato a morte Pia.

⁴⁸ *Allegro* – 4/4, Si bemolle maggiore (modulante) – Tempo di mezzo

Le sorprese di questa notte tempestosa non sono finite. Ghino, in cerca di Nello, viene ferito a poca distanza dall'eremo e giunge moribondo. La prima parte della catastrofe sta per compiersi. Il tempo di mezzo è piuttosto lungo ed è essenzialmente tripartito: prima fase concitata, intermezzo lirico (morte del tenore), terza fase concitatissima.

⁴⁹ *Larghetto*, 4/4 – Mi bemolle maggiore – (morte di Ghino)

Dopo la confessione di Nello, abbiamo quella di Ghino (dalla 'penitenza' si passa all'«estrema unzione»). La morte in scena del tenore si rivelò una delle scene più riuscite dell'opera, e suscitò grande commozione ovunque, specie nell'interpretazione di Napoleone Moriani, soprannominato «il tenore della bella morte». Dovendola descrivere analiticamente, la melodia del tenore è ben poca cosa: una coppia di frasi discendenti (AA), ripetuta dopo una breve interruzione (gli *incipit* testuali sono «Mi tragge ... a te ... benefica» e «Lei salva ... ed il mio ... ceneri»). Eppure, fa più effetto di un intero cantabile. Potenza della posizione drammatica, e di un intervallo. L'efficacia della melodia risiede in gran parte nel gesto vocale iniziale: una settima minore ascendente, sull'accordo di

| | | |
|--------------------------------------|---|---|
| NELLO | Fia vero! ... E l'uom che ardia venir fra l'ombre avvolto? ... | (La sua parola è tronca dall'ultimo singulto: Nello protende la destra sul di lui capo in atto di perdono) |
| | | PIERO e CORO |
| | | Spirò! – |
| GHINO | Era ... il fratel ... | |
| NELLO | Che ascolto! ... | NELLO |
| | | Dal mio ciglio è tolto un velo! ... ⁵⁰ |
| | | Si, Rodrigo ... in campo egli era! ... |
| | | Ed il foglio! ... ed ella! ... Oh cielo! ... |
| GHINO | Lei salva ... ed il mio ... cenere non maledir ... L'amai ... | (Alla sua gente d'armi) |
| | Fui ... dispregiato ... e ... perderla entro al mio cor ... giurai ... | Mi seguite ... |
| | | PIERO |
| | | Ah, trista e nera |
| NELLO | O Pia! ... | è la notte ... i nemi orrendi imperversano tuttor ... |
| (Mettendo la mano sull'elsa) | Malvagio ... | Qui soggiorna e l'alba attendi ... |
| | | NELLO (come tocco dal fulmine) |
| PIERO e CORO | Arrèstati ... | L'alba! ... l'alba! ... |
| | Il ciel ti vendicò. | (Preso da tremito convulso e con prorompimento di lagrime) |
| | | Oh mio terror! |
| GHINO | Io muoio ... deh! ... perdonami ... | Dio pietoso, un cor ti parla ⁵¹ pien d'angoscia e di spavento ... |
| PIERO e CORO (supplichevoli a Nello) | Signor ... | Tu soltanto puoi salvarla ... |
| | | opra, o Nume, un tuo portento ... |
| GHINO | Per ... do ... | Ah, quell'angelo d'amore serbi a me la tua pietà ... |

segue nota 49

settima di dominante, come dire la massima tensione, il massimo sforzo che un moribondo, nell'opera, può tollerare. In quel gesto, opportunamente sostenuto dai violini, si concentra l'estremo anelito di Ghino: è un singulto, un grido strozzato, una mano tesa, una lancinante richiesta di perdono. Per quattro volte la voce spicca quel salto, e per quattro volte si placa planando delicatamente verso la tonica, verso la 'bella morte'. L'ultima volta la melodia conclude in minore; quindi Ghino esala l'ultimo respiro ancora in acuto e ancora in un accordo dissonante, come se la sua anima non trovasse vera pace. In sintesi, Donizetti e Cammarano traggono il massimo profitto da una scena che poteva rivelarsi imbarazzante a livello drammatico (con Ghino vivo e vegeto, sarebbe tutt'altra musica). E riabilitano il tenore, che in quest'opera veste i panni – davvero insoliti – del cattivo di turno.

⁵⁰ A piacere, poi *Allegro* – 4/4, modulante – (continua il tempo di mezzo)

Le rivelazioni di Ghino hanno un effetto sconvolgente su Nello, che ora deve lottare contro il tempo (atmosferico e cronometrico) per salvare Pia, della quale egli stesso ha ordinato segretamente la morte per l'alba. Gli astanti, Piero compreso, non possono capire la strana agitazione di Nello; invano cercano di fermarlo.

⁵¹ *Allegro agitato* – 4/4, Si bemolle maggiore – Cabaletta

Finalmente una vera cabaletta in tempo «agitato», come il cuore impazzito di Nello. Dal tempo lento, dilatato, della morte di Ghino, si passa ad un tempo frenetico, precipitoso: Nello deve 'volare' per salvare Pia, e per chi ha fretta il tempo scorre in fretta. Può far sorridere l'indugio di Nello nel cantare la cabaletta, con la sua brava ripetizione, quando invece non deve perdere un secondo (in una delle fonti letterarie dell'opera, la tragedia di Giacinto Bianco, Nello incespica pure e cade per la fretta, producendo un effetto comico). Ma tale è l'opera italiana, 'cabalettocentrica'; l'azione drammatica non può esimersi dalla sua rappresentazione musicale, e il «tempo della

e l'inferno che ho nel core
ciel di gioia diverrà.

PIERO

(Onde in lui cotanto orrore! ...)

CORO

(Quale arcano asconderà?)

(Nello parte precipitosamente; i di lui guerrieri lo seguono)

SCENA IX⁵²

Prigione di Pia. Sull'alto una finestra con spranghe di ferro: scala in fondo, alla cui sommità è la porta. PIA seduta sur uno scabello, con la testa appoggiata ad una rozza tavola: ella è immersa in torbido sopore; pallida n'è la fronte, difficile il respiro, e sovente un tremore agita le sue membra. UBALDO viene dalla scala, rilegge tacitamente il foglio di Nello, al-

za gli occhi alla finestra, albeggia: egli si trae dalle vesti un'ampolla e ne versa il licore entro una tazza colma d'acqua che sta sulla tavola.

UBALDO

A questo nappo bevè tra poco⁵³
il tuo labbro assetato, e dormirai
ben altro sonno! –

PIA (con grido acutissimo e balzando in piedi spaventata).

Eterno Dio! ... – Respiro!

Il mio pensier deliro
creò nel sonno immagini feroci!

(Come riandando ciò che le parve in sogno)

A questo sen, pentito
il consorte io stringea ... quando nel fianco
l'acciaro insidioso
gl'immerse un Guelfo ... a' piedi miei lo sposo

segue nota 51

rappresentazione» spesso rallenta, e di molto, quello «rappresentato» (Dahlhaus). La frenesia ansiosa di Nello deve soggiacere ad un'organizzazione retorica e musicale. Cammarano evita almeno l'uso di deitici («Corro», «vado») che accentuerebbero l'incoerenza. Nello canta, in modo convulso, una preghiera, una disperata invocazione dell'aiuto divino. La melodia, rigorosamente sillabica, è nella solita forma AABA, ma ha una particolarità: la frase finale (A) attacca in Sol maggiore e in orchestra, mentre Nello indugia sull'acuto di «pietà»; l'orchestra ammonisce Nello che bisogna finire in fretta, e lo fa a costo di riprendere la melodia nella tonalità sbagliata. Semplice, ma geniale.

⁵² [n. 9.] Scena e finale secondo. [Moderato] – 4/4, Mi minore – (Introduzione strumentale)

La scena finale inizia con un'ampia introduzione strumentale, che serve a connotare emotivamente la scena, minuziosamente descritta dalla didascalia nel libretto, ma anche a sonorizzare il contesto, la cornice tragica entro la quale si compie la catastrofe. Donizetti non dà indicazioni di tempo, ma la gravità della musica è sufficiente a suggerirne l'andamento, piuttosto lento. Dopo un esordio a piena orchestra, che apre il sipario, abbiamo una melodia struggente al clarinetto, che inizia con una sincope molto espressiva, e intende sonorizzare il flebile respiro di Pia. Al clarinetto si aggiungono man mano gli altri fiati: ne nasce un grande, solenne pannello tragico, in Mi minore, puntellato dal rullo sinistro dei timpani, che allude alla morte imminente di Pia. L'arrivo di Ubaldo, il carnefice di Pia, è sonorizzato da una scala cromatica discendente degli archi in tremolo.

⁵³ Scena

Donizetti musica con estrema cura tutta la scena in versi sciolti, attento a cogliere le minime sfumature emotive di Pia. Il momento topico dell'assunzione del veleno è musicato in tre fasi distinte:

- a) Pia è in affanno, sente che la febbre sale; torna la melodia struggente dell'inizio nei legni (stavolta è indicato *Larghetto*);
- b) il momento in cui Pia beve dalla coppa avvelenata è sottolineato da tre enfatici accordi degli ottoni, sostenuti dal tremolo degli archi;
- c) appena dopo aver bevuto il veleno, per tragica ironia, Pia ha uno slancio di ottimismo, («Ah, la pietade, o Ghino», *Cantabile*, Fa maggiore); il motivo di questo arioso è una versione in maggiore della melodia struggente del clarinetto:

ESEMPIO 8a (n. 9, bb. 62-64)

[Mi minore]



cadde spirando: "balenò sanguigno
 "un infernal sorriso
 "dell'omicida in volto ... ed era il volto
 "di Rodrigo! Frattanto,
 "spaventevole a dirsi!
 "la morta spoglia alto levòssi e forme
 "vestì di truce dèmone! ... Gli artigli
 "nell'uccisor figgendo,
 "mise un urlo tremendo
 "e con la preda si lanciò nell'imo
 "de' spalancati abissi! ..." Orribil sogno! –
 Ahi, la febbre cocente
 più cresce! ... atroce sete mi divora! ...

(La coppa fatale si presenta al di lei sguardo ed ella vi stende ansiosa la mano. Ubaldo, rimasto sempre indietro, fa un moto quasi involontario per trattenerla, ma ristà immantamente. Pia beve)

UBALDO
 (Meglio è penar brev'ora,
 e poi riposo eterno! –
 Al dì novello respirar più liete
 aure mi fia concesso.)
 PIA (*abbandonandosi a sedere*)
 Ah, la pietade, o Ghino,
 l'ale impenni al tuo corso ...
 E tu vieni, crudel, che amai cotanto,
 a rasciugar d'un'infelice il pianto.

Sposo, ah tronca ogni dimora ...⁵⁴
 al mio sen, deh vola, o Nello;
 dimmi: t'amo ... ed all'avello
 questo accento mi torrà.
 Ah, la Pia, se indugi ancora,
 preda fia d'acerba morte,
 ed al bacio del consorte
 più risponder non potrà!

segue nota 53

ESEMPIO 8b (n. 9, bb. 80-82)

[Fa maggiore] [Pia] Ah! la pie - ta - de, o Ghi - no.

[Vni I]

Il modo maggiore piega però subito nel minore; la speranza cede ad una sorta di inconsapevole rassegnazione. Donizetti è molto abile nel tenere tutta l'aria finale in bilico tra ottimismo e tragedia, tra speranza e disillusione, sfruttando l'effetto altamente patetico della situazione dell'avvelenamento, della sua tragica ironia: lo spettatore sa che Pia non ha scampo, dunque la commozione aumenta nei momenti di speranza. Nella versione a lieto fine di Napoli (si veda l'appendice 2c) l'avvelenamento non si compie, quindi svanisce il *pathos* legato al senso di tragedia incombente.

⁵⁴ *Larghetto* – 4/4, Re bemolle maggiore – Cantabile

Nel cantabile si riaccende la speranza, ed è straziante vedere Pia cantare con il veleno in corpo. La melodia è molto bella, ma di un 'bello triste'; è in modo maggiore, ma con frequenti velature in minore; si tiene insomma costantemente in bilico tra desiderio e rassegnazione. Un elemento caratteristico è l'appoggiatura discendente iniziale, Si_b-La_b («Sposo»), ripetuta poi nelle frasi analoghe («dimmi t'amo», «ed al bacio»). La forma è quella consueta (AABA), e ciascuna frase si dispone ad arco, oscillando tra tensione e ricaduta, tra speranza e disillusione. La seconda frase (che corrisponde ai versi 3-4) è quella che meglio esprime il senso della fine incombente. L'ottimismo delle parole è palesemente contraddetto dalla musica; la melodia piega in minore (Fa minore) ed assume inflessioni lamentose proprio nell'asserto cruciale («questo accento mi torrà»). Nella frase successiva questo presentimento tragico diventa più esplicito.

La tensione costante, repressa, della melodia si libera infine nella lunga coda, dove Pia raggiunge due sfolgoranti acuti (due Do), riprendendo le parole ottimistiche della seconda frase. In essi sembra materializzarsi il miraggio della salvezza e della felicità coniugale, che appare tanto più toccante allo spettatore. (Purtroppo questa coda ha subito tagli indiscriminati in molte esecuzioni, a cominciare dalla versione napoletana a lieto fine, dove i due acuti vengono bellamente elusi.)

L'ultimo acuto («grido», è scritto in partitura) giunge, inopinato, proprio in chiusura, ma è sul sesto grado minore (Si_b), ed offusca lo splendore e l'ottimismo dei due precedenti. L'ambivalenza maggiore/minore si mantiene dunque fino alla fine.

SCENA X

NELLO *con seguaci e detti.*NELLO (*ancor dentro*)Pia? ...⁵⁵

PIA

La voce! ...

NELLO (*come sopra*)

Sposa? ...”Pia? ...”

PIA

Egli! ... Ah, dunque i miei sospiri
cielo udisti! ...

UBALDO

”(Ahimè! ... che fia!)”

NELLO

Non vaneggio! ... tu respiri...
Gioia immensa! ...

PIA

Rea non sono ...

NELLO

Sì, m'è noto ...
(*Volendo inginocchiarsi*)

Il tuo perdono ...

PIA (*abbracciandolo*)Al mio sen ... Gran Dio! ... non reggo
all'eccesso del contento ... –
Tremo ... agghiaccio ... nulla veggo ...
Nello? ...NELLO (*adagiandola sopra lo scabello*)

Pia!

PIA

Mancar mi sento ...

NELLO (*è compreso da un atroce sospetto; i suoi occhi si rivolgono ad Ubaldo, che in preda al suo terrore cerca d'involarsi*)

Che facesti, sciagurato?

UBALDO (*gettandogli innanzi ai piedi il di lui foglio*)Surse il dì, né rivotato
fu quel cenno ...NELLO (*con orrenda ansietà*)

Ebben? ...

UBALDO (*esitante*)

Le porsi ...

NELLO

Parla, o crudo ...

(*Odesi un procedere di passi concitati e voci di spavento che gridano*)

[CORO DI DENTRO]

I Guelfi! ...

NELLO

Parla.

UBALDO

Un veleno ...

(*Nello alza un grido disperato*)

SCENA ULTIMA

RODRIGO *seguito da una schiera di Guelfi e detti.*

RODRIGO

In tempo corsi

a salvarti ...

NELLO

A vendicarla.

Io la uccisi.

⁵⁵ *Allegro* – 4/4, Si bemolle minore (modulante) – Tempo di mezzo

Nel tempo di mezzo avviene la catastrofe. Nello giunge, ma Pia comincia ad avvertire i sintomi di avvelenamento. Si passa in pochi attimi, ed in modo convulso, dalla gioia estrema alla disperazione. C'è da segnalare l'uso di un motivo ricorrente, già impiegato nell'aria di Pia (cfr. l'es. 2). Potremmo chiamarlo il motivo della «gioia frenetica», o della «gioia ansiosa». Qui viene usato quando Pia comincia ad avvertire i primi sintomi, e poco più in là quando giunge Rodrigo con i suoi soldati. Si tratta ovviamente di un uso ironico; lo iato che si crea tra la situazione tragica e i sentimenti individuali dei personaggi, tra l'inesorabilità del destino e la cieca euforia dei singoli, produce un effetto straniante. Quel motivo peraltro si trasforma: nella prima occorrenza, si irrigidisce quando Pia sente «agghiacciarsi», e dal modo maggiore piega verso il minore; nel secondo caso viene interrotto bruscamente da Nello, che frena l'entusiasmo di Rodrigo («A vendicarla»).

| | | |
|---|--|--|
| RODRIGO | Che! ... | <i>(Rodrigo resta immobile atteggiato di estremo dolore. Ella si volge ora allo sposo ora al fratello, nell'ambascia degli estremi aneliti)</i> |
| NELLO | Nel seno ella chiude un rio veleno ... | Ah, di Pia che muore e geme ⁵⁶ se pietà ... vi ... scende in ... petto, fine all'odio, ... un santo affetto l'alme vostre ... unisca ... ognor ... |
| RODRIGO <i>(scagliandosi per trucidar Nello)</i> | Ah! ... | E per me ... versate ... insieme qualche lagrima ... talor ... |
| NELLO | Ferisci. | |
| PIA <i>(raccogliendo le sue ultime forze e cadendo a' piè di Rodrigo)</i> | No ... che fai? ... | <i>(Tutti piangono amaramente: la spada fugge di mano a Rodrigo. Nello si precipita fra le sue braccia: una lagrima di gioia spunta negli occhi di Pia)</i> |
| RODRIGO | Donna ... | Or la morte... a cui ... son presso ... non ha duol ... non ha ... spavento ... |
| PIA | Colpa in lui non è ... Sposa infida ... gli sembri ... un rival credeva ... in te... - | È un sorriso ... di ... contento ... è del giusto ... la mercé ... Da quel caro ... e ... santo ... amplesso Incomincia ... il ... ciel ... per ... me ... |

⁵⁶ *Andante* – 4/4, Re bemolle maggiore – Cabaletta

La cabaletta celebra la morte di Pia, magnificata dal perdono. È in tempo lento, ed ha un tono sereno, con qualche venatura di malinconia. La melodia, che presenta la solita forma AABA (più la coda), insiste prevalentemente sul registro acuto: ne nasce un senso di trasfigurazione, di distacco dal mondo. Si ascolti ad esempio il lungo acuto che conclude la terza frase (B), e sul quale i legni attaccano la ripresa della frase iniziale (A). (Esso si adatta in particolare al testo della seconda strofa, laddove Pia dice «incomincia ... il ... ciel ... per ... me ...».) Questo pezzo è pensato e tagliato su misura per la voce angelica di Fanny Tacchinardi-Persiani, che fu anche la prima Lucia. Ma richiede anche doti da attrice consumata, che diano il giusto risalto al realismo della situazione; soprattutto nella ripetizione della cabaletta, che opportunamente varia, nel testo («Or la morte ... a cui ... son presso ...») come nella musica. Con l'appressarsi della morte l'accompagnamento si fa più stentato, così come il canto, rotto dall'affanno ma intatto nella sua celestiale bellezza:

ESEMPIO 9a (n. 9, bb. 217-221)

Pia [Andante]

Ah. di Pia che muo - re e ge - me se pie - tà vi scen - de in pet - to.

RODRIGO
Pia? ...

NELLO

Consorte? ...

(Ella spira fra le loro braccia)

RODRIGO e NELLO

Agli occhi miei
fosco vel ricopre il dì! ...

CORO

Ella è spenta; ma per lei
non la tomba, il ciel s'apri!

segue nota 56

ESEMPIO 9b (n. 9, bb. 251-255)

Pia

p

Or la mor - te a cui son pres - so... non ha duo - lo, non ha spa - ven - to...

pizz.

pizz.

(Un effetto simile si ha nella cabaletta finale di Edgardo nella *Lucia di Lammermoor*, dove prima della ripetizione Edgardo si ferisce a morte.)

In definitiva, anche Pia fa una «bella morte», come Ghino; nella partitura autografa appare l'esplicita didascalia «muore col sorriso sulle labbra».

Al momento del trapasso di Pia segue una breve e concitata sezione di coda (*Allegro*), nella quale si concentrano le grida di raccapriccio degli astanti. Da notare che le cosiddette «cadenze felicità», tipiche delle conclusioni, sono sì in tonalità maggiore, ma presentano l'accordo di sesta napoletana, propria del modo minore. Donizetti concilia in qualche modo la convenzionale chiusa fragorosa con la situazione tragica.



Frontespizio del libretto per la ripresa di Napoli, 1838 (con il finale primo di Senigallia). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Paolo Barroilhet (Nello), Giuseppina Ronzi de Begnis (Pia), Eloisa Buccini (Rodrigo), Giovanni Basadonna (Ghino), Giuseppe Benedetti (Piero). A p. 38: «L'Impresa per sue proprie e particolari ragioni fu indotta a domandar lieto lo sviluppo di questo Dramma. Il perché di questo cangiamento non dovrà esser incolpato verun altro [...]» (l'avvertenza, non firmata, è certamente di Cammarano; cfr. JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, pp. 38-39); il finale originario è stampato in coda, a mo' di appendice. Il presente finale lieto, con l'aria di Pia «No, l'immenso mio contento», compare nel libretto per la ripresa scaligera del 1839 (nel ruolo eponimo cantava Giuseppina Strepponi). Degna di nota la variante, certo dovuta alla censura, nella stretta del duetto Nello-Ghino (l.9): «Il ciel con me punisce / così nefando amore»).

Appendici

APPENDICE 1. Tabella sinottica delle tre versioni autentiche

| | VENEZIA 1837 | SENIGALLIA 1837 | NAPOLI 1838 |
|---------------|---|--------------------|--|
| PARTE PRIMA | | | |
| [n. 1] | Introduzione, scena e cavatina Ghino | | |
| [n. 2] | Coro, scena e cavatina Pia | | |
| [n. 3] | Scena e duetto Ghino e Nello | | |
| [n. 4] | Scena e cavatina Rodrigo | manca | manca |
| [n. 5] | Finale primo | nuova versione | versione Senigallia, con nuovo largo concertato |
| PARTE SECONDA | | | |
| [n. 6] | Coro di Guelfi | manca | nuova versione |
| | Scena ed aria Rodrigo | manca | |
| [n. 7] | Scena e duetto Ghino e Pia | | |
| [n. 8] | Temporale, coro, scena ed aria Nello | | |
| [n. 9] | Scena e finale Pia | | nuova versione (lieto fine) |

N.B. Il presente allestimento segue la versione di Venezia, ad eccezione del finale primo, che segue la versione di Senigallia, con il largo concertato di Napoli.

Appendici

APPENDICE 2. Macrovarianti testuali

Appendice 2a

FINALE PRIMO – Versione di Venezia

[PARTE PRIMA]

SCENA XII

Appartamenti di Pia, come nella Scena v.

NELLO, GHINO, BICE *e scudieri di Nello dalla porta a sinistra. Un doppiere arde sopra una tavola: la porta del verone è chiusa.*

[Scena]

BICE

Dell'inatteso tuo venir la nuova
sarà conforto alla dolente.
(Entra nella stanza da letto)

GHINO *(agli scudieri)*

Udiste?

Ascosi fra le piante, ove la notte
regna più densa e scura,
cautamente vegliate: a queste mura
un uom s'avanzerà; libero accesso
egli abbia, uscir gli sia vietato.

(Gli scudieri partono pel fondo; Ghino serra nuovamente la porta del verone)

NELLO

E tanto

deggio aspettar la mia vendetta!

GHINO

Nello,

pensa che un detto, un guardo
può dell'ordita trama
scompor le fila! ...

NELLO

Non temer.

GHINO

Che dei

frenarti al suo cospetto ...

Eccola!

NELLO

Oh mio furor! ...

GHINO

Lo cela in petto.

SCENA XIII

PIA, BICE *e detti. Bice si ritira per la porta a sinistra.*

[Tempo d'attacco]

NELLO *(abbracciandola con simulata calma)*

Pia ...

PIA

Signor ...

NELLO

Tu sei turbata! ...

Il tuo cor tremare io sento!

PIA

No ... la gioia inaspettata ...

la sorpresa ... (Oh mio spavento!)

NELLO

(Empia!)

PIA

Eppur non hai tu stesso

un rammarco in volto impresso? ...

NELLO

Io rammarco! ...

- PIA
E sdegno ... parmi.
- GHINO (*piano a Nello onde esortarlo a rattenersi*)
Nello! ...
- NELLO
È ver: giungeva al campo
nuova infausta a rattristarmi ...
nuova tal, che d'ira avvampo. –
Il signor di Roccaforte ...
- PIA
Sigifredo? ...
- NELLO
La consorte
sai di quale e quanto affetto
egli amava! ...
- PIA
E riamato ...
- NELLO
No ... chiudea l'indegna in petto
turpe foco, abbominato ...
Un codardo ... un seduttore ...
vilipeso fu l'onore ...
(*Cieco di rabbia*)
Nell'onor son io ferito! ...
Il tuo fallo è noto ... è certo ...
Donna infida, m'hai tradito ...
m'hai d'infamia ricoperto ...
(*Avvertito da un guardo furtivo di Ghino ripiega im-*
mantinente)
Sigifredo così disse,
strinse il brando e si trafisse. –
- PIA
Ed estinto? ...
- GHINO
Vive ancora,
ma per poco: Iddio lo chiama.
Pria che giunga all'ultim'ora
(*Accennando Nello*)
abbracciar l'amico ei brama.
- PIA
(O sospetto! ...)
- GHINO
E quindi Nello,
onde girne al suo castello,
trasse innanzi a queste mura ...
- NELLO
E il vederti, amata sposa,
fu mia prima e dolce cura.
(Figger gli occhi in me non osa!)
- GHINO
Nello, andiam, che l'ora stringe.
- PIA (*con gioia inconsiderata*)
Parti? ...
- NELLO
Sì. – T'incresce!
- PIA
È ver.
- NELLO
Tropo m'ami!
- PIA
(Cielo! ... ei finge! ...)
- NELLO
Io ti leggo nel pensier.
- [Terzettino]
(Ogni sguardo ed ogni accento
manifesta il suo delitto!
Il suo nero tradimento
come in core, in fronte ha scritto! –
Taccia ancor, ma più tremenda
la vendetta poi discenda ...
Onor mio contaminato,
la rea coppia immolo a te.)
- PIA
(Egli asconde un rio furore
sotto il vel di finta calma! ...
Ah, d'ambascia, di terrore
circondata, ingombra ho l'alma! ...
Odo un gemito ... un lamento ...
veggo oggetti di spavento ...
Un avello insanguinato
par che s'apra innanzi a me!)
- GHINO
(Ella ardea di fiamma impura
e scherniva l'amor mio! ...
Di sue colpe la spergiura
con la morte paghi il fio ...
Con la morte! A questo accento
fremer l'alma in petto io sento! ...
Il mio foco dispregiato
tutto estinto ancor non è!)

(A Nello)

Vieni.

NELLO

Sposa ...

PIA

Nello ...

NELLO

Addio.

(Parte seguito da Ghino per l'uscio a sinistra)

PIA

M'atterrì la sua presenza
pel fratello! ... -

(Con risoluzione)

In ciel v'è un Dio

protettor dell'innocenza.

(Chiude la porta a sinistra ed apre quella del verone)

SCENA XIV

LAMBERTO e detta.

LAMBERTO (nella massima agitazione)

Ah, signora ...

PIA

Tu, Lamberto! ...

Deh, che fu? ...

LAMBERTO

Si tende al certo

un agguato ... gente in armi

si nascose ...

(Indicando dalla parte ond'è venuto)

PIA

Egli è perduto!

LAMBERTO

Donna! ... il sangue fai gelarmi! ...

Di'? ... - Non oso. - Hai tu potuto? ...

PIA

L'uom che attendo è mio fratello.

LAMBERTO

Egli! ... Ciel, che festi! ... E Nello ...

Ahi sciagura! ... tardi apprendo ...

Io potea ...

PIA

Chi giunge? ...

LAMBERTO

È desso ...

SCENA XV

RODRIGO e detti.

RODRIGO

Pia ...

PIA

Qual fulmine tremendo ...

RODRIGO

Che! ...

LAMBERTO (corre a chiudere la porta del verone)

Respira: è salvo adesso.

PIA

E fia ver! ...

LAMBERTO

Segreta via,

donde il padre un di fuggia ...

(Si accosta alla parete in fondo e, rimossa una parte della tappezzeria, scopre un uscio segreto)

Mira.

PIA

Oh gioia! ...

(A Rodrigo)

"

Ne minaccia

"grande rischio ed incalzante ...

"Esci ...

LAMBERTO

"

Ah sì ..."

[Duettino]

PIA

Fra queste braccia

un istante, un solo istante ... -

Il fratel stringendo al petto

pianger deggio ... e palpitar!

RODRIGO

Tanto duolo e tanto affetto

mi costringe a lagrimar.

PIA e RODRIGO (sempre l'una in braccio dell'altro e tergendosi a vicenda le lagrime)

Ah, ne tolse orrenda guerra

l'adorato genitore! ...

Cruda morte di dolore

poi la madre c'involò! ...

Sventurati! ... sulla terra

solo il pianto a noi restò! ...

SCENA XVI

I suddetti e NELLO di dentro.

NELLO

L'uscio dischiudi, o perfida.

LAMBERTO

Nello! ...

RODRIGO

Colui! ...

(Odonsi frequenti colpi sulla porta a sinistra)

PIA

Non senti? ...

Va' ...

NELLO

Traditori ...

(Rodrigo fremente di rabbia pone la destra sull'elsa ma vien trattenuto da Lamberto)

PIA

Ahi misera ! ...

Che indugi omai? ... che tenti? ...

RODRIGO

Egli osa provocarmi ...

Io voglio ...

PIA

Ah, tu vuoi farmi

spirar d'angoscia, o barbaro,

e di terror ...

(Intanto, soccorsa da Lamberto, ha condotto Rodrigo presso l'uscio segreto)

SCENA XVII

NELLO, GHINO e detti.

NELLO *(prorompendo dalla porta spalancatasi, con pugnale denudato)*

Ch'io sveni

entrambi ...

PIA *(rovescia il doppiere nel punto istesso che Nello entra)*

Ah fuggi ...

NELLO

Oh rabbia! ...

GHINO

Ubaldo? Ubaldo? ...

LAMBERTO *(piano a Rodrigo ed uscendo per l'uscio segreto che tosto si rinchiude)*

Vieni ...

di lei pietade ...

PIA

"Orribile"

sul cor mi piomba un gel! ...

SCENA XVIII

Servi con altri doppiieri, UBALDO, FAMILIARI, DAMIGELLE, uomini d'armi. BICE e detti.

NELLO

Fuggì quel vil! ...

GHINO

Raggiungasi ...

(Molti uomini d'armi escono pel fondo)

NELLO *(scagliandosi per uccidere la Pia)*

Mori ...

GHINO e FAMILIARI *(disarmandolo)*

T'arresta ...

BICE e DAMIGELLE

Oh ciel! ...

[Stretta]

(Tutti insieme)

NELLO

Son ebbro di sdegno ... respiro veleno ...

non sangue ma foco mi scorre nel seno ...

Quel ferro mi rendi ... l'iniqua s'uccida ...

parola di calma non giunge al mio cor ...

Egli ode soltanto la voce che grida:

sterminio tremendo, vendetta, furor.

GHINO, UBALDO e FAMILIARI

Quell'ira bollente per poco raffrena ...

per poco sospendi la giusta sua pena ...

Pria vegga l'indegna spirar quell'ardito

e senta le vene gelarsi d'orror,

poi tutto grondante del sangue abborrito

il ferro di morte le immergi nel cor.

PIA

Ah m'odi ... raffrena quell'odio feroce ... -

Per lui di ragione è muta la voce! ...

In terra sprezzato, al trono di Dio

il grido s'innalzi d'un misero cor ...

Qui sangue si chiede ... ah versino il mio ...
ma basti ... ma plachi un empio furor.

BICE e DAMIGELLE

Ei d'ira è furente ... non ode consiglio ...
ha in petto l'inferno ... la benda sul ciglio ... –

Ah fuggi ... sottratti al fero consorte ...
non vedi ch'egli arde d'insano furor? ... –
Le pende sul capo sospesa la morte! ...
Oh notte funesta! ... oh scena d'orror! ...

(Pia sviene: intanto Nello è condotto altrove.)

Appendice 2b

CORO DI GUELFİ (Introduzione parte seconda) – Versione di Napoli

[PARTE SECONDA]

SCENA PRIMA

Accampamento dell'esercito fiorentino presso una porta del sobborgo di Siena.

RODRIGO e GUERRIERI, quindi LAMBERTO scortato da un drappello di Guelfi.

RODRIGO e CORO

Sciolta è la tregua: al cielo
s'innalzi in fero accento
il guelfo giuramento,
il cantico guerrier.

L'oda il nemico, e un gelo
in mezzo al cor gli scenda;
un gel di morte orrenda
funesto messenger. –

(Incrociando le spade e con tutta la forza d'un odio mortale)

Al Ghibellin perverso,
sui brandi, ad una voce,
odio giuriam feroce
oltre la tomba ancor.

Giuriam nel sangue avverso
sfogar, sbramare appieno
quel che ne avvampa in seno
terribile furor.

Giuriam sol posa all'armi,
sol fine a tanta guerra,
quand'ogni asilo in terra
vedremo a lui mancar.

Giuriam, spezzati i marmi
del sepolcral ricetta,
il cener maledetto
al vento dissipar. –

Appendice 2c

SCENA FINALE – Versione di Napoli (a lieto fine)

[PARTE TERZA]

SCENA PRIMA

Prigione di Pia. Sull'alto una finestra con spranghe di ferro: porta nel prospetto. Albeggia.

PIA seduta sur uno scabello, con la testa appoggiata ad una rozza tavola: ella è immersa in torbido sopore; pallida n'è la fronte, difficile il respiro. UBALDO *rilegge tacitamente il foglio di Nello, quindi alza lo sguardo alla finestra e successivamente lo figge ad una coppa che sta sulla tavola.*

[Scena]

UBALDO

A questo nappo bevè tra poco
il tuo labbro assetato, e dormirai
ben altro sonno! – Al nuovo di più liete
aure mi fian concesse ...

PIA *(con grido acutissimo e balzando in piedi spaventata)*

Oh Dio! ... – Respiro! ...

Il mio pensier deliro

creò nel sonno immagini feroci!
(Come riandando ciò che le parve in sogno)
 A questo sen, pentito
 il consorte io stringea ... quando nel fianco
 l'acciaro insidioso
 gl'immerse un Guelfo ... a' piedi miei lo sposo
 cadde spirando: "balenò sanguigno
 "un infernal sorriso
 "dell'omicida in volto ... ed era il volto
 "di Rodrigo! Frattanto
 "– spaventevole a dirsi! –
 "la morta spoglia alto levòssi e forme
 "vestì di truce dèmon! ... Gli artigli
 "nell'uccisor figgendo,
 "mise un urlo tremendo
 "e con la preda si lanciò nell'imo
 "de' spalancati abissi! ..." Orribil sogno! ... –
 Spunta l'alba, né ancor ! ... –

Del mio destino

tremante, incerta! ... – La pietade, o Ghino,
 ale impenni al tuo corso ...
 E tu vieni, crudel, che amai cotanto,
 a rasciugar d'un'infelice il pianto.

[Cantabile]

Sposo, ah tronca ogni dimora ...
 al mio sen, deh vola, o Nello;
 dimmi: t'amo ... ed all'avello
 questo accento mi torrà.

Ah, la Pia, se indugi ancora,
 preda fia d'acerba morte,
 ed al bacio del consorte
 più risponder non potrà.

[Tempo di mezzo]

Ahi, la febbre mi divora! ...
 M'arde il petto! ...
*(La tazza fatale si presenta al di lei sguardo, ed ella
 vi stende ansiosa la mano)*

UBALDO

(È giunta l'ora! ...)

SCENA II

NELLO *e detti.*

NELLO *(ancor dentro)*

Pia? ...

UBALDO

T'arresta ...

*(Sorpreso nell'udire la voce di Nello, toglie il nappo
 di mano alla Pia e lo rovescia)*

PIA

È desso! ...

NELLO *(come sopra)*

Pia? ...

PIA

La mia prece, i miei sospiri,
 cielo, udisti! ...

NELLO *(uscendo)*

Sposa mia! ...

Non vaneggio! ... tu respiri ... –
 Gioia immensa! ...

PIA

Rea non sono ...

NELLO *(volendo inginocchiarsi)*

Sì, m'è noto ... – Il tuo perdono ...

PIA

Ah m'abbraccia ...

UBALDO

(Un sol momento

la campò da fera morte! ...)

*(Odesi un procedere di passi concitati e voci di spa-
 vento che gridano)*

[CORO DI DENTRO]

Cielo! ... I Guelfi! ...

PIA

Oh Dio! ...

NELLO

Che sento! ...

SCENA ULTIMA

RODRIGO *seguito da una schiera di Guelfi e detti.*

RODRIGO *(lanciandosi contro Nello)*

Ah, malvagio ...

PIA *(facendosi scudo al marito)*

È mio consorte ...

RODRIGO

Morir deve ...

PIA

No ... Che fai? ...

RODRIGO

Donna! ...

PIA

Colpa in lui non è.
Sposa infida gli sembri ...
un rival credeva in te.

RODRIGO

(Oh, che intendo! ...)

PIA (*spargendo dirotte lagrime*)

Se nel petto,
se pietà di me sentite ...
spenga, ah spenga un santo affetto
il furor d'orrenda lite ... -

(A Rodrigo)

È mio sposo! ...

(A Nello)

È mio fratello! ...

NELLO e RODRIGO

(Io non reggo al suo dolor! ...)

PIA

Pace ...

RODRIGO (*gettando la spada*)

Sì ...

NELLO (*aprendogli le braccia*)

Rodrigo! ...

RODRIGO (*precipitandosi fra quelle*)

Nello! ...

PIA

Ah, di gioia ho pieno il cor! ... -

[Cabaletta]

No, l'immenso mio contento
non si dice con l'accento! ...
Più non sogna la speranza! ...
Non immagina il pensier! -
(*Abbracciando Nello e Rodrigo ad un tempo*)
Sempre, ah sempre, come adesso
ne congiunga un solo amplesso ...
e la vita che m'avanza
sarà tutta di piacer!

GLI ALTRI

Fu di pace e d'esultanza
questo giorno messenger.

Appendici

APPENDICE 3. Partitura – Varianti testuali

La partitura presenta un numero cospicuo di varianti testuali rispetto al libretto. Molte di esse coincidono con quelle dell'autografo di Cammarano, dunque sono varianti 'genetiche', precedenti la messa a punto della versione a stampa del libretto. Tutte le varianti testuali della partitura sono sottoelencate. Precisiamo che, dato lo *status* particolare che il testo verbale assume nella pagina musicale, e per ovvi motivi di economia, ignoriamo:

- 1) le varianti grafiche in genere (es. *ripulsa* per *repulsa*) e nelle frequenti forme apocope (es. *tant'oltraggio*, *frà gemiti* per *fra i gemiti*) ed esclamazioni (i frequenti *oh* per *o*);
- 2) le lezioni tronche o piane delle stesse parole (*rigor/rigore*, *d'onore/d'onor*);
- 3) le ripetizioni, le aggiunte, gli spostamenti, gl'incastri tra versi e in genere le alterazioni della forma poetica di base dovute alla scontata espansione della parola cantata;
- 4) Le piccole omissioni o varianti di lieve entità all'interno dei versi (tipo *Ogni sguardo ed ogni accento / Ogni sguardo, ogni accento*, oppure *No, tu non puoi respingere / Ah, tu non puoi respingere*). (Le omissioni di una certa entità – interi versi o parole non musicate – sono invece segnalate da virgolette nel libretto.)

Segnaliamo le rare divergenze testuali tra partitura e spartito canto e piano Girard (rG), che fu il primo ad essere stampato. Non elenchiamo le varianti della partitura riguardo al Coro di Guelfi ed alla Scena finale nella versione a lieto fine (Napoli 1838), mentre registriamo, alla fine, quelle relative alla prima versione del finale primo (Venezia 1837).

Per quanto riguarda le didascalie, segnaliamo le varianti significative, trascurando le frequenti omissioni. Esse sono evidenziate in corsivo; nei casi in cui si tratta di didascalie aggiuntive, non sostitutive, mettiamo tra parentesi quadre il punto del libretto a cui si riferiscono. Segnaliamo anche i casi in cui l'indicazione dei personaggi del libretto non corrisponde alla messa in musica effettiva. In parentesi quadre anche le altre note del curatore.

Nei riferimenti ai versi, la barra obliqua (/) indica emistichio, la linea verticale (|) separa i versi.

| | LIBRETTO | PARTITURA |
|------|---|---|
| | [PARTE PRIMA] | |
| I.1 | Coro I tutto spogliato non era il cielo ... | tutto sgombrato non era il cielo ... |
| I.3 | Ghino soffrir mi fa la vita. Ghino ove il rigor, l'austera | soffrir mi fé la vita. ov'è il rigore, l'austera |
| I.4 | Bice / Venirne davanti a lei | / Venir dinanzi a lei |
| I.6 | Damigelle quest'ora del mattino Damigelle (È vano! A confortarla Pia chi fida in te, buon Dio ... Bice e Dam. Calma per lei non v'è. | quest'aura del mattino (Non ode ... a sollevarla chi fida in te, gran Dio ... Speme per lei non v'è. |
| I.7 | (Pia) <i>Prende il foglio e l'apre.</i> Lamberto (Il tormento a lei dà tregua!) Pia io ti salvai la vita ... | <i>Legge con ansietà.</i> (Il dolore a lei dà tregua!) io ti serbai la vita ... |
| I.8 | Nello Qualcun s'appressa! ... | Alcun s'avanza ... |
| I.9 | (Nello) <i>Abbandonandosi fra le braccia di Ghino.</i> Nello Ahi, la morte in cor mi piomba! Ghino È un'infida. / Ghino È omai scoccato il dardo ... Ogni rimorso è tardo ... | <i>Si getta fra le braccia di Ghino.</i> Gel di morte in cor mi piomba! Ella è infida. / È già scoccato il dardo ... Fora il pentirsi or tardo (rG: Ogni rimorso è tardo) <i>Prorompendo con forza.</i> S'appresta atroce scempio. altrui perdesti ... e me!) |
| | (Nello) <i>Con estremo furore.</i> Ghino S'appresta orrendo scempio. Ghino e lei perdesti ... e me!) | <i>Prorompendo con forza.</i> S'appresta atroce scempio. altrui perdesti ... e me!) |
| I.10 | Rodrigo e dischiusa la pietra ferale | e dischiusa la tomba ferale |
| I.11 | <i>Un momento di silenzio.</i> <i>Comparisce nel fondo un drappello di armigeri: la guardia è cangiata.</i> | [transizione orchestrale estesa, con tre didascalie successive:] (a) <i>La scolta che s'avanza nel fondo e cambia la guardia e riparte;</i> (b) <i>La scolta riparte dopo aver dato alle guardie la parola d'ordine;</i> (c) <i>La scolta è sparita.</i> |
| | [FINALE I – VERSIONE DI SENIGALLIA] | |
| I.13 | Pia fu del pensier, che vede Pia / Ah, giunse ... Il cor mi balza! | fu del pensier, che scorge / Ah, giunge ... Il cor mi balza! |
| I.14 | (Lamberto) <i>Nella massima agitazione.</i> Lamberto un agguato ... gente in armi si nascose Lamberto Di'? ... – Non oso. – Hai tu potuto? ... Lamberto Egli! ... Al misero l'avellosi dischiude! ... Tardi apprendo ! ... Pia / Chi viene? | <i>Ansante.</i> qualche agguato ... gente in armi vidi ascosa ... Di'? ... – Non oso. – Avresti tu potuto? ... Egli! ... oh ciel, che festi! ... e Nello ... ahi sciagurata! ... Tardi apprendo! ... / Chi giunge? |
| I.15 | Pia [I versi virgolettati: «Oh gioia! ... Ah sì ...»] Pia un momento, un sol momento ... Pia pianger deggio ... e palpitar! Pia e Rod. Ah, ne tolse orrenda guerra l'adorato genitore! ... | PIA: Ah vieni alfin. un istante, un solo istante ... pianger debbo e palpitar! Ah, ci tolse orrenda guerra un fratello, il genitore! ... |

| | | | |
|------|--|---|---|
| | Pia e Rod. | solo il pianto a noi restò! ... | pianto eterno a noi restò! ... |
| I.16 | Pia | / Affrèttati ... | / Ahi, misera! ... |
| I.18 | Nello (Ubaldo) (Bice e Dam.) (Bice) (Bice e Dam.) Nello | Fuggito egli è! ... / / Raggiungasi ... / Oh cielo! ... / Deh scòstati ... / Quale terror! ... È spento l'onore – più fede non v'ha! | [UBALDO e CORO] Fuggì quel vil! / [NELLO] [BICE] [GHINO] [BICE, DAMIGELLE, GHINO e NELLO] È spento l'onore – più speme non v'ha! [ma anche 'fede'] |
| | Pia | L'estremo sospiro – sul labbro mi sta! | L'estremo respiro – sul labbro mi sta! |
| I.19 | Bice e dam. | Il ciel preghiamo, che il ciel soltanto | Iddio preghiamo, che Iddio soltanto [anche 'Dio'] |
| | | [PARTE SECONDA] | |
| II.1 | Rodrigo | cento volte pria morir? | mille volte pria morir? |
| II.2 | | <i>Alcuni scudieri partono con Lamberto.</i> | <i>Lamberto è condotto da guardie in loco sicuro.</i> |
| | | <i>Vedesi nel fondo l'esercito fiorentino marciare affrettatamente.</i> | <i>Intanto si vedono passar soldati continuamente al suono della banda.</i> |
| | Rodrigo | A me stesso un Dio mi rende ... | A me stesso un Dio mi guida ... (rG: A me stesso un Dio mi rende ...) |
| | (Seguaci) | | <i>Ricomincia il passaggio di soldati fino alla fine.</i> [«nulla omai sottrar vi può»] |
| II.3 | Ubaldo | per lenta febbre. / | per lenta morte. / |
| II.4 | (Ghino) (Pia) Ghino Ghino Pia | / Ah, tu morrai dalle genti abbominata ... quale in cor ne avrai rimorso! <i>Ghino è raccapricciato: Pia cangia il tuono ...</i> | <i>Colpito.</i> [«Donna ... fia vero!»] <i>Piangendo.</i> [«Crudele inganno! ...»] / Ah! Ebben ... morrai dai viventi abbominata quale avrai nel cor rimorso! [PIA] <i>Supplichevole. S'inginocchia.</i> [GHINO] <i>L'alza.</i> |
| | Ghino | Potrei lasciarla fra le ritorte, | Abbandonarla fra le ritorte, |
| | Ghino | / Ah sì, vincesti ... | / Alfin vincesti ... |
| | Ghino | l'ira crudel, mortale ... | il rio furor mortale ... |
| | (Ghino) | | <i>Con passione.</i> |
| | Ghino | Può la mia fiamma estinguersi | [«Può la mia fiamma estinguersi»] Può la mia fiamma spegnersi (rG: estinguersi) |
| | Pia | un condannato amore. | un contumace amore. |
| II.5 | Ubaldo | forse cadrò: non voglio | forse sarò: non voglio |
| II.6 | (Eremiti) | <i>Si prostrano.</i> | <i>Tutti gli eremiti s'inginocchiano.</i> |
| II.7 | Nello | movemmo, e l'orme nostre | io mossi, e l'orme nostre |
| | Nello | una serpe, un dardo acuto ... | velenoso un dardo acuto ... |
| | Nello | Per me tomba è fatto il mondo ... | [Doppia versione:] Un sepolcro parmi il mondo ... Per me tomba è fatto il mondo ... (=rG) |

| | | | |
|-------|---|--|---|
| ii.8 | Ghino (Nello) (Piero e Coro) / Arrèstati ... (Ghino) | Lei salva ... ed il mio ... cenere | Lei salva ... ed al mio ... cenere <i>Per avventarsi.</i> [«Malvagio ...»] [PIERO] <i>Strascinandosi a stento a' piedi di Nello.</i> [«Io muoio ... deh! ... perdonami ...»] |
| | (Piero e Coro) <i>Lo trasportano altrove.</i> [«Spirò!»] (Nello) | | <i>Pensieroso.</i> [«Dal mio ciglio è tolto un velo! ...»] <i>Colpo di tuono.</i> [«Ed il foglio! ... ed ella! ... Oh cielo! ...»] [PIERO e CORO] |
| | (Piero) (Nello) | / Ah, trista e nera l ... l tuttor ... | <i>Con ansietà.</i> [«Dio pietoso, un cor ti parla»] Ciel pietoso, un cor ti parla [anche 'Dio'] Un portento può salvarla ... (rG: Tu soltanto puoi salvarla) (Giusto ciel, che mai sarà!) [questo e il verso precedente sono cantati insieme da PIERO e CORO] |
| | Nello Nello | Dio pietoso, un cor ti parla Tu soltanto puoi salvarla ... | |
| | Coro | (Quale arcano asconderà?) | |
| ii.9 | Pia | gl'immerse un Guelfo ... | gl'immerge un Guelfo ... (rG: gl'immerse un Guelfo) |
| ii.10 | Pia Pia | Egli! ... Ah, dunque i miei sospiri cielo udisti! ... <i>Odesi un procedere di passi concitati e voci di spavento che gridano.</i> | I miei fervidi sospiri cielo udisti! ... È desso, è desso! ... <i>S'ode rumor di spade.</i> |
| | (Rodrigo) | Ah! ... / <i>Scagliandosi per trucidar Nello.</i> | [RODRIGO e CORO] <i>Rodrigo si avventa.</i> |
| | Pia Pia Coro | Sposa infida ... gli sembri ... qualche lagrima ... talor ... | Sposa infida ... mi credea ... una lagrima talor [anche 'qualche'] La pietà mi spezza il cor! ... [verso aggiunto dopo «qualche lagrima ... talor ...»] |
| | | [FINALE I – VERSIONE DI VENEZIA] | |
| i.12 | (Bice) | <i>Entra nella stanza da letto.</i> <i>Gli scudieri partono pel fondo.</i> | <i>Entra nella stanza di Pia.</i> <i>Gli scudieri partono pel verone del giardino.</i> |
| i.13 | (Nello) (Ghino) (Nello) Nello | Abbracciandola con simulata calma. <i>Piano a Nello onde esortarlo a rattenersi.</i> | [PIA] Corre ad abbracciarlo. [GHINO] <i>Trattenendolo.</i> [NELLO] <i>Frenandosi.</i> <i>Calmandosi.</i> [«Il Signor di Roccaforte ...»] Nell'onor son io tradito! ... il tuo fallo è manifesto ... |
| | Nello (Ghino) | Nell'onor son io ferito! ... Il tuo fallo è noto ... è certo ... strinse il brando e si trafisse. | strinse il brando e si piagò. <i>Si frapponne.</i> [«Ed estinto? ... / Vive ancora»] |
| | (Ghino) | | <i>Finta pietà.</i> [«ma per poco: Iddio lo chiama.»] |
| | Ghino (Nello) | Pria che giunga all'ultim'ora | Pria che suoni l'ultim'ora <i>Ironico.</i> [«E il vederti, amata sposa»] |

| | | |
|------------------------|---|--|
| (Nello) | | <i>Ironico.</i> [«Troppo m'ami!»] |
| (Nello) | | <i>Partendo e guardandola.</i> [«Io ti leggo nel pensier»] |
| Nello | come in core, in fronte ha scritto | cela in cor, in fronte ha scritto |
| (Nello) | / Addio. | [NELLO e GHINO] |
| Pia | M'atterrì la sua presenza pel fratello | Qual tremor in sua presenza mi sorprese! ... |
| 1.14 Lamberto | un agguato ... gente in armi si nascose | qualche agguato ... gente in armi vidi ascosa ... |
| (Pia) | | <i>Disperata.</i> [«Egli è perduto»] |
| Lamberto | Di'? ... – Non oso. – Hai tu potuto? ... | Di'? ... – Non oso. – Avresti tu potuto? ... |
| 1.15 (Lamberto) | <i>Corre a chiudere la porta del verone.</i> | <i>Corre a chiudere il cancello.</i> |
| Pia | [I versi virgolettati: «Oh gioia! ... Ah sì ...»] | PIA: Ah vieni alfin. |
| Pia | pianger deggio ... e palpitar! | pianger debbo e palpitar! |
| Pia e Rod. | Ah, ne tolse orrenda guerra l'adorato genitore! ... | Ah, ci tolse orrenda guerra un fratello, il genitore! ... |
| Pia e Rod. | solo il pianto a noi restò! ... | pianto eterno a noi restò! ... |
| 1.16 (Rodrigo) | | <i>Per aprire.</i> [«Io voglio ...»] |
| 1.17 (Nello) | <i>Prorompendo dalla porta spalancatasi ...</i> | <i>Cade la porta.</i> |
| (Ghino) | | <i>Chiamando.</i> [«Ubaldo? Ubaldo? ...»] |
| 1.18 (Ghino) | / Raggiungasi ... | [CORO] |
| (Ghi. e Fam.) | Disarmandolo. | [GHINO] <i>Gli toglie il pugnale.</i> |
| (Ghi. e Fam.) | / T'arresta ... | [GHINO] |
| (Bice e Dam.) | / Oh ciel! ... | [DONNE e FAMILIARI] |
| Nello | Quel ferro mi rendi ... l'iniqua s'uccida ... | Quel ferro mi rendi ... l'indegna s'uccida ... |
| Ghi., Uba. e Familiari | Pria vegga l'indegna spirar quell'ardito | Pria vegga l'iniqua spirar quell'ardito |
| Pia | ma basti ... ma plachi un empio furor. | ma basti ... ma spenga un empio furor. |
| Bice e Dam. | Oh notte funesta! ... oh scena d'orror! ... | Oh notte tremenda! ... oh scena d'orror! ... |



Giuseppe Borsato (1771-1849; disegnatore)-Moretti (incisore), *Inaugurazione del Teatro Apollo* (1833) con la *Semiramide* di Rossini. Al Teatro Apollo, a causa dell'incendio della Fenice nel 1836, fu rappresentata la *Pia de' Tolomei* di Donizetti. Col nome di San Luca, il teatro aveva ospitato (1818) *Enrico di Borgogna*, la prima prova teatrale del Bergamasco.

L'orchestra

| | |
|--------------|------------|
| 1 Ottavino | 4 Corni |
| 2 Flauti | 2 Trombe |
| 2 Oboi | 3 Tromboni |
| 2 Clarinetti | |
| 2 Fagotti | Timpani |
| | Cassa |
| Violini I | Piatti |
| Violini II | Triangolo |
| Viole | |
| Violoncelli | |
| Contrabbassi | |

Sul palco

| | |
|------------------------|-----------------------------|
| I.9 (Cavatina Rodrigo) | II.1 (Coro ed Aria Rodrigo) |
| Tamburo da dentro | Banda |
| Campana | Tamburi |

L'organico orchestrale di *Pia de' Tolomei* è quello *standard* del repertorio operistico primottocentesco. L'unica particolarità è l'aggiunta del triangolo, in funzione coloristica, nel preludio, nel coro di damigelle che precede la cavatina di Pia (I.6) e nel coro di Guelfi (II.1). Il raddoppio del flauto è previsto solo nel finale primo (ma si tratta della versione di Senigallia, non di quella veneziana attestata dall'autografo).

Un motivo di interesse è l'uso della banda e dei tamburi sul palco (che probabilmente suonano «da dentro») nel coro di Guelfi e nella successiva aria di Rodrigo (II.1-2).

A livello di orchestrazione, segnaliamo gli assoli di flauto, oboe e clarinetto nella parte introduttiva della scena finale dell'opera (II.9), e il «Temporale» che precede l'aria di Nello (II.6), caratterizzato dall'uso massiccio degli ottoni.

C'è da dire infine che Donizetti (o chi per lui) ritoccò in molti punti l'orchestrazione in occasione della ripresa napoletana del 1838, come attesta la partitura manoscritta dell'opera conservata nella biblioteca del Conservatorio di Napoli. Con tutta probabilità, egli cercò di adeguare l'orchestrazione – irrobustendola, oltre che migliorandola – all'organico del Teatro San Carlo.

Le voci

The image shows six staves of musical notation, each representing a different vocal part. From top to bottom, the parts are labeled: Pia, Rodrigo, Ghino, Nello, Bice, and Piero. Each staff contains a single melodic line with a treble clef (for Pia, Rodrigo, Ghino, and Bice) or a bass clef (for Nello and Piero). The notes are connected by a long, sweeping slur, indicating a wide vocal range or a specific melodic contour. The key signature for all parts appears to be one flat (B-flat).

Nella *Pia de' Tolomei* agiscono quattro prime parti (soprano, contralto *en travesti*, tenore, baritono). Tra i comprimari spicca Bice, la damigella di Pia, che ha funzione di ripieno sia nel largo concertato sia nella stretta del finale primo (versione di Senigallia).

Si sa che Donizetti e Cammarano avevano concepito l'opera per tre 'prime parti' (soprano, tenore e baritono), e «due ottimissime seconde parti» (il riferimento è a Rodrigo e, presumibilmente, a Bice). In un secondo momento, su pressione dell'impresario Lanari, si decise per l'innalzamento di rango di Rodrigo e quindi per l'allargamento del *cast* principale.

Il ruolo di Pia fu destinato ad una *star* dell'epoca, Fanny Tacchinardi-Persiani, un soprano leggero dal timbro argentino e di rara agilità. Donizetti aveva già scritto per lei la parte di Lucia. In passato egli l'aveva giudicata «freddina, freddina, ben precisa però e intonatissima» (lettera a Lanari, ottobre 1833, in occasione della *Rosmonda d'Inghilterra* a Firenze). Vale la pena citare altri giudizi dell'epoca, tratti da varie riviste: «La Tacchinardi ha cantato con singolare perizia; solo le si raccomanda (sovente l'abbiamo

detto e scritto!) un'azione più disinvolta, più animata, più mossa» (F. Regli, «Il pirata», 9 ottobre 1835, in occasione della prima di *Lucia* al San Carlo di Napoli.); «Che diremo della Tacchinardi? Ella è impareggiabile: la sua voce è di sì puro metallo, di sì dolce squillo, sì agile, sì rara, il suo canto sì ricco di perfetti ornamenti da dover deliziare il più insensibile spettatore» («La rivista teatrale», 5 aprile 1836, in occasione di una rappresentazione dei *Puritani* a Firenze); «I suoi modi semplici ed ingenui; la sua voce scorrevole, elastica, sonora, intonata, estesissima» («Teatri arti e letteratura», 28 aprile 1836, in occasione di una *Sonnambula* a Bologna). Il giudizio lapidario di Donizetti è in sostanza confermato: voce straordinaria, ma una certa staticità sulla scena. L'estensione vocale era in effetti ragguardevole: nella *Pia* supera le due ottave (dal Do₃

al Re₅). Quanto all'agilità e all'elasticità, basta sentire l'inizio della cavatina («Oh tu che desti il fulmine»; I.6), o altri passaggi vocalmente impervi, come l'acuto secco, seguito da una scala discendente di due ottave, prima del cantabile dell'aria finale («a rasciugar d'un'infelice il pianto»; II.9), per rendersi conto di come Donizetti sfrutti quelle doti; anche se, a dire il vero, il compositore non insiste molto sulle colorature e sugli ornamenti, nelle quali ella eccelle, e punta sul timbro puro, cristallino (la cabaletta finale di giubilo della versione napoletana, scritta per la Ronzi, è molto più virtuosistica di quella scritta per lei a Venezia).

Il tenore scritturato per Venezia fu Antonio Poggi, «uno dei tanti tenori 'soavi' germogliati in quegli anni sull'esempio di Rubini» (Celletti), dunque di formazione prevalentemente rossiniana. Lanari provò invero, col benessere di Donizetti, a scritturare in sua vece prima Gilbert Duprez e poi Napoleone Moriani, cantanti più adatti a ruoli drammatici. Poggi non aveva peraltro grandi doti di attore, ma sotto la guida di Donizetti riuscì ad interpretare al meglio la parte di Ghino. Ecco la testimonianza di Donizetti: «Poggi nella Pia fa una morte sublime [...] Ebbene, lo crederesti? Fui a casa sua qual servo a dirgli come si doveva cantare ed agire» (lettera al Conte Pullé, 20 febbraio 1837). La scena della morte riuscì particolarmente bene poiché evidentemente si adattava meglio alla sua voce soave. Ma il ruolo di Ghino richiede anche forza. Non a caso il grande Adolphe Nourrit, tenore di vecchia generazione, legato allo stile belcantistico, nella stagione napoletana del 1838 si rifiutò di cantare la parte di Ghino, che peraltro detestava sotto il profilo drammatico. Quanto all'estensione vocale, si registra in acuto un doppio limite (La₃ e Si_{bb3}), perché Donizetti, sembra su richiesta di Moriani, dopo la rappresentazione veneziana alzò la parte del tenore nella cabaletta del duetto Ghino-Nello (I.9; «Del ciel che non punisce»).

Anche riguardo al baritono ci fu incertezza fino alla fine, poiché quello scritturato, Celestino Salvatori, aveva problemi di salute e fu sostituito *in extremis*, a stagione iniziata, dal celebre Giorgio Ronconi, che cantò in molti dei successivi allestimenti di *Pia* (Senigallia e Lucca, 1837; Roma 1838, Milano 1839). A differenza di Tacchinardi e Poggi, le sue doti sceniche erano notevoli; ecco un profilo di Ronconi firmato da Rodolfo Celletti: «uno dei primissimi baritoni 'acuti' plasmati dalle alte tessiture di Bellini e Donizetti [...] pur con una voce a tratti aspra e disuguale, si stava imponendo, in quegli anni, per singolare eloquenza e vigore d'accento e per doti sceniche d'assoluta eccezione, tanto da soppiantare perfino Cosselli nel repertorio donizettiano». Secondo Monaldi, invece, la voce di Ronconi «era d'una malleabilità straordinaria», tanto che egli «poteva ridurla a suo talento alle più sottili gradazioni del suono e poteva distenderla, con un falsetto meraviglioso, sino al *La* naturale acuto». Sicuramente queste doti – vigore d'accento, duttilità vocale, forte presenza scenica – emergono nella parte di Nello, che richiede peraltro un'estensione vocale notevole, anche se non fino al *La* acuto. Alla languidezza dei cantabili si oppone l'accento vigoroso di cabalette e strette.

La parte di Rodrigo fu affidata ad una giovanissima pupilla di Lanari, Rosina Mazzarelli (allora diciassettenne), che in seguito s'impose in ruoli da mezzosoprano (Giovanna Seymour, *Anna Bolena*; Adalgisa, *Norma*; Rosina, *Il barbiere di Siviglia*). Lanari la de-



Giovanni Pividor (1812 o 1916-1872), *Incendio del Gran Teatro La Fenice in Venezia accaduto la mattina del 13 dicembre 1836* (1837). Litografia (1837). Venezia, Museo Correr.

scrisse a Donizetti, lapidariamente, come «mezzo Soprano con dei buoni bassi» (lettera dell'11 luglio 1836). In effetti, l'estensione vocale richiesta dalla parte di Rodrigo corrisponde alla descrizione di Lanari. Il recensore di un giornale veneziano, in occasione di una delle opere di quella stagione (*Ines de Castro*), ebbe parole di elogio per la Mazzarelli: «d'una voce di contr'alto esteso limpida e intonata, d'una bella e chiara pronunzia, di molto, e ad alcuni anche parve, soverchio sentire. Certo ella canta con grand'intelligenza ma anche troppo si muove e si atteggia, ed ogni troppo è nemico così di perfezione, che di bellezza» («Gazzetta privilegiata di Venezia», 23 gennaio 1837). Quanto all'esito delle sue due arie, sembra che la cavatina sia piaciuta nel cantabile («Mille volte sul campo d'onore»; 1.10), meno nella cabaletta («L'astro che regge i miei destini»); mentre l'aria della parte seconda «fu applaudita con chiamata». Da sottolineare il duettino tenerissimo con Pia nel finale primo («Fra queste braccia», 1.15), con le lunghe cadenze a due che richiedono sicurezza sulle note acute, ed emissione morbida.

Quanto alle altre parti, non vi sono molti rilievi da fare, se non per Bice e Piero. Il ruolo di Bice, scritto per voce di soprano, richiede qualche acuto squillante nella stretta del finale primo. La parte di Piero, l'eremita, sembrerebbe adatta ad un basso profondo, ma in realtà ha un'estensione da baritono (addirittura va meno in basso di Nello).

Pia de' Tolomei, in breve

a cura di Gianni Ruffin

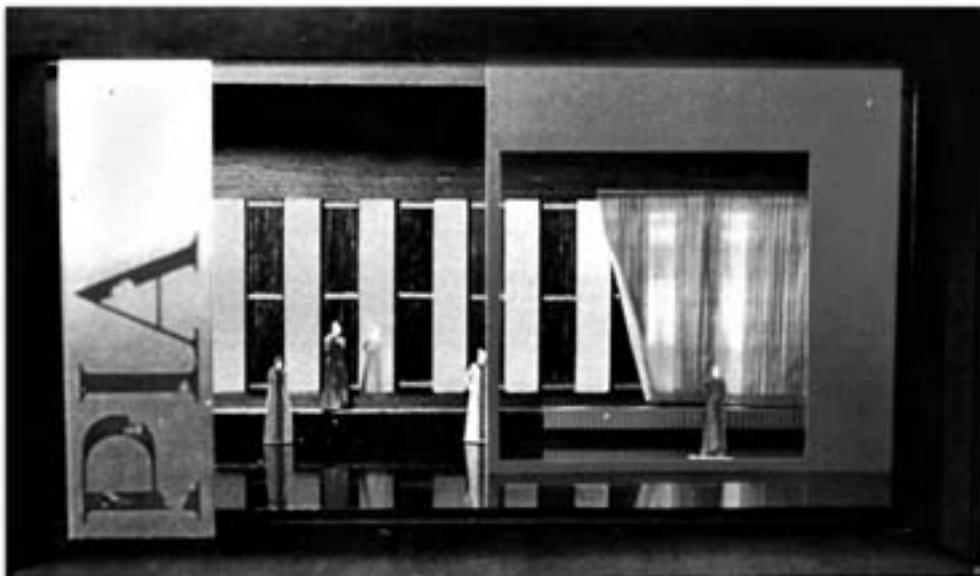
Il progetto di comporre *Pia de' Tolomei* risale al maggio 1836, in seguito a contatti intervenuti fra Donizetti e l'impresario Alessandro Lanari, che aveva ottenuto la gestione del Teatro La Fenice per la stagione di carnevale e quaresima 1836-37.

Insieme a Salvatore Cammarano (che aveva collaborato a titoli come *Lucia di Lammermoor*, *Belisario* e *L'assedio di Calais*) Donizetti cercò un soggetto adatto alla già acclamata interprete di Lucia, Fanny Tacchinardi-Persiani – scritturata dalla Fenice come primadonna al fianco del tenore Antonio Poggi – sperando di bissare il grande successo del capolavoro di due anni precedente: la ricerca s'incentrò sulla figura d'una donna fragile, la cui affettività fosse sacrificata sull'altare del cieco odio maschile, e confluì sulla celebrata novella in versi *Pia de' Tolomei* del poeta pistoiese Bartolomeo Sestini, il cui soggetto era noto a Cammarano anche attraverso la mediazione dei lavori sullo stesso soggetto scritti dai drammaturghi Giacinto Bianco e Carlo Marengo. Naturalmente tutti questi autori si erano ispirati al celebre episodio della *Commedia* (*Purgatorio*, v) nel quale era stata immortalata la sventurata figura della donna (si veda, in questo volume, il saggio di Emanuele d'Angelo).

Sulla delineaione del testo influì anche la necessità caldeggiata dal Conte Berti, presidente della Fenice, d'inserire un ruolo per il giovane contralto Rosina Mazzarelli (forse qualcosa di più d'una semplice amica per il Conte ...), la quale ebbe modo di distinguersi positivamente nel ruolo di Adalgisa in *Norma*, a Firenze. Fu così che si ricorse al ruolo *en travesti* per la parte di Rodrigo.

Alla stesura delle musiche Donizetti attese a Napoli, fra l'estate e l'autunno del 1836; nel novembre s'imbarcò per raggiungere Venezia via Genova. Quivi giunto, fu però costretto a tre settimane di quarantena a causa della minaccia del colera asiatico; e proprio nel lazzeretto di Genova gli giunse la notizia d'un fatto tristemente ripetutosi in epoca recente: nella notte del 12 dicembre 1836 il Teatro La Fenice era stato distrutto da un incendio. Al problema si ovviò spostandone la stagione al Teatro Apollo (già San Luca), ma altri ne nacquerò in occasione delle prove, a causa della malattia del baritono Celestino Salvatori, cui spettava il ruolo di Nello: si dovette attendere l'arrivo del grande Giorgio Ronconi, procrastinando ulteriormente la data della prima, mentre la quaresima si avvicinava pericolosamente.

Pia de' Tolomei andò finalmente in scena il 18 febbraio 1837, ma non incontrò il successo sperato: a fianco di numerosi brani applauditi emersero anche fischi di disapprovazione, diretti in particolare contro il finale primo. Aldilà dei valori musicali, non si sottovaluti l'ipotesi che le riserve del pubblico potessero investire soprattutto la drammaturgia. La particolare identità drammatica del ruolo tenorile (Ghino è innamorato sì di Pia, ma è altrettanto chiaramente il *villain* della situazione, pur intonando alcune fra le pagine più intense e commoventi) potrebbe aver disorientato il pubblico violando una delle più consolidate convenzioni del teatro d'opera



Thierry Leproust, bozzetto scenico (1.5; Appartamenti di Pia) per *Pia de' Tolomei* al Teatro La Fenice di Venezia, 2005; regia di Christian Gangneron, costumi di Claude Masson.

ottocentesco: il tipico triangolo che oppone un baritono cattivo alla coppia dei buoni, tenore e soprano.

Nemmeno la rielaborazione del contestato finale primo salvò *Pia de' Tolomei* da un oblio che si fece totale dal 1860 circa e dal quale solo la cosiddetta *Donizetti renaissance*, verificatasi negli ultimi decenni del Novecento, sembra averla risolledata, restituendole l'apprezzamento che merita. Oggi le modalità d'ascolto sono più smaliziate: ciò che al pubblico medio dell'Ottocento poteva apparire insensato o provocante oggi può essere guardato con l'occhio più distaccato della prospettiva storica, alimentando una curiosità per atipiche scelte drammaturgiche in anticipo sui tempi, oppure aperte al recupero di modelli drammaturgico-musicali desueti in quegli anni ma capaci d'una rara efficacia, come il ritmo ossessivo, diremmo *à la Gluck*, che accompagna la calunnia mossa da Ghino ai danni di Pia di fronte al marito Nello.

Le due scene di morte rappresentano altrettanti casi di un'invenzione musicale e vocale votata a sacrificare la purezza del canto ad un ponderato ideale di pertinenza drammatica. La declamazione frammentata dal pianto nella scena della morte di Ghino e quella, nel caso di Pia, precedente per intervalli amplissimi sostenuti dalla commovente melodia affidata all'orchestra, parlano precisamente questa lingua, non usuale per quei tempi. Oggi siamo forse tutti più preparati, più facilmente in grado di cogliere le sollecitazioni dell'inventiva di Donizetti per quel che nelle sue stesse intenzioni dovevano essere: strumenti, spinti aldilà delle remore del proprio tempo, per potenziare la forza del dramma scenico.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

PARTE PRIMA

Ghino arde d'amore per Pia, moglie del di lui cugino Nello. Vedendosi respinto, pensa di vendicarsi diffamandola. Egli ha infatti intercettato una lettera anonima destinata a Pia, scambiandola per una lettera d'amore, mentre invece è stata inviata dal fratello di lei, Rodrigo, acerrimo nemico di Nello. In essa, Rodrigo dà appuntamento a Pia per la notte successiva. Ghino ordina al suo scudiero Ubaldo di recapitare la lettera a Pia, mentre egli andrà ad informare Nello.

Contornata dalle damigelle, Pia lamenta la propria angoscia, pensando al fratello Rodrigo, ch'ella si è adoperata a far fuggire dal carcere ghibellino di Nello, ov'era stato imprigionato in quanto guelfo. Lamberto, un servitore dei Tolomei, le consegna una lettera ricevuta da uno sconosciuto: pur non svelando nulla agli astanti, Pia appare assai rinfancata dalla certezza che la fuga è riuscita e che a breve potrà rivedere Rodrigo.

Ghino raggiunge Nello nel suo padiglione; con crudele sagacia prima gl'insinua, quindi gli conferma il sospetto d'esser tradito dalla moglie e per provarglielo lo invita a vegliare nella notte per vedere se Pia verrà visitata da qualcuno.

Rodrigo è in carcere, ed attende l'esecuzione della condanna capitale. (Questa scena, seppur collocata a metà della prima parte, costituisce l'antefatto.) Il suo pensiero va all'amata sorella Pia. Entra il carceriere che lo informa del piano d'evasione architettato dalla sorella; le guardie del turno successivo sono state corrotte. Rodrigo esulta per la libertà riacquistata.

Nella notte Ubaldo è in attesa al di fuori degli appartamenti di Pia, alla testa di un gruppo d'armigeri; il fido servitore Lamberto informa Pia della presenza di un agguato, ma ormai è troppo tardi per fermare Rodrigo, che sopraggiunge. Lamberto allora scopre un passaggio nascosto fatto costruire dal padre di Pia, che potrà servire alla fuga. I due si scambiano un abbraccio quando si sente Nello bussare violentemente alla porta. L'addio è convulso, Nello entra mentre Rodrigo si dilegua. Pia si sente mancare dal terrore ma, una volta rinvenuta, Nello la mette alle strette e di fronte al suo silenzio risolve di farla rinchiudere nelle galere maremmane, mentre Ghino depreca fra sé il proprio sciagurato gesto.

PARTE SECONDA

Nell'accampamento dell'esercito guelfo, i guerrieri si preparano all'imminente battaglia contro i ghibellini di Nello. Rodrigo è informato dal servo Lamberto che Pia è stata rinchiusa in un castello della Maremma; pieno di furore, il fratello di Pia si precipita a combattere ed a salvare la sorella da morte certa.

In una vecchia sala d'armi nel castello di Maremma Ghino si presenta ad Ubaldo: vuol vedere Pia che, rinchiusa, geme in preda alla febbre. Entrato nel carcere, egli si presenta alla donna come

l'uomo che la salverà; Pia protesta la propria innocenza, affermando che l'uomo in propria compagnia quella notte era Rodrigo, il fratello. Ghino la mette tuttavia di fronte ad un'atroce scelta: morire nel carcere o amarlo. Pia non ha dubbi e sceglie la morte. Mentre il rimorso già comincia a rodere Ghino, ella si getta implorante ai piedi di lui. Ghino dapprima tentenna, ma infine cede; tuttavia egli riconosce di non poter vivere senza di lei e risolve di voler por fine alla propria vita. Non appena Ghino si congeda da Pia, giunge un dispaccio di Nello, che ordina al carceriere Ubaldo di procedere all'esecuzione di Pia nel caso egli dovesse perire nell'imminente battaglia contro i guelfi.

Nel proprio rifugio, mentre imperversa una tremenda bufera, il vecchio eremita Piero, insieme ai confratelli, accoglie Nello, in fuga dopo la sconfitta dei ghibellini a Siena. Piero sostiene la causa dell'innocenza di Pia, che conosce bene avendole spesso fatto da confessore, e suscita così un conflitto lacerante nel cuore di Nello, che nell'intimo ama ancora Pia. Uno strepito d'armi interrompe il dialogo: è Ghino, colpito a morte dai guelfi, che prima di spirare fa in tempo a narrare l'accaduto a Nello. Convulsamente quest'ultimo ricorda d'aver dato l'ordine di giustiziare Pia all'alba e parte precipitosamente, seguito dal manipolo dei guerrieri.

Nella prigione, Pia dorme, mentre Ubaldo versa il veleno nella tazza dalla quale, una volta risvegliata, ella berrà. Poco dopo, in preda ad un incubo nel quale vedeva il marito Nello spirare in battaglia, Pia si sveglia, nel più grande spavento. L'incubo, la febbre, la gola riarisa: ella si guarda attorno e vede la coppa avvelenata. Beve. Quindi s'abbandona sul sedile esprimendo il desiderio di veder l'amato sposo.

Sopraggiunge Nello, trafelato: fa appena in tempo ad inginocchiarsi ed a chiedere perdono a Pia ch'ella si sente mancare. Nello si volge ad Ubaldo (che protesta d'aver solo eseguito l'ordine impartito) quindi lancia un grido di disperazione; frattanto i guelfi sono riusciti a penetrare nel carcere per salvare Pia. Rodrigo si scaglia contro Nello, ma viene fermato da Pia che esprime le volontà: desiderio di pietà, affetto, pace. Quindi spira fra le braccia dei due uomini.

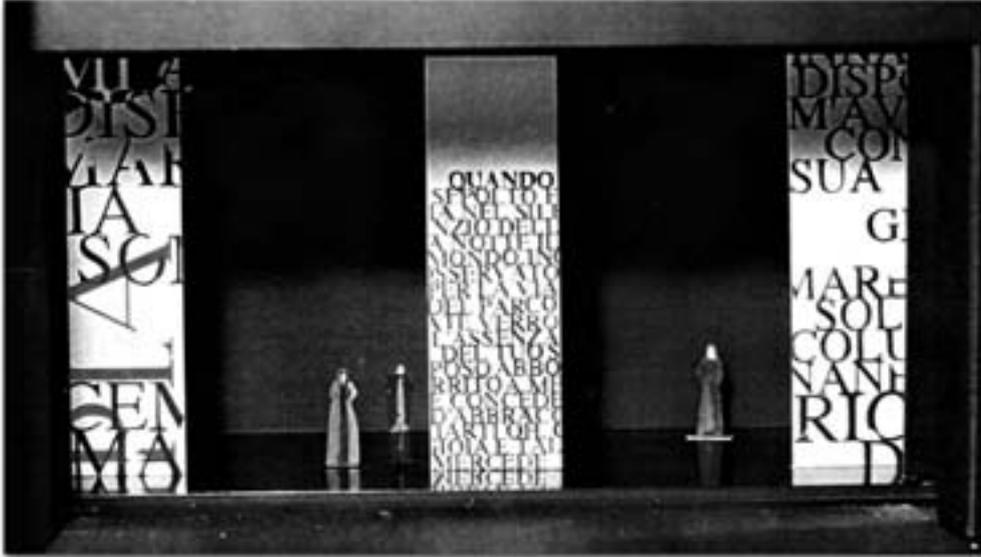
Argument

PREMIER ACTE

Pia a éveillé contre son gré l'amour passionné du cousin de son mari Nello, Ghino. Celui-ci, vexé par le refus de le voir que Pia lui a communiqué par l'intermédiaire de Bice, sa demoiselle, est convaincu que le billet que le serviteur peu fidèle Ubaldo a intercepté et lui a livré soit la preuve de l'adultère de la femme et médite sa vengeance.

Entourée par ses demoiselles, Pia manifeste à Bice son angoisse: elle s'inquiète pour le sort de son frère Rodrigo, qu'elle a aidé à s'évader de la prison gibeline de Nello, où il avait été incarcéré en tant que guelfe. Lamberto, un serviteur des Tolomei, remet à Pia une lettre qui lui a été donnée par un inconnu, aussitôt disparu. Pia ne dévoile pas le contenu de la lettre, mais paraît rassurée: elle sait maintenant que l'évasion a réussi et qu'elle pourra bientôt revoir son frère.

Ghino rejoint Nello dans son pavillon et habilement insinue, puis lui confirme que sa femme le trompe: pour lui le prouver, il l'exhorte à veiller, caché, pour voir si Pia va recevoir quelqu'un. La nuit, Ubaldo attend au-dehors des chambres de Pia, à la tête d'un groupe d'hommes armés; le fidèle serviteur Lamberto avertit Pia du guet-apens, mais à ce moment-là il est trop tard pour prévenir Rodrigo, qui survient aussitôt. Lamberto décèle alors un passage caché dont s'était servi jadis le père de Pia, que Rodrigo aussi pourra utiliser pour s'enfuir. Frère et sœur s'embrassent, lorsqu'on entend Nello frapper violemment à la porte. Après un dernier adieu passionné Rodrigo disparaît dans le passage, tandis que Nello fait irruption dans la pièce. Pia se sent défaillir d'effroi,



Thierry Leproust, bozzetto scenico (1.8; Padiglione di Nello) per *Pia de' Tolomei* al Teatro La Fenice di Venezia, 2005; regia di Christian Gangneron, costumi di Claude Masson.

mais lorsqu'elle revient à soi Nello la harcèle pour savoir le nom de l'homme qui était avec elle; devant son silence, il résout de la faire enfermer dans les cachots de la Maremma, pendant que Ghino regrette à part soi son geste scélérat.

DEUXIÈME ACTE

Dans une ancienne salle d'armes du château de la Maremma, Ghino se présente à Ubaldo: il veut voir Pia laquelle, emprisonnée, gémit secouée par la fièvre. Il entre donc dans la prison et lui dit qu'il la sauvera; Pia proteste de son innocence et révèle que l'homme qui était avec elle cette nuit-là était Rodrigo, son frère. Ghino lui impose cependant un choix terrible: c'est la mort en prison ou l'aimer. Pia n'hésite pas: elle préfère mourir. Tandis que le remords commence à ronger Ghino, Pia s'agenouille devant lui et le rappelle à la responsabilité et à la rectitude. D'abord l'homme hésite, mais finalement il se repent; pourtant, puisqu'il avoue qu'il ne peut pas vivre sans Pia, il lui annonce qu'il va se donner la mort. A ce moment-là arrive une dépêche de Nello, qui ordonne à Ubaldo d'exécuter sa femme, puisqu'il pourrait lui-même mourir dans le combat imminent avec les guelfes.

Pendant qu'une terrible tempête fait rage, le vieux ermite Piero et ses frères recueillent dans leur ermitage Nello en fuite après la défaite des gibelins à Sienne. Piero plaide la cause de l'innocence de Pia, qu'il connaît bien, ayant été souvent son confesseur, et Nello, qui aime toujours sa femme, en est déchiré. Un fracas d'armes les interrompt: c'est Ghino, blessé à mort par les guelfes, qui avant d'expirer réussit à raconter à Nello ce qui s'est passé en réalité. Celui-ci se souvient tout à coup qu'il a donné l'ordre d'exécuter Pia à l'aube et part précipitamment, suivi par ses soldats.

Pia dort dans sa prison, pendant qu'Ubaldo verse du poison dans une coupe d'eau. Peu après Pia se réveille, effrayée, d'un cauchemar où elle a vu Nello mourir au champ de bataille. Elle a la

gorge en feu pour la fièvre et l'épouvante: elle regarde autour de soi, voit la coupe empoisonnée, boit et se laisse tomber sur le siège, en souhaitant de revoir son époux bien-aimé.

Nello arrive, hors d'haleine: à peine est-il tombé à genoux devant sa femme, en lui demandant pardon, elle se sent défaillir. Nello s'en prend à Ubaldo (qui proteste qu'il n'a fait qu'obéir aux ordres reçus), puis crie son désespoir; entre-temps les guelfes se sont introduits dans la prison pour libérer Pia. Rodrigo se rue sur Nello, mais Pia l'arrête en exprimant ses dernières volontés: désir de pitié, affection, paix. Ensuite elle rend son âme dans les bras des deux hommes.

Synopsis

ACT ONE

Pia has aroused the passionate love of her husband Nello's cousin, Ghino. The latter, after being informed by Bice, her maid-in-waiting, that she is refusing to see him, is offended and is convinced that the note his untrustworthy servant Ubaldo brought him is the proof that the woman is being unfaithful and he is planning his revenge.

Surrounded by her maids-in-waiting, Pia is telling Bice of the terrible anguish she feels for her brother Rodrigo, whom she helped escape from Nello's Ghibelline prison, where he had been held because he was a Guelf. Lamberto, one of the Tolomei's servants, gives her a letter from a stranger who fled as soon as he had given it to him – although she reveals nothing to those around her, Pia is considerably reassured by the certainty that her brother managed to flee successfully and that she will soon be able to see him.

Ghino meets Nello in his pavilion. With cruel shrewdness, first he insinuates his suspicions regarding his wife's unfaithfulness and then confirms it, telling him to keep watch during the night to see if Pia receives any visitors, thus proving his suspicions. During the night, Ubaldo is waiting outside Pia's apartments, with a group of soldiers behind him. The faithful servant Lamberto warns Pia of the trap but it is too late to stop Rodrigo who then arrives. Lamberto discovers a secret passageway that Pia's father had made, and which can be used to escape. The couple are embracing when Nello knocks loudly on the door. They say farewell hastily and Nello enters while Rodrigo disappears. Pia faints from fear but when she comes to, Nello puts pressure on her. Her silence infuriates him and he decides to throw her in the Maremma prison while Ghino silently condemns this wicked gesture.

ACT TWO

In an old arms hall in the Castle of Maremma, Ghino appears before Ubaldo, demanding to see Pia who is suffering from fever in prison. Once he enters the prison, he presents himself as her saviour. Pia protests her innocence, claiming that the man with her that night was her brother Rodrigo. Ghino then forces her to make a terrible decision – to die in prison or to offer him her love. Without a moment's hesitation Pia chooses death. While Ghino starts to be overcome with remorse, she falls on her knees and asks him to accept his responsibility and morality. First Ghino wavers but then accepts. He realises he cannot live without her and decides to take his own life. At that very moment a dispatch from Nello arrives, telling the prison guards to proceed with Pia's execution, since he himself might die in the imminent battle with the Guelfs.

Together with his brothers, in his refuge the elderly hermit Piero welcomes Nello who has been defeated by the Ghibellines at Siena. Piero supports Pia's claims that she is innocent since he himself was her confessor. Nello's heart is breaking in the knowledge that he still loves her. Their conversation is interrupted by the noise of shooting – Ghino has been mortally wounded by the Guelfs but

before dying manages to tell Nello what actually happened. The latter frantically remembers he has given orders for Pia to be executed at dawn and rushes out followed by a handful of soldiers.

In prison Pia is sleeping while Ubaldo pours poison into the cup she is to drink from once she awakens. A short while later, Pia awakes from a nightmare in which her husband is killed in battle. The nightmare, her fever, her parched throat – she looks around and sees the poisoned goblet. She drinks and then collapses on the chair, expressing the wish to see her beloved husband.

Nello bursts in – he is just in time to fall on his knees and beg her forgiveness while she lies dying. Nello turns to Ubaldo (who is protesting that he was only carrying out the orders he had received) and cries out in despair. Meanwhile the Guelfs have managed to enter the prison to save Pia. Rodrigo throws himself at Nello but is stopped by Pia who is stating her final wishes – compassion, affection and peace. She draws her last breath in the arms of the two men.

Handlung

ERSTER TEIL

Ghino hat sich leidenschaftlich in Pia, die Gattin seines Cousins Nello, verliebt. Als Pia ihm durch ihre Zofe Bice eine Absage auf sein Liebeswerben erteilt, ist Ghino tief gekränkt. In einem Billet, das ihm sein treuloser Diener Ubaldo überreicht, sieht er einen Beweis für den Ehebruch der Frau erbracht und sinnt auf Rache.

Von ihren Zofen umgeben, klagt Pia Bice ihre Sorgen um ihren Bruder Rodrigo: sie hat seine Flucht aus dem Kerker vorbereitet, in dem Nello, ein Parteigänger der Ghibellinen, ihn als Guelfen-Anhänger gefangen hält. Lamberto, ein Diener der Familie Tolomei, übergibt Pia einen Brief, den er seinerseits von einem Unbekannten erhalten hat, welcher nach der Übergabe geflüchtet ist. Obwohl Pia kein Wort zu den Umstehenden spricht, ist ihre Erleichterung spürbar: Rodrigos Flucht ist geglückt und sie wird ihn bald wiedersehen können.

Ghino trifft Nello in seinem Pavillon; arglistig deutet er ihm an, er, Nello, werde von seiner Gemahlin hintergangen. Zum Beweis dieses Vorwurfs rät er Nello, in der kommenden Nacht zu wachen und zu kontrollieren, ob Pia heimlich Besuch empfängt. In der Nacht hält Ubaldo mit einer kleinen Schar Bewaffneter vor Pias Gemächern Wache; als der treue Diener Lamberto Pia vor dem Hinterhalt warnt, ist es bereits zu spät, um den eintreffenden Rodrigo noch aufzuhalten. Lamberto entdeckt jedoch einen Geheimgang, den Pias Vater einst errichten ließ, und der ihnen nun die Flucht ermöglicht. Die beiden umarmen sich und man hört Nello heftig an die Tür klopfen. Der Abschied ist hektisch. Während Rodrigo verschwindet, betritt Nello den Saal. Vor Angst schwinden Pia die Sinne. Als sie wieder zu sich kommt, bedrängt Nello sie mit Fragen. Da sie beharrlich schweigt, beschließt er, sie ins Gefängnis an der Maremma werfen zu lassen. Ghino hingegen bereut seine Missetat bereits.

ZWEITER TEIL

In einem alten Waffensaal im Schloß Maremma findet sich Ghino bei Ubaldo ein: er möchte Pia sehen, die in ihrem Verlies im Fieber liegt. Nachdem er den Kerker betreten hat, stellt er sich der Frau als ihr Retter vor; Pia beteuert ihre Unschuld und betont, daß der Mann, den sie in jener Nacht getroffen hat, ihr Bruder Rodrigo gewesen ist. Ghino stellt sie dessen ungeachtet vor eine grausame Entscheidung: sie soll ihn lieben oder im Kerker verschmachten. Pia zögert keinen Augenblick und entscheidet sich für den Tod. Schon stellen sich erste Gewissensbisse bei Ghino ein. Pia fällt vor ihm auf die Knie und appelliert an seine Verantwortung und seine Aufrichtigkeit. Ghi-



Thierry Leproust, bozzetto scenico per *Pia de' Tolomei* al Teatro La Fenice di Venezia, 2005; regia di Christian Gangneron, costumi di Claude Masson.

no bleibt zunächst hart, gibt aber bald nach; dennoch gesteht er sich ein, daß er nicht mehr ohne sie leben kann, und beschließt sich umzubringen. In diesem Moment trifft eine Botschaft von Nello ein, in der den Kerkermeistern Pias Hinrichtung befohlen wird, da Nello in der nun unmittelbar bevorstehenden Entscheidungsschlacht gegen die Guelfen selbst sterben könnte.

Während draußen ein Sturm wütet, nimmt der alte Einsiedler Piero mit seinen Mitbrüdern den nach der ghibellinischen Niederlage von Siena geflohenen Nello in seiner Höhle auf. Piero ist von Pias Unschuld überzeugt, die er als ihr Beichtvater gut kennt. Bei seinen Worten bricht es Nello, der sich seiner Liebe zu ihr vollends bewußt wird, das Herz. Waffengeklirr unterbricht das Gespräch: der von den Guelfen tödlich verwundete Ghino tritt auf. Bevor er stirbt, berichtet er Nello von den Ereignissen. Erschrocken erinnert dieser sich an seinen Befehl, Pia im Morgengrauen hinzurichten, und bricht Hals über Kopf auf. Eine kleine Schar Krieger folgt ihm.

Im Gefängnis schläft Pia, während Ubaldo den Becher vergiftet, aus dem sie trinken wird, sobald sie erwacht. Wenig später erwacht Pia schweißgebadet aus einem Albtraum: darin sah sie ihren Gatten Nello in der Schlacht fallen. Albtraum, Fieber, eine ausgedörrte Kehle: sie blickt sich um und sieht den vergifteten Becher. Sie trinkt. Darauf sinkt sie auf ihrem Stuhl nieder und gibt dem Wunsch Ausdruck, den geliebten Gatten noch einmal zu sehen.

Nello trifft atemlos ein: es gelingt ihm gerade noch, sich vor Pia auf die Knie zu werfen und sie um Vergebung anzuflehen, ehe ihr die Sinne schwinden. Nello richtet sich an Ubaldo (der beteuert, lediglich die Befehle ausgeführt zu haben), dann entfährt ihm ein Schrei der Verzweiflung; in der Zwischenzeit sind die Guelfen in den Kerker eingedrungen, um Pia zu befreien. Rodrigo stürzt sich auf Nello, wird jedoch von Pia aufgehalten, die ihren letzten Wunsch vorbringt: den Wunsch nach Gnade, Freundschaft und Frieden. Darauf verstirbt sie in den Armen der beiden Männer.

Bibliografia

a cura di Francesco Bellotto

La produzione bibliografica legata a Gaetano Donizetti è estremamente ampia e di complessa delimitazione. Segno evidente della profonda suggestione esercitata dall'opera del compositore sulle generazioni di ascoltatori e studiosi fra Otto e Novecento. Eppure, osservando le date di stampa, possiamo renderci conto immediatamente di un fenomeno vistoso: le più importanti iniziative editoriali sono state avviate e realizzate dopo il 1948; non solo: tali iniziative hanno letteralmente rovesciato l'assetto critico che la bibliografia musicale ci aveva consegnato all'indomani della morte del compositore.

Infatti, al contrario di molti 'eroi romantici' (reietti in vita e santificati dopo il trapasso), Gaetano Donizetti divenne una specie di autore maledetto dopo la morte (1848). I motivi erano tanti, e anche di ordine diverso. Di natura politica, tanto per cominciare: la corte borbonica e quella asburgica furono tra i committenti più interessati ad ordinare opere nuove del Bergamasco. Nei cartelloni teatrali fra 1821 e 1835 le sue opere, insieme a quelle di Bellini, rimpiazzarono gradualmente i titoli rossiniani, conquistando la supremazia assoluta dopo la morte del Catanese nelle piazze europee più prestigiose: Napoli, Roma, Venezia, Milano, Parigi e Vienna. Il potere cominciò a riconoscerne il valore: divenne Corrispondente dell'Accademia di Francia e addirittura Maestro di corte e di camera dell'imperatore d'Austria (con nomina il 3 luglio 1842). Per l'Italia, sotto dominazione austriaca, quest'ultimo incarico in particolare rappresentò un tradimento bello e buono; non solo: quel 'sanguinario' del principe di Metternich ebbe modo di dichiararsi pubblicamente amico ed estimatore del Bergamasco, intervenendo di persona per strappare il compositore al manicomio di Ivry, cosa che esacerbò ulteriormente l'animo dei connazionali di Donizetti. D'altra parte è pur vero che il musicista – nonostante alcune amicizie risorgimentali e la patente 'patriottica' rilasciatagli da Mazzini nella sua *Filosofia della musica* – non diede mai segno di una dichiarata vicinanza ai movimenti indipendentisti. E così nel 1842, mentre a Vienna Donizetti veniva nominato primo operista di corte, a Milano, cuore del Lombardo-Veneto, un giovane compositore consegnava al pubblico della Scala il *Nabucodonosor*. Da quel momento gli italiani ebbero buon gioco ad identificare in Giuseppe Verdi quella figura di 'compositore nazionale' che potesse efficacemente contrastare e cancellare la fama del Donizetti austriacante.

E non c'era solo la politica: a Parigi e Vienna la situazione non era tanto migliore. Come dimenticare le invidiose prese di posizione pubbliche di Berlioz che assisteva – impotente – alla colonizzazione dei principali teatri di Francia per mano d'uno straniero? Come tacere poi il livore di Schumann e di Assmayer che, rivendicando dalla corte di Vienna maggiori onori ed attenzione, contestavano l'eccessiva fortuna di Donizetti nei paesi di lingua tedesca?

Aggiungiamo infine a questo quadro l'ultimo capitolo della vita di Donizetti: una 'scandalosa' malattia di origine sessuale (una sifilide devastante); la demenza che ne conseguì; l'internamento nel manicomio; un'agonia umiliante ed esibita senza protezione; il modo ignobile in cui parenti e presunti amici specularono su fama e patrimonio del Maestro ... Con questo formidabile miscu-

glio d'ingredienti si confezionò una ricetta perfetta per un *affaire Donizetti* che trovò posto su tutte le peggiori gazzette scandalistiche europee, e che influì non poco sul suo buon nome.

In poche parole, dopo il 1845 (l'anno in cui la malattia sfocia nella demenza), le opere di Donizetti rimasero sul campo di battaglia ad affrontare – senza il loro generale – una possente alleanza nemica ... E così avvenne che la gran parte del repertorio donizettiano cominciasse a scomparire gradualmente dai cartelloni, pur con l'eccezione di una manciata di titoli dalla vitalità onestamente insopprimibile (*Elisir*, *Lucia*, *Favorite*, *Fille du régiment*, *Don Pasquale*). E così pure avvenne che – tranne per alcuni, sebbene non insignificanti, bagliori¹ – un certo ostracismo calasse anche sul mondo degli studi e delle edizioni donizettiane.

A motivi di ordine celebrativo si dovranno i primi tentativi di disamina dell'enorme *opus* donizettiano: nel 1897, a cent'anni dalla nascita del compositore, un comitato congiunto tra Bergamo, Napoli, Parigi e Vienna organizzò una mostra che – con la forza dell'evidenza – cominciò a rivelare dimensioni ed importanza della produzione donizettiana.² A seguito di quell'evento si pubblicarono altri contributi biografico-critici³ e si fondò in Bergamo, grazie al lascito dei Conti Basoni-Scotti, il Museo donizettiano, attivo dal 1906 e a tutt'oggi aperto al pubblico.⁴ L'ondata

¹ Il primo contributo è di FRANCESCO REGLI, *Gaetano Donizetti e le sue opere*, Torino, Fory e Dalmazzo, pubblicato nel 1850, all'indomani della scomparsa del compositore. Nel segno di un contenimento del fenomeno donizettiano nella tradizione italiana è il saggio di PAUL SCUDO, *Donizetti et l'école italienne depuis Rossini*, «Critique et littérature musicales», Paris, Lecou, 1848. Notizie di prima mano vennero raccontate dall'amico napoletano TEODORO GHEZZI, *Ricordi su Donizetti*, «Omnibus», IV, 7 marzo 1860. Conservano inoltre una certa importanza storica anche per il lettore moderno: FILIPPO CICONETTI, *Vita di Gaetano Donizetti*, Roma, Tipografia Tiberina, 1864; ANTONIO BELLOTTI, *Donizetti e i suoi contemporanei*, Bergamo, Pagnoncelli, 1866; la voce *Donizetti Gaetano* della *Biographie universelle des musiciens* di François Joseph Fetis, Paris, Firmin et Didot, 1867-1883². Alcuni conterranei si adoperarono per rendere disponibili notizie e materiali inediti; il primo fu il grande impresario BARTOLOMEO MERELLI, con i suoi *Cenni biografici di Gaetano Donizetti raccolti da un vecchio dilettante di buona memoria*, Bergamo, Civelli, 1874; seguì MARCO BONESI, *Note biografiche su Gaetano Donizetti* (rimasto manoscritto e pubblicato nella rivista «Bergomum: Bollettino della Biblioteca Civica», a cura di Zavadini, X 1/3, 1946, pp. 81-89); FILIPPO ALBORGHETTI e MICHELANGELO GALLI, *Gaetano Donizetti e G. Simone Mayr: notizie e documenti*, Bergamo, Gaffuri e Gatti, 1875; PIETRO COMINAZZI, *Scorsa attraverso le opere musicali di Gaetano Donizetti: reminiscenze*, «La Fama», 1875, pp. 35-40. Uno dei titoli più interessanti di questa prima stagione bibliografica è quello di EDOARDO CLEMENTE VERZINO, che nel suo *Contributo ad una biografia di Gaetano Donizetti*, Bergamo, Carnazzi, 1896, riporta dati e notizie ancora oggi utili per ricostruire alcune circostanze della vita del compositore.

² *Catalogo Generale della Mostra Donizettiana*, Bergamo, Arti Grafiche, 1897; *Mostra Donizettiana. Catalogo del R. Conservatorio di Musica di Napoli*, Bergamo, Arti Grafiche, 1897; *Katalog der Donizetti-Ausstellung (Ausstellung der für die Centenarfeier in Bergamo bestimmten österr. Objecte)*, Vienna, 1897; CHARLES-THÉODORE MALHERBE, *Centenaire de Gaetano Donizetti: catalogue bibliographique de la section française à l'exposition de Bergame*, Paris, 1897; *Gaetano Donizetti: numero unico nel primo centenario della sua nascita 1797-1897*, Bergamo, Arti Grafiche, 1897 (contenente, fra l'altro: PARMENIO BETTOLI, *Le opere di Gaetano Donizetti: errori e lacune*, pp. 26-27, ARTHUR POUGIN, *Les opéras de Donizetti en France*, pp. 20-21, CORRADO RICCI, *Donizetti a Bologna*, pp. 10-13). Il problema delle fonti era ufficialmente aperto, e in quello scorcio di mesi vennero alla luce altri elenchi e repertori: GIUSEPPE ALBINATI, *Prospetto cronologico delle opere di Donizetti*, «Rivista musicale italiana», 1897; ADOLFO CALZADO, *Donizetti e l'opera italiana in Spagna*, Paris, Chaix, 1897; EDOARDO CLEMENTE VERZINO, *Le Opere di Gaetano Donizetti: contributo alla loro storia*, Bergamo, Carnazzi, 1897.

³ IPPOLITO VALETTA, *Donizetti*, Roma, Forzani & c., 1897; ANNIBALE GABRIELLI, *Gaetano Donizetti. Biografia*, Roma-Torino, Roux e Viarengo, 1904; ALBERTO CAMETTI, *Donizetti a Roma*, Torino, Bocca, 1907; ARTHUR POUGIN, *Donizetti*, in ID., *Musiciens du XIX^e siècle*, Paris, Librairie Fischbacher, 1911.

⁴ Il catalogo a stampa è pubblicato in VALERIANO SACCHIERO, *Il Museo Donizettiano di Bergamo*, Bergamo, Centro di studi donizettiani, 1970.

bibliografica si spinse anche nel nuovo secolo, con una certa rilevanza numerica nelle uscite, pur senza produrre fondamentali progressi nelle conoscenze scientifiche.⁵

Occorre arrivare al 1948, il centenario della morte del compositore, per trovare nuovi, decisivi, passi in avanti. In particolare, si deve all'infaticabile lavoro di un oboista parmense trapiantato a Bergamo, Guido Zavadini (1868-1958), la rinascita degli studi donizettiani, o meglio, la nascita di una vera storiografia scientifica – interamente basata su fonti documentarie – applicata al compositore di Bergamo. Zavadini fu assunto come ispettore segretario e bibliotecario dell'Istituto musicale di Bergamo, diventando ben presto anche l'anima del Museo donizettiano. Ordinando e arricchendo le collezioni di fonti raccolse notizie e documenti che trovarono esito nel suo *Donizetti: Vita, musiche, epistolario*.⁶ Il catalogo delle composizioni, il percorso biografico interamente ricostruito e soprattutto un'imponente collezione di lettere inedite hanno consegnato al pubblico un ritratto del compositore del tutto nuovo, per certi versi sorprendente. Prima del 1948 non era infrequente trovare chi accusasse Donizetti di superficialità, rozzezza e addirittura ignoranza.⁷ Il lavoro di Zavadini ha rivelato invece la personalità limpida e solare di un artista eclettico, vivace e colto. *Vita, musiche ed epistolario* ha fatto il giro del mondo, ha letteralmente capovolto i pregiudizi critici ed estetici che gravavano sull'opera di Donizetti ed ha gettato le basi per la nascita di nuove generazioni di studiosi. In Italia il primo a fare tesoro degli orientamenti sviluppatasi nel 'laboratorio bergamasco' degli anni Quaranta fu Guglielmo Barblan, che durante la sua carriera produsse numerosi e pregevoli studi di carattere storico e critico.⁸ Insomma: gettati i semi si raccolgono i primi risultati. Fra gli anni Cinquanta e Sessanta si affinano gli strumenti di ricerca: si fonda a Bergamo il Centro di studi donizettiani e l'epistolario di Zavadini può così arricchirsi di quattro volumi di aggiornamento con lettere inedite e saggi di corredo;⁹ cominciano ad affacciarsi alla ribalta, inoltre, alcuni autori che diventeranno i principali attori nella stagione della fortuna critica del compositore:¹⁰ si fa strada il compositivo movimento che passerà alla storia come *Donizetti renaissance*. In Italia comincia il recupero sistematico di opere dimenticate; in Inghilterra dal 1974 la Donizetti Society di Londra è attiva-

⁵ CIRO CAVERSAZZI, *Gaetano Donizetti, la casa dove nacque, la famiglia, l'inizio della malattia*, Bergamo, Arti Grafiche, 1924; GAETANO BONETTI, *Gaetano Donizetti*, Napoli, 1926; CARLO SCHMIDL, *Donizetti Gaetano*, in *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Sonzogno, 1926; GIULIANO DONATI-PETTENI, *G. Donizetti*, Milano, Treves, 1930; GIANANDREA GAVAZZENI, *Gaetano Donizetti: vita e musiche*, Milano, Bocca, 1937 (libro che suscitò grandi polemiche per alcune posizioni giudicate a quel tempo in qualche modo «antidonizettiane», visione peraltro ampiamente e ripetutamente chiarita dall'autore negli anni successivi); ANGELO GEDDO, *Donizetti*, Bergamo, Orobiche, 1938; ARNALDO FRACCAROLI, *Donizetti*, Milano, Mondadori, 1945.

⁶ GUIDO ZAVADINI, *Gaetano Donizetti: Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo, Arti Grafiche, 1948; libro che era stato preceduto da ID., *Gaetano Donizetti, vicende della sua vita e catalogo delle sue musiche su documenti inediti*, Bergamo, Arti Grafiche, 1941.

⁷ E tali pregiudizi talvolta sono sopravvissuti negli scritti – pur ampiamente successivi al 1948 – di autorevoli (e dunque influenti) firme.

⁸ Inaugura la serie il libro GUGLIELMO BARBLAN, *L'opera di Donizetti nell'età romantica*, Bergamo, Arti Grafiche, 1948; ripetutamente arricchito nel corso dell'operosa vita del musicologo, sino ad arrivare all'ultima, postuma, versione: GUGLIELMO BARBLAN, BRUNO ZANOLINI, *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, Bergamo, Liguria Assicurazioni, 1983.

⁹ Si tratta dei quattro numeri degli «Studi donizettiani» (Bergamo: 1962, 1972, 1978 e 1988) voluti e coordinati da Frank Walker e Guglielmo Barblan.

¹⁰ FRANCA CELLA, *L'opera di Donizetti nella cultura europea*, Milano, 1964, pp. 343-590; HERBERT WEINSTOCK, *Donizetti and the World of the Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, New York, Pantheon Books, 1963.

mente presente nel panorama bibliografico¹¹ e gli Stati Uniti sono la patria del più importante fra gli studiosi moderni, William Ashbrook.¹² Questo autore rappresenta per i donizettiani ciò che rappresenta Julian Budden per i verdiani: il suo *Donizetti: La vita, Le opere*,¹³ è ancora oggi il testo fondamentale per chiunque (specialista o semplice appassionato) voglia conoscere la figura e l'opera del compositore di Bergamo.

Nel 1975 viene organizzato a Bergamo un grande convegno internazionale di studi. La manifestazione segna a tutti gli effetti l'ingresso di Donizetti nell'ambito della musicologia internazionale accademica. Da quel preciso momento, la critica e la storiografia subiscono una decisa accelerata sia nella quantità sia nella qualità degli studi; e così alle monografie 'generaliste'¹⁴ fa da sfondo costante una variegata costellazione di saggi pubblicati singolarmente o in collezioni,¹⁵ che ha trovato nelle celebrazioni del 1997 e 1998 un momento di grande fioritura.¹⁶ Se il risveglio della critica e della storiografia è stato tardivo, la filologia musicale ha fatto anche peggio: le edizioni delle opere donizettiane pubblicate fino all'inizio degli anni Ottanta del Novecento erano generalmente improntate a uno scarso rispetto delle fonti. Era argomento ricorrente la denuncia di fretta, imprecisione ed incompletezza delle fonti autografe. Ed era altrettanto ricorrente trovare curatori di edizioni frettolosi, imprecisi e superficiali. Una prima inversione di tendenza si ha con l'uscita, nel 1984, di una monografia dello statunitense Philip Gossett interamente dedicata ad *Anna Bolena*:¹⁷ i più aggiornati strumenti della filologia musicale venivano finalmente utilizzati per indagare la complessità del processo compositivo di Donizetti, con un atteggiamento di reale attenzione nei confronti delle sue testimonianze manoscritte. Ma l'impresa editoriale che ha più profondamente inciso sulla riconsiderazione del repertorio è l'Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti.¹⁸ Diretta da Gabriele Dotto e Roger Parker, ha definitivamente spazzato il cam-

¹¹ Con le «Newsletter» periodiche e soprattutto con i suoi sette «Journal» (1974, 1975, 1977, 1980, 1984, 1988, 2002).

¹² La prima sua uscita è WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti*, Londra, Cassel, 1965.

¹³ Versione più ricca e completa di quella inglese, stampata a Cambridge nel 1982: WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti: la vita*, Torino, EDT, 1986, e *Id.*, *Donizetti: Le opere*, Torino, EDT, 1987. I due volumi sono a cura di Fulvio Stefano Lo Presti.

¹⁴ Fra le opere di argomento più generale ricordiamo almeno un esempio di ampia, intelligente e documentata divulgazione: PIERO MIOLI, *Donizetti: 70 melodrammi*, Torino, EDA, 1988. Da prendere in importante considerazione è inoltre la voce *Gaetano Donizetti* di *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 2001².

¹⁵ Ad aprire il filone delle collezioni di studi sono ovviamente gli *Atti del primo Convegno Internazionale di Studi Donizettiani, Bergamo 22-28 settembre 1975*, a cura di Pieralberto Cattaneo, Bergamo, Azienda Autonoma di Turismo, 1983; seguiti da *Gaetano Donizetti*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Nuove Edizioni, 1983, e da *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti: Atti del Convegno Internazionale di Studio, Bergamo 17-20 settembre 1992*, a cura di Francesco Belotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993.

¹⁶ *Studi su Gaetano Donizetti nel bicentenario della nascita (1797-1997)*, a cura di Marcello Eynard, Bergamo, Secomandi, 1997; *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di Franco Mancini e Sergio Ragni, Napoli, Electa, 1997; *Donizetti, Napoli, l'Europa*, a cura di Franco Carmelo Greco e Renato Di Benedetto, Napoli, Edizioni Scientifiche, 2000; *Donizetti, Parigi e Vienna: convegno internazionale: Roma, 19-20 marzo 1998*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2000; *Il teatro di Donizetti. Atti dei Convegni delle Celebrazioni. I. La vocalità e i cantanti*, a cura di Francesco Belotto e Paolo Fabbri, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2001; *II. Percorsi e proposte di ricerca*, a cura di Paolo Cecchi e Luca Zoppelli, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2004.

¹⁷ PHILIP GOSSETT, *Anna Bolena and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti*, Oxford, Clarendon, 1985.

¹⁸ I titoli ad oggi pubblicati sono *Maria Stuarda, Il campanello, La Favorite, Poliuto, Convenienze ed inconvenienze teatrali, Dom Sébastien*. Le introduzioni storiche ai singoli volumi sono studi fondamentali per conoscere i più recenti orientamenti storico-critici legati alle singole opere.

po dall'ultimo, grave, pregiudizio: non è vero che il sistema espressivo della scrittura di Donizetti fosse insufficiente o mediocre: è in realtà il nostro sistema percettivo ad avere bisogno di strumenti e modelli di riferimento attendibili.¹⁹ Dal 2001, per riconoscimento del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, l'Edizione critica ha assunto la dignità di Edizione Nazionale.

Nell'elenco di cataloghi, miscellanee, strenne e monografie stampate tra il 1997 e il 1998 – i due anni delle celebrazioni – si trova anche uno studio importantissimo, sicuramente il contributo storiografico più significativo uscito dopo il lavoro di Ashbrook: la raccolta delle recensioni delle prime rappresentazioni delle opere di Donizetti curata da Annalisa Bini e Jeremy Commons.²⁰ In quest'opera monumentale si rendono note molte informazioni inedite, e si traccia un panorama critico fondamentale per comprendere la ricezione e la tradizione dei melodrammi donizettiani.

Per completare questo rapido *excursus* bibliografico, bisogna poi segnalare che un Istituto culturale operativo dal 1997 a Bergamo, la Fondazione Donizetti diretta da Paolo Fabbri, sta occupandosi sistematicamente di ricerca e studio sull'opera e sulla figura del compositore. Le pubblicazioni della Fondazione si muovono verso disparati ambiti d'indagine: l'edizione delle opere, il catalogo,²¹ l'aggiornamento dell'epistolario,²² la storiografia,²³ la librettistica.²⁴

Concludiamo con una postilla bibliografica su *Pia de' Tolomei*. L'esiguità di studi dedicati all'opera è conseguenza della scarsa diffusione del titolo, che nel secolo di Donizetti circolò nei teatri per circa un ventennio dopo il debutto. La prima accoglienza fu abbastanza fredda: gli assestamenti del testo testimoniano il ripetuto lavoro del compositore per avvicinare un ardito progetto drammaturgico alle attese del pubblico. Il giudizio della critica coeva, pur con le distinzioni dovute alle differenze fra le varie *Pie* che si succedettero nella primissima stagione (dopo Venezia, Senigallia, Roma e Napoli) denunciano un qualche sconcerto per il taglio strutturale adottato (per esempio, il concertato di mezza opera a Venezia suonava agli spettatori in qualche modo «mutilo», sghembo) e felice successo per alcuni numeri. Il recupero moderno si deve al Teatro dei Rin-

¹⁹ Per l'impostazione teorica dell'edizione, si legga ROGER PARKER, *A Donizetti Critical Edition in the Post-modern World*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti* cit., 1993, pp. 57-68; sull'argomento si veda anche il contributo di Gabriele Dotto, in questo volume.

²⁰ ANNALISA BINI-JEREMY COMMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Skira, 1997.

²¹ È stato pubblicato il catalogo descrittivo degli autografi conservati nell'Archivio Storico Ricordi: *Donizetti a Casa Ricordi – gli autografi teatrali*, a cura di Alessandra Campana, Emanuele Senici e Mary Ann Smart, Bergamo, Fondazione Donizetti, 1998. Ma per la catalogazione complessiva lo strumento ad oggi più utile (anche se oggi avrebbe bisogno di sostanziose integrazioni) è rappresentato dal lavoro di LUIGI INZAGHI, *Catalogo generale delle opere di Donizetti*, in *Gaetano Donizetti*, a cura di Giampiero Tintori cit.

²² In uscita il primo numero dei *Quaderni della Fondazione Donizetti*, interamente dedicato a lettere inedite, notizie e documenti. L'archivio della Fondazione conserva inoltre (in copia ed in originale) numerose testimonianze epistolari del compositore.

²³ Stampata la biografia storica del maestro di Donizetti: GIROLAMO CALVI, *Di Giovanni Simone Mayr*, a cura di Pierangelo Pelucchi, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2000; da segnalare, per contiguità d'argomenti anche *Mayr a Santa Maria Maggiore 1802-2002, Atti del convegno di studi per il bicentenario della nomina di Giovanni Simone Mayr a Maestro della Cappella in Bergamo*, cura di Livio Aragona, Francesco Bellotto e Marcello Eyraud, Bergamo, Biblioteca Mai-Fondazione Donizetti, 2004.

²⁴ Esiste un repertorio di libretti molto utile per conoscere il *plot* delle singole opere donizettiane, ma non utilizzabile a fini scientifici, dal momento che il lettore non è messo sempre in grado di comprendere a quali rappresentazioni corrispondono i libretti pubblicati: *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di Egidio Saracino, Milano, Garzanti, 1993. È inoltre in preparazione, a cura di Luigi Ferrara degli Uberti e Silvia Urbani, il catalogo ragionato dei libretti donizettiani della Fondazione Cini – Fondo Rolandi, edito dalla Fondazione Donizetti.



Eugenia Tadolini, Pia a Senigallia, 1837 (col nuovo finale primo). La Tadolini (nata Savonari; 1809-m. a Napoli in data ignota), moglie del compositore Giovanni Tadolini, si affermò al Théâtre Italien di Parigi (1830-1832) in *Ricciardo e Zoraide*, *Don Giovanni* (Donna Elvira), *Matrimonio segreto*, *Anna Bolena*. Partecipò alle prime donizettiane di *Linda di Chamounix*, *Maria di Rohan*, *Poliuto* (Paolina), *Roberto Devereux* (Elisabetta), come anche alle prime del *Bravo* (Violetta) e delle *Due illustri rivali* (Elvira) di Mercadante; fu per Verdi la prima Alzira.

novati di Siena, che il 3 settembre 1967 la allestì con la direzione musicale di Bruno Rigacci. Il direttore d'orchestra realizzò pure trascrizione e revisione. La regia era di Enrico Colosimo, Walter Alberti interpretava Nello della Pietra, Jolanda Meneguzzer Pia, Florindo Andreolli Rodrigo, Aldo Botton Ghino, Franco Ventriglia Piero e Lamberto, Barbara Testa Bice, Paride Venturi Ubaldo. Per l'occasione Guglielmo Barblan pubblicò un saggio esemplare,²⁵ che se da una parte risultava in qualche modo fuorviato su questioni filologiche relative alla struttura, dall'altra gettava i semi di quello che potremmo oggi definire un nuovo assetto critico dell'opera. Così il musicologo chiudeva infatti il suo articolo:

Ci si rende conto del ruolo importante ed insostituibile del nostro melodramma nella cultura dell'epoca. Anche quando non si tratti di capolavori.

Ho voluto fare quest'ultima considerazione appunto per coloro che per avventura volessero accogliere questa ripresa [...] con la ingenua domanda: «ne valeva la pena?». [...] E poiché, appunto, per scrupolo culturale a nessuna persona civile verrebbe in mente di domandare pubblicamente perché si seguitano a ristampare moltissime opere di molti autori della nostra letteratura, che nessuno di noi ha mai letto e a nessuno verrà mai in mente di leggere per la sola gioia della lettura, non vedo come per il no-

²⁵ GUGLIELMO BARBLAN, *Lettura di un'opera dimenticata. «Pia de' Tolomei» di Donizetti (1836)*, «Chigiana», vol. XXIV, n. s. 4, 1996-1967, pp. 221-243.

stro patrimonio musicale [...] si debba trarre un sospiro di sufficienza quando si presenta il caso di allargare la cerchia della comune, ben misera, documentazione.

Forse ciò accade perché l'opera riproposta, più che un frizzo giornalistico richiederebbe, dalla persona di cultura, quella circostanziata preparazione che il capolavoro decine di volte ascoltato, non esige. E la pigrizia è sempre pessima consigliera. [...] Il saper bene ascoltare può infatti equivalere, in sede critica, a sapere ben leggere. Per parte mia, confesso che la lettura non distratta di questa delicata *Pia* e del corrusco mondo che la circonda, mi ha convinto per le quote liriche e drammatiche più volte toccate, per la fluidità di un discorso scenico esemplare, per i presentimenti che non possono non sorprendere.²⁶

Sottinteso da Barblan è ancora quel vecchio pregiudizio, gravante su *Pia* e su molto 'Donizetti minore', che spesso riemergeva in occasione di ogni riscoperta. Pregiudizio che potrebbe essere epigraficamente riassunto attraverso le celebri parole di massimo Mila:

Sui vari Mercadante e Pacini emerge il fecondo Donizetti: il suo melodramma è il prodotto della borghesia italiana prima del Risorgimento. La malinconia tenera e patetica dei suoi drammi, il tenebroso fosco delle tragedie sono un po' banali e spesso si sciolgono in arie ben tornite dove troppo prevale la facilità dell'inesauribile melodista.²⁷

Il 'fecondo' Donizetti che – ahinoi – aveva 'la facilità del melodista': in sostanza è compositore che scriveva troppa musica – settanta opere circa! – e con eccessiva banalità (per inciso si noti che quanto a fecondità proprio Mercadante ha un catalogo che arriva quasi alla settantina di titoli e Pacini alla novantina). Questi concetti, veri macigni per la storia della tradizione novecentesca del catalogo donizettiano, venivano invero scritti ben prima dei recuperi storici che avviarono la *Donizetti renaissance* (da citare almeno la riscoperta di *Anna Bolena* alla Scala nel 1956), e furono anche parzialmente riveduti dallo stesso Mila. Ma per *Pia* le riserve evidentemente continuano ben più a lungo, ed anche studiosi attenti e tutt'altro che appiattiti su comode convinzioni esprimono giudizi trincianti. Ancora nel 1987, William Ashbrook scriveva che:

Tutto sommato, *Pia de' Tolomei* deve essere annoverata fra le opere donizettiane più deludenti, perché, insieme con un certo numero di pagine degne di un compositore drammatico di grande nerbo, ne contiene quasi altrettante di fattura dozzinale.²⁸

Ad onta di tutto ciò, oggigiorno il pregnante valore della partitura sta invece rivelandosi in tutta la sua evidenza: direi che il caso di *Pia* dimostra come cercare di esaminare opere di Donizetti sia quantomeno imprudente se non abbiamo la possibilità di leggere testi filologicamente controllati e non abbiamo sperimentato sulla scena il loro allestimento. L'occasione offerta dal Teatro La Fenice è dunque particolarmente significativa, anche perché si avvale della recentissima Edizione Critica della Fondazione Donizetti e Casa Ricordi. Se prima d'oggi gli unici testi scientificamente importanti erano essenzialmente quelli scritti da Barblan²⁹, da John Black³⁰ e in campo storiografico da Jeremy Commons ed Annalisa Bini,³¹ il lavoro compiuto dal musicologo abruzzese Giorgio Pagannone (che ha curato l'edizione del libretto e la guida all'ascolto in

²⁶ *Ivi*, p. 243

²⁷ MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Milano, Bianchi-Giovini, 1952, p. 225.

²⁸ ASHBROOK, *Donizetti: Le opere*, cit. p. 166.

²⁹ Oltre al saggio citato si legga dello stesso autore *Donizetti alla Fenice*, in *Gaetano Donizetti*, cit., pp. 33-38; *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, cit., pp. 251-261; *Il nuovo finale della «Pia de' Tolomei» con scritti di Donizetti e Cammarano*, «Studi Donizettiani» 1, 1962, pp. 143-151.

³⁰ JOHN BLACK, *Cammarano's Libretti for Donizetti*, «Studi Donizettiani» 3, 1978, pp. 115-129; *Id.*, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984.

³¹ BINI-COMMONS, *Le prime rappresentazioni* cit., pp. 622-647.



1. Giovanni Basadonna (1806-dopo 1851), Ghino a Napoli, 1838 (col finale lieto). Litografia da un disegno di L. De Crescenzo. Partecipò alle prime donizettiane di *Imelda de' Lambertazzi* (Orlando), *Fausta* (Crispo), *Sancia di Castiglia* (Rodrigo), *Roberto Devereux*. Tra gli altri suoi ruoli: Otello, Orombello, Viscardo (*Giuramento di Mercadante*).

2. Giuseppina Ronzi De Begnis, Pia a Napoli, 1838. La Ronzi De Begnis (1800-1853) fu la prima Rosina al Théâtre Italien di Parigi (1819). Partecipò alle prime donizettiane di *Fausta*, *Sancia di Castiglia*, *Buondelmonte* (Bianca; è la *Maria Stuarda* camuffata), *Roberto Devereux*, *Gemma di Vergy*, come anche alle prime di *Zaira* di Mercadante e di *Gli Elvezj* o sia *Corrado di Tochenburgo* di Pacini (Idalide).

questo volume) ha radicalmente mutato il panorama. In particolare, la sua fondamentale tesi di dottorato,³² ha per la prima volta ricostruito la complessa genesi ed evoluzione dell'opera, fornendo dati certi, criteri e testi base per un recupero scientificamente controllato. Da questo lavoro sono derivati alcuni saggi,³³ una monografia³⁴ e naturalmente l'edizione della partitura che ascolteremo a teatro. A tutti noi spettatori e lettori del 2005 è dunque affidato un ruolo cruciale: smentire quel pregiudizio che una bibliografia ormai superata aveva consegnato alla generazione che ci ha preceduto.

³² GIORGIO PAGANNONE, «*Pia de' Tolomei*» di Cammarano e Donizetti. *Testi e contesti*, Università degli Studi di Pavia (Facoltà di musicologia), Tesi di dottorato di ricerca in filologia musicale, a. a. 1999-2000.

³³ Citiamo almeno GIORGIO PAGANNONE, *Genesi ed evoluzione della «Pia de' Tolomei»*, in *Il teatro di Donizetti. Atti dei Convegni delle Celebrazioni*. III. Bergamo 1998. *Voglio amore e amor violento: La drammaturgia*, Bergamo, Fondazione Donizetti, in corso di stampa.

³⁴ GIORGIO PAGANNONE, *Salvadore Cammarano: «Pia de' Tolomei»*. *Edizione genetico evolutiva del libretto*, Firenze, Olschki, in preparazione.

Online

a cura di Roberto Campanella

Pia-illusione

La figura di Pia de' Tolomei è avvolta nel mistero, complice il 'gran padre' Dante, che a conclusione del quinto canto del *Purgatorio* affida all'infelice senese l'epigrammatico racconto della sua storia nei celebri quanto oscuri versi, non ancora del tutto chiariti, dei quali esiste, tra l'altro, più d'una lezione. Dunque, chi sia stata veramente «la Pia», e in che modo e perché si sia realmente consumata la sua tragedia, resta tuttora un enigma. Questo ha, ovviamente, scatenato l'interesse sia di studiosi che di letterati ed artisti d'ogni epoca: i primi hanno tentato di ricostruire sulla base degli scarsi documenti disponibili la verità storica, gli altri, in modo più o meno fantasioso, ne hanno fatto la protagonista di varie opere d'ambito artistico o letterario, senza, in ogni caso, riuscire ad abbandonare il terreno delle congetture, per quanto motivate, o quello della pura immaginazione, dell'illusione poetica.

A questo proposito è d'uopo consultare un sito, dedito alla promozione turistica e culturale del borgo medievale di Prata di Maremma, che nella sezione «La Pia di Dante» (a cura di Mario Sica) affronta la tematica testé accennata. Qui, in particolare, dopo aver commentato il testo dantesco e presentato varie ipotesi sulla vera identità della donna, oltre che sulle cause e le circostanze della sua morte, si prende in esame «La fortuna della Pia» in riferimento soprattutto alla letteratura, al teatro e alle arti visive. Ne risulta un cospicuo elenco di opere: dalla novella del Bandello alle forme di narrazione popolare, dal poemetto del Sestini al romanzo di Carolina Invernizio, dal quadro di Dante Gabriel Rossetti al film del 1958 con Ilaria Occhini. Non manca ovviamente un cenno all'opera di Donizetti, che peraltro viene liquidata, in modo alquanto sbrigativo, come «non particolarmente riuscita». ¹ *No comment*: aspettiamo il giudizio del pubblico. Nel frattempo proseguiamo con l'esposizione dei risultati della nostra ricerca in rete.

Su Donizetti e le istituzioni donizettiane esiste l'importante sito monografico approntato dalla *Fondazione Donizetti*, che si presenta in una veste piuttosto accattivante, grazie ad alcune in-dovinate soluzioni d'ordine tecnico e grafico (*in fieri*):² esso contiene, ad esempio, una *Biografia multimediale*, concepita come un viaggio attraverso le città in cui operò il compositore, che costituisce uno strumento efficace e insieme divertente per una conoscenza, seppur essenziale, dell'uomo e dell'artista. Altre sezioni riguardano le *opere* (per il momento, tuttavia, inaccessibili), il *Teatro*, la *Fondazione* e il *Museo donizettiano*.

Notevole anche il sito della *Donizetti Society*, che mira a promuovere l'interesse per il compositore bergamasco e per il teatro musicale del suo tempo. Le pagine dedicate alla prestigiosa istituzione – che vanta William Ashbrook come presidente onorario, nonché Leyla Gencer, Sir Charles Mackerras e Andrew Porter come vicepresidenti – contengono (in inglese) una biografia

¹ <http://www.pratadimaremma.it/La%20Pia%20di%20Dante.htm>.

² <http://www.gaetanodonizetti.net/home.asp>.

donizettiana, breve, ma arricchita da belle immagini, l'elenco delle opere, divise in cinque periodi (con indicazioni sul librettista, la prima e la discografia), un articolato profilo di Simon Mayr (il primo maestro di Donizetti), oltre a pagine riguardanti eventi e rappresentazioni, pubblicazioni ed articoli, nonché recenti registrazioni.³

Approfondita e stimolante la monografia offerta da *Italian Opera*, un'organizzazione 'non-profit', finalizzata alla valorizzazione di opere musicali spesso rare, al cui interno si può consultare – nell'ambito del *Progetto Donizetti* – un'esauriente biografia del musicista, che procede analiticamente anno per anno, oltre all'elenco delle opere teatrali, accompagnato da utili notizie riguardanti la genesi compositiva, la collocazione della partitura manoscritta (particolarmente preziosa per lo studioso), nonché – sotto la strana denominazione di «Libretto» – la prima e i ruoli vocali. Di ogni opera viene anche offerta una breve sintesi della trama. È possibile inoltre ascoltare dei *files* musicali, per la maggior parte nel non esaltante formato MIDI, contenenti un arrangiamento della Sinfonia per il Casino dei filarmonici, un'opera giovanile proposta nella revisione curata da *Italian Opera*, e del Concerto per violino e orchestra di Antonio Capuzzi, un altro maestro di Donizetti; composizioni eseguite, in prima mondiale, durante le celebrazioni donizettiane del 1997.⁴

Anche le pagine in inglese di *Opera Italiana* (un'imponente raccolta di registrazioni riguardanti i nostri più importanti compositori) propongono la biografia e alcune immagini, tra cui l'impressionante fotografia del Maestro prostrato dalla malattia, assistito dal nipote. Ma la funzione principale di questo sito è quella di proporre l'ascolto (a pagamento) di numerose composizioni soprattutto operistiche. Per quanto riguarda Donizetti è disponibile, oltre a qualche pezzo cameristico, un buon numero di opere, compresa quella in programma alla Fenice, di cui viene proposta l'edizione del 1968 con Jolanda Meneguzzer come protagonista e Bruno Rigacci a capo dell'Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera Italiana.⁵

Una chiara sintesi della vita è, altresì, reperibile su *Biografieonline.it* con il corredo di alcuni *link* commerciali, che rimandano al repertorio bibliografico (in italiano e in inglese), ai video e ai CD operistici disponibili all'acquisto *online*.⁶

Abbastanza singolare la rivista telematica *Arcobaleno*, in cui l'onnipresente Antonia Bonomi tenta di definire il carattere del musicista sulla base delle coordinate astrologiche,⁷ mentre l'anglofono *Find a grave*, accanto ad una nota biografica, presenta due immagini, tra cui ovviamente, vista la denominazione del sito, quella del monumento funebre di Bergamo.⁸ A completare il profilo del compositore, è possibile trovare sul sito della *Bibliothèque nationale de France* una buona serie di ritratti, realizzati da vari artisti.⁹

Per i filatelici, una pagina di *Media Soft* presenta la riproduzione del francobollo commemorativo, emesso dalle Poste Italiane in occasione del centenario della morte del musicista. Per accedervi selezionare sulla pagina iniziale «Indice alfabetico» e successivamente «Gaetano Donizetti».¹⁰

³ <http://www.donizettisociety.com/>.

⁴ <http://www.italianopera.org/donizetti/opera.html>.

⁵ <http://www.operaitaliana.com/autori/autore.asp?ID=10>.

⁶ <http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=1129&biografia=Gaetano+Donizetti>.

⁷ <http://www.arcobaleno.net/personaggi/GaetanoDonizetti.htm>.

⁸ <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=18839&pt=Gaetano%20Donizetti>.

⁹ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=07720653>.

¹⁰ <http://www.mediasoft.it/francobolli/>.

Quanto ai melodrammi di Donizetti, il sito del dizionario *Karadar Classical Music* ne propone l'elenco completo insieme ad alcuni libretti (tra cui quello di *Pia de' Tolomei*), oltre ad una piccola galleria di immagini e un'opportuna sezione riguardante alcune opere cameristiche, un genere spesso ingiustamente trascurato.¹¹ L'elenco dei cantanti 'creatori' dei ruoli è, invece, reperibile su *Opera Glass*.¹²

Prevalentemente agli studiosi è dedicato il sito dell'University of Chicago, dove è possibile reperire qualche informazione sull'edizione critica di alcune opere da parte dell'ateneo americano.¹³

Il libretto della *Pia*, oltre che sul sito del dizionario Karadar, è anche disponibile su *Intratext*, con il vantaggio di permettere tutta una serie di ricerche sul testo: si potrà ottenere così la lista delle parole in ordine alfabetico (secondo la lettera iniziale o finale), oppure ordinate in base alla frequenza o alla lunghezza. I dati complessivi sono anche presentati in forma di grafico. Veramente notevole.¹⁴

Chi fosse interessato ad approfondire la conoscenza della produzione strumentale del Maestro non può tralasciare una sezione del sito francese *Opus 100*, in cui è disponibile un *file* contenente un frammento dal Quartetto per archi n. 17, che basta da solo a rendere l'idea del valore della musica cameristica di Donizetti, suddito dell'Imperial Regio Governo, e a suo modo partecipa anche della grande civiltà strumentale viennese.¹⁵ Più numerosi i *files* offerti da *Vitaminic*, dove si possono ascoltare brani ugualmente pregevoli da altri quartetti, eseguiti dall'*ensemble Arion*.¹⁶

Una sezione del sito della *Well music international* contiene, invece, l'illustrazione di tre CD, contenenti l'opera completa per pianoforte, eseguita da Adriano Paolin, offrendo anche qualche esempio musicale in formato MP3, tra cui un frammento dal *Larghetto* in La minore (sulla melodia di «Una furtiva lacrima»).¹⁷

Tornando all'opera in programma, una sintesi della vicenda è contenuta nella versione *online* del *Dizionario dell'Opera* (Baldini & Castoldi), che offre anche notizie sulla genesi delle diverse versioni e un'accurata analisi drammaturgico-musicale, mettendo in luce i tanti meriti di questo lavoro.¹⁸

Ai melomani frequentatori dei teatri a livello internazionale va segnalato il multilingue *Operabase*, un'imponente banca dati, che fornisce ragguagli sulle rappresentazioni operistiche nel mondo (a partire dal 2003), gli artisti e i teatri. Ad esempio, selezioniamo sulla pagina dell'indice la voce «Rappresentazioni», poi digitiamo «Donizetti» o «Pia» nel campo corrispondente del motore di ricerca, infine fissiamo le coordinate temporali: così facendo avremo rapidamente l'elenco dei relativi spettacoli. Nel caso di *Pia de' Tolomei* a quanto pare nel 2005 l'unica rappresentazione programmata è proprio quella della Fenice.¹⁹

A questo proposito è doveroso segnalare, altresì, la presenza in rete dell'Archivio storico del Teatro La Fenice, ancora in fase di costruzione, ma che una volta ultimato metterà a disposizio-

¹¹ <http://www.karadar.com/Dizionario/donizetti.html>.

¹² <http://opera.stanford.edu/Donizetti/creators.html>.

¹³ <http://www.press.uchicago.edu/Complete/Series/WGD.html>.

¹⁴ <http://www.intratext.com/y/ITA2178.HTM>.

¹⁵ <http://opus100.free.fr/fr/Quatuors6.html>.

¹⁶ http://stage.vitaminic.it/main/quartetto_arion/singles.

¹⁷ <http://www.wellmusic.com/idc99910ita.html>.

¹⁸ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1415.

¹⁹ <http://www.operabase.com/index.cgi?lang=it>.

ne di giornalisti, studiosi ed appassionati «l'intera documentazione relativa alla storia del teatro dal suo nascere ad oggi», in particolare: «cronologia, locandine, manifesti e avvisi, libretti d'opera originali, lettere autografe, manoscritti, spartiti, documenti sulle coreografie, documentazione e fotografie di scena degli spettacoli, bozzetti originali, modellini scenici, documenti amministrativi, dei più importanti nomi dell'Otto e Novecento».²⁰ Per effettuare una ricerca riguardo alla prima assoluta di *Pia de' Tolomei* (1837, Teatro Apollo), procediamo come segue: innanzitutto selezioniamo «Eventi» sulla pagina contenente l'indice dell'Archivio,²¹ poi digitiamo «Tolomei» nello spazio del motore di ricerca riservato al titolo, avremo così l'elenco completo delle rappresentazioni avvenute dal 18 febbraio al 18 marzo 1837. Dopodiché, selezionando una qualsiasi delle date, accederemo alla «Scheda Evento», che in questo caso offre i nomi del librettista, del compositore, del costumista e dello scenografo,²² oltre alla possibilità di avere informazioni sugli altri spettacoli di quella lontana «Stagione di Carnevale-Quaresima». Davvero interessante.

Per qualche notizia sul librettista Cammarano è degno di nota solo il *Portale Giuseppe Verdi*, che, dopo una stringata biografia, presenta l'elenco dei libretti:²³ i più importanti sono leggibili integralmente sul già citato *Intratext*.²⁴

Analogamente sulla vita e l'attività letteraria del poeta pistoiese Bartolomeo Sestini si trova poco o nulla, a parte una «Nota alla Pia del Sestini» presente sul sito dell'*Accademia Jaufré Rudel*, che in compenso offre il testo completo del poemetto in ottave, cui si ispirò il Cammarano.²⁵

Quanto a Fanny Tacchinardi-Persiani, prima interprete nel ruolo di Pia, il portale *MSM* nella sezione *Historic Nightingales* contiene un suo ritratto nei panni, però, di un'altra eroina donizettiana, cui diede vita l'agile vocalità del celebre soprano: Lucia.²⁶

E che la luce vi guidi negli abissi telematici!

²⁰ <http://www.teatrolafenice.it/archivio/index.jsp?l=IT>.

²¹ <http://81.75.233.46:8080/venice/GladReq/index.jsp>.

²² <http://81.75.233.46:8080/venice/servlet/it.ads.glad.servlet.ProcessRequest?typeReq=27&txtOpLink=Donizetti%2C%20Gaetano%20-%20Pia%20de%27%20Tolomei&txtBallLink=>.

²³ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=582&ID=19768>.

²⁴ <http://www.intratext.com/Catalogo/Autori/Aut647.HTM>.

²⁵ <http://www.accademiajr.it/bibvirt/pia.html?PHPSESSID=b8faf89291c3cab333b467d19f8d04d9>.

²⁶ <http://groups.msn.com/ColoraturaSopranos/historicnightingales.msnw>.

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

La Fenice di Lanari e Donizetti

La stagione di carnevale e quaresima 1836-1837 si svolge sotto la direzione di Alessandro Lanari, che la terrà per ben tre carnevali di seguito. L'impresario era sbarcato alla Fenice nel carnevale 1831-1832, e subito bissò l'anno successivo; sarebbe poi tornato nei carnevali del 1844-1845 e 1845-1846. Sono tutte stagioni assai significative, nelle quali spicca un'attenzione attiva ai cartelloni dei teatri limitrofi per ruolo e rango (come s'usava a Venezia): nel 1831-1832 campeggia la prima assoluta dell'*Ivanhoe* di Giovanni Pacini, mentre il carnevale successivo sarà l'anno della *Beatrice di Tenda*, oltre che delle prime fenicee dell'*Anna Bolena* e della *Straniera*, e una ripresa dei *Capuleti e Montecchi* dati in prima assoluta sulle stesse scene due anni prima.

Bellini e Donizetti sono la stella polare di Lanari: nel 1832-1833 la stagione apre con *Norma* (che aveva inaugurato la Scala l'anno precedente), mentre *L'elisir d'amore* viene ripreso a meno d'un anno (prima assoluta il 12 maggio 1832, alla Canobbiana): suscita un certo interesse anche il Rossini serio, del quale viene riproposto l'*Otello* un lustro dopo l'ultima ripresa (ma con la significativa presenza di un ballo omonimo l'anno precedente), e soprattutto il *Tancredi*, a vent'anni dal debutto e a più di quindici dalla sua precedente apparizione alla Fenice.

La conferma di questa tendenza ci è offerta da uno sguardo alle quattro stagioni consecutive dal 1836-1837 al 1838-1839, con sedici titoli dei dioscuri del melodramma romantico su ventuno, lasciando ben poco spazio a Giuseppe Persiani, Giuseppe Lillo e a Nicola Vaccai; il solo Mercadante può reggere il confronto, con tre lavori in tre stagioni. Sono anni difficili per il teatro veneziano: l'incendio che lo distrusse nella notte tra il 12 e il 13 dicembre costrinse la direzione a spostare la stagione già organizzata presso il vicino teatro di San Luca (o San Salvador), oggi dedicato a Goldoni. Particolare sfarzo viene quindi riservato alla stagione di riapertura della Fenice nel 1837-1838, ricostruita a tempo di record. In questo caso sono ben tre le prime assolute, e Giuseppe Lillo, autore di *Rosmunda in Ravenna* (il cui motivo di maggior interesse è forse il libretto di Luisa Amalia Paladini), pur non essendo celebre, fu tuttavia costantemente presente sulle scene del teatro; d'altra parte anche *Le due illustri rivali* di Mercadante conobbe ampie soddisfazioni (ben otto rappresentazioni in chiusura di stagione). Paradossalmente ebbe meno riscontri la donizettiana *Maria di Rudenz*. Qualche eco di questa situazione la si udrà anche nelle due stagioni consecutive degli anni Quaranta, con ulteriori riprese belliniane e donizettiane: *Norma* e *Lucrezia Borgia* nel 1844-1845 e *Adelia* nel successivo 1845-1846, ma siamo ormai al periodo verdiano, ricco delle prime assolute di *Ernani* e dell'*Attila*.

La stagione di carnevale 1836-1837 prevedeva l'apertura con *Lucia di Lammermoor*, intelligente ripresa a un anno di distanza dalla prima napoletana, che risultò graditissima al pubblico veneziano, a giudicare dalle sedici serate consecutive (intervallate dalla sola Cavalchina) e dalle altre nove riprese ulteriori, dopo *Ines de Castro* di Giuseppe Persiani, coinvolto dall'impresa anche grazie alla presenza della moglie Fanny Tacchinardi come prima donna della compagnia. Seguirà

la ripresa della *Sonnambula* (tre recite), quasi un prologo alle dodici serate consecutive di *Pia de' Tolomei*, a loro volta seguite da altre otto serate nelle quali l'opera nuova venne variamente tagliata e assemblata con parte dei *Puritani*. Una parola deve essere spesa anche per i balli, tre come di tradizione, due seri, *Il conte Pini* (ballo tragico) e *Gusmano d'Almeida ossia il rinnegato portoghese* (ballo mimico-drammatico), uno di mezzo carattere ma assai interessante per l'argomento e per le ascendenze mozartiane: *Le nozze di Figaro*. In questo caso è lecito pensare ad una qualche forma di risparmio, se solamente il primo tra questi (*Il conte Pini*) è da attribuirsi al coreografo in attività al teatro, Paolo Samengo, mentre il secondo, in origine del grande Salvatore Taglioni, viene ripreso da Antonio Coppini e il terzo da Antonio Monticini.

La stagione è dotata di una struttura solida, apparentemente senza particolari fronzoli: l'orchestra è nelle ormai salde mani di Gaetano Mares, lo scenografo è Francesco Bagnara. La compagnia di ballo è come spesso avviene centrata sulla moglie del coreografo, Amalia Brugnoli-Samengo. La compagnia di canto punta evidentemente su Fanny Tacchinardi, mentre più ricca risulta essere la parte maschile, grazie al tenore Antonio Poggi e soprattutto al baritono Giorgio Ronconi, all'inizio di un quinquennio di presenze fenicee. A questo esito si arriva però dopo lunghe trattative: i primi contatti tra la presidenza del teatro e Lanari avvengono nella tarda primavera del 1836, sulla base di un contratto che comprendesse un'opera nuova di Donizetti sul cui nome le parti convergono, dopo alcune schermaglie. Il 9 giugno l'impresario trova il modo di lamentarsi – ancora con infinito tatto – dei contatti tra il compositore e la Presidenza:

mi accadrebbe ciò che mi è accaduto in quest'anno con Donizetti, che dopo avermi fatta la domanda a Lei nota di Fr. 10.000 e dopo di avermi rimesso le scritture in bianco ha saputo scrivere da quanto Ella mi dice in Venezia, dicendo che non ha potuto combinare attesa la troppa ristrettezza delle mie offerte, avendo avute in seguito la degnazione di Fr. 10.000 in tanti Napoleoni d'oro e così più della sua prima domanda; ed io per non mancare minimamente ai miei obblighi, ho dovuto uniformarmi.¹

Altrettanto elegante e astuta la risposta della Presidenza, che centra l'attenzione sul *cast* glissando abilmente sui possibili costi aggiuntivi:

Quando al maestro Donizetti niente di meglio che tutto sia combinato relativamente all'interprete e sul conto del soggetto della nuova opera scelta dallo stesso maestro in unione al Cammerano nella *Pia*; siccome non è argomento noto è necessario premettere l'invio di un programma onde ottenere in massima l'approvazione, e tanto più indispensabile quanto si richiede quanto che una lettera del Maestro Donizetti fa conoscere che colla scelta di questo argomento resta escluso la Mazzarelli dal far parte della compagnia.²

Il gioco su più tavoli tipico della presidenza della Fenice, noto e spesso sfruttato anche dai compositori, non piace a Lanari, che sottolinea poi i pericoli che possono derivare da tale atteggiamento:

Il M.^o Donizetti mi scrive da Napoli che gli fu dalla Nobile Presidenza approvato il Soggetto della *Pia de Tolomei*, e che il libro sta lavorandosi da Cammarano, aggiungendomi che non ha di bisogno altro che di tre prime Parti Donna, Tenor e Basso e due buone Seconde. Per verità mi è rincresciuto l'approvazione di questo soggetto, per più ragioni. La prima, perché lo scorso anno fu trattato da altro M.^o in questa

¹ Alessandro Lanari a Giuseppe Berti, lettera del 9 giugno 1836 (questo documento, come i successivi qui citati, nella loro grafia originale, sono conservati nell'Archivio Storico del Teatro La Fenice, faldone Buste Spettacoli, Stagione 1836-37).

² Giuseppe Berti ad Alessandro Lanari, 12 giugno 1836 (minuta).



Fanny Tacchinardi-Persiani (1812-1867), la prima Pia. Figlia dell'illustre tenore Nicola Tacchinardi e moglie del compositore Giuseppe Persiani, esordì al Teatro degli Avvalorati di Livorno in *Francesca da Rimini* di Giuseppe Fournier (una delle numerose intonazioni del libretto di Romani). Per Donizetti fu anche la prima Rosmonda e la prima Lucia, cantante di eccezionale agilità, eccelse soprattutto, per adoperare una denominazione che sarebbe entrata nell'uso in seguito, come soprano lirico leggero (Zerlina, Rosina, Amina, Adina).

Piazza con pessimo successo;³ su questa parte però il talento del Poeta e del M.^o può rimediarmi. Io so quanto i Veneziani gradiscano un Vestiario di lusso, e nella *Pia* non può essere, volendo stare in carattere, che semplicissimo. Conosco qual buon effetto avrebbe potuto produrre il talento della Mazzarelli ed Egli non vuole che la Tacchinardi, Poggi e o Ronconi, o Salvatori con due buone Seconde Parti.⁴

Tra i numerosi cantanti proposti da Lanari alla Fenice figura anche il prestigiosissimo Gilbert Duprez, da poco sugli scudi dopo il suicidio di Nourrit e la sua definitiva consacrazione come tenore 'romantico'; contare su di lui permetterebbe una stagione orientata piuttosto a titoli anche internazionali, ma il 19 agosto Duprez è costretto a rinunciare:

È bensì vero che il Sig. A. Lanari passò con me un compromesso per il quale se al dì 19 Dicembre venturo io non avrei terminato un mio anteriore contratto colla Direzione della grand'opera di Parigi, io mi troverei vincolato seco lui, a partire dalla ventura primavera fino a tutto il susseguente Carnevale e Quad. Detto contratto con quella Direzione essendo almen per me di somma importanza sta tutt'ora in pendenza, e non è in mia facoltà il terminarlo ad epoca fissa.⁵

La vicenda Duprez raffredda forse un pochino i rapporti tra impresario e presidenza: da una parte è evidente il disagio nel dover stringere disponendo di scarso potere contrattuale, dall'altra le proposte dell'impresario vengono viste con il disincanto di chi ben conosce il mondo dell'opera e sa che se vuole ottenere certi risultati è costretto a trattare su ogni aspetto; la risposta ai legittimi dubbi della Fenice è contenuta in una lunga e interessantissima lettera di Lanari, che nel chiarire la situazione il presidente Berti ha l'occasione di renderle evidenti anche al lettore di oggi. Dopo aver riscontrato l'accordo tra le parti sullo scenografo, Francesco Bagnara, Lanari scrive:

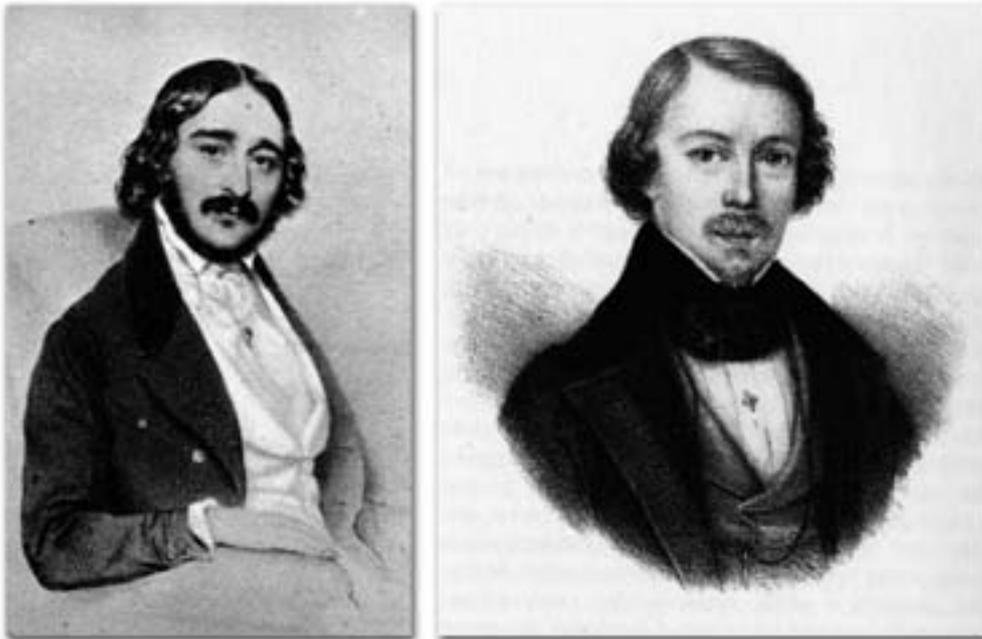
Vengo all'argomento Balli la qual cosa mi pone nel più grande imbarazzo, perché in verità non mi credeva d'incontrare opposizione nei due Balli che a Samengo procurarono tanta fama. Dal momento che mi fu approvato Samengo, mi posi seco lui in trattativa, e lo fissai per pormi in scena i due suoi Gran Balli *Conte Pini* e *Candidato*: io me ne contentai conoscendo per prova l'entità di questi due spettacoli da ripromettermi di un esito quasi sicuro, e se pure non me ne fossi contentato, mi sarei trovato nel duro caso di non poter mantenere il mio obbligo di dare Samengo, perché mai avrebbe accettato o di farmi Balli nuovi, e di darmi altri suoi Balli d'incerto esito. Appena ricevuto la su citata sua, ho chiamato a me Samengo, per farci sentire, che il *Candidato* era approvato, ma che dovea farmi di tutto di darmi un altro Ballo invece del *Conte Pini*, alla qual cosa mi si è opposto, dicendomi, che non vuole venire a Venezia a perdere quella reputazione che si era acquistato, e che poteva sostener soltanto con i due Balli stabiliti. L'idea che a Lei è venuta di sostituire due Grandi Opere con Balli analoghi in luogo del *Conte Pini*, e della *Lucia di Lammermoor*, e *Beatrice Tenda* scartate non poteva esser più bella, e mi avrebbe invitata a nozze a porle in effetto, ma la mia esperienza mi obbliga a farle le seguenti osservazioni. Prima di tutto *Roberto il Diavolo*, e gli *Ugonotti* in quest'anno non potrebbero prodursi, perché non essendo state peranche ridotte in italiano sarebbe per me un imprudenza se a ciò volesse impegnarmi.⁶ Per la *Muta di Portici* di Aubert e per il *Guglielmo Tell* che arderei di desiderio di montarla, non abbiamo

³ L'opera alla quale si riferisce Lanari è probabilmente la *Pia de' Tolomei* di Luigi Orsini, su libretto di Girolamo Maria Marini, rappresentata al Teatro Alfieri di Firenze nel 1835.

⁴ Lanari a Berti, 24 giugno 1836.

⁵ Gilberto Duprez a Berti, 19 agosto 1936 (autografa).

⁶ Entrambe le opere di Meyerbeer erano state rappresentate in prima assoluta al Théâtre de l'Opéra et Académie Royale de Musique, rispettivamente nel 1831 e 1836, ed erano dunque lavori recentissimi. L'interesse manifestato anche in questo caso nei confronti dell'opera francese, a Venezia sempre ben gradita, è di assoluto rilievo. Il tenore della lettera lascia ampiamente intendere una richiesta o comunque un indirizzo da parte della presidenza del teatro; purtroppo la minuta non è stata finora ritrovata nell'archivio del teatro, così come apparentemente non c'è traccia dell'originale nel fondo Lanari conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze.



1. Antonio Poggi, il primo Ghino. Poggi (1808-1875), che esordì al Comunale di Bologna (1827) nel *Falegname di Livonia* di Pacini (Pietro il Grande), fu per Donizetti anche il primo Roberto Geraldini (*Torquato Tasso*). Partecipò alle prime rappresentazioni de *I Saraceni in Catania* di Persiani (Eufemio) e di *Giovanna d'Arco* di Verdi (Carlo VII; nel ruolo eponimo cantava la moglie, Erminia Frezzolini). Tra i suoi maggiori ruoli: Orombello, Elvino, Arturo (*Puritani*), Gennaro, Oronte.

2. E. N. Pianta, Giorgio Ronconi. Incisione da *Dodici principali artisti della Stagione di Carnevale e Quadragesima 1837 e 1838*, Venezia s.a. Biblioteca Nazionale Marciana. Ronconi (1810-1890) esordì a Pavia (carnevale 1830-1831) nella *Straniera* (Valdeburgo) Partecipò alle prime donizettiane di *Il Furioso all'isola di Santo Domingo* (Cardenio), *Torquato Tasso*, *Il campanello* (Enrico), *Maria de Rudenz* (Corrado), *Maria Padilla* (D. Pedro), *Maria di Roban* (Chevreuse), come anche alla prima di *Francesca Donato ossia Corinto distrutta* (Memmo/Alp) di Mercadante. Primo Nabucco, fu anche un grande baritono verdiano (Jacopo Foscari, Don Carlo in *Ernani*, Rigoletto).

compagnia adattata.⁷ Nella Prima la Tacchinardi vi sarebbe sacrificatissima ed essendo questa il perno della Compagnia non converrebbe sacrificarla, né si potrebbe volendolo, perché come tutte le Primarie Artiste esigono, le opere da destinarglisi devono essere di sua soddisfazione. Nel *Guillaume Tell* oltre che mediterebbe la stessa riflessione, perché la prima donna non entra nemmeno nel primo Atto, c'è un altro forte ostacolo, ed è che non lo credo affatto adatto a Poggi, per essere di una tessitura altissima non suscettibile ad appuntarsi, né a trasporti di pezzi, e l'estensione di questo Artista è assai limitata oltre a

⁷ Anche *La muette de Portici* di Auber (29 febbraio 1828) e il *Guillaume Tell* di Rossini erano state date in prima rappresentazione assoluta all'Opéra (3 agosto 1829); la prima ripresa italiana del *Tell*, promossa da Lanari, avvenne nella stagione di estate-autunno del 1831 al Teatro del Giglio, e divenne una costante per l'impresario, che lo allestì ancora alla Pergola nel carnevale 1832-33, replicandolo subito nella primavera del 1834. Clausola apparentemente indispensabile la presenza di Duprez, non a caso contattato anche per la Fenice (cfr. MARCELLO DE ANGELIS, *Le cifre del melodramma. L'archivio inedito dell'impresario teatrale Alessandro Lanari*

ciò non avrei una Compagnia avallato. Quest'Opera si potrebbe dare l'anno venturo con Duprez, e con lui l'esito sarebbe sicuro.

Nell'imbarazzo in cui mi trovo, eccomi a farle un Progetto per me dispendiosissimo ma che assicurerebbe un brillante servizio al Gran Teatro. Bisogna però che anche la Nobile Presidenza vi contribuisca in qualche parte e spero di non trovarla esitante.

Prima di tutto mi dovrebbe approvare la *Lucia di Lammermoor*, sebbene in Vicenza non abbia sortito un grande incontro, ma che non può dirsi totalmente caduta. Vi unisco che il Poggi da LL. SS. scritturato, un tal debutto lo ritiene per lui sicuro, e la Stazione Appaltante più di me deve desiderare che questo Artista abbia un successo buono. La Tacchinardi, per la quale quest'opera fu scritta, varrà sempre più mille volte della Taccani, e Salvatori altre mille volte più del Varesi ed io per mia parte la monterò con tutto quel lusso, col quale al certo non si avranno montata a Vicenza.

L'apertura adunque la sera di S. Stefano si farebbe con la *Lucia*, e *Conte Pini*. Il 10. Gennaio, se la circostanza lo richiederà anderei in scena col Balletto *Le Nozze di Figaro*. Circa il venti Gennajo detto, porrei in scena la *Muta di Portici* d'Aubert, nella quale canterebbe la Mazzarelli se la Tacchinardi non ci si adattasse, e servirebbe ancora di precauzione per qualche indisposizione della Tacchinardi. Questo Spettacolo sarebbe montato con Balli analoghi e con tutto quello splendore che si richiede. Circa il 10. Febbrajo anderebbe in scena la *Pia*. Non più tardi del 1.º Marzo il *Candidato* e il dì 5 o 6 Marzo l'*Ines* di Persiani.

Se la *Lucia* non soddisfacesse pienamente il genio del Pubblico m'impegno ad andare in scena con un opera di ripiego non più tardi del 3. Gennajo, conforme porterebbe l'obbligo del mio Contratto.

Lei conoscerà qual razza d'impegno, e di spesa io mi assumerei, dando nel corso de' mesi due, e giorni 25 otto Spettacoli, e che razza di Spettacoli, spinto dal mio eccessivo amor proprio. Ciò che domando a ricompensa alla Nobile Presidenza, sarà l'aumento dei Coristi, e Coriste che potranno esser necessarie nella *Muta di Portici*, la qual cosa spero che non mi sarà negata in contemplazione che oltre il grande dispendio a cui mi pongo vado a montare con Repertorio Straordinario. Se approveranno questo mio Piano, conosceranno ancora che non ho avuto conto di stabilire Samengo per il *Conte Pini* Ballo di sicuro effetto; è necessario però me ne diano al più presto il Bene Stare, acciò io possa dare le disposizioni necessarie per le Decorazioni della *Lucia*, *Conte Pini*, *Nozze di Figaro*, e *Muta di Portici*, le quali dovrebbero essere in ordine almeno 4 primi Spettacoli prima dell'Apertura, onde essere in tempo con quelle della *Pia*, e specialmente quelle del *Candidato*, che sono molte e che richiedono molta attenzione.⁸

La proposta dell'impresario, ricca di notizie sul sistema produttivo del tempo (tra cui spicca l'interesse per le produzioni francesi contemporanee) sembra aver indotto a riflessioni la presidenza, che attende quasi una settimana prima di rispondere, contro gli abituali due giorni; sostanzialmente gl'intenti di Lanari sembrano convincenti, anche se il gioco delle parti impone continui rilanci: non solo si dà risposta negativa all'ipotesi di far ricadere il costo di ulteriori coristi sulla presidenza, ma addirittura si pongono precisi paletti sull'opera di Auber:

Restano approvate le Opere *Lucia di Lammermoor*, colla quale si aprirà la stagione; *La Muta* di Aubert per 2da ritenuto che vi sia tutto il corredo di personale così di canto che di Ballo onde sia data in tutta la sua integrità, tanto più che prodotta due anni fa al teatro S. Benedetto da una compagnia mediocre e con quelle mutilazioni che esigono li risparmi necessari nei piccoli Teatri, diede già buona idea del suo effetto e deve in conseguenza in questo Teatro produrlo piano come si merita.⁹

Questa volta però è Lanari a schivare il pericolo di una aggiunta di spesa eccessiva e *La muta di Portici* viene temporaneamente messa da parte, puntando sui balli:

nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (1815-1870), Firenze, Giunta Regionale Toscana-La Nuova Italia, 1982). Lanari aveva appena allestito *La muta di Portici* di Auber a Firenze nel 1836, dove in seguito avrebbe dato anche *Roberto il diavolo* (1840) e *Gli Ugonotti* (1841), introducendo così il *grand-opéra* sulle scene italiane.

⁸ Lanari a Berti, 22 agosto 1836 (lunga lettera con allegato programma manoscritto).

⁹ Berti a Lanari, 28 agosto 1836 (minuta).

Il *Candidato* vorrebbe che andasse il primo sabato di Quaresima [...] il ballo *Il Candidato* richiede molte prove essendo assai complicato di macchine e in 21 giorno, dando Spettacolo la sera, sarebbe assai difficile la produzione. Basta, Le ripeto che dal canto mio non mancherò di tutta l'attività per porlo in scena al più presto.¹⁰

I primi giorni di ottobre procurano però ulteriori grattacapi a Lanari, per via d'un vero e proprio *affaire* Tacchinardi, fomentato da invidiosi: da qualche giorno si mormora che le corde vocali della prima donna siano in disarmo, al punto che molti la dicono spacciata; non giova a placare la tempesta una lettera a Giuseppe Berti dello stesso Lanari, datata 14 ottobre, che gli manifesta tutta la propria serenità circa lo stato di salute della cantante, valendosi, in mancanza di meglio, del proprio 'fidatissimo' medico curante ... e ventilando la possibilità di una cessione *in extremis* della Tacchinardi a Milano, in sostituzione di Maria Malibran, recentemente defunta.¹¹

Da questo momento l'ingaggio della Tacchinardi suscita una serie incandescente di interrogativi e di azioni amministrative: ansiosi di piazzare nel miglior modo il proprio candidato, impresari, agenti e uomini di teatro danno vita a un fantasioso giro di valzer. Antonio Magotti di Bologna scrive l'8 novembre al presidente agli spettacoli:

Mi faccio un dovere di riscontrare a volo di posta il pregiatissimo Suo foglio [...] per significarLe, che un mio amico di Firenze mi annunziò nella settimana scorsa il perfetto ristabilimento della Sig.ra Fanny Tacchinardi Persiani, e mi aggiunge ancora, che Essa brillò sopra tutti in un Accademia, che fu data e che dalla limpidezza della sua voce si giudicò che la sua malattia non fosse stata se non che la conseguenza di una soverchia stanchezza.¹²

Un altro corrispondente teatrale bolognese, Giovanni Battista Benelli contatta la presidenza del teatro per confermare che la cantante si è perfettamente ristabilita; paradossalmente la fonte della buona notizia questa volta è ... il marito della stessa prima donna, con il quale evidentemente un qualche rapporto di amicizia ci doveva essere, soprattutto ove si legga il seguito della lettera: «mi giova assicurare V. S.a che il Persiani e la sua Consorte sono persone pure, e non di Teatro [*sic!*], e che una loro lettera che vado in questo corso di posta a procurarmi val più che un attestato sottoscritto da cento medici; in somma i coniugi Persiani non sono capaci d'ingannare chichessia»;¹³ a scampo equivoci inoltre conferma che «la Sig.ra Giuditta Pasta ha per sempre cessato di cantare, e che la Sig.ra Giuditta Grisi trovasi compromessa coll'appaltatore del Teatro alla Scala di Milano»; l'unica alternativa sembra essere la Schoberlechner. Qualche incertezza sull'affidabilità di Benelli, ma forse anche indice della concitazione di questi giorni, è offerto dalla lettera di Giovanni Battista Bonola, che nella stessa data conferma la disponibilità della Schoberlechner e della Ronzi de Begnis (però assolutamente avida, stando alle parole del mediatore) ma anche ritiene sia ancora libera da impegni anche la stessa Grisi.¹⁴

Nella vicenda si inserisce il persino Bartolomeo Merelli, che conferma la volontà della Pasta di non voler più «calcar la scena», mentre nei pochi giorni trascorsi dalla lettera precedente la Schoberlechner è stata già ingaggiata dalla Scala (lettera del 15 novembre); risulta effettivamente ancora libera la Grisi, che però chiede il compenso di 30.500 lire austriache, lo stesso della sua ulti-

¹⁰ Lanari a Berti, 2 settembre 1836.

¹¹ «Una prova principale poi ne sia che mi è stato richiesto se era nelle mie facoltà di poter cedere detta Artista in Milano in rimpiazzo alla defunta Malibran», quest'ultima mancata il 23 settembre a Manchester (Lanari a Berti, 14 ottobre).

¹² Antonio Magotti a Berti, 8 novembre 1836.

¹³ Giovanni Battista Benelli a Berti, 9 novembre 1836.

¹⁴ Giovanni Battista Bonola a Berti, 9 novembre 1836.



L'ultimo allestimento veneziano di *Don Pasquale*, La Fenice al Malibran, 2002; regia di Italo Nunziata, scene e costumi di Pasquale Grossi. In scena: Enzo Capuano (Don Pasquale). Foto Graziano Arici. Archivio storico del Teatro La Fenice.

ma apparizione veneziana: pone però la clausola di contare su non meno di tre riposi a settimana – non contrattabili – che l'aveva costretta a rifiutare per la stessa cifra l'ingaggio con la Scala. È interessante osservare come la pur giovane cantante (trentenne, all'epoca) desideri non eccedere nelle prestazioni e ponga restrizioni che però risultano impegnative anche per la Fenice, che nella stagione di carnevale alternerà cinquantuno recite tra il 26 dicembre e il 18 marzo: saranno in tutto ottantatré giorni, e quattro giorni lavorativi a settimana avrebbero sicuramente richiesto almeno tre assenze da parte della primadonna.¹⁵

Sia per l'oggettiva difficoltà di trovare un sostituto adeguato, sia per l'oggettivo miglioramento nello stato di salute e – forse – uno sguardo alle opportunità legate anche al marito portarono a mantenere il *cast* originale; i fraintendimenti, le astuzie e gli innumerevoli ripensamenti valsero forse a tacitare anche altri problemi, legati al programma e ai titoli della stagione. Alla definitiva uscita di scena della 'rivoluzionaria' *Muta di Portici* coincise la ripresa dei più rassicuranti *Puritani* col tacito assenso della presidenza; al contrario qualche incertezza continuò ad esserci a proposito dei balli, se ancora l'8 dicembre una comunicazione a Giacomo Benzon, rappresentante per le attività teatrali del governatore austriaco, annuncia non solo i primi due balli della stagione, ma propone come terzo *Il candidato cavaliere* di Paolo Samengo, che verrà invece sostituito da *Gusmano d'Almeida*. Come già aveva annunciato Lanari, Samengo non aveva alcun interesse a modificare le proprie po-

¹⁵ In realtà a distanza di tanti anni possiamo verificare che questa cadenza non si rivela mai regolare: nelle prime due settimane di lavoro ad esempio furono cinque le recite a settimana, addirittura sei nella quarta settimana, per cui i riposi della Grisi avrebbero portato lo scompiglio nella organizzazione veneziana.



Marino Faliero a Venezia, La Fenice al Malibran, 2003 (prima ripresa dopo l'unica precedente rappresentazione del 1840); regia di Daniele Abbado, scene di Gianni Carluccio, costumi di Carla Teti (allestimento del Regio di Parma). In scena: Mariella Devia (Elena), Rockwell Blake (Fernando). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

sizioni e non volle arrischiare affrettatamente un nuovo lavoro su una piazza importante come Venezia, e la scelta del sostituto cadde su Antonio Monticini, riproponendo comunque un suo lavoro un po' vecchiotto ma ancora interessante. A parziale risarcimento venne comunque allestito anche *La vendetta d'amore*, recupero di un balletto anacreontico dello stesso Samengo, aggiungendovi per soprammercato anche un non meglio identificato *Divertissement*. La sostituzione avvenne a stagione già iniziata, situazione forse voluta dall'impresario anche per mettere la presidenza di fronte a un fatto compiuto; la mossa, di per sé impolitica e rischiosa per il corretto andamento dei futuri rapporti, era invece destinata ad essere ben accetta soprattutto per l'ottimo andamento delle opere programmate: Donizetti era di fatto riuscito nel difficile intento di chetare gli animi dei contendenti.

Teatro la Fenice: stagione di carnevale e quaresima 1836-1837 (al Teatro Apollo)

Cariche sociali

Delegato provinciale: Giovanni Battista di Thurn; podestà: Giuseppe Boldù; presidente agli spettacoli: Giuseppe Berti; presidente anziano e all'economia: Giacomo Benzon; presidente cassiere: Filippo Trois; impresario: Alessandro Lanari.

Ruoli musicali e di palcoscenico

Direttore d'orchestra e primo violino: Gaetano Mares; primo violino dei balli: Girolamo Capitanio; maestro al cembalo e istruttore dei cori: Luigi Carcano; rammentatore: Giovanni Peranzoni; pittore: Francesco Bagnara; macchinista: Daniele Ferretti; illuminatore: Pietro Pozzana; inventore e direttore del vestiario: Giovanni Guidetti; attrezzista: Pietro Gallina; coreografo: Paolo Samengo; vestiario di proprietà dell'impresa.

Composizione dell'orchestra e del coro

Ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, quartino [clarinetto piccolo in Mi \flat], 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, arpa, timpani, violini, viole, violoncelli, contrabbassi; primo violino ai balli, primo violoncello ai balli, primo contrabbasso ai balli; banda.

Compagnia di canto

Prima donna: Fanny Tacchinardi-Persiani; altra prima donna: Giuseppina Lega; contralto: Rosina Mazzarelli; primo tenore: Antonio Poggi; primi bassi: Giorgio Ronconi, Celestino Salvatori, Carlo Porto; altro primo basso: Alessandro Cecconi.

Composizione del corpo di ballo

Primi ballerini seri: Amalia Brugnoli-Samengo, Francesco Rosati, Emilia Castelli, Tommaso Ferrante, Clarice Gamba; primi ballerini per le parti: Antonio Coppini, Domenico Segarelli, Francesco Segarelli, Francesco Ramaccini, Emilia Castelli, Vittoria Paris, Fosca Tinti; altri ballerini per le parti: Francesco Bertini, Eugenio Rizzo, Gaetano Lanzi, Filippo Mercurio, Alessandro Pagani; 18 primi ballerini di mezzo carattere, 12 coppie di corifei, 20 ragazzi della scuola di ballo.

Lucia di Lammermoor, dramma serio in due parti di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti – prima veneziana, 26 dicembre 1836 (25 recite).

1. Lord Enrico Ashton: Celestino Salvatori (Antonio Superchi) 2. Miss Lucia: Fanny Tacchinardi-Persiani (Giuseppina Lega) 3. Sir Edgardo di Ravenswood: Antonio Poggi (Achille Ballestracci) 4. Lord Arturo Bucklaw: Alessandro Giacchini 5. Raimondo Bidebent: Alessandro Cecconi 6. Alisa: Marietta Bramati 7. Normanno: Alessandro Meloni.

Il conte Pini, ballo tragico in cinque atti di Paolo Samengo – 26 dicembre 1836 (22 recite con *Lucia di Lammermoor*, 2 con *Ines de Castro*, 3 con *La sonnambula*, 2 con *Pia de' Tolomei*).

1. Il duca Brasile: Antonio Coppini 2. La duchessa Fanelli: Vittoria Paris 3. Giulietta: Amalia Brugnoli-Samengo (Marietta Pecci) 4. Conte Pini: Francesco Rosati 5. La principessa vedova Caprani: Fosca Tinti 6. Amalia: Emilia Castelli 7. Almerico: Domenico Segarelli.

Ines de Castro, tragedia lirica in tre atti di Salvatore Cammarano, musica di Giuseppe Persiani – 21 gennaio 1837 (4 recite).

1. Alfonso IV: Celestino Salvatori (Alessandro Cecconi) 2. Don Pedro: Antonio Poggi 3. Bianca: Rosina Mazzarelli 4. Ines de Castro: Fanny Tacchinardi-Persiani 5. Gonzales: Alessandro Giacchini 6. Elvira: Marietta Bramati 7. Rodrigo: Alessandro Meloni 8. Due figli di Don Pedro e d'Ines: n.n.

Le nozze di Figaro, ballo di mezzo carattere in tre atti di Salvatore Taglioni, diretto da Antonio Coppini, musica di Pietro Romani – 24 gennaio 1837 (2 recite con *Ines de Castro*, 3 con *Lucia di Lammermoor*, 2 con *Pia de' Tolomei*).

1. Il conte Almaviva: Domenico Segarelli 2. La contessa: Raffaella Cecchetti 3. Cherubino: Emilia Castelli 4. Figaro: Francesco Rosati 5. Susanna: Amalia Brugnoli-Samengo 6. Antonio: Francesco Ramaccini 7. Barberina: Marietta Pecci.

La Sonnambula, melodramma in due atti di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini – 2 febbraio 1837 (3 recite).

1. Il conte Rodolfo: Antonio Superchi 2. Teresa: Marietta Bramati 3. Amina: Fanny Tacchinardi-Persiani 4. Elvino: Antonio Poggi 5. Lisa: Giuseppina Lega 6. Alessio: Alessandro Meloni 7. Un notaio: n.n.

Pia de' Tolomei, tragedia lirica in due parti di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti – prima rappresentazione assoluta, 18 febbraio 1837 (20 recite).

1. Nello della Pietra: Giorgio Ronconi 2. Pia: Fanny Tacchinardi-Persiani 3. Rodrigo de' Tolomei: Rosina



Marino Faliero a Venezia, La Fenice al Malibran, 2003; regia di Daniele Abbado, scene di Gianni Carluccio, costumi di Carla Teti (allestimento del Regio di Parma). In scena: Michele Pertusi (Faliero), Mariella Devia (Elena). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Mazzarelli 4. Ghino degli Armieri: Antonio Poggi 5. Piero: Alessandro Meloni 6. Bice: Marietta Bramati 7. Lamberto: Alessandro Cecconi 8. Ubaldo: Alessandro Giacchini 9. Custode della Torre di Siena: n.n.

Gusmano d'Almeida ossia il rinnegato portoghese, ballo mimico-drammatico in cinque atti di Antonio Monticini – 25 febbraio 1837 (8 recite con *Pia de' Tolomei*).

1. Muley Ismael: Francesco Baratti 2. Zulmira: Marietta Monticini 3. Gusmano: Antonio Coppini 4. D. Emanuele: Giacinto Piazza 5. Isabella d'Arcos: Emilia Castelli 6. Zeidar: Domenico Segarelli 7. Agabet: Francesco Bertini 8. D. Ferrante: Odoardo Viganò 9. Il Mufti: Marietta Rizzo 10. Aly: Vittoria Paris 11. Orosmane: Francesco Ramaccini.

I puritani e i cavalieri, opera seria in due parti di Carlo Pepoli, musica di Vincenzo Bellini – 8 marzo 1837 (8 recite).

1. Lord Gualtiero Valton: Alessandro Cecconi 2. Sir Giorgio: Carlo Porto 3. Lord Arturo Talbo: Antonio Poggi 4. Sir Riccardo Forth: Giorgio Ronconi 5. Sir Bruno Robertson: Alessandro Giacchini 6. Enrichetta di Francia: Giuseppina Lega 7. Elvira: Fanny Tacchinardi-Persiani.

La vendetta d'amore, balletto anacreontico di Paolo Samengo – 8 marzo 1837 (4 recite con *I puritani*, 4 con *Pia de' Tolomei* e *I puritani e i cavalieri*)

Divertissement – 4 marzo 1837 (3 recite con *Pia de' Tolomei* e *Gusmano*)

1. Passo a due (Amalia Brugnoli-Samengo, Francesco Rosati) 2. Passo a cinque (Ferrante, Boschi-Viganò, Pecci, Coppini, Rizzo) 3. Ballabile finale (Amalia Brugnoli-Samengo, Francesco Rosati, Tommaso Ferrante, primi ballerini di mezzo carattere).

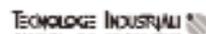
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



IL GAZZETTINO



ABBONATI SOSTENITORI

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

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*

Stefano Callegaro

Giuseppina Cenedese

*nnp**

Gianni Mejato

Gilberto Paggiaro

*nnp**

Daniela Serao

Thomas Silvestri

Roberto Urdich

*nnp**

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini *direttore artistico*

Alberto Maria Giuri *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti

Susanne Schmidt

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Santino Malandra

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Gianfranco Sozza

DIREZIONE PRODUZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi

direttore

AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto
*responsabile allestimenti
scenici*

Paolo Cucchi
direttore di palcoscenico

Lucia Cecchelin

*nnp**

Giovanni Pilon

Francesca Piviotti

Lorenzo Zanoni

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot

direttore

Gianni Bacci

Rossana Berti

Nadia Buoso

Laura Coppola

Barbara Montagner

Elisabetta Navarbi

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni

direttore

Giovanna Casarin

Antonella D'Este

Lucio Gaiani

Salvatore Guarino

Alfredo Iazzoni

Stefano Lanzi

Renata Magliocco

Fernanda Milan

*nnp**

Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Tito Menegazzo

direttore

Elisabetta Bottoni

Andrea Carollo

*nnp**

Anna Trabuio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*
Stefano Gibellato *maestro di sala*
Raffaele Centurioni, Silvano Zabeo, Giovanni Dal
Missier *maestri di palcoscenico*

Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*
Gabriella Zen *maestro alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
Enrico Balboni ^{3 1}
Gisella Curtolo •
Nicholas Myall •
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
*nnp**
Marco Petrucci
Ennio Dalla Ricca
Walter Garosi
Giulio Parenzan
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarineti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

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

Trombe

Mirko Bellucco •
Fabiano Maniero •
Gianfranco Busetto
Eleonora Zanella

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Claudio Tomaselli ¹

Arpa

Brunilde Bonelli • ¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

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

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andelihero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Tosca Bozzato ¹
Annamaria Braconi ¹
Francesca Secondino ¹

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ¹

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Dionigi D'Ostuni ¹
Dario Meneghetti ¹

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

¹ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

| <i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i> | <i>Elettricisti e audiovisivi</i> | <i>Attrezzzeria</i> | <i>Interventi scenografici</i> | <i>Sartoria</i> |
|---|---|---|-------------------------------------|---|
| Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i> | Vilmo Furian <i>capo reparto</i> | Roberto Fiori <i>capo reparto</i> | Giorgio Nordio Marcello Valonta | Rosalba Filieri <i>capo reparto</i> |
| Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i> | Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i> | Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i> | | Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua |
| Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i> | Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i> | Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Romeo Gava Vittorio Garbin | | Annamaria Canuto Elsa Frati Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i> |
| <i>nnp*</i> | Alessandro Ballarin | | | |
| <i>nnp*</i> | Alberto Bellemo | | | |
| Roberto Cordella | Andrea Benetello | | | |
| Antonio Covatta <i>nnp*</i> | Michele Benetello | | | |
| Dario De Bernardin | Marco Covelli | | | |
| Luciano Del Zotto | Cristiano Faè | | | |
| Paolo De Marchi | Stefano Faggian | | | |
| Bruno D'Este | Euro Michelazzi | | | |
| Roberto Gallo | Roberto Nardo | | | |
| Sergio Gaspari | Maurizio Nava | | | |
| Michele Gasparini | Marino Perini <i>nnp*</i> | | | |
| Giorgio Heinz | Alberto Petrovich <i>nnp*</i> | | | |
| Roberto Mazzon | Teodoro Valle | | | |
| Carlo Melchiori | Giancarlo Vianello | | | |
| Adamo Padovan | Massimo Vianello | | | |
| Pasquale Paulon <i>nnp*</i> | Roberto Vianello | | | |
| Arnold Righetti | Marco Zen | | | |
| Stefano Rosan | | | | |
| Paolo Rosso | | | | |
| Massimo Senis | | | | |
| Luciano Tegen | | | | |
| Federico Tenderini | | | | |
| Mario Visentin | | | | |
| Fabio Volpe | | | | |

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia 2004-2005

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2004 a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 1, 186 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Marco Capra, Claudio Toscani, Guido Paduano, Giuliano Procacci

BENJAMIN BRITTEN, *A Midsummer Night's Dream*, 2, 222 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Julian Budden, Davide Daolmi, Guido Paduano, Benjamin Britten, Cecilia Palandri

GIUSEPPE VERDI, *Attila*, 3, 182 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Emanuele Senici, Guido Paduano, Lorenzo Bianconi, Stefano Castelvechi, John Rosselli

GEORGES BIZET, *Les pêcheurs de perles*, 4, 174 pp. ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Anselm Gerhard, Riccardo Pecci, Marco Gurrieri

CARL MARIA VON WEBER, *Der Freischütz*, 5, 198 pp. ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Michela Garda, Jürgen Maehder, Nicola Bizzaro

GIOVANNI PAISIELLO, *Il barbiere di Siviglia*, 6, 150 pp. ess. mus.: saggi di Massimiliano Locanto, Andrea Chegai, Marco Beghelli e Saverio Lamacchia

DOMENICO CIMAROSA, *Il matrimonio segreto*, 7, 168 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Di Profio, Anna Laura Bellina, Giovanni Guanti, Vincenzina Ottomano

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2004-05 a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 1, 180 pp. ess. mus.: saggi di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Guido Paduano, Marco Beghelli, Robert Carsen

GOFFREDO PETRASSI, *Morte dell'aria e Il cordovano*, 2, 142 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Daniela Tortora, Goffredo Petrassi, Daniele Carnini

JULES MASSENET, *Le roi de Lahore*, 3, 174 pp. ess. mus.: saggi di Jean-Christophe Branger, Steven Huebner, Gian Giuseppe Filippi, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Marco Beghelli, Gian Giuseppe Filippi, Stefano Piana, Michela Niccolai

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La finta semplice*, 5, 160 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Carlida Steffan, Davide Daolmi

RICHARD WAGNER, *Parsifal*, 6, 182 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti, Denis Krief, Riccardo Pecci

GAETANO DONIZETTI, *Pia de' Tolomei*, 7, 158 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Emanuele d'Angelo, Gabriele Dotto, Christian Gangneron, Giorgio Pagannone, Francesco Bellotto

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 7

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Cecilia Palandri

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale
culturale

e avvenimenti culturali

della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare

nel mese di aprile 2005 da

L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (Treviso)

€ 10,00