



CAMILLO FAVERZANI

# IL TRADIMENTO DI LEPORELLO

LIBRETTI ITALIANI E DINTORNI

---

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

## DI UN FOGLIO FURTIVO APPORTATOR

The man that hath no music in himself,  
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,  
Is fit for treasons, stratagems, and spoils;  
The motions of his spirit are dull as night,  
And his affections dark as Erebus...  
William Shakespeare, *The Merchant of Venice* (V, 1)

Il tradimento di Leporello esemplifica *in nuce* i cardini del presente volume. Eterno fedel servitore, Leporello personifica l'opera buffa contemplata nella prima parte, mentre la sua defezione compendia gli innumerevoli tradimenti, veri o supposti, che illustrano gran parte dei titoli dell'opera seria settecentesca, del melodramma romantico e oltre. Ma non solo. Tradiscono, o si credono traditi, i numerosi personaggi delle varie versioni del 'mondo alla rovescia', tradito si sente il Don Pomponio piccinniano e il suo omologo francese, Pomponin, tradisce il Don Giovanni mozartiano e, prima di lui, i confratelli dell'inesauribile serie di convitati di pietra o altri festini. Tradita, e abbandonata, è l'Armida della tradizione tassiana, come Aladino, da Olindo, e da Sofronia, la quale si erge però a modello di indefessa onestà. Tradita da un'ombra si dice la Saffo sografiana, e l'amicizia di Gellio dalla noncuranza di Ceminio. Giulia, e il suo archetipo d'oltralpe, tradiscono i voti pronunciati a Vesta e un tradimento sarebbe per Luigia il non serbar fede alla memoria del marito. Traditi da Azema si suppongono sia il padre sia l'amante, quando il vero traditore è il confidente. E ovviamente traditori sono i redivivi Paolo e Francesca operistici. Tradito si vuole Saul, similmente al duca di Guisa. E in un vile trabocchetto cade Ines de Castro, come poi la duchessa di Chevreuse. Mentre la monaca sanguinante reclama una giustizia non rispettata da Mocenigo, il quale sacrifica Lusignano. Traditi sono i padri, Lear o Moor, dalle figlie o dall'erede.

Libretti italiani e dintorni. Perché, se l'oggetto di studio è principalmente la produzione dei poeti di lingua italiana per il teatro per musica, *Il tradimento di Leporello* ne analizza perlopiù anche le fonti letterarie che, nella maggior parte dei casi, non sono italiane, e sconfinano nel repertorio francese, come nel caso dell'adattamento dello *Sposo burlato*, o del precedente dei *Mariages samnites*, della riproposta della *Vestale* spontiniana e della *Reine de Chypre* haléviana

negli anni e nei decenni successivi, o ancora nella ripresa della *Nonne sanglante* gounodiana. I capisaldi cronologici dei lavori qui proposti sono il 1750, anno della messinscena del *Mondo alla roversa* di Baldassarre Galuppi, su testo di Carlo Goldoni, e il 1900, data di pubblicazione tanto del poema quanto dello spartito del *Re Lear* di Antonio Cagnoni, su versi di Antonio Ghislanzoni.

Il «Barbaro amor placato» della prima parte, tutta imperniata sul buffo, imita la magniloquenza del genere serio, come talvolta i personaggi del dramma giocoso, e raggruppa quattro contributi che illustrano la circolazione dei testi nella seconda metà del Settecento e fino ai giorni nostri. Da Galuppi e Goldoni, gli amori impossibili dell'isola degli Antipodi si placano allora nell'ulteriore gioco sul travestimento dell'*Isola capricciosa* di Caterino Tommaso Mazzola per Giacomo Rust, e soprattutto nel *Mondo alla rovescia* di Antonio Salieri. Gli spasimi di Don Pomponio per la pupilla Lindora, dallo *Sposo burlato* di Niccolò Piccinni e Giulio Cesare Cordara approdano nel *Pomponin*, rielaborazione di Pierre-Louis Ginguené. Così come le breme di Don Giovanni, *Convitato di pietra* di Giovanni Bassista Lorenzi per Giacomo Tritto, si assopiscono solo nei molteplici inviti a cena, in un *excursus* che esamina anche il titolo attribuito a Giacinto Andrea Cicognini, la commedia goldoniana, i drammi di Nunziato Porta per Vincenzo Righini, di Giovanni Bertati per Giuseppe Gazzaniga, di Giuseppe Foppa per Francesco Gardi, e ovviamente quello di Wolfgang Amadeus Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte, considerato quindi nel recupero da parte di Carlos Saura per il suo *Io, Don Giovanni* del 2009, che torna pure sul precedente bertatiano, film in cui le molteplici sfaccettature di Annetta sembrano esaurire i sospiri per Adriana Ferrarese e per le incalcolabili conquiste del catalogo di Leporello.

La seconda parte, «Qual fier nemico oppresso», affronta l'opera seria settecentesca tramite quattro saggi che si spartiscono la materia di ispirazione tasciana e anticheggiante. Nemico è pur sempre Rinaldo e non viene a smentirlo la sua fuga improvvisa nell'*Armida abbandonata* di Luigi Cherubini, in una lettura che risale ai precedenti di Bartolomeo Vitturi, Jacopo Durandi, Francesco Saverio De Rogatis, Giovanni De Gamerra e Giuseppe Foppa. Decisamente avversi ad Aladino e alla sua fede sono Sofronia ed Olindo, nonostante il lieto fine di rigore, nell'azione tragica di Carlo Sernicola, intonata da Gaetano Andreozzi. E probabilmente, in qualche situazione, riveste il ruolo del nemico anche Faone nella *Saffo* di Simeone Antonio Sografi musicato da Giovanni Simone Mayr, in una trama al limite tra storia e mito, come poi rischiano di diventar rivali Gellio e Ceminio, aspirando a Erennia, nell'*Oracolo sannita* di Domenico Del Tufo per Nicola Antonio Zingarelli, altra situazione di derivazione prevalentemente letteraria.

Nelle prime due parti, e perlopiù nei rispettivi capitoli, preferiamo seguire l'ordine della presentazione cronologica, anche se la suddivisione tra opera buffa e opera seria ci ha indotto ad anteporre i due contributi dedicati a Don Giovanni al pezzo su Armida. Veniale strappo alla regola, dato che l'*Armida abbandonata* di Cherubini è del 1782, il *Convitato* di Lorenzi del 1783, il *Don Giovanni* dapontiano del 1787 e *Sofronia ed Olindo* di Sernicola del 1788. Altrettanto dicasi per il passaggio dalla seconda alla terza parte. Dati i risvolti assunti dalla trattazione della fortuna della *Vestale* in Italia, ci pare opportuno aprire «Eterno pianto di figlia infelice» con la *tragédie lyrique* di Victor-Joseph Étienne de Jouy del 1807, la quale permette di ricollegarsi alla materia neoclassiceggiante del primo Ottocento trattata da Zingarelli, anteriore di due anni, e si proietta oltre, già con la traduzione italiana di Giovanni Schmidt del 1811, quindi soprattutto con le versioni di Luigi Romanelli e di Salvatore Cammarano, rispettivamente per Giovanni Pacini e Saverio Mercadante, ora nel 1823, ora nel 1840. Segue lo studio dell'*Amor non ha ritegno*, ancora di Mayr, su versi di Francesco Marconi, del 1804, libretto di fonte gozziana, che considera così un'altra sfaccettatura del periodo di transizione costituito dai primi decenni dell'Ottocento.

«Piangi, fanciulla, e scorrere / Fa' il pianto sul mio cor» (II, 6), canta Rigoleto a Gilda nel 1851. Conosciamo l'importanza dei rapporti generazionali nell'opera verdiana e, più in generale, il perpetrarsi del sacrificio del personaggio femminile, talvolta figlia, vittima in una moltitudine di titoli del repertorio lirico. Figlia in senso lato, di Vesta e della Gran Vestale, Giulia è sicuramente un'eroina sacrificata che, tra le mani di Romanelli, diventa pure figlia a tutti gli effetti, ritrovando il padre in una scena di agnizione non priva di interesse. E piange Luigia il defunto Rodrigo nel melodramma eroicomico di Marconi. Oltre al Neoclassicismo e agli adattamenti da Carlo Gozzi, incoraggiata dallo schiudersi del Romanticismo, la nuova estetica che prende forma al volgere del secolo ricorre anche a soggetti di ascendenza biblica, medievale, dantesca, sebbene mutuata dai contemporanei, orientalista o francese. I cinque saggi successivi ne illustrano man mano i volti compositi. Felice Romani spadroneggia con quattro libretti sui sei studiati in questa sequela. Nell'*Esule di Granata* per Giacomo Meyerbeer, Sulemano esige di sacrificare il prossimo matrimonio della figlia con Almanzor, ma la tradizione settecentesca dell'epilogo edificante comporta ancora la rappacificazione finale degli spiriti. Eppure non sarà più così l'anno seguente, con la *Francesca da Rimini* di Feliciano Strepponi, in cui la protagonista soccombe ai colpi infertile dal marito, mentre nella *Francesca di Rimini* di Paolo Pola per Pietro Generali, di poco posteriore, la fanciulla sceglie di darsi personalmente la morte, dopo aver assistito all'uccisione dell'amato. E, sebbene risparmiata, lacrima pur sempre Miccol le ingiustizie subite dallo

sposo e la sorte del padre nel *Saul* per Nicola Vaccaj, ove il compimento non può essere che tragico. Similmente alla *Caterina di Guisa* per Carlo Coccia, in cui è San Megrino a subire la vendetta del marito geloso e, se gli sopravvive, la duchessa di Guisa si accascia in un'aria che ripercorre i canoni delle prime scene di pazzia e preannuncia le altre *in fieri*. Come Ines de Castro, che però muore avvelenata, nell'opera di Giuseppe Persiani, su nuovi versi di Cammarano, non senza aver commosso l'inflessibile re del Portogallo.

In un tal contesto, ci sia permesso aprire una parentesi inerente a un certo modo di intendere la critica costruttiva e più in generale il lavoro universitario. Il saggio dedicato alla Francesca da Rimini è preceduto da una breve epigrafe, la quale cita due versi di Romani che rimandano a ulteriori versi di Cammarano. Le epigrafi non abbondano nel volume, eccetto per il testo in questione e per queste pagine. Vista l'intertestualità che caratterizza il nostro contesto e gran parte delle nostre letture, non ci è sembrato incongruo autorizzarci una simile libertà. Nel 2015, sempre presso la Libreria Musicale Italiana, avevamo dato alle stampe una precedente monografia, pure dedicata a *Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*.<sup>1</sup> In quell'occasione, avevamo avuto la malaugurata idea non solo di mettere in epigrafe due versi di Schmidt, riconducibili ad altrettanti di Cammarano databili di una ventina d'anni dopo o poco più, ma anche di usare il primo di essi come titolo della seconda parte del libro. Senza per altro soffermarci sul fenomeno. In una recensione piuttosto tarda, un eminente musicologo osservava che «Zu den schönen Trouvaillen gehört dabei die Beobachtung, dass das von Cammarano an prominenter Stelle in *Lucia di Lammermoor* eingesetzte Syntagma "Ardon gli incensi" [sic] bereits in Schmidts Libretto für die 1812 von Nicola Manfroce komponierte *Ecuba* begegnet (XIX)»,<sup>2</sup> aggiungendo il commento «Allerdings geht die (übrigens auch schon vor dem 19. Jahrhundert) wiederholt aufgegriffene Wortverbindung — wenn diese Ergänzung erlaubt ist — mindestens auf Lelio Guidiccioni Übersetzung von Vergils *Aeneis* aus dem Jahre 1637 zurück». Purtroppo non ci dice né in quale canto, né in quale passo. E la citazione lacunare lascia trasparire che il dotto rimando non sia del tutto farina del suo sacco. Sarebbe stato almeno più onesto esplicitare da dove l'avesse attinto. Inoltre, nella traduzione del Guidiccioni, gli incensi ardono in varie occasioni, fin dal libro primo, «Et d'Incensi Sabei ben cento Altari / Ardon, con freschi odor d'alme ghirlande»,<sup>3</sup> cioè

1. Cfr. CAMILLO FAVERZANI, *Ginevra e il cardinale. Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2015, XXIV-460 pp.
2. ANSELM GERHARD, *Camillo Faverzani, Ginevra e il Cardinale. Libretti italiani da Salieri a Pouchielli*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015 [marzo 2016], XXIII + 460 pp., «Verdi-perspektiven», 2 2017, p. 196.
3. *Eneide toscana del Sig.r Lelio Guidiccioni*, Mascardi, Roma 1642, p. 204.

nel passo in cui viene rievocato il repentino volatilizzarsi di Venere, dopo aver tranquillizzato il figlio ed Acate circa la via che li condurrà a Didone. Si invola così verso Pafo, «...ubi templum illi centumque Sabaeo / ture calent arae sertisque recentibus halant»<sup>4</sup> (I, 416–417). Poi, «Sù le brace in gran copia ardon gl'incensi, / I cibi, e l'olio da le tazze sparso»,<sup>5</sup> in memoria di Miseno: «Congesta cremantur / turea dona, dapes, fuso crateres olivo»<sup>6</sup> (VI, 224–225). Quindi, «Con lui Pallante il Figlio, / E de la Gioventù tutti i più degni, / E 'l povero Senato, ardeano Incensi»,<sup>7</sup> descrizione del rito cui assistono Enea e i compagni nel giungere presso al regno di Evandro: «Pallas huic filius una, / una omnes iuvenum primi pauperque senatus / tura dabant tepidusque cruor fumabat ad aras»<sup>8</sup> (VIII, 104–106). Purtroppo, in nessun caso, «Ivi le faci splendono» (II, 4), come in Schmidt, né «splendono / le sacre faci intorno!...» (II, II, 5), come in Cammarano. E Guidiccioni, familiare di Gian Lorenzo Bernini e Girolamo Frescobaldi,<sup>9</sup> non è un librettista napoletano del primo Ottocento. Nemmeno Schmidt, si ribatterà, che però, nato a Livorno, lo è d'adozione, e verosimilmente di cuore. Precisiamo inoltre che, da quanto ci risulta, l'edizione toscana dell'*Eneide* è del 1642 e non del 1637. Ma risaputa è la scarsa dimestichezza dell'esimio collega con l'Antichità latina.<sup>10</sup> E si aggiunga che, nella poesia italiana, probabilmente a bizzeffe 'ardon gl'incensi'.

Ci sembra quindi estremamente eccessivo parlare di 'bella trovata', tanto più che nel capitolo sull'*Ecuba* di Nicola Antonio Manfroce, i versi di Cammarano erano solo oggetto di un rapido accenno e non vengono nemmeno citati.<sup>11</sup> Ma l'appunto è sintomatico della sufficienza che caratterizza gran parte della

4. VIRGILIO, *Eneide*, a c. di ETTORE PARATORE, traduzione di LUCA CANALI, vol. I, Fondazione Lorenzo Valla–Mondadori, Milano 1978, 1997<sup>5</sup>, p. 34.

5. *Eneide toscana del Sig.r Lelio Guidiccioni*, p. 364.

6. VIRGILIO, *Eneide*, vol. III, Fondazione Lorenzo Valla–Mondadori, Milano 1979, 1999<sup>6</sup>, p. 80.

7. *Eneide toscana del Sig.r Lelio Guidiccioni*, p. 443.

8. VIRGILIO, *Eneide*, vol. IV, Fondazione Lorenzo Valla–Mondadori, Verona 1981, 1998<sup>4</sup>, p. 68.

9. Cfr. anche ARNALDO MORELLI, *Un amico di Frescobaldi: Lelio Guidiccioni, uomo di lettere, connoisseur d'arte e di musica*, in *A fresco. Mélanges offerts au professeur Étienne Darbellay*, éd. de BRENNO BOCCADORO et GEORGES STAROBINSKI, Peter Lang, Bern 2013, pp. 51–67.

10. Cfr. ANSELM GERHARD, *Vestale, La (i)*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by STANLEY SADIE, vol. IV, Macmillan, London 1992, 1994<sup>2</sup>, p. 978, già rievocato da CESARE QUESTA, *La Vestale, garante di Roma*, in *La Vestale* [programma di sala], Teatro alla Scala–Rizzoli, Milano 1993, p. 111, nota 2; cfr. anche le pagine successive nel capitolo «Se nell'Erebo discendi, / Io ti seguo».

11. Cfr. FAVERZANI, *Ginevra e il cardinale*, p. 101 (in particolare nota 25).

recensione, di un'estrema spavalderia, ma anche di certi limiti, che consistono nel non verificare le fonti e, più grave, nel citare spezzoni di frasi, rendendole così avulse dal proprio contesto, per modificarne il senso, in modo da potere più facilmente criticare analisi solo parzialmente percepite. A meno che non si tratti di un problema di comprensione del testo italiano. L'esordio è comunque strafottente: «Jeder Autor kennt die Freude über das Erscheinen eines ganz allein von ihm verfassten Buchs, ein immer selteneres Ereignis in einem Wissenschaftsbetrieb, der offensichtlich — nicht zuletzt angesichts der bis vor kurzem ständig steigenden Zahl von Tagungen — kleine Formen privilegiert».<sup>12</sup> Lascia intendere che *Ginevra e il cardinale* sarebbe stato il nostro primo libro monografico, abbaglio non trascurabile in una rivista che perlopiù si rivela assai premurosa di completezza bibliografica. Ed è così che, secondo l'autore, il volume si accontenta di trattare «in pauschale Formeln» certe controverse estetiche, come probabilmente l'atteggiamento nei confronti del Romanticismo da parte di Romani, e di Cammarano, ma purtroppo non ci è dato sapere né dove né come compaiano queste formule generali. Circa gli aggiornamenti e la bibliografia, il recensore afferma categoricamente che «offensichtlich wurden die Beiträge für den Wiederabdruck nicht verändert oder gar aktualisiert» e a tal scopo suggerisce che «der Studie zu Cammaranos und Donizettis *Pia de' Tolomei*, zu der seit 2006 eine umfassende Monographie Giorgio Pagannones vorliegt», ma non si premura di sapere se il collega e amico Pagannone fosse al corrente del nostro contributo, come ben rilevato dal critico, anteriore all'imponente edizione del libretto in oggetto: «die den aus dem Jahre 1992 stammenden Beitrag Faverezani». Fortunatamente l'omissione non ci ha impedito di intrattenere rapporti più che cordiali.

Ma è chiaro che la recensione è stata concepita per nuocere. In effetti, non è inutile ricordare che, circa un anno prima della pubblicazione del volume, erano usciti, già per i tipi della Libreria Musicale Italiana, gli atti del convegno verdiano del 2013,<sup>13</sup> i quali avevano suscitato una critica perlomeno parziale da parte della rivista diretta dallo stesso specialista.<sup>14</sup> A tal punto che, in qualità di curatore, ci siamo visti nell'obbligo di richiedere un diritto di replica, così da soddisfare l'indignazione di numerosi autori. Purtroppo la redazione non si è

---

12. GERHARD, *Camillo Faverezani, Ginevra e il Cardinale*, p. 195.

13. Cfr. *La vera storia ci narra. Verdi narratore. Atti del convegno internazionale (Saint-Denis, Université Paris 8-Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art, 23-26 ottobre 2013)*, a c. di CAMILLO FAVERZANI, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2014, XXII-584 pp.

14. Cfr. VINCENZINA C. OTTOMANO, *La vera storia ci narra: Verdi narrateur = Verdi narratore: actes du colloque international (Saint-Denis, Université Paris 8, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 23-26 octobre 2013)*, a cura di Camillo Faverezani, Lucca, Libreria musicale italiana, 2014, XXI + 583 pp., «Verdiperspektiven», 1 2016, pp. 228-234.

dimostrata particolarmente incline al dialogo, rifiutando categoricamente il nostro intervento e costringendoci quindi a rivolgerci al comitato scientifico, cui siamo ancora grati per l'apertura mentale dimostrata in questo frangente. Siamo allora riusciti a trovare un accordo su un testo che tenesse conto solo degli apprezzamenti contenuti nella recensione. Come sarebbe potuta andare altrimenti? Fatto sta che la rivista ha stampato la prima stesura che, a loro dire, non era consona a queste prerogative, poiché avrebbe oltrepassato la recensione stessa.<sup>15</sup> Chissà come... Vista la prima reazione ermetica, ci è sembrato giusto rivendicare la pubblicazione della sola replica accettata dalla redazione,<sup>16</sup> procrastinando ancora di qualche mese la conclusione della spinosa controversia. Tanto per farsi un'idea del modo in cui lavora questa giovane rivista. Intervenuta in concomitanza con la prima confutazione, ci pare che la recensione a *Ginevra e il cardinale* non fosse del tutto immune da risentimenti ricollegabili all'incresciosa vicenda verdiana. Tanto più che nel volume, benché presenti, le letture verdiane non sono affatto primordiali.

Ma veniamone a Verdi. Le premesse non sono meno arroganti: «Es versteht sich von selbst, dass die analytische Trennschärfe eines solchen, eher generalisierenden Zugriffs begrenzt ist».<sup>17</sup> Riferendosi a citazioni attinte da frasi separate da oltre un centinaio di pagine. In *Ginevra e il cardinale* un capitolo è dedicato a *Da "Le Duc d'Albe" a "Les Vêpres siciliennes": metamorfosi di un libretto*. Il titolo ci sembra piuttosto esplicito. Si tratta di uno studio comparato del progetto donizziano e della realizzazione verdiana. Eppure, il lettore sente la necessità di rilevare che «Der entscheidende Unterschied, die — mit vielen dramaturgischen Problemen verbundene und auf Verdis ausdrücklichen Wunsch ins Werk gesetzte — Erweiterung einer vieraktigen Struktur zu einer Oper in fünf Akten wird dagegen nicht angesprochen, als ob sich das von selbst verstünde». Probabilmente gli è sfuggita gran parte delle pagine del saggio con le relative tabelle.<sup>18</sup> E ironizza («so die kaum sinnvoll zu diskutierende These») sul fatto che, nelle conclusioni, rimandassimo alla traduzione ritmica in italiano di entrambe le opere, lasciando uno spiraglio aperto a ulteriori considerazioni per le quali l'occhio esperto di un musicologo sarebbe stato sicuramente più adeguato.

---

15. Cfr. *Replica del curatore e di una parte degli autori alla recensione di Vincenzina C. Ottomano, pubblicata su questa rivista, I, 2016, pp. 228–234, «Verdiperspektiven», 2 2017, pp. 251–252.*

16. Cfr. *Replica del curatore e di una parte degli autori alla recensione di Vincenzina C. Ottomano, pubblicata su questa rivista, I, 2016, pp. 228–234, «Verdiperspektiven», 3 2018, pp. 222–225.*

17. GERHARD, *Camillo Faverzani, Ginevra e il Cardinale*, p. 197.

18. FAVERZANI, *Ginevra e il cardinale*, pp. 300–308.



Similmente per il *Don Carlo*. Il titolo è *Echi alfieriani nel "Don Carlo" di Giuseppe Verdi*. Si tratta di un'analisi volta a mettere in risalto la conoscenza del *Filippo* di Vittorio Alfieri da parte dei traduttori italiani del *Don Carlos*, aspetto che sembra aver frainteso il collega, il quale «so sehr überrascht doch die nonchalante Bewertung, die ausgerechnet ein Literaturwissenschaftler den verschiedenen Sprachversionen dieser Pariser Oper angedeihen lässt».<sup>19</sup> E aggiunge che «Faverzani kümmert sich nicht um die unbestreitbare und unbestrittene Feststellung, dass es von *Don Carlos* zwar viele Fassungen gibt, aber nur eine authentische Textgrundlage, nämlich in französischer Sprache», mentre il contributo fa esattamente il contrario, cioè prende in considerazione le varie traduzioni italiane.<sup>20</sup> Ci attribuisce poi una cattiva interpretazione dell'introduzione storica di Julian Budden alle vicissitudini della traduzione italiana, «Seiner Meinung nach hatte Verdi 1882 "per una questione di diritti d'autore" Camille Du Locle mit den Versen für die grundlegende Neubearbeitung beauftragt (345). Eine Fussnote erweckt den Anschein, als sei dies auch Julian Buddens Meinung gewesen». Eppure il nostro testo non poteva essere più chiaro:

Quando poi accetta di riprendere il titolo alla Scala, Verdi richiede che venga rivisto anche il testo poetico. Per una questione di diritti d'autore, i ritocchi spettano a Du Locle: il lavoro si rivela lungo e faticoso, interrotto da spiacevoli episodi riguardanti sia gli interessi finanziari di compositore e librettista, sia la vita coniugale di quest'ultimo (JBIII, 27-29). L'archivista dell'Opéra, Charles-Louis-Étienne Nutter, serve quindi da tramite (JBIII, 29-34) e i nuovi versi vengono tradotti in italiano da Angelo Zanardini...<sup>21</sup>

Ma è vero che le note rimandano all'edizione italiana. Per scrupolo, abbiamo consultato l'originale inglese, che è pure inequivocabile: «Considering that the first and indeed practically all subsequent performances were to be in Italian it may seem odd that Verdi chose to collaborate indirectly with one of the original librettistes...»;<sup>22</sup> «The new lines had been Italianized by Angelo Zanardini...»<sup>23</sup> Ancora una volta, la citazione del musicologo si riferisce ad altro: «*Don Carlos* was conceived from the start as a French opera, conditioned by French prosody and traditional French verse metres».<sup>24</sup> Probabilmente

19. GERHARD, *Camillo Faverzani, Ginevra e il Cardinale*, p. 198.

20. FAVERZANI, *Ginevra e il cardinale*, pp. 344-345, 352-358.

21. FAVERZANI, *Ginevra e il cardinale*, p. 345.

22. JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, vol. III, Cassell, London 1978-1981, pp. 32.

23. BUDDEN, *The Operas of Verdi*, p. 38.

24. BUDDEN, *The Operas of Verdi*, p. 32.

perché serve maggiormente il suo proposito denigratorio. Si appesantisce poi sull'opposizione tra versione archetipa francese e adattamenti italiani, e su quelle che probabilmente considera le nostre «irritierenden Bemerkungen zu *Don Carlos*». <sup>25</sup> Giudica «befremdlich pompöse» <sup>26</sup> la traduzione, «die holprige Vokalfolge “e-a-a-ai-a-o”», a danno delle «entscheidende Qualitäten von Verdis musikdramatischer Erfindung». Senza però giustificare simili asserzioni con adeguate verifiche. E aggiunge che «Die nachträgliche Textunterlegung verfehlt den dezidiert alltagssprachlichen Tonfall der Lebensbilanz eines resignierten Ehemanns, dem in seiner Verbitterung gerade nicht nach grossen Worten zumute ist und der deshalb in einem fast tonlosen ‘parlante’ vor sich hin murmelt», come se tutto ciò fosse la prova della superiorità di un testo su un altro. Afferma che «die italienische ‘versione ritmica’ sehr wohl “un peggioramento della qualità del testo” bedeutet, auch wenn dies Favertzani nicht wahrhaben will», mentre la nostra frase era preceduta da «ciò non implica automaticamente». <sup>27</sup> Strano comunque che uno specialista di Verdi si soffermi soprattutto su riflessioni di ordine linguistico, senza considerare le diverse sfumature del modello parigino, dai contrasti meno violenti e dalle passioni meno esplosive rispetto alla forma italiana. Detto questo, siamo del parere, non reso esplicito nel 2015, che se non fosse esistita la versione italiana, purtroppo il *Don Carlos* avrebbe rischiato di fare la fine degli *Huguenots* o della *Juive*. Ancora ben radicato è il vecchio pregiudizio che, quando esistono entrambe le stesure, quella italiana sia per forza inferiore a quella francese, sia essa originale o posteriore. Peccato non lo si dimostri con prove convincenti.

Per quanto riguarda *Contrasti di luce in un caleidoscopio chiazato di sangue. Elementi iconografici ne “La forza del destino” di Giuseppe Verdi*, «eines [...] spielerischen Zugriffs», <sup>28</sup> ci sembra che le nostre premesse in merito siano senza ambiguità: «Sarebbe quindi vano dare un volto proveniente da opere pittoriche d'arte spagnola ai personaggi de *La forza del destino*, o ritrovarvi una o l'altra delle nostre sei o sette scene». <sup>29</sup> Eppure lo studioso sente nuovamente il bisogno di puntualizzare: «Der Rekurs auf die jeweils mit luxuriösen Illustrationen vorgestellten Werke der Bildenden Kunst bleibt jedoch im Assoziativen, ist es doch wenig wahrscheinlich, dass Verdi sie kannte...», <sup>30</sup> non facendo altro che ripetere in tono critico quanto abbiamo già affermato.

---

25. GERHARD, *Camillo Favertzani, Ginevra e il Cardinale*, p. 199.

26. GERHARD, *Camillo Favertzani, Ginevra e il Cardinale*, p. 198.

27. FAVERZANI, *Ginevra e il cardinale*, p. 346.

28. GERHARD, *Camillo Favertzani, Ginevra e il Cardinale*, p. 199.

29. FAVERZANI, *Ginevra e il cardinale*, p. 320.

30. GERHARD, *Camillo Favertzani, Ginevra e il Cardinale*, p. 198.

Inoltre, non sarebbe male che la negazione assoluta di possibili interventi di Francesco Maria Piave nella concezione delle scene inedite rispetto alla fonte venisse a sua volta comprovata da un rimando alla documentazione esistente. Ma i pregiudizi nei confronti del povero Piave sono duri a morire.<sup>31</sup>

Facciamo allora più realisti del re e serviamo su un piatto d'argento due sviste che non abbiamo difficoltà alcuna ad ammettere, ma che ci pare strano non siano state rilevate da un esegeta verdiano di simile tempra. Nel capitolo dedicato alla *Virginia* di Saverio Mercadante, altra opera d'ascendenza alfieriana, alla nota 3, rievochiamo i nomi dei figli di Verdi, Virginia e Icilio, quale omaggio del compositore alla partitura del collega;<sup>32</sup> però alla morte dei bimbi l'opera non era stata ancora composta e l'ossequio del compositore va ovviamente alla tragedia di Alfieri. Per una rivista verdiana, non sarebbe risultato inopportuno che l'esaminatore scorresse l'indice dei nomi propri di persona alla voce «Verdi». Ma è vero che, a quanto pare, la recensione è stata imbastita in quattro e quattr'otto, probabilmente senza leggere gran parte del volume. Più grave, nell'affiancare *Le Duc d'Albe* alle *Vêpres siciliennes*, rammentiamo come, dopo la prima del *Duca d'Alba* nel 1882, Verdi persistesse nel fingere di ignorarne l'esistenza.<sup>33</sup> Le nostre ipotesi non sono scandalose e sufficientemente documentate, ma non sarebbe stato male rimandare anche alla lettera del maestro a Eugène Scribe, in cui l'allusione al progetto donizettiano, nell'ambito della concezione delle *Vêpres siciliennes*, è apertamente palesata.<sup>34</sup> Chiediamo venia.

Notiamo in ultimo due inesattezze. *Ginevra e il cardinale* è composto di ventun capitoli, come d'altronde precisato fin dalla premessa: «Parte dei ventun capitoli che seguono è stata pubblicata precedentemente in lingua francese, in una rivista, negli atti di un convegno o in una miscellanea».<sup>35</sup> Il recensore ne annovera uno di più: «bei 17 der insgesamt 22 Artikel ist die Erstveröffentlichung in entsprechenden, zwischen 1992 und 2013 erschienenen Publikationen nachgewiesen».<sup>36</sup> A meno che non consideri anche detta introduzione, che probabilmente è stata solo sorvolata. E ci sarebbe da ridere pure sui cinque, o quattro, inediti. Ma passiamo. Un'altra affermazione categorica circa

---

31. Per analogia e nel presente contesto, cfr. già VINCENZINA C. OTTOMANO, *La vera storia ci narra*, p. 232.

32. Cfr. FAVERZANI, *Ginevra e il cardinale*, p. 231 (nota 3).

33. Cfr. FAVERZANI, *Ginevra e il cardinale*, p. 296 (note 2 e 3).

34. Cfr. la lettera di Verdi a Scribe del 27 settembre 1852, in FULVIO STEFANO LO PRESTI, «*Mon cher Monsieur Scribe...*»: una lettera sconosciuta di Verdi, «*Donizetti Society Journal*», 7 2002, p. 423.

35. FAVERZANI, *Ginevra e il cardinale*, p. XVII.

36. GERHARD, *Camillo Favertzani, Ginevra e il Cardinale*, p. 195.

*La forza del destino* rimanda poi a un luogo del volume in cui non si trovano altro che illustrazioni: «Verdi sich erst bei seiner Spanien-Reise von 1863 für die dort zu besichtigende Kunst interessierte (330)». <sup>37</sup> Il proposito del collega è forse quello di segnalare quali opere potrebbero aver interessato Verdi in Spagna, se non fosse che una delle due immagini riprodotte si trova negli Stati Uniti. <sup>38</sup> Era ancora in Spagna nel 1863? Chissà. Purtroppo è risaputo che simili disattenzioni sono una delle cattive abitudini della rivista. <sup>39</sup> Non sta certo a noi riscontrare eventuali pregi dello studio, ma non una parola viene spesa circa l'attività pittorica di Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, duca di Rivas, e i rapporti di Verdi con Domenico Morelli e Vincenzo Lucardi, ampiamente trattati nel saggio, nonostante un accondiscendente «die Behandlung des Verhältnisses Verdis zur (nicht nur) zeitgenössischen Malerei scheint überfällig». <sup>40</sup>

Sorvoliamo quindi sulle frecciate rivolte a Marco Beghelli, verosimilmente colpevole di aver accettato di firmare la postfazione al volume: <sup>41</sup>

Beghellis mit kulturpessimistischer Polemik aufgeladene Abwertung der inhaltlichen, rhythmischen und klanglichen Eigenschaften des gesungenen Textes steht unverkennbar in der post-romantischen Tradition des Paradigmas von der bewussten Schönheit der Musik. Ob eine solche 'Invektive' wirklich im Sinne eines — überdies immer wieder um akkurate Begründungen ringenden — Literaturwissenschaftlers wie Faverzani sein kann? <sup>42</sup>

Anche in questo caso, forse sarebbe stato utile saperne un po' di più.

Ma torniamo alle cose serie. Le ultime due parti raggruppano rispettivamente tre e due capitoli che presentano legami con Gaetano Donizetti e Giuseppe Verdi. In «D'orrido spettro, sangue innocente», è la larva della monaca sanguinante ad avvicinarsi con il sangue versato da Matilde, nella *Maria de*

---

37. GERHARD, *Camillo Faverzani, Ginevra e il Cardinale*, p. 199 .

38. Cfr. FAVERZANI, *Ginevra e il cardinale*, p. 330.

39. Cfr. *Replica del curatore e di una parte degli autori alla recensione di Vincenzina C. Ottomano, pubblicata su questa rivista, I, 2016, pp. 228–234, «Verdiperspektiven», 3 2018, p. 225.*

40. GERHARD, *Camillo Faverzani, Ginevra e il Cardinale*, p. 199.

41. E ci pare di percepire una punta di ironia anche nel rimando alla prefazione di Vittorio Coletti, «Vittorio Coletti würdigt die “monumentalität del lavoro [...] fatto da Faverzani” als Herausgeber solcher Anthologien» (GERHARD, *Camillo Faverzani, Ginevra e il Cardinale*, p. 195), il quale certo non ricorre alla voce 'antologie', il cui uso non sembra particolarmente consona all'etimologia del termine, a meno che in tedesco la parola non abbia assunto un senso diverso dall'originale, anche se l'eventualità è decisamente poco probabile.

42. Cfr. GERHARD, *Camillo Faverzani, Ginevra e il Cardinale*, p. 199.

*Rudenz*, ancora di Cammarano, poeta del *Conte di Chalais* di Giuseppe Lillo, libretto poi ripreso dallo stesso Donizetti per la *Maria di Rohan*, ove il conte eponimo soccombe, innocente, alla gelosia di Chevreuse, come Lusignano viene sacrificato, nella *Caterina Cornaro* di Gaetano Sacchero, alla ragion di stato. Oltre ai paralleli con il repertorio francese precedentemente rievocati, gli studi propongono anche l'analisi comparata con titoli oggi meno noti, *La Regina di Cipro* di Francesco Guidi per Giovanni Pacini e *Un duello sotto Richelieu* di Federico Ricci, su versi di Francesco Dall'Ongaro, Antonio Gazzoletti e Antonio Somma.

Con *I briganti* di Jacopo Crescini per Saverio Mercadante ci permettiamo un altro strappo alla cronologia, poiché il melodramma è del 1836, preceduto quindi di un anno dalla *Ines de Castro* e anteriore a tutti i titoli della quarta parte, ma *I masnadieri* verdiani, su testo di Andrea Maffei, con cui tessiamo un paragone grazie alla comune fonte schilleriana, sono del 1847, di poco posteriori alla *Regina di Cipro* del 1846. Mentre ritroviamo l'ordine temporale con i due inediti shakespeareiani, il progetto verdiano di un *Re Lear*, risalente soprattutto alla prima metà degli anni 50 dell'Ottocento, in cui intervengono nuovamente Cammarano e Somma, e quello di Antonio Ghislanzoni per Antonio Cagnoni, del 1882–1883, ma pubblicato solo nel 1900 ed eseguito nel 2009. «Turbi tempestosi e fulmini!» perturbano i pensieri di Ermano e soprattutto dei compagni di ventura, come il mitico vagabondare del re detronizzato. Materia per i censori.

Ovviamente non è nostro compito giudicare *Il tradimento di Leporello*. Ci si conceda però di guidare il lettore nei meandri dei numerosi libretti. Segnaliamo così la riscoperta della seconda edizione del *Pomponin* di Ginguené, con il connesso rinvenimento di un'ennesima partitura manoscritta dello *Sposo burlato*, spacciata per l'adattamento francese. Speriamo sia utile ai colleghi che ne preparano l'edizione critica. La confutazione della cattiva attribuzione dell'*Armida abbandonata* di Cherubini ai poeti più disparati, corredata dalla proposta di un nome più verosimile, perlomeno come autore del testo servito da base alla stesura fiorentina. L'individuazione della data esatta dell'esecuzione della *Saffo* di Sografi e dell'*Oracolo sannita* di Del Tufo, del quale si traccia pure il profilo, come poi per il Marconi dell'*Amor non ha ritegno*, nonostante l'esiguità di informazioni disponibili al riguardo, di cui si identificano il modello e le successive intonazioni. La smentita della rappresentazione della traduzione italiana della *Vestale* spontiniana al Théâtre-Italien e dell'attribuzione del libretto della *Vestale* di Vincenzo Pucitta a Romanelli, e l'aggiornamento del catalogo delle rappresentazioni di quella di Pacini. La ricostruzione della produzione di Pola, pure scarsamente documentata, e della partitura della *Francesca da Rimini* di Strepponi, andata perduta. L'identificazione del genere

del *Saul* di Romani, con relativo studio della fonte francese, e dell'inizio del finale I nella partitura di Vaccaj, di cui vengono approfondite le frequentazioni e le attività a Venezia nei primi anni di carriera. La segnalazione, e l'analisi, della prima *Nonne sanglante* di Anicet-Bourgeois e Julien de Mallian, dramma accompagnato dalle musiche di Louis-Alexandre Piccinni, nipote di Niccolò, di *Robert, chef de brigands* di Jean-Henri-Ferdinand Lamartelière e dell'*opéra-vaudeville* di Thomas Sauvage e Henri Dupin, sulle note di Nicolas Dalayrac, *Les Brigands de Schiller*, quali precedenti dei *Briganti* di Crescini.

Alcuni dei venti capitoli che seguono hanno visto la luce, talvolta in lingua francese, in una rivista, in un volume collettaneo, negli atti di un convegno o nell'ambito delle pubblicazioni dei nostri seminari, dedicati a «L'Opéra narrateur», l'opera narratrice, ormai tutti disponibili presso la Libreria Musicale Italiana. L'occasione è dovuta ora all'edizione di un libretto, ora a una riflessione sul rapporto tra letteratura ed immagine, talvolta a una manifestazione dedicata a un compositore, a un poeta o a un personaggio, talaltra allo studio della Bibbia, dell'antico, di Shakespeare, dell'orientalismo o dei romantici nell'operistica, o ancora all'analisi di transfert culturali e della fortuna letteraria dello *Stabat Mater* o del notturno. Una parte è inedita. Un'altra senza pretesto alcuno. Cogliamo quindi l'occasione per rivolgere un sincero ringraziamento ad amici e colleghi, che ci hanno concesso l'autorizzazione a riprodurre, talora a tradurre, i contributi precedentemente editi, in particolar modo a Annick Allaigre, Maria Teresa Arfini, Marco Ballarini, Stefania Baragetti, Matthieu Cailliez, Raul Calzoni, Anna Dolfi, Andrea Gialloredo, Giuseppe Ilario, Michela Landi, Stéphane Lelièvre, Francesca Menchelli-Buttini, Gianni Oliva, Massimo Natale, Emilia Pantini, Thomas Persico, Fabio Scotto, Francesco Spera, Pascale Thibaudeau, Jean-Yves Vialleton, e alla memoria di Marina Fratnik e di Marco Sirtori. Qualche casa editrice ci ha chiesto di menzionare l'edizione originale. In calce diamo quindi tutte le fonti, anche per appagare la gioia dei migliori bibliofili. La nostra più profonda gratitudine per la fiducia testimoniataci nel tempo va poi alla Commission de la Recherche e al Laboratoire d'Études Romanes dell'Université Paris 8, che hanno stanziato i fondi per la pubblicazione del volume. Un pensiero particolare ai colleghi e amici Stefano Verdino, per aver accettato di redigerne la prefazione, Marina Mayrhofer, per la postfazione, Fulvio Stefano Lo Presti, per qualche utile consiglio, e Daniela Ferlazzo e Michela Marconi, per la strenua e utilissima rilettura. E a Didier per la pazienza e per la costante presenza.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

- Io, Lorenzo Da Ponte, don Giovanni. *Lecture du film de Carlos Saura sur la rédaction du livret de l'opéra de Mozart*, in *De la littérature à l'image et de l'image dans la littérature. Espagne-Italie, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Université Paris 8, Saint-Denis 2011, pp. 309-323.
- Il sogno mancato di Giuseppe Verdi? Il "Re Lear" di Antonio Ghislanzoni per Antonio Cagnoni*, in *Shakespeare e Cervantes (1616-2016). Traduzioni, ricezioni e rivisitazioni*, Cisalpino, Milano 2017, pp. 267-284 [*Le rêve irréalisé de Giuseppe Verdi? Le "Re Lear" d'Antonio Ghislanzoni pour Antonio Cagnoni*, in *The Lark and the Nightingale. Shakespeare e l'Opera. Seminari «L'Opéra narrateur» 2014-2015 (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2017, pp. 3-20].
- "I briganti" di Jacopo Crescini pour Saverio Mercadante, un opéra parisien entre réminiscences schilleriennes et suggestions pré-verdiennes*, in *Die Musik des Mörders. I Romantici e l'Opera. Seminari «L'Opéra narrateur» 2015-2016, 2016-2017 (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, École Normale Supérieure)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2018, pp. 43-65.
- "Lo sposo burlato" in Francia: "Pomponin", prima collaborazione tra Niccolò Piccinni e Pierre-Louis Ginguené*, in *"Lo sposo burlato" da Piccinni a Dittersdorf. Un'opera buffa in Europa*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2018, pp. 221-249.
- Notturmi operistici tra Parigi e Venezia, andata e ritorno. "La Nonne sanglante" e "Maria de Rudenz"*, in *Notturmi e musica nella poesia moderna*, Firenze University Press, Firenze 2018, pp. 193-220.
- «Mater dolorosa», ottocentesca lacrimosa. La "Ines de Castro" di Cammarano per Giuseppe Persiani*, in *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, Firenze University Press, Firenze 2018, pp. 231-254.
- Non solo Armida: "Sofronia ed Olindo" di Gaetano Andreozzi su libretto di Carlo Serenico*, in *un adattamento musicale meno noto della "Gerusalemme liberata"*, in *Carte e immagini di Torquato Tasso*, Biblioteca Ambrosiana, Milano 2018, pp. 93-109.
- Oratorio ou 'tragedia lirica' alfiérienne? "Saul" di Felice Romani pour Nicola Vaccaj*, in *Cithära et Spiritus Mälus. La Bibbia e l'Opera. Seminari «L'Opéra narrateur» 2017-2018 (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, École Normale Supérieure)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2019, pp. 135-167.
- Amore ed emulazione, tra rivoluzioni, restaurazioni e neoclassicismo: "L'oracolo sannita" di Domenico Del Tufo e Nicola Antonio Zingarelli*, in *Clio, Calliope e il do di petto. L'Antico e l'Opera. Seminari «L'Opéra narrateur» (Saint-Denis, Université Paris 8-Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2020, pp. 169-185.

- «Se nell'Erebo discendi, / Io ti seguo». *La fortune de "La Vestale" de Spontini en Italie, in Théâtre et musique, transferts culturels et identités nationales*, «European Drama and Performance Studies», II/15 (Garnier, Paris 2020), pp. 73–91.
- Quale libretto per "Armida abbandonata"? in Luigi Cherubini. *Il teatro musicale*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2020, pp. 63–77.
- Foss'egli un re... o l'ultima regina di Cipro, tra Parigi, Torino e Napoli, in «Un giorno d'incantesimo». *Studi per Gilberto Lonardi*, Cierre, Sommacampagna 2020, pp. 209–257.
- Orientalismes d'Occident: "L'esule di Granata" de Felice Romani pour Giacomo Meyerbeer*, in *Dal Levante l'astro nascente. L'Oriente e l'Opera. Seminari «L'Opéra narrateur» 2018–2019 (Saint-Denis, Université Paris 8–Paris, École Normale Supérieure)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2021, pp. 111–132.
- Tre o quattro duelli ai tempi di Richelieu negli adattamenti operistici italiani ottocenteschi*, «Rivista di letterature moderne e comparate», LXXIV/3 2021, pp. 275–294.
- «Mignonne, allons voir si la rose». *Sulla fonte francese della "Caterina di Guisa" di Carlo Coccia e Felice Romani*, «Studi Medievali e Moderni», XXVI/1–2 (2022).
- Ombres silencieuses et errantes des amants malheureux, ou Sappho à Leucade dans le 'dramma in musica' de Simeone Antonio Sografi et Giovanni Simone Mayr*, in *Figures musicales de l'écrivain. Colloque international (Florence, 22–24 février 2018)*.
- «Caina attende chi a vita ci spense»: dalla "Francesca da Rimini" di Silvio Pellico agli adattamenti operistici di Felice Romani e Paolo Pola, in *Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell'opera di Dante (Bergamo, Università degli Studi di Bergamo, 13–15 maggio 2021)*.