



CAMILLO FAVERZANI

IL TRADIMENTO DI LEPORELLO

LIBRETTI ITALIANI E DINTORNI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

MARINA MAYRHOFER

POSTFAZIONE.
IL GIOCO DELLE PARTI

Il titolo, *Il tradimento di Leporello*, che contrassegna la raccolta di saggi, firmata da Camillo Faverzani, è indicativo di uno dei criteri adottati dall'autore nella scelta dei libretti presi in esame: tradimento, quale fattore scatenante nella dinamica drammaturgica di testi che, tuttavia, non appartengono necessariamente ad una stessa epoca, una stessa lingua o ad un medesimo genere.

Se Leporello tradisce, nel dramma giocoso del 1787, altri personaggi, magari in contesti tragici, tradiscono o sono traditi. La storia si ripete nel corso degli anni, mentre «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».

Ma anche altre sono le affinità che Faverzani individua tra i vari libretti, come lo sconfinamento da una lingua all'altra e la derivazione da fonti spesso «reinterpretate», la circolazione dei testi, oppure titoli che suggeriscono rimandi a Donizetti o a Verdi.

Le prospettive segnalate nella premessa al volume guidano il lettore nei venti capitoli, a loro volta suddivisi in gruppi di quattro e più paragrafi, a seconda degli argomenti specifici che consentono analogie di vario tipo. Ciononostante, le chiavi di lettura suggerite inducono ad ulteriori riflessioni. Pur sempre nell'ambito dell'opera buffa settecentesca, l'evoluzione del genere si evince dalla definizione scritta sotto il titolo di tre libretti che attraversano la seconda metà del secolo: il dramma bernesco in tre atti di Carlo Goldoni, *Il mondo alla roversa*, musicato da Baldassarre Galuppi e andato in scena al San Cassiano di Venezia nel 1750, e due drammi giocosi in due atti di Caterino Tommaso Mazzola, *L'isola capricciosa* e *Il mondo alla rovescia*, con le note di Giacomo Rust (ma la partitura è andata perduta), il primo, e quelle di Antoni Salieri, il secondo, praticamente due adattamenti dello stesso testo, rappresentati, rispettivamente, al San Samuele di Venezia nel 1780 e al Burgtheater di Vienna nel 1795.

Con l'aggettivo 'bernesco' si soleva, come fa Goldoni, definire un soggetto con risvolti satirici la cui azione ideata dal poeta si svolge, con le dovute cautele, su un'isola agli antipodi dove a dominare sono le donne, appunto «alla

roversa» dell'ordine consueto. Il termine 'bernesco', relativo al poeta toscano Francesco Berni (1497–1535) è impiegato nel senso di burlesco, ma anche giocoso. E appunto 'giocososo' è l'aggettivo apposto a 'dramma', ormai nell'ultimo ventennio del secolo, che sta ad indicare una tipologia comica che si articola in due atti e che, con il *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte, sarà suscettibile di sorprendenti derive verso il tragico.

Giustamente Faverzani evidenzia, nei libretti di Goldoni e Mazzolà, il *topos* del viaggio, «viaggio metaforico tra i sessi, in quel capovolgimento dei ruoli caratteristico dell'opera», oltre a segnalare, tra le fonti, la suggestione di esemplari tutt'altro che buffi, come l'*Issipile* di Metastasio o anche l'isola di Alcina del Boiardo e dell'Ariosto.

Altro caso di evoluzione, o per meglio dire trasposizione di genere, è quello dello *Sposo burlato* il cui libretto anonimo è stato infine attribuito da Emilia Pantini, che ne ha curato l'edizione critica, al gesuita Giulio Cesare Cordara. Con la musica di Piccinni, questo libretto, da iscriversi nei tipi dell'opera buffa o dell'intermezzo, fu rappresentato al Valle di Roma nel 1769. Ma la circolazione della partitura di Piccinni fa meta a Parigi, circa dieci anni dopo, con il titolo di *Pomponin, opéra bouffon* di Pierre-Louis Ginguené, andata in scena a Fontainebleau nel 1777. Anche se la partitura francese non è stata ancora rinvenuta, il testo dell'*opéra bouffon* non risulta essere una semplice trasposizione del libretto romano. Degne di nota le conclusioni alle quali approda il nostro saggista che rimarca, in merito alle parodie contenute rispettivamente nei due testi (un'aria della *Merope* di Borghi e quattro versi dell'*Armide* di Quinault), come «gli usi della *tragédie lyrique* sembrano aver maggior influsso su Ginguené che non l'ascendenza metastasiana su Cordara».

Il passaggio dalla *tragédie lyrique* al melodramma serio e, successivamente, alla tragedia lirica nell'arco di circa trent'anni, si riscontra in tre opere il cui prototipo è costituito dalla *Vestale* (1807) di Gaspare Spontini, su libretto di Victor-Joseph Étienne de Jouy, *tragédie lyrique*, dalla quale sembrano scaturire direttamente il melodramma serio, dallo stesso titolo, di Giovanni Pacini e Luigi Romanelli, rappresentato alla Scala di Milano nel 1823, e, infine, ancora una *Vestale*, con l'appellativo di tragedia lirica, di Saverio Mercadante e Salvatore Cammarano, sulle scene del San Carlo di Napoli nel 1840. Se, come nota Faverzani, le partiture di Pacini e Mercadante risultano, in un certo senso, autonome rispetto a quella di Spontini, è abbastanza significativo che la struttura delle arie sembra indirizzarsi nel binomio andante/allegro, o cavatina/cabaletta, come dir si voglia, cardine di quella morfologia quadripartita («la solita forma», per dirla con Abramo Basevi che ne fisserà le coordinate nello *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* del 1859) che dalla *Semiramide* di Rossini

(1823) sarà replicata nei decenni successivi al fine di consentire una continuità scenica di nuovo conio a fronte dei settecenteschi pezzi chiusi.

Non scevra di ambiguità è ancora la denominazione di tragedia lirica applicata a un soggetto biblico la cui collocazione più ovvia si presupporrebbe essere l'oratorio. Si tratta del *Saul* di Nicola Vaccai e Felice Romani, rappresentato al San Carlo di Napoli nel 1829. In realtà, dal figlio di Vaccai, Giulio, si apprende che il padre intendeva attenersi alla formula oratoriale, secondo la lezione del *Mosè* (1818) di Rossini e Tottola. Anche se nell'opera del Pesarese lo spazio concesso alla storia d'amore tra Elcia e Osiride sembra inclinare l'asse verso il melodramma, così come nel *Saul* di Vaccai quella tra David e Micol. La fonte del libretto di Romani è infine stata individuata nel *Saül* (1822) di Soumet, e non più nell'omonima tragedia alfierriana, come sostenuto in un primo tempo. Una certa concessione alla spettacolarità, presente nel prototipo francese e riportata nel libretto, indurrebbe ad ulteriori considerazioni, richiamando in causa ancora Rossini, ma questa volta per *Moïse et Pharaon*, (Parigi, 1827), il cui libretto di Victor-Joseph Étienne de Jouy si allontana dal disegno del *Mosé* napoletano, orientandone le misure verso l'ordito del *grand opéra*.

Un altro titolo, *Saffo o sia i riti d'Apollò Leucadio* (1794), dramma per musica di Giovanni Simone Mayr e Simeone Antonio Sografi, si presta ad una doppia interpretazione per quanto attiene alla specie drammatica in cui è iscritto. Infatti, nota Faverezani: «ci sembra che questi *Riti d'Apollò Leucadio* assomiglino più ad un oratorio pagano che non a un dramma per musica», per la ritualità di certe situazioni, evidenziate dalla presenza importante del coro. Ma è interessante ancora notare l'inserimento, nel libretto e nella partitura, di una scena di follia maschile, ovvero il delirio di Faone che va dall'allegro «Dille.., ma no.. vorrei...» (II, 10) al largo «Qual suon di morte» e al cantabile «La tenera pietà». E se, come scrive ancora Faverezani, è notevole il posto occupato dalle scene di pazzia, soprattutto femminile, nel melodramma ottocentesco, si vorrebbe aggiungere che sarà proprio l'allievo di Mayr, Gaetano Donizetti, a collocare una scena di follia maschile nell'opera semiseria, *Il furioso all'isola di San Domingo*, libretto di Jacopo Ferretti (adattamento dal *Don Chisciotte*), andata in scena al Valle di Roma nel 1832: Cardenio, ridotto alla follia dal tradimento della moglie Eleonora, si aggira per l'isola di San Domingo, fra il terrore dei locali, e intona la malinconica cavatina «Raggio d'amor pareo» (I, 3).

Lo stesso percorso di 'andata e ritorno' vede protagonisti, nel 1838, ancora Donizetti con il dramma tragico in tre parti, su libretto di Salvatore Cammarano, *Maria de Rudenz*, andato in scena alla Fenice di Venezia, e Charles Gounod con l'opera in cinque atti, *La Nonne sanglante*, su libretto di Eugène Scribe e Germain Delavigne. La fonte cui attingono le due opere è *La Nonne sanglante* di Anicet Bourgeois e Mallian, rappresentato a Parigi nel 1735. Se «la

prima apparizione del soggetto in terra italica si verifica proprio con la *Maria de Rudenz* donizettiana [...] il soggetto ritorna in Francia nel 1854 e ritrova il titolo originario come opera di cinque atti». Il dramma tragico messo in scena a Venezia risulta più fedele alla fonte francese del 1735 di quanto non lo sia l'opera di Gounod, il cui libretto nasce da un'idea di Eugène Scribe. La circostanza può apparire in qualche modo inconsueta, dal momento che in Italia il genere 'horror', di cui si tinge la vicenda, è praticato con scarsa frequenza come osserva Jeremy Commons, «extreme example of sanguinary Gothic melodrama», anche se adattato ad un'estetica stilistica neoclassica. Tuttavia, Cammarano, già nella *Lucia di Lammermoor* (1835), segue queste suggestioni, come nella cavatina di Lucia «Regnava nel silenzio» (I, 4). Ma anche per *La Nonne sanglante* del 1854, si osserva un «amalgam of the historic grand opera plot with the fantastic genre of the Gothic horror story» (Kerry Murphy). Questa «commistione di generi», indotta da influenze nate in territori geograficamente distanti, è un fenomeno caratteristico nella storia dell'opera europea dell'Ottocento. Accade anche, nella prima metà del secolo, con la *romantische Oper* tedesca, debitrice, sotto molti aspetti, dell'*opéra comique* francese (vanno comprese nello stesso processo le *romantische Opern* di Wagner che, in seguito, con il *musikalisches Drama* avrà l'occhio attento al *grand opéra*).

Anche il *merveilleux* che accende molti soggetti dell'opera francese sei/settecentesca, tra i quali spiccano quelli desunti dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso — *Armide*, per esempio, da Lully a Gluck — è componente spesso elusa nei libretti italiani che inclinano l'asse sui pezzi chiusi dell'opera seria, evitando le *machines*, i quadri coreografici e corali che facevano della *tragédie lyrique* l'espressione eloquente della magnificenza di corte. Tuttavia, non mancano libretti italiani basati su vicende tassesche. È il caso dell'opera seria in tre atti, *Armida abbandonata* (1782) di Luigi Cherubini, di cui s'ignora l'autore del testo, anche se non mancano ipotesi proposte dagli studiosi (le stesure intermedie di Durandi, De Rogatis, De Gamerra). Un altro soggetto tassesco, l'episodio di Sofronia e Olindo, è «l'ultimo in ordine cronologico a essere musicato [...] la sola versione operistica della vicenda tassiana è l'azione tragica di Carlo Sernicola (seconda metà del Settecento) *Sofronia ed Olindo*, musicata da Gaetano Andreozzi» (Napoli, San Carlo, 1788). Andreozzi, nato ad Aversa, è nipote di Jommelli ('Jommellino') e, come lo zio (maestro di cappella, nel 1754, a Stoccarda), viene invitato in corti straniere (San Pietroburgo e Spagna). L'attività svolta nei teatri europei da questi maestri di scuola napoletana testimonia la circolazione di uno stile, illustrato diffusamente da Michael F.

Robinson nel suo libro *L'opera napoletana: storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*.¹

I due titoli che Faverzani analizza nel capitolo da lui intitolato «Amore ed emulazione, tra rivoluzioni, restaurazioni e Neoclassicismo» sono *Mariages sannites* (1776) di André Grétry e Barnabé Farmian Durososy, *drame lyrique* in tre atti, rappresentato alla Comédie Italienne di Parigi e *L'oracolo sannita* (1805) di Nicola Antonio Zingarelli e Domenico Del Tufo, dramma per musica in due atti, andato in scena al San Carlo di Napoli. L'intitolazione con cui Faverzani raggruppa queste due opere è di per sé significativa, se si considera quel periodo, ricco di fermenti, a loro volta scaturiti da eventi decisivi per la storia europea. Infatti, «il tema del salvataggio di un innocente oppresso o insidiato dalla malvagità di un potente» corrisponde ai principi di una nuova etica che si va affermando «tra rivoluzioni e restaurazioni», a cavaliere tra i due secoli. I soggetti su tale argomento, circolanti nei decenni prima indicati, sono etichettati dagli studiosi nella formula di *pièce à sauvetage*. «La denominazione di *pièce à sauvetage*, invalsa tra i musicologi, è spuria: è un ricalco francese recente del termine tedesco *Rettungsstück*, coniato a fine Ottocento a proposito del *Fidelio* di Beethoven, 1805–1814, *Singspiel* che deriva appunto da un *opéra comique* di questo tipo». ² L'etichetta di *opéra à sauvetage* è stata dunque apposta a posteriori all'*opéra comique* *Richard Cœur de Lion* (1784) di Grétry e Michel-Jean Sedaine, considerato il capostipite del genere. Tuttavia, già nel titolo di Grétry del 1776, ci sono le premesse per riconoscerne la qualità. Ma nota Faverzani che, rispetto alla fonte — i *Contes moraux* (1755–1759) di Jean-François Marmontel

...nel libretto francese non è più Parmenon a salvare il generale, il quale “pour sauver la vie au chef, avoit exposé la sienne en se précipitant au-devant du coup, dont il avoit reçu la profonde blessure”; azione che invece ricompare a Napoli, ove, fin dalle prime battute, lo spettatore apprende dallo stesso Mezio che “De' guerrieri Sanniti in mezzo all'armi / Era bello il veder per ogni dove / Le generose prove” (I, 1), in particolare “Là, di se stesso / Contro al nemico acciaio / Far Ceminio riparo al Duce oppresso”.

Nel 1805, non ancora spenti gli echi rivoluzionari, Del Tufo e Zingarelli evidenziano l'azione di salvataggio contro il «nemico acciaio», adeguandosi con

1. Cfr. MICHAEL F. ROBINSON, *L'opera napoletana: storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, Marsilio, Venezia 1984.

2. LORENZO BIANCONI–GIORGIO PAGANNONE, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma*, a c. di GIORGIO PAGANNONE, Pensa MultiMedia Editore, Lecce–Iseo 2010, p. 238.

proprietà al clima dei tempi. Tuttavia va notato che il titolo di Grétry non si qualifica come *opéra comique*, bensì come *drame lyrique* e *L'oracolo sannita*, a sua volta, è un dramma per musica. Ma i contenuti dei due libretti riflettono un'etica che va sempre più affermandosi con l'avvento del nuovo secolo.

Unitamente ai valori citati, tra gli 'ismi' di tendenza, in questi primi decenni dell'Ottocento, si profila un filone esotico che, a ragione, l'autore di questo libro definisce «Orientalismi d'occidente», per la prospettiva 'occidentale' con cui è declinato l'esotismo. Due titoli rispondono all'appellativo. Il primo, *Amor non ha ritegno* (1804), melodramma eroicomico in due atti (Milano, Scala) che Giovanni Simone Mayr e Francesco Marconi traggono dalla «favola allegorica» di Carlo Gozzi, *La donna contraria al consiglio*, annoverata nel teatro spagnolesco del drammaturgo veneziano e salutata con successo alla prima triestina nel 1800. In realtà, il colore 'spagnolesco' si deduce solo dall'allusione del servitore Giannetto al padrone «Don Cesare Conte de Barcellona», ma l'azione ha luogo a Salerno. Questo domestico tuttofare nel melodramma eroicomico di Mayr è personaggio rilevante, che tuttavia rientra nei canoni dell'opera buffa. Viceversa, nella favola di Gozzi è una sorta di servitore-filosofo, che ricorda un po' Don Alfonso di *Così fan tutte* e quello che sarà, nel 1814, Prosdocimo nel *Turco in Italia* di Rossini.

Per ciò che concerne l'altro titolo, compreso tra gli «Orientalismi d'occidente», ovvero *L'esule di Granata* di Giacomo Meyerbeer e Felice Romani, melodramma serio in due atti (Milano, Scala, 1822), è interessante notare che, tra le fonti citate da Faverzani, v'è *Gonzalve de Cordoue, ou le siège de Grenade* (1806), di René-Charles Guilbert de Pixérécourt e di Hyacinthe Dorvo, un *mélodrame*, «genere del teatro di parola, affermatosi soprattutto in Francia tra fine Sette e inizio Ottocento, che prevede la recitazione parlata del dialogo drammatico alternata o unita a un copioso commento musicale da parte dell'orchestra, senza numeri musicali veri e propri. Prototipo del genere fu il *Pygmalion* di J.J. Rousseau (1770)».³ Tuttavia, l'aspetto orientaleggiante dell'opera di Mayr e Romani è rinvenibile essenzialmente nelle scenografie, concepite in maniera grandiosa, sicché la tinta esotica costituisce un elemento d'effetto in più: «...qualche eco della modernità dell'*Esule di Granata* è stata talvolta avvertita persino in Giuseppe Verdi, in opere ben più tarde, come il *Rigoletto* (1851) o addirittura il *Don Carlos* (1867)», conclude Faverzani.

Rientra nelle cifre di un'estetica romantica anche il *topos* del sogno e, di conseguenza, del racconto che lo descrive («Di per sé poco consono all'espressione musicale, il racconto rappresenta tuttavia una risorsa drammatica di spicco in certe situazioni-chiave, come rivelazione di eventi che, per quanto

3. BIANCONI-PAGANNONE, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, p. 231.

lontani nel tempo o nello spazio, gravano sul presente»⁴. Tale «dimensione onirica», espressa in forma narrativa, si ritrova nel libretto di Felice Romani, *Francesca da Rimini*, melodramma in due atti, rappresentato a Vicenza nel 1823, con le note di Feliciano Strepponi. La fonte letteraria del libretto, che utilizza l'episodio dantesco, è ravvisata nella *Francesca da Rimini* (1815) di Silvio Pellico ed è la stessa anche per il testo del dramma per musica in due atti di Paolo Pola, *Francesca di Rimini* (1828), messo in musica da Pietro Generali e andato in scena a Venezia. Nel libretto di Romani, la «dimensione onirica» cui si accennava prima è riconoscibile nel racconto del sogno di Francesca, «Era la notte placida / Rideva il ciel sereno» (I, 5). Giustamente, nell'analisi che l'autore di questo libro conduce sul libretto, si osserva come dei versi di Romani

...sembra ricordarsi, in posizione analoga, ma per ben altra descrizione, l'ultimo Salvatore Cammarano del *Trovatore* (1853) verdiano: "Tacea la notte placida, / Bella d'un ciel sereno, / La luna il viso argenteo / Lieto mostrava e pieno..." (I, 2). Se l'eco leopardiana è plausibile nel caso più recente, "Placida notte, e verecondo raggio / De la cadente luna..." , essa è probabilmente prematura in Romani, i cui settenari si situano esattamente tra la stesura e la pubblicazione dell'*Ultimo canto di Saffo*, rispettivamente nel 1822 e nel 1824, iscrivendosi per altro in una tradizione poetica assai consolidata, riconducibile almeno al Virgilio dell'*Eneide*, "...placida cum nocte iaceres" (VII).

Ciò che colpisce è la qualità 'formulare' dei versi di Romani e Cammarano, capace di riflettere una temperie romantica, consueta anche per Leopardi, anche se le radici vanno ricercate nel solco classico dell'*Eneide*.

Il clima ottocentesco si ravvisa anche in un'altra tendenza che attraversa i libretti in questa prima metà del secolo: il fondale storico, che richiama alla mente romanzi, resi celebri da autori quali Scott e Manzoni, ma anche drammi di scrittori francesi, che spesso costituiscono la fonte dei libretti. In tale gruppo, articolati tra realtà e finzione, rientrano i titoli di due opere, rappresentate rispettivamente a Milano e a Napoli. La prima, *Caterina di Guisa* (1833) è un melodramma in due atti, su un libretto di Felice Romani, intonato da Carlo Coccia, desunto da *Henri III et sa cour* di Alexandre Dumas che, con questo *drame historique* debutta come autore e drammaturgo alla Comédie-Française nel 1829. L'altra opera è *Ines de Castro* (1835), tragedia lirica in tre atti, il cui libretto di Salvatore Cammarano è il primo di questo autore, mentre la partitura è di Giuseppe Persiani. La fonte, secondo quanto afferma Cammarano, sarebbe nelle due tragedie di De La Mothe e di Bertolotti. Ma, a quanto pare (e non è chiaro fino a che punto) il poeta napoletano si sarebbe avvalso della

4. BIANCONI-PAGANNONE, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, p. 247.

collaborazione di un «ragguardevole amico», ovvero Giovanni Emanuele Bidera. Ma un altro fattore, d'ordine drammaturgico, va tenuto in conto: tanto nel melodramma di Romani, quanto nella tragedia lirica di Cammarano, e di conseguenza nelle rispettive partiture, l'affermarsi dell'alternanza cavatina/cabaletta è ormai cifra identificativa del melodramma italiano.

La stessa osservazione si può estendere ad altre tre opere a sfondo storico che vanno in scena, nell'arco di quattro anni (1839–1843), rispettivamente a Milano (*Un duello sotto Richelieu*, 1839, di Federico Ricci, Francesco Dall'Ongharo, Antonio Gazzoletti, melodramma in due atti), a Napoli (*Il conte di Chalais*, 1839 di Giuseppe Lillo e Salvatore Cammarano, melodramma tragico in tre atti), e a Vienna (Kärntnertheater, *Maria di Rohan*, 1843, di Gaetano Donizetti e Salvatore Cammarano, melodramma in tre atti). Faverzani rimarca, in tutte e tre le partiture (che esemplifica come «commistione di generi» per «...una qualche sopravvivenza del classicismo, riscontrabile nel rispetto più o meno casuale delle unità, e del romanticismo, con “la liberazione dell'individuo”»), l'uso del binomio cavatina/cabaletta. Ma, nel ricordare la fonte dei soggetti, ovvero *Un duel sous le cardinal de Richelieu*, dramma «mêlé de couplets», che vede la luce il 9 aprile 1832 sulle scene del Théâtre National du Vaudeville ad opera di Lockroy e Edmond Badon, ne illustra il genere, in cui i brani musicali vengono definiti «Air» ed affidati a voci esclusivamente maschili. Il libretto di Cammarano, scritto in un primo momento per Giuseppe Lillo, in cui i tre atti comportano ciascuno un titolo, viene riutilizzato per Donizetti, ma questa volta senza titoli. L'opera diventa *Maria di Rohan*, e sebbene «l'opera donizettiana anteponga il nome di Maria a quello di Chalais, l'unico titolo, in cui la supremazia canora della protagonista risulta incontestata, è *Un duello sotto Richelieu* di Ricci, ove la duchessa può vantare cinque prestazioni».

Un altro dramma che «svolge un avvenimento tratto dalla storia» è *La Regina di Cipro*; lo spiega il librettista Francesco Guidi che ne fu l'autore assieme a Giovanni Pacini. L'opera, un melodramma in quattro atti, andò in scena a Torino nel 1846. L'autore dei versi aggiunge nella prefazione che «non deve però tacersi ch'esso è in parte imitato dal Dramma di M.r De-Saint-Georges, *La Reine de Cypre* [sic]». *La Reine de Chypre*, musica di Jacques-François-Fromental Halévy, di Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (Parigi, Académie royale de musique, 1841) è un *grand opéra* in cinque atti. Tra il *grand opéra* di Halévy e il melodramma di Pacini, si colloca, sullo stesso soggetto, nel 1844, *Caterina Cornaro*, tragedia lirica, in due atti più un prologo, su libretto di Gaetano Sacchero, intonato da Gaetano Donizetti, andata in scena al San Carlo di Napoli. Anche in questo caso il fenomeno di trasposizione e commistione di generi si fa rilevante. Lo nota Gilles de Van, che sottolinea il diverso «telaio musicale» che distanzia il disegno del *grand opéra* dal melodramma italiano, anche se

Caterina Cornaro è etichettata come tragedia lirica, laddove invece, *La Regina di Cipro* di Pacini «ha [...] maggiori affinità con la categoria della tragedia lirica che vorrebbe essere *Caterina Cornaro* e che non lo è se non nell'accezione del termine inteso come sinonimo di melodramma». Così Faverrani, che riporta, inoltre, in merito a un eventuale ricorso al *Leitmotiv* wagneriano, riconoscibile secondo alcuni nella *Reine de Chypre*, la recensione dell'opera di Pacini, sottoscritta da Wagner:

L'apparition de Mocénigo nous révèle l'intention du poète : il ne pouvait produire un plus puissant effet qu'en faisant paraître le prophète de malheur au moment même où nos cœurs s'abandonnent à la quiétude où nous ont plongés les scènes précédentes [...]. Ce qu'il y a de sombre et de terrible dans ce Mocénigo qui va porter le trouble au sein de tant de bonheur [...] ne pouvait être plus heureusement caractérisé [...]. Le passage où l'orchestre caractérise si heureusement cette politique sombre et insidieuse [...] et qui se répète en légers échos dans différents endroits de la partition, se fait remarquer de plus par un certain vide dans l'harmonie...

Un altro argomento, che si evince dalle analisi dell'autore di questo libro, è relativo a fonti letterarie conclamate nella storia della letteratura europea, dalle quali, per vari tramiti, si deducono libretti. Della *Francesca da Rimini* di Romani e Strepponi s'è già detto, accennando alla *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico che costituisce, anche per l'omonimo dramma per musica di Pola e Generali, il testo fonte ricavato dall'archetipo dantesco. Allo stesso modo, la fortuna acquisita dalla *Gerusalemme* del Tasso, nel corso del Sette-Ottocento, è attestata dall'elaborazione effettuata, in numerosi libretti italiani e stranieri, su episodi del poema.

Ma anche le letterature straniere influenzarono la scelta di soggetti sui quali costruire melodrammi. In questo volume sono segnalati due capolavori di grandi drammaturghi che lasciarono traccia di sé nei versi e nelle partiture di opere italiane. Del dramma *Die Räuber* (1781–1782) di Friedrich Schiller esistono ricostruzioni operistiche realizzate da maestri italiani che, tuttavia, misero in scena le loro produzioni non in Italia, ma in due importanti capitali europee, Parigi e Londra. Il motivo di tale circostanza è dovuto al fatto che il dramma schilleriano era poco conosciuto in Italia, per mancanza di traduzioni o, se esistenti, per ignoranza di esse, a parte la traduzione di Maffei, effettuata due anni prima della stesura del libretto per Verdi. Ci riferiamo ai *Briganti* (1836), melodramma in tre parti, di Saverio Mercadante e Jacopo Crescini sulle scene del Théâtre-Italien di Parigi e ai *Masnadieri* (1847), dramma lirico in quattro

atti, di Giuseppe Verdi e Andrea Maffei, rappresentato al Her Majesty's Theatre di Londra. Si osserva, nell'analisi condotta sui due libretti, che

Nel 1836, in Italia esiste solo una traduzione parziale del teatro di Schiller, a cura di Pompeo Ferrario, la quale esclude *Die Räuber*. La prima versione del nostro dramma risale al 1844 e porta la firma di Carlo Rusconi, cui fa seguito, due anni dopo, Maffei, anche se Rita Unfer Lukoschik registra la "Traduzione libera inedita" di Antonio Martin Cuccetti, con il titolo *Il mendico d'Erbestein* fin dal 1804 e le presunte traduzioni di Giacinto Battaglia e di Aurelio Bianchi-Giovini del 1831 e del 1832. Ma a Parigi il nostro librettista può aver assistito a una rappresentazione o aver letto una traduzione francese allora già disponibile.

Nota ancora Faverzani che se i due libretti, di Crescini e Maffei, appaiono costruiti secondo criteri diversi, al contrario le partiture di Mercadante e Verdi «presentano una struttura del tutto paragonabile».

Nel capitolo intitolato «Il sogno mancato di Giuseppe Verdi?», l'autore di questa raccolta di saggi affronta lo spinoso problema della progettazione del *Re Lear* che occupò il compositore dal 1850 al 1855. Il lavoro compiuto da Verdi con Salvatore Cammarano, che morì nel 1852, è ampiamente documentato nel volume *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pubblicato dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani nel 2001. Dopo la morte del librettista napoletano Verdi continuò a lavorare con Antonio Somma che mise a punto due stesure del libretto. Circa trent'anni più tardi, tra il 1882 e il 1883, Antonio Ghislanzoni adattò a tragedia lirica in quattro atti il soggetto shakespeariano e Antonio Cagnoni ne mise a punto la partitura. Ma l'opera fu stampata solo nel 1900 ed eseguita postuma nel 2009, nell'ambito del Festival di Martina Franca. L'analisi di Faverzani verte su due punti-chiave. Il primo

[...] sarebbe utile sapere se Cagnoni fosse venuto a conoscenza di tali canovacci (di Verdi e Cammarano) e se ne avesse tenuto conto nel comporre la propria opera. Ghislanzoni avrebbe potuto servire da tramite. Nei carteggi verdiani non riscontriamo alcuno scambio tra i due compositori e, se escludiamo qualche biglietto cordiale inviato negli ultimi anni, le lettere per il librettista riguardano solo il lavoro attorno all'*Aida*.

Il secondo

Ma qual è la vera fonte del librettista? Ha lavorato sul testo shakespeariano [...] o si è servito di una versione italiana? Verso la fine degli anni 70 dell'Ottocento, il poeta poteva disporre di almeno tre diverse copie. I primi

tentativi di Michele Leoni risalgono agli anni 1811–1814, anche se *Il re Lear* viene stampato solo nel volume XI delle tragedie, del 1821. Giungono poi le pubblicazioni di Carlo Rusconi nel 1838 e di Giulio Carcano nel 1843. Quest'ultima è l'unica ad essere in versi. La consultazione delle traduzioni potrebbe quasi indurci a optare per la prima soluzione, cioè la lettura del testo in inglese.

L'analisi comparata viene effettuata, sulla scorta del carteggio Verdi–Cammarrano, tra le ipotesi di un'eventuale partitura verdiana e la realizzazione della tragedia lirica di Cagnoni e Ghislanzoni. Vengono poi riportate le conclusioni di Maria Teresa Dellaborra che ha curato il commento alla registrazione dell'opera. La studiosa paragona il libretto di Ghislanzoni all'originale shakespeariano e «...ne sottolinea le semplificazioni, l'eliminazione e il cambiamento di certi episodi». In merito alla partitura, Dellaborra ne evidenzia la «scrittura sapiente», anche se «le strutture musicali [...] sono ormai desuete e possono rappresentare il limite più vistoso per vivificare il tema drammatico».

Con queste interessanti pagine si conclude il lavoro di Camillo Faverezani, condotto con rara competenza e grandissimo impegno, applicato alle analisi comparate, condotte a loro volta con scrupolo certosino ed effettuate su testi scandagliati nelle pieghe più fitte.

Del senso del titolo di questa raccolta di saggi, *Il tradimento di Leporello*, ci siamo resi conto nel corso della lettura, anche se di un 'tradimento', a nostro parere decisivo nella storia dell'opera europea, non abbiamo trovato traccia: quello di Gluck e Calzabigi che, nel 1762, con *Orfeo ed Euridice*, sotto la veste di 'azione teatrale' camuffarono una Riforma, che di lì a poco esplose, non senza risvolti politici: un vero e proprio 'tradimento' nei confronti dell'opera seria. Ma, si sa, questa è tutt'un'altra storia.

Vorremmo aggiungere, infine, che non ci siamo soffermati sul capitolo dedicato a Da Ponte e al film, *Io Don Giovanni* (2009) di Carlos Saura, anche se Faverezani mette a confronto, con grande sagacia, la sceneggiatura del film con il libretto del *Don Giovanni*, tenendo conto delle fasi della biografia dapontiana. Confessiamo che il film non ci è piaciuto (una brutta copia del formidabile *Amadeus* di Forman) e, per questo motivo, ne abbiamo taciuto.

Ma sono quisquilie. Vorremmo concludere segnalando al lettore e a tutti coloro che amano il teatro d'opera questo libro che alza il sipario su un cosmo letterario e musicale che molti credono di conoscere, ma che, sotto molti aspetti, è ancora tutto da scoprire. Faverezani è la guida perfetta per condurci in questa impresa.