



CAMILLO FAVERZANI

# IL TRADIMENTO DI LEPORELLO

LIBRETTI ITALIANI E DINTORNI

---

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

STEFANO VERDINO

PREFAZIONE.

«QUESTA SCENA CI MANCAVA /

PER COMPIRE I VERSI MIEI»:

TRASPOSIZIONI E CONTAMINAZIONI

Sono più di trenta i melodrammi interessati in questo ultimo catalogo di Leporello, ma con i fitti rinvii intertestuali è probabile che si pervenga al ribadito «mille e tré» dapontiano. Il tutto si pone nell'arco dei 150 anni cruciali per la storia dell'opera, dal 1750 di *Il mondo alla roversa* della collaudata coppia Goldoni-Galuppi al 1900 della stampa di libretto e partitura (entrambi postumi) del *Re Lear* di Ghislanzoni-Cagnoni, ma va ricordata anche una doppia postilla, del 2009, che interessa sia la prima rappresentazione (a Martina Franca) del detto *Re Lear* sia il fuori programma dell'analisi del film di Carlos Saura, *Io, don Giovanni*, una attenta ricognizione per scrutare nell'opera di invenzione i margini di un qualche possibile nesso tra Casanova e Da Ponte per il capolavoro mozartiano.

Il lettore si trova così davanti ad un lungo viaggio testuale ed intertestuale, che ha molteplici aspetti e risvolti: la sorpresa di imbattersi in titoli rari e poco frequentati dalla critica, la scoperta di annodi e confronti tra opere celebri e matrici un po' obliate, la fitta navigazione in trame, situazioni, personaggi, messe in scena, corredate da una imponente documentazione in testo e in nota, che attesta il lavoro strenuo di Favertzani nel costruire un libro, che unisce sia un taglio angolato, sia una misura sistematica. Questa è evidente nelle parti analitiche che vedono ricorrere un percorso: genesi e fonte, prima rappresentazione e fortuna, riscontri dalle coeve recensioni, analisi di struttura, testo, numeri musicali, aspetti metrici e stilistici, possibili genealogie con altri testi.

Non siamo davanti ad una nuova storia del libretto e del melodramma, nella sua età aurea, ma i vari capitoli intendono offrire una luce radente ed angolata, per quanto esemplarmente offerta, in una serie di snodi cruciali sempre con attenzione alla doppia partita tra testi italiani e francesi — *fil rouge* del libro.

Le prime due parti affrontano due versanti della produzione del secondo Settecento, l'opera buffa nei suoi aspetti parodistici, l'opera seria davanti ai suoi

modelli. Per quanto riguarda il trittico variamente imparentato del «mondo alla rovescia», ovvero governato dalle donne, con gli uomini occupati in lavori domestici, al di là di riprese e variazioni, Faverzani rileva «allusioni larvate alla politica, principalmente in Goldoni», nonché «una satira anticlericale non trascurabile, specialmente nella versione di Salieri», mentre un gustosissimo saggio è il contributo gastronomico al banchetto di Don Giovanni; incentrato sul testo minore in napoletano ed italiano *Il convitato di pietra* (1783) di Giovanni Battista Lorenzi per Giacomo Tritto, ci fa poi viaggiare su più tavole imbandite non solo a pro del Commendatore, scrutandone le variazioni. Vale la pena citare un passo per gustarne la verve:

Se ben frugale appare il convito del Don Giovanni napoletano del 1783, composto ora di zuppa, ora di papparella, e soprattutto di maccheroni, esso si trova ad essere in consonanza con una certa tradizione, che si è sempre dimostrata piuttosto parca nel servire le varie portate, ad eccezione della versione praghese del 1776, la quale anticipa sulle larghezze di circa una decina d'anni dopo nella stessa città. A parte qualche rara polpetta (Bertati), il piatto forte rimangono sempre i maccheroni (pseudo-Cicognini, lo stesso Porta), talvolta accompagnati da un brindisi (Porta, Foppa, Bertati), che Lorenzi relega invece nei preparativi delle nozze di Pulcinella e Lesbina, in modo per altro allusivo, nonostante il bicchieretto. D'altronde, la stesura dapontiana è la sola a dilungarsi sui festeggiamenti di Zerlina e Masetto, ampiamente favoriti dal libertino per assecondare le proprie mire, con relativo inno al vino.

In ogni caso la ricognizione sull'opera di Tritto e Lorenzi mette in luce un testo malnato davvero notevole anche per il fecondo ricambio tra l'italiano del libertino ed il napoletano del servo Pulcinella.

A volte l'apparentamento mette invece in luce fondamentali differenze, nel caso tra una derivazione francese ed un modello italiano: il musico è sempre Piccinni dapprima su libretto di Giulio Cesare Cordara, *Lo sposo burlato* (1769), poi di Pierre-Louis Ginguené con *Pomponin* (1777). Alla prova dei versi il *Pomponin* «non è affatto una parodia dello *Sposo burlato*. Si tratta invece di un *opéra bouffon* che contiene la parodia, o piuttosto la citazione in forma semiparodistica, di quattro versi dell'*Armide* di Quinault». E qui nel nome di una fonte tassiana possiamo passare al versante serio della produzione di fine Settecento. Faverzani esemplifica su un dittico tassiano, che si raccomanda per la sua antitesi: da una parte *L'Armida abbandonata* di un giovane Cherubini ancora fiorentino, ennesima riscrittura del celeberrimo episodio della *Liberata* da un ignoto poeta di teatro (con fitti rimandi ai precedenti libretti), dall'altro — sei anni dopo — *Sofronia ed Olindo* (1788) di Gaetano Andreozzi per Carlo Sernicola, questa volta una primizia, per il fatto — argomenta il nostro

— che il circoscritto episodio tassiano non consentiva una sufficiente distensione di trama. Ci sarebbe forse voluto un Alfieri per serrare un dramma con i quattro personaggi originali (i due giovani innamorati, Aladino e Clorinda). Ed in effetti le invenzioni di Andreatti sono varie; crea due padri genitori, credibilmente, ma la cosa curiosa è che il padre di Sofronia è incredibilmente il mago Ismeno, padre nefasto perché con la sua impresa (il furto della sacra immagine) fu causa prima del sacrificio della figlia; padre punito, perché morrà alla fine, con netta infrazione al modello (che lo vede protagonista invece dell'incantesimo della foresta di Saron).

Anche i due altri drammi seri al valico del secolo, sul filo dell'argomento classicheggiante, sono in qualche modo in antitesi: la *Saffo* (1794) di Sografi per Mayr è un battesimo per il musicista bavarese-bergamasco, foriera di un notevole successo e colta da Favertani come all'origine di successive fortune romantiche, specie per il delirio di Faone (qui protagonista), mentre il meno noto *L'oracolo sannita* (1805) di Del Tufo per Zingarelli è osservato nel lavoro di ripresa e variazione dal modello francese dei *Mariages samnites* (1776) di André Grétry e Barnabé Farmian Durosoy.

«Eterno pianto di figlia infelice» ci pone nel pieno della temperie romantica, in una serie di casi se non genealogie in particolare legata al «perpetrarsi del sacrificio del personaggio femminile, talvolta figlia, vittima in una moltitudine di titoli del repertorio lirico», decisamente superiore al numero degli eclatanti esempi rimasti in repertorio da Norma a Lucia, da Leonora a Gilda. Cronologicamente si comincia da un dramma eroicomico tratto dal Gozzi da Francesco Marconi per Mayr, *Amor non ha ritegno* (1804), ma lo spicco ricade sul versante serio, a partire dalla genealogia delle Vestali e dal capolavoro di Jouy e Spontini (1807), che ebbe non poca fortuna anche in Italia, specie al San Carlo con la versione di Schmitt (1811), ma non tale da non consentire altri cimenti di rango e sempre con lo stesso titolo *La Vestale* prima con Pacini e Romanelli (1823) e poi con Mercadante e Cammarano (1840), nella costante di una «critica anticlericale che affiora in filigrana».

Protagonista della sezione è Felice Romani, messo a fuoco in quattro libretti meno noti, ma che attestano la versatilità del principe dei librettisti del tempo: si parte da un modello romantico come la *Francesca da Rimini* (1823), fortemente linearizzata dal poeta di teatro; emblematica la stessa citazione in exergo al capitolo: «Era la notte placida, / Rideva il ciel sereno»; lì per lì la «notte placida» ci fa correre al Cammarano del *Trovatore* di molto successiva, ma i versi romaniani più che aprire al notturno romantico sono un calco di un preciso idillismo settecentesco, da Gessner, che nella versione settecentesca del padre Soave suona: «Era la notte placida e serena». In ogni caso i cimenti di Romani erano davvero ad ampio raggio: dall'esotismo arabo dell'*Esule di*

*Granata* (1822) per Meyerbeer ancora italiano alla prova biblica del *Saul* (1829) tra Alfieri e Soumet, in bilico tra oratorio e tragedia lirica, per arrivare a misurarsi con il più ardito romanticismo di Dumas in *Caterina di Guisa* (1833) per Carlo Coccia, un capolavoro musicale spesso misconosciuto.

La serie delle eroine continua tra efferatezze e patetico con due libretti di Cammarano: *Ines de Castro* (1835) per Giuseppe Persiani, e *Maria de Rudenz* (1838) per Donizetti, a sua volta ripresa da Scribe e Delavigne per Gounod, *La Nonne sanglante* (1854) con ulteriore incremento di tenebra.

Interessante osservare anche come nel giro di pochi anni i principali librettisti e musicisti italiani e francesi si misurassero sullo stesso soggetto: due gli esempi con in entrambi i casi la presenza del tardo Donizetti: abbiamo così la serie italiana derivata da *Un duel sous le cardinal de Richelieu*, dramma «mêlé de couplets» di Lockroy e Badon: *Un duello sotto Richelieu* (1839) di Federico Ricci su libretto anonimo (ma coinvolti sono Francesco Dall'Ongaro, Antonio Gazzoletti e Antonio Somma), *Il conte di Chalais* (1839) di Cammarano per Giuseppe Lillo, divenuta poi per lo stesso poeta *Maria di Rohan* (1843) con musica di Donizetti. L'altra serie è costituita da *La Reine de Chypre* (1841) di Halévy e Vernoy de Saint-Georges, *Caterina Cornaro* (1844) di Gaetano Sacchero per Donizetti, e *La Regina di Cipro* (1846) di Francesco Guidi per Pacini. In questo caso l'attenzione di Faverzani si concentra soprattutto su Pacini, baluardo — in anni di incipiente verdismo — della migliore tradizione che da Rossini prova il passo al *grand opéra* ed è perciò molto valorizzata da Felice Romani, ora in veste di critico militante, pronto all'attacco antiverdiano della *Giovanna d'Arco*: «Addio, Giovanna di dolorosa memoria! Addio, povera spolmonata Giovanna, su cui discese, come un lenzuolo funereo, la tenda del proscenio! [...] *La Regina di Cipro* ha preso il tuo luogo, dal quale non sarà sbalzata, speriamo, a meno che per dispetto non esca talvolta dal sepolcro l'ombra tua dolorosa».

E nel nome, o meglio nell'ombra di Verdi si chiude il libro; nell'ombra, perché nel confronto tra *I briganti* (1836) di Jacopo Crescini per Saverio Mercadante ed *I masnadieri* (1847) di Verdi e Maffei l'interesse di Faverzani è nel mettere a fuoco il precedente minore, ben poco schilleriano, ma pure con qualche tangenza con l'opera verdiana, in ogni caso con un significativo ammicco di Crescini alla *Lucia* donizettiana e con un'apertura al «canto drammatico» da parte di Mercadante.

I lettori di «quei più modesti romanzi» troveranno in queste pagine alimento alla loro «passion predominante», e nell'incremento di nuove conoscenze di testi fuori mano e nella scoperta di nuovi legami intertestuali, ancor di più si avrà conferma della 'rete' che lega tra loro questi testi e di quanto sia il lavoro per ripercorrerne la fitta trama e connettere i diversi fili.