

Bühnenbildästhetik wie auf die aufführungspraktischen Realitäten einer erstaunlich leistungsfähigen Provinzbühne. In der Werkstatt des Paris-erfahrenen Albert Dubosq angefertigt, wurden die insgesamt vier Kulissen-Sets bewusst als visueller Kompromiss «between grandiloquence and understatement» (283) angelegt und konnten durch Mehrfachverwendung innerhalb von *Aida* und Kombinationen mit anderen Opern (teilweise bis 1970!) genutzt werden. Forments Rekurs auf die begrenzten räumlichen Konditionen der Kairoer Uraufführung in Pariser Bühnenbildern schafft einen berechtigten Vergleichsmaßstab, der die verschiedenen perspektivischen Strategien zur Erzeugung von tief dimensionierten Raumillusionen anschaulich macht – und damit an ein szenisches Wirkpotential erinnert, mit und aus dem nicht nur Künstler wie Wagner und Verdi im 19. Jahrhundert Oper komponierten.

Richard Erkens

Verdi e le letterature europee [Atti del convegno, Torino, 22 ottobre 2013], a cura di Giorgio PESTELLI, Torino, Accademia delle scienze di Torino, 2016 (Quaderni, 25), 174 pp.

Daniela GOLDIN FOLENA, *Verdi e L'Europa attraverso la Francia* (9) – Eduardo BURONI, *Lettere e letterature. Una ricognizione del canone e dell'estetica verdiana a partire dai carteggi editi* (29) – Anselm GERHARD, *Il romanticismo delle composizioni da camera di Verdi e il sentimentalismo nella letteratura europea fra Sette e Ottocento* (53) – Alberto RIZZUTI, *Argomenti d'opere* (71) – Lorenzo BIANCONI, «*Il trovatore*» di Verdi e Cammarano, da García Gutiérrez (109) – Helga LÜHNING, «*Don Karlos*» di Schiller secondo Verdi e Du Locle (153)

Espressione di una giornata di studi svoltasi all'Accademia delle Scienze di Torino in occasione del bicentenario del 2013 – su un tema, come ricorda Giorgio Pestelli nella Premessa, che si voleva «particolare ma non troppo specialistico» – il volume indaga diversi aspetti dell'approccio di Verdi a quelle letterature europee – nel senso di 'non italiane' – che fornirono le fonti per la quasi totalità della sua produzione.

Daniela Goldin inizia il suo percorso da Hugo («in principio erat Ernani», 11), drammaturgo che offre a Verdi spunti scenico musicali di grande suggestione, ma anche elementi paratestuali preziosi per la definizione del senso profondo di un intrigo, come le prefazioni (non dimentichiamo, però, che proprio la prefazione del dramma era già stata al centro della riflessione di Romani e Donizetti, all'epoca di *Lucrezia Borgia*). Goldin

mostra come Hugo sia anche la lente attraverso cui spiegare l'approccio di Verdi ad altre fonti, Shakespeare naturalmente, ma anche il García Gutiérrez del *Trovador*, il che permette all'autrice di concludere che il «sorprendente quadriennio verdiano 1850-1853» (a partire da *Stiffelio*) fu «complessivamente francese». Per altro verso, come l'autrice poté dimostrare sin dai suoi pionieristici studi degli anni Ottanta, e come viene brevemente ricordato in questa sede, anche la conoscenza della letteratura germanica da parte di Verdi fu largamente mediata da una prospettiva culturale almeno in parte parigina, quella di Madame de Staël. Il teatro francese offriva a Verdi un orizzonte amplissimo di suggestioni dirette, ma anche un protocollo d'accesso e d'interpretazione alle altre tradizioni continentali.

Edoardo Buroni ripercorre l'epistolario verdiano per trarne una serie di punti fermi nell'orizzonte estetico del compositore: la novità, la sintesi, l'effetto. I passi presi in considerazione sono noti, ma è comunque utile vederli riuniti, anche se la prospettiva adottata (e la natura delle fonti) ha per conseguenza una specie di assolutizzazione del pensiero estetico verdiano, mentre la ricerca degli ultimi anni ha fatto molto per recuperare anche il contesto di riflessione intellettuale diffusa da cui questi concetti-chiave derivano. Anche il ritorno a Dante che sembra caratterizzare i gusti verdiani degli ultimi decenni va probabilmente letto in un quadro non solo di gusti letterari, ma anche di costruzione di un pantheon virtuale e di una nuova coscienza nazionale.

Anselm Gerhard lavora da anni per riposizionare il giovane Verdi nell'ambito socio-culturale del mondo aristocratico milanese, che ne influenza profondamente la carriera, gli orientamenti intellettuali, le scelte poetiche. Il consumo di musica vocale da camera era un momento essenziale di quella sociabilità, e un esame delle provenienze letterarie dei testi utilizzati da Verdi per la sua produzione in quest'ambito, essenzialmente concentrata nei tardi anni Trenta e negli anni Quaranta, offre spunti di grande interesse. Colpisce la netta preponderanza di testi provenienti dalle letterature di lingua inglese (fra cui uno della poetessa statunitense Lucretia Maria Davidson) e tedesca. Il tutto, spesso, grazie alla mediazione delle traduzioni di Andrea Maffei, ma non solo: spicca, in via diretta o attraverso la circolazione di strenne e riviste, il ruolo di letterati come Antonio Bellati (magistrato e traduttore), Cesare Cantù, Antonio Piazza. Da questa costellazione letteraria 'nordica', alternativa alla tradizione del classicismo arcadico diffuso nella cultura aristocratica italiana, promana una sensibilità da cui Verdi può aver tratto, secondo la proposta convincente dell'autore, un'estetica assai particolare, "sentimentale". Sedimentandosi nella lunga

durata, questa sensibilità lascia tracce notevoli sull'insieme dell'opera verdiana; tanto più che nella produzione cameristica di questi anni sembrano annidarsi spunti, anche musicali, per alcuni capolavori della maturità. Un'utile appendice fornisce il testo originale delle poesie di Thomas Moore, Davidson, Johann Gaudenz von Salis-Seewis e Goethe esaminate nello studio, con a fronte la traduzione italiana utilizzata dal compositore.

Correva probabilmente l'anno 1849 quando Verdi stese un elenco di soggetti da prendere in considerazione per le proprie opere, elenco noto grazie ad una riproduzione (purtroppo pessima) inserita nel volume dei *Copialettere* curato da Cesari/Luzio. Alberto Rizzuti ha intrapreso il compito gravoso di passarlo in rassegna, identificando e analizzando le fonti cui esso fa riferimento, e avanzando, per ciascuna di esse, brevi ma illuminanti commenti sulla natura dell'interesse di Verdi per il titolo e sulle ragioni che possono averlo poi spinto ad abbandonare alcuni soggetti, anche promettenti, per metterne in musica altri. Attingendo agli epistolari e ad altre fonti indirette, rilevando con fine sensibilità le parentele drammaturgiche fra soggetti realizzati e non (e convocando anche elementi relativi al rapporto di Verdi con le arti figurative), Rizzuti offre un contributo stimolante alla nostra conoscenza dei meccanismi motivazionali e creativi del compositore, siano essi di stampo estetico-drammaturgico o di natura pratica (se a Firenze ci fosse stato un tenore come si deve, oggi probabilmente avremmo un *Amleto* anziché un *Macbeth*). Naturalmente, alcune ipotesi si possono discutere: a nostro avviso, ad esempio, l'analogia tematica fra *Ruy Blas* e *Simon Boccanegra*, che avrebbe sconsigliato Verdi dal tornare sul soggetto di Hugo (106), non sembra così importante rispetto alle costellazioni drammatiche, ben diverse, in cui si trovano i rispettivi protagonisti. Aggiungiamo due precisazioni su aspetti del tutto marginali. Primo: se, come sembra, Verdi aveva pensato all'*Ines de Castro* di Cammarano (ovvero al libretto già musicato da Giuseppe Persiani per Maria Malibran, 1835), gli elementi «raccapriccianti» (95) presenti nella tradizione del soggetto, quale l'incoronazione del cadavere, non avranno giocato alcun ruolo: Cammarano li aveva già espunti. Secondo: le prime quattro opere di Verdi non sono, come si legge a nota 40, «tutte su libretto di Solera»: *Un giorno di regno* è ovviamente l'adattamento di un libretto di Felice Romani; e oggi sappiamo con certezza che la paternità dell'*Oberto* è di Antonio Piazza, anche se Solera fu chiamato a collaborare «con sistema di Scribe». ¹

¹ [Antonio] P[IAZZA], *La prima di «Oberto, conte di S. Bonifacio» alla Scala (in «Il corriere delle dame», XXXIX/64, 20 novembre 1839, p. 518)*, a cura di Vincenzina C. OTTOMANO e Anselm GERHARD, in *verdiperspektiven* I, 2016, pp. 163-164: 163.

Lorenzo Bianconi sceglie invece di concentrarsi, con un approccio comparatistico, sul *Trovatore* e sulla sua fonte, il dramma di García Gutiérrez. Un *topos* critico vuole che la vicenda dell'opera sia oscura e confusa, eppure, come nota l'autore, essa «viene immediatamente compresa da qualsiasi melomane in teatro» (116). Per spiegare l'enigma, Bianconi ricorre al concetto di «costellazione dei personaggi»: nell'opera come nel dramma interagiscono dialetticamente due triangoli, quello erotico formato, al solito, da soprano tenore e baritono, e quello parentale implicante Azucena e i due fratelli; scenicamente flagrante il primo; fondato invece su eventi remoti e oscuri, ma sempre pronto a risorgere in una violenta «presentificazione» drammatica, l'altro. Magistrale l'analisi comparativa: gli aggiustamenti operati da compositore e librettista si spiegano, a diversi livelli, con ragioni pratiche o cautele rispetto alla censura, ma anche con ragioni musicali e drammaturgiche: facendo di Manrico il più giovane – seppur di poco – dei due fratelli (laddove nel dramma accade il contrario), viene legittimata la distribuzione tradizionale del triangolo erotico, e obliterata la dimensione dell'istinto di casta che nel dramma spinge Leonor verso Manrique, il 'vero' – primogenito, dinasticamente legittimo – Conte di Luna. Bianconi sospetta che il cambio si possa attribuire ad una legge «non scritta ma ferrea» del melodramma italiano, il «divieto dei due tenori» (135); una pratica che forse si potrebbe riformulare – fondandola antropologicamente – come 'obbligo del baritono', ovvero di un antagonista 'tiranno' percepito come più anziano rispetto al tenore. Fra i numerosi spunti di questa lettura più che stimolante citeremo ancora la rimessa in questione di alcuni *topoi* critici, come quello che identifica in Azucena, piuttosto che in Leonora, la vera primadonna del dramma. La *mise en garde* è opportuna, ma va ricordato che Verdi stesso parve di quell'avviso, non solo, come ricorda Bianconi, in fase di remota genesi dell'opera, ma anche, a cose fatte, nella lettera a Piave del 17 aprile 1853;² lettera, certo, da prendere con le pinze e valutando bene la sua strategia argomentativa. A chiusura del testo, l'autore riprende in mano anche la celebre lettera a Cammarano del 4 aprile 1851 in cui Verdi affermava di sognare un melodramma senza numeri chiusi, «un solo pezzo». Si è soliti notare che alla fine (per 'colpa' di Cammarano?) *Il trovatore* non corrispose a questo proclama di poetica melodrammatica. Ora, Bianconi prova a rovesciare l'argomentazione, dimostrando che nel *Trovatore* la «novità di forme» c'è davvero, grazie al fatto che le strutture metriche sono spesso estese oltre il consueto, generando quindi «un'inusitata slogatura interna delle arcate melodiche» (144); e che

² Cfr. Franco ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, II, Milano, Ricordi, 1959, p. 241.

abbondano le mosse vocali mancanti di preludio orchestrale, così come «gli innesti a sbalzo» (146). Osservazioni assai preziose che ci permettono di guardare all'opera con uno sguardo nuovo, anche se difficilmente potremo leggere queste tecniche metrico-sintattiche (tutte operanti all'interno dei 'blocchi' dei numeri) come realizzazione dell'utopia espressa in quella lettera: nella quale, piuttosto, Verdi sembra pensare ad una continuità fra elementi strutturali simile a quella già sperimentata, pochi mesi prima, nel terzo atto di *Rigoletto*, e assente nel *Trovatore*.

Helga Lühning, infine, si sofferma sulle ragioni del successo del teatro di Schiller come fonte per l'opera romantica italiana e in particolare per Verdi; si concentra poi su *Don Karlos*, dramma complesso, frutto di una genesi lunga e sofferta, che per lungo tempo fu considerato (anche dall'autore) inadatto alla rappresentazione teatrale. L'analisi comparativa di dramma e libretto mette in luce le semplificazioni, le fusioni e gli spostamenti che si resero necessari per funzionalizzare l'intrigo senza sacrificare strutture di senso e situazioni cui Verdi teneva molto: un'operazione delicata, svolta con indubbia maestria. Fra gli interventi più radicali di Méry e Du Locle va citato l'inserimento dell'atto di Fontainebleau, che permette di riavvicinare la vicenda alle tradizioni della drammaturgia operistica mettendo in primo piano il rapporto amoroso fra soprano e tenore, e creando un momento di felicità rispetto al quale misurare il seguito angoscioso della vicenda. Lühning nota che Verdi, eliminando il primo atto in occasione dell'ultima grande revisione, quella del 1882-83, ripercorse inconsciamente il processo genetico del dramma di Schiller, durante il quale il peso emotivo e concettuale della vicenda si era gradualmente spostato dalla figura di Karlos a quella di Posa. Non ci sembra tuttavia appropriato parlare, per quanto riguarda il primo atto dell'opera, di una eliminazione «irrevocabile» (171); com'è noto, un *Don Carlos* comprendente sia i ritocchi della versione scaligera del 1884 sia l'atto di Fontainebleau continuò ad essere un'opzione accessibile. Non è chiaro in che misura la rappresentazione modenese del 1886, costruita su questo modello, si possa considerare una "Fassung letzter Hand" che esprime la preferenza di Verdi, ma questa versione non avrebbe potuto continuare a circolare senza ottenere quanto meno il suo assenso.

Luca Zoppelli