

CESARE QUESTA

Scritti operistici minori

a cura di
Caterina Pentericci

In appendice
Renato Raffaelli
TRE RICORDI



Urbino University Press
Collana Senza Filo





1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

UUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

CESARE QUESTA

Scritti operistici minori

a cura di
Caterina Pentericci

in appendice
Renato Raffaelli
TRE RICORDI

CESARE QUESTA
Scritti operistici minori

a cura di
Caterina Pentericci

in appendice
Renato Raffaelli
TRE RICORDI

Progetto grafico
Mattia Gabellini

Referente UUP
Giovanna Bruscolini

[Print] ISBN 9791257650414
[PDF] ISBN 9791257650391
[ePub] ISBN 9791257650407

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:

<https://press.uniurb.it/index.php/UrbinoUP>

© Gli autori per il testo, 2026

© 2026, Urbino University Press

Via Saffi, 2 | 61029 Urbino

Sito web: <https://uup.uniurb.it/> | e-mail: uup@uniurb.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da StreetLib (<https://www.streetlib.com/it/>)

Sommario

7

Premessa

Caterina Pentericci

11

Dieci anni dopo

Renato Raffaelli

15

Soggetti antichi nel teatro d'opera

27

A proposito di *Roma diva* di Danielle Porte

35

Leggere e 'rappresentare' Tacito nella Venezia del Seicento

51

***Idomeneo* o il ritorno dell'eroe in patria**

61

Selim o sia il turco illuminato

81

La Vestale, garante di Roma

95

I suoni della tragedia

Cesare Questa – Emilio Sala

111

I due finali di *Otello*

Cesare Questa – Renato Raffaelli

135

Immagini di *Semiramide*

145

Prospettive di *Norma*

157

Azione seria compiuta / Azione seria incompiuta

187

Il velo della principessa Eboli

Appendice

Renato Raffaelli

Tre ricordi

213

Ricordo di Cesare Questa

227

Questa, Plauto, Sarsina: un incontro felice

237

Due parole su Cesare Questa e il teatro

PREMESSA¹

Caterina Pentericci

La presente raccolta riunisce gli scritti sparsi che Cesare Questa dedicò al teatro d'opera: il versante, fra i molti che la sua curiosità seppe indagare, al quale era stato iniziato in famiglia fin dalla nascita e a cui restò fedele *come a un primo e non più obliato amore*, con la medesima passione e il medesimo rigore che riservava alla filologia. Proprio per restituirne l'unità e la coerenza si è creduto opportuno, nel comporre la silloge, lasciar fuori alcuni contributi, le cui ragioni di esclusione conviene qui dichiarare.

Sono stati ovviamente esclusi i lavori già apparsi in forma di volume: *Il ratto dal serraglio*. Euripide, Plauto, Mozart, Rossini, Urbino 1997² (prima ediz. Bologna 1979), e *Semiramide redenta*. Archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma, Urbino 1989. Si è poi rinunciato a quanto Questa stesso aveva già ristampato in volumi da lui curati; così il saggio *Roma nell'immaginario operistico*, dapprima apparso in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (dirr.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, IV, *L'attualizzazione del testo*, Roma 1991, pp. 307-358, che fu ripubblicato, con rimaneggiamenti e con il nuovo titolo *I Romani sulla scena operistica*, in C. Questa, *L'aquila a due teste. Immagini di Roma e dei Romani*, Urbino 1998, pp. 173-227; lo scritto di C. Questa e R. Raffaelli, *Mutazioni di Ifigenia*, edito in Gluck, *Iphigénie en Tauride*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano 1992, pp. 43-76, che fu ristampato in appendice alla seconda ediz. di *Il ratto...*, cit., pp. 151-187; e *La spilla e la cistella*. Da Ponte, Mozart, Plauto, edito in *Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto*, Urbino 1996, pp. 155-165, che trovò posto in C. Questa, *Sei letture plautine. Aulularia Casina Menaechmi Miles gloriosus Mostellaria Pseudolus*, Urbino 2004, pp. 157-165. Allo stesso modo si è rinunciato a *Presenze di*

1 Sia consentito aprire queste pagine con un debito di gratitudine: a Renato Raffaelli, anzitutto, e a Roberto M. Danese, e a tutti i miei maestri e amici della scuola urbinata che Cesare Questa fondò e crebbe — Settimio Lanciotti, Alba Tontini, Alessio Torino, Giorgia Bandini. A loro devo l'essere stata introdotta non solo al mondo di Plauto, ma anche a quello, non meno amato da Questa, del teatro d'opera; e a loro devo l'onore, che sento insieme grande e impegnativo, di curare questa raccolta: *vitai lampada tradunt*.

Tacito nel Seicento veneziano, ripreso pressoché alla lettera e poi ampliato in *Leggere e 'rappresentare' Tacito nella Venezia del Seicento*, qui compreso. Leggermente diverso è il caso di altri due articoli, che pure si è deciso di non accogliere: *Plauto in Rossini*, in *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, IV, Bologna 1981, pp. 1581-1587, e *Semiramide da Voltaire a Rossini (passando per Shakespeare)*, in *Antioco malato. Forbidden loves from antiquity to Rossini*, Siena 18-20 maggio 1989 («Annali Fac. Lett. e Filos. Univers. Siena» XI, 1990), pp. 371-381. Si tratta infatti di brevi scritti anticipatori, rispettivamente, del primo e del secondo dei volumi citati più sopra, nei quali i medesimi contenuti sono svolti con ben maggiore ampiezza. Da ultimo si sono esclusi i contributi di contenuto affine, ancorché pubblicati in sedi diverse: si tratta per lo più di scritti sulla medesima opera apparsi nei Programmi di sala di teatri differenti. In questi casi, là dove i contenuti erano sostanzialmente gli stessi, si è scelto di stampare l'ultimo in ordine di tempo, in quanto più aggiornato e sottoposto alla più recente revisione dell'autore: a quei testi, *piano, pianissimo*, Questa tornava infatti senza posa, limando e ritoccando con la pazienza di chi non si sente mai sazio. Così è avvenuto per i tre saggi dedicati al mozartiano *Ratto dal serraglio: Bassa Selim o sia il Turco illuminato*, in Mozart, *Il ratto dal serraglio*, Programma di sala del Gran Teatro La Fenice, Venezia 1981, pp. 187-197; un secondo contributo, con il medesimo titolo, apparso in Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano 1994, pp. 94-105; e un terzo scritto, dal titolo lievemente ritoccato, *Selim o sia il Turco illuminato*, uscito in Mozart, *Il ratto dal serraglio*, Programma di sala del Teatro Lirico di Cagliari, Cagliari 2007, pp. 39-65. Delle tre è quest'ultima la versione che si è scelto di ristampare. Infine si è omessa anche la breve scheda a G. Paduano, *Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, in «Riv. di Filol.» 110, 1982, p. 252, perché confluita nel molto più ampio *Il velo della principessa Eboli* in «Intersezioni» 4, 1984, pp. 419-438, che parte dalla discussione del medesimo libro di Paduano e che è presente in questa silloge.

Quanto all'ordinamento degli scritti, non li si è disposti secondo la cronologia della pubblicazione, ma secondo quella degli argomenti, degli

autori e delle opere trattate². Si è scelto perciò di muovere da uno sguardo d'insieme sui soggetti antichi del teatro d'opera, per seguire poi il filo delle materie e dei loro autori: dal Tacito nella Venezia secentesca all'*Idomeneo* e al *Ratto* mozartiani, dalla romana *Vestale* di Spontini alla tragedia in musica, fino ai capolavori rossiniani dell'*Otello* e della *Semiramide* e alla *Norma* belliniana, per finire con Verdi, da Questa molto amato, con *Stiffelio* e *Don Carlos*. Un cammino, insomma — *varcando i mari e i monti* —, dall'antichità classica alla scena del melodramma, nel quale Questa stesso si trovava pienamente a suo agio e a cui ritornava ogni volta con grande piacere.

2 Preciso qui che il rinvio secco a un numero (per es. «vedi sopra, 3») si riferisce al paragrafo, sempre all'interno del medesimo contributo.

DIECI ANNI DOPO¹

Renato Raffaelli

Munus amicitiae

Sono passati dieci anni dal 4 febbraio 2016, ma sembra ieri. Per me era un giorno speciale, per una ricorrenza di famiglia. Ma nel primo pomeriggio arrivò una telefonata da Urbino. Era la persona che assisteva Cesare Questa da più di un anno. Mi disse semplicemente: «È successo». Noi allievi ed amici che gli eravamo più vicini sapevamo bene che era molto malato. Eppure, sia per le condizioni gravi ma da lungo tempo abbastanza stabili, sia per la resistenza che aveva già mostrato in situazioni quasi disperate, rifiutavamo di pensare che la fine potesse essere imminente. Quello a cui non volevamo credere, invece, era accaduto.

Perdevamo un maestro straordinario, una guida sicura, un amico talvolta imprevedibile, ma sempre vicino e presente nei momenti importanti, sia nella vita dell'accademia e degli studi, sia in quella di tutti i giorni. Com'è naturale, dopo l'inevitabile disorientamento iniziale, ognuno di noi ha ripreso il proprio cammino, proseguendo in molte delle attività che avevamo intrapreso con lui. Sono andate avanti le ricerche di ciascuno, le incombenze di dipartimento e di ateneo, la collaborazione con il Comune di Sarsina per la promozione degli studi plautini. Alle *Lecturae Plautinae Sarsinates*, concluse con il convegno del settembre dello stesso 2016 e seguite l'anno dopo dalla pubblicazione del ventesimo ed ultimo volume, sono subito subentrati i *Ludi Plautini Sarsinates*, promossi da Roberto M.

1 La pubblicazione di questo libro deve molto a numerose persone. Ai responsabili della Urbino University Press, che l'hanno accolto e ne hanno curato la realizzazione. Ad Alessio Torino e Roberto M. Danese, che hanno subito caldeggiato il progetto ed efficacemente contribuito al suo compimento. Ai responsabili delle pubblicazioni in cui gli scritti sono stati editi per la prima volta che siamo riusciti a contattare, per l'autorizzazione a riproporli in questa nuova veste. Infine, per ultima, ma solo in questo elenco, a Caterina Pentericci, che ha assunto i vari e non facili compiti della curatela e della normalizzazione redazionale con impegno e competenza encomiabili.

Danese e curati da Giorgia Bandini e Caterina Pentericci. Ne è uscito nel 2025 il sesto volume e il settimo è in preparazione e vedrà le stampe entro il prossimo ottobre: come sempre, immediatamente prima del nuovo convegno. Inoltre ha fatto altri passi l'opera cui Questa teneva di più e in cui più profonda e tenace è stata la sua impronta, l'*Editio Plautina Sarsinatis*. In questi dieci anni, grazie alla ultima revisione di Alessio Torino, è stata pubblicata nel 2017 l'edizione dello *Pseudolus*, cui Questa aveva dedicato davvero strenuamente le residue energie. Hanno poi visto la luce l'edizione dell'*Aulularia*, curata da Walter Stockert (2019), quella dei *Menaechmi*, a cura di Giorgia Bandini (2020) e quella del *Truculentus*, ad opera di Caterina Pentericci (2024). Altre, come quella del *Miles Gloriosus*, per cura ancora di W. Stockert, sono in via di ultimazione². Alla programmazione e alla realizzazione di queste edizioni hanno contribuito, in maniera decisiva, l'impegno assiduo di Roberto Danese e le attenzioni scrupolose di Settimio Lanciotti e Alba Tontini. Ma nessuno del gruppo urbinato del Centro Internazionale di Studi Plautini (CISP) - nel frattempo grandemente accresciuto e divenuto Centro Interuniversitario Internazionale di Studi Plautini (CII-SP) - si è sottratto ai suoi compiti. Sia i vecchi membri fondatori, sia quelli che si sono aggiunti nel corso del tempo hanno contribuito allo sviluppo delle iniziative avviate e alla formulazione di nuovi progetti, profondendo vi energia, competenza e mai sopito entusiasmo.

Dieci anni, come detto, sono passati velocemente. Ma, guardando indietro, possiamo dire che non sono trascorsi senza profitto e soprattutto che, nei lavori svolti, abbiamo cercato di non discostarci dagli insegnamenti di Cesare Questa. Uno dei quali è stato di non perdersi mai d'animo, di fronte a qualunque situazione, impegnandosi, in ogni caso, a fare il meglio possibile. Immergendoci nella vita e nel lavoro di tutti i giorni, non lo abbiamo tuttavia dimenticato. La continuità della memoria, infatti, si nutre certo del pensiero, ma ancor più delle opere che si svolgono quotidianamente, quando in esse sia vivo il retaggio di chi ci è stato maestro e ci ha aperto la strada.

Con questa consapevolezza, abbiamo ritenuto opportuno che il decimo anniversario fosse ricordato con due speciali iniziative. La prima, in fase di organizzazione, è un convegno, che si terrà in Urbino nel prossimo

2 Nel frattempo anche il *Miles* curato da Stockert è stato pubblicato: Sarsina e Urbino 2026.

ottobre: promosso dalla Fondazione “Carlo e Marise Bo”, esso sarà dedicato ad alcuni aspetti salienti della figura dello studioso. La seconda è la pubblicazione di questo volume, che raccoglie gli scritti che Questa ha rivolto a quella che è stata senz’altro la sua passion predominante, e cioè il teatro d’opera, cui fu iniziato in famiglia fin dalla nascita e forse anche prima: a questo proposito, raccontava volentieri come sua madre Ada Filippini, durante la gestazione, solesse mettersi ad ascoltare il marito, Angelo Questa, mentre provava al pianoforte i passaggi delle opere che avrebbe diretto.

Nella silloge sono compresi tutti i contributi di argomento operistico, tranne quelli pubblicati in volume, quelli già ristampati in libri da lui curati e quelli, di contenuto affine, pubblicati in più sedi³. Gli scritti sopravvissuti a questa scrematura, e qui raccolti, sono comparsi, in buona parte, in Programmi di sala di alcuni dei maggiori teatri italiani, soprattutto alla Scala; altri sono usciti in sedi attinenti a differenti discipline. Ripubblicandoli insieme, abbiamo ritenuto di porre rimedio alla loro dispersione e alla conseguente non sempre facile reperibilità. Ma ancor più siamo stati indotti dalla loro qualità complessiva e dalla comune affinità di concezione: tutti sono stati concepiti negli anni ottanta e novanta del secolo scorso, quelli della piena maturità dell’autore. Sul volume che presentiamo, com’è ovvio, il giudizio definitivo spetta a lettori di noi più competenti e, soprattutto, di noi meno coinvolti. Possiamo tuttavia garantire che in esso non manca la viva e talora vibrante sensibilità per gli argomenti esaminati, cui si unisce il possesso dei più raffinati strumenti critici. Soprattutto quelli che a Questa derivavano dall’assoluto dominio della scienza filologica, applicati con successo anche in ambiti diversi da quello consueto della filologia classica.

Alla fine del volume, incoraggiato a farlo dagli amici Roberto M. Danese e Alessio Torino, sono ristampati a mo’ di appendice tre contributi che toccano aspetti diversi e complementari della personalità, non solamente scientifica, di Cesare Questa. Tutti sono stati pronunciati nell’anno stesso della sua scomparsa. Il primo, in occasione del trigesimo, nell’Istituto di Civiltà Antiche dell’Università di Urbino, da lui fondato e diretto. Il secondo a Sarsina, durante la *Lectura Plautina* di quell’anno, svoltasi il 24 settembre. Il terzo in Urbino al teatro Sanzio, il 10 novembre, in occasione

3 Per i particolari al riguardo, vd. la *Premessa* di C. Pentericci, sopra, p. 7 sg.

della prima uscita pubblica, con la nuova intitolazione a suo nome, del Centro Teatrale Universitario “Cesare Questa”. Nel primo di essi, peraltro, era già formulata la proposta, ora finalmente realizzata, di raccogliere insieme i suoi scritti operistici.

Tutto il lavoro è stato reso più leggero dal profondo spirito di amicizia che l’ha accompagnato, quell’amicizia su cui Cicerone fa dire a Lelio - l’amico diletto di Scipione Emiliano - le seguenti parole (*De amicitia*, 5, 17): *Ego vos hortari tantum possum ut amicitiam omnibus rebus humanis antepōnatis; nihil est enim tam naturae aptum, tam conveniens ad res vel secundas vel adversas. Sed hoc primum sentio, nisi in bonis amicitiam esse non posse.*

Pesaro, 4 febbraio 2026

SOGGETTI ANTICHI NEL TEATRO D'OPERA¹

Gli argomenti tratti dalla mitologia e dalla storia greca e romana² hanno una larghissima prevalenza nell'opera, dalla nascita del genere (*Dafne* di Jacopo Corsi e Jacopo Peri: Firenze 1598) alle soglie del romanticismo, sia in quella di stile italiano, sia – e forse più – nella *tragédie lyrique* francese. Temi dello stesso genere si trovano peraltro, seppure in minor numero, nell'Ottocento romantico e postromantico e nell'opera contemporanea: basti citare, come opera già romantica, *Norma* di Vincenzo Bellini (Milano 1831), e poi *Les Troyens* di Hector Berlioz (Parigi 1863; prima rappr. compl. Karlsruhe 1890), *Elektra* di Richard Strauss (Dresda 1909), i due diversi *Nerone* di Arrigo Boito (Milano 1924) e Pietro Mascagni (Milano 1935), l'opera-oratorio *Oedipus Rex* di Igor' Stravinskij (Parigi 1927, in forma scenica Vienna e Berlino 1928), *Giulio Cesare* di Gian Francesco Malipiero (Genova 1936), *Clitennestra* di Ildebrando Pizzetti (Milano 1965), *Antigone* e *Oedipus der Tyrann* di Carl Orff (rispettivamente Salisburgo 1949 e Stoccarda 1959), *Le Baccanti* di Giorgio Federico Ghedini (Milano 1948), *The Bassarids* di Hans Werner Henze (Salisburgo 1966), *Satyricon* di Bruno Maderna (Scheveningen 1973); e si potrebbe continuare. (In questa rassegna daremo il nome del compositore, poi quello del librettista, seguiti da luogo e anno della 'prima' assoluta, se conosciuti.)

Considerata l'ampiezza difficilmente commensurabile del materiale, si può soltanto raggrupparlo secondo le fonti antiche da cui deriva ed esem-

1 Da: «Il Saggiatore musicale» 2008, pp. 97-105.

2 Questo contributo, concepito una decina d'anni fa per il rifacimento dell'illustre enciclopedia delle scienze dell'antichità classica di August Friedrich von Pauly e Georg Wissowa (la *Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 1893-1980), è rimasto inedito. Chi consulta *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, a cura di H. Cancik e H. Schneider, Stuttgart-Weimar 1996-2003, e segnatamente il vol. XIV (*Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, a cura di M. Landfester, 2000), trova bensì una 'voce' *Oper* (redatta dallo storico Mischa Meier) che suntegge i principali episodi della storia dell'opera riconducibili per un verso o per l'altro agli ideali dell'antichità classica (la Camerata fiorentina; Gluck; Wagner;...); ma invano cercherebbe quest'istruttivo, utilissimo regesto delle fonti antiche, che la redazione del «Saggiatore musicale» è lieta di poter offrire ai lettori, con un modico aggiornamento bibliografico benevolmente autorizzato dall'estensore. [N.d.R.]

plificare la fortuna di qualche soggetto, a volte vastissima come nel caso del mito di Orfeo. Avremo quindi:

- (a) soggetti tratti da poeti epici, come Omero, Apollonio Rodio, Virgilio, Ovidio, Lucano, Stazio, Silio Italico;
- (b) soggetti tratti da poeti lirici ed elegiaci: Catullo, Ovidio;
- (c) soggetti tratti da poeti tragici: Sofocle, Euripide (raro Eschilo), Seneca, che molto spesso sono stati adattati all'opera tenendo presenti anche le 'riscritture' di poeti tragici moderni, in specie francesi (Corneille, Racine, Quinault, Crébillon fils, Voltaire, e minori oggi dimenticati come Guymond de La Touche o Dubois-Fontanelle);
- (d) soggetti tratti da storici (anche in senso lato) antichi, come Valerio Massimo, Suetonio, Tacito, Giustino, Plutarco, Livio e l'*Historia Augusta*: anche in questo caso la fonte antica può essere mediata, in tutto o in parte, attraverso testi moderni che si ispirano ai medesimi racconti (per es. il *Giulio Cesare* di Malipiero giunge alle fonti antiche attraverso il *Julius Caesar* di Shakespeare); non diversamente, più d'una volta il librettista può aver utilizzato fonti antiche del medesimo argomento ma di genere letterario diverso, rivolgendosi anche a repertorii mitografici come Apollodoro, Igino o Antonino Liberale.

(a) *Soggetti tratti da poeti epici.* – Il soggetto della prima opera in musica (*Dafne*) viene da Ovidio (*Metamorfosi*, I 453-567), e di certo fu scelto anche perché simbolico della poesia (Apollo) e della gloria poetica e mondana (*Dafne*, cioè l'alloro): il libretto di Ottavio Rinuccini, usato a Firenze da Corsi e Peri nel 1598, viene intonato ancora da Marco da Gagliano (Mantova 1608) e, tradotto da Martin Opitz, riceve musica, oggi perduta, di Heinrich Schütz (Torgau 1627). Soggetto strettamente affine sottostà agli *Amori d'Apollo e di Dafne* (F. Cavalli – G. F. Busenello: Venezia 1640); e poiché l'episodio ovidiano, carissimo anche all'arte figurativa barocca (Bernini), è in sé stesso molto semplice, esso viene arricchito da digressioni e azioni accessorie: Busenello, per esempio, vi intreccia i miti di Titone e Aurora e di Cefalo e Procri, già in certo qual modo connessi fra loro, attingendo soprattutto da Ovidio (*Metamorfosi*, VII 661-862; con spunti

da Igino, *Favole*, 179). Una *Daphne*, tragedia bucolica in un atto, mette in musica ancora Strauss (libr. di J. Gregor: Dresda 1938).

Quanto al mito d'Orfeo, esso è emblema della musica stessa: è il potere primordiale, magico e incantatorio della musica, capace di placare i mostri infernali e muovere le selve. Si comprende perciò come esso sia stato trattato sotto ogni possibile angolatura, dalle origini ai contemporanei, sì che uno studio approfondito di questo tema verrebbe quasi a confondersi con la storia stessa dell'opera, senza distinzione di stili, secoli, generi musicali. Fonte assolutamente primaria del soggetto è Virgilio (*Georgiche*, IV 453-527), ma integrato da Ovidio in due brani di grande importanza (*Metamorfosi*, X 1-143 e XI 1-66), che contengono la descrizione della catabasi e dell'anabasi del cantore, la sua allocuzione alle divinità inferi, la sua fine straziato dalle Menadi col definitivo ricongiungersi all'ombra di Euridice nell'Ade. A mo' d'esempio possiamo ricordare: *Euridice* (testo di Rinuccini, messo in musica sia da Peri sia da G. Caccini: Firenze 1600; rappr. con la musica del Caccini: Firenze 1602); *La favola d'Orfeo* (C. Monteverdi – A. Striggio jr.: Mantova 1607); *Orfeo* (L. Rossi – F. Buti: Parigi 1647); *L'Orfeo* (A. Sartorio – A. Aureli: Venezia 1672); *Orfeo ed Euridice* (Chr. W. Gluck – R. de' Calzabigi: Vienna 1762; poi rielaborata in *Orphée et Eurydice* su testo di P.-L. Moline: Parigi 1774); *Orfeo ed Euridice* (F. Bertoni, che intona il medesimo libr. di Calzabigi usato da Gluck a Vienna: Venezia 1776; di recente riascoltato e, nell'insieme, non inferiore all'intonazione di Gluck, ora che nessuno vede più in costui il precursore del dramma musicale ottocentesco). Citiamo ancora *Orphée aux Enfers*, la celebre versione parodistica di Jacques Offenbach (libr. di H.-J. Crémieux e L. Halévy: Parigi 1858); *L'Orfeide* (Malipiero, libr. tratto dal Poliziano e altri: Düsseldorf 1925); *Orpheus und Eurydike* (E. Křenek – O. Kokoschka: Kassel 1926); *La favola di Orfeo* (A. Casella – C. Pavolini, dal Poliziano: Venezia 1932); una singolare rivisitazione del mito figura nell'*Anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice* di Franz Joseph Haydn (libr. di C. F. Badini), composto per Londra nel 1791 ma arrivato sulle scene solo in tempi moderni (Firenze 1951).

Fra gli argomenti tratti dall'epica va ricordato innanzitutto *Il ritorno d'Ulisse in patria*, adattamento abbastanza fedele di Omero, *Odissea* XIII sgg. (Monteverdi – G. Badoaro: Venezia 1640). Ma un posto del tutto speciale spetta all'amore di Enea e Didone, narrato nel celeberrimo libro IV

dell'*Eneide*. Il tema appare nell'opera per la prima volta, a quanto consta, con la *Didone* di Cavalli (libr. di Busenello: Venezia 1641), che peraltro, secondo il gusto e gli intenti dell'Accademia degli Incogniti, è una rielaborazione beffarda e dissacrante del poema virgiliano: l'azione si conclude infatti non già col suicidio eroico della regina abbandonata, ma con le di lei nozze con Iarba, di cui Busenello e Cavalli hanno fatto un rivale fortunato di Enea. Dopo una *Didone delirante* (C. Pallavicino – A. Franceschi: Venezia 1686), viene rappresentata a Napoli nel 1724 (con mus. di D. Sarro) la *Didone abbandonata* del Metastasio, il testo operistico forse più fortunato di tutto il '700, musicato via via da compositori illustri od oscuri, spesso riproposto in 'pasticci' ove brani di autori famosi si mescolano a quelli d'ignoti maestri di cappella. Citiamo almeno, in sequenza temporale: Albinoni Porpora Vinci Galuppi Hasse Jommelli Traetta Sarti Piccinni Mortellari Anfossi Paisiello (il testo del Metastasio, ammiratissimo da tutti i pubblici, subì mutazioni e adattamenti, alcuni curati dal poeta stesso, altri invece niente affatto di suo gusto); ancora Saverio Mercadante intona una *Didone abbandonata* (Torino 1823). Ma gli amori di Enea e Didone non sono privilegio dell'opera di stile italiano: essi appaiono in una *tragédie lyrique* quale *Didon* (N. Piccinni – J.-Fr. Marmontel: Fontainebleau 1783), e alla fine del '600 la vicenda era stata trattata in modo assai libero rispetto a Virgilio in *Dido and Aeneas* di Henry Purcell (libr. di N. Tate: la prima recita documentata ebbe luogo in un *college* femminile a Chelsea 1689), coraggiosamente valutata dall'Ottocento in poi quale archetipo dell'opera 'nazionale' inglese: ancor oggi la si ascolta con successo. *Les Troyens* di Berlioz, infine, su libretto del musicista stesso, sono trasposizione scenica, abbastanza fedele a Virgilio, dei libri II e IV dell'*Eneide* (ma non senza inserti poetici liberamente desunti dal *Mercante di Venezia* di Shakespeare). Ed essendo il libro IV un modello 'forte' delle letterature europee, esso traluce anche dove, consentendolo la situazione e gli 'affetti', meno ce lo aspetteremmo: per esempio, quando Norma impreca a Pollione (*Norma*, I 9), Felice Romani ha presente Virgilio (*Eneide*, IV 380-387).

(b) *Soggetti tratti da poeti lirici o elegiaci*. – Si può citare il mito di Arianna e Teseo, nei suoi due momenti significativi: l'arrivo di Teseo a Creta, l'uccisione del Minotauro e l'innamoramento di Arianna, che libera l'eroe dal labirinto con l'astuzia del filo; la fuga degli amanti e il successi-

vo abbandono dell'eroina da parte di Teseo sulla spiaggia di Nasso, dove Arianna lamenta l'amore tradito e chiede vendetta agli dèi, con l'arrivo consolatore di Dioniso, che sposa Arianna conducendola seco in cielo. Come tutti sanno, modello primo e notissimo di questa vicenda è Catullo (carme 64, 50-264); e da lui, con stretto vincolo intertestuale di *aemulatio in imitando* cui neppure si sottrae la Didone virgiliana, dipendono due passi di Ovidio non meno celebri: *Ars amatoria*, I 527-564, e *Heroides*, X, cui si può accostare l'ironica ripresa variata (Arianna abbandonata per un momento, questa volta, dallo stesso Dioniso-Libero) in *Fasti*, III 459-516 (solo riassunto in *Metamorfosi*, VIII 169-182); altri particolari sono desunti dalla *Vita di Teseo* di Plutarco. Quest'insieme di passi ha nutrito di sé anche poeti italiani che sono di modello ai librettisti non meno dei poeti antichi: Ludovico Ariosto per es. presta a Olimpia abbandonata un lamento che rivaleggia a un tempo con Catullo e Ovidio, spesso riecheggianti alla lettera (*Orlando furioso*, canto X 20-34). In quest'ambito si terranno presenti anche il volgarizzamento delle *Heroides* ovidiane per mano di Remigio Nannini, 1555 (col titolo di *Epistole eroiche*), e delle *Metamorfosi* per mano di Giovanni Andrea dell'Anguillara, 1561.

Le fonti antiche agiscono dunque, in questo caso, in doppia maniera: da un lato forniscono il soggetto, dall'altro uno spunto strutturale – il lamento della donna abbandonata – che ha enorme fortuna nel '600 e nel primo '700 anche fuori della vicenda-modello di Arianna. (Fonte d'ispirazione è ancora Ovidio con le *Heroides* che, sotto la debole *species* di epistole inviate per lo più ad amanti felloni o lontani, sono in realtà monologhi tragici; si aggiungano i monologhi di altre eroine infelici delle *Metamorfosi*: Scilla in VIII 44-80; Biblide in IX 474-516 e 585-629; Mirra in X 320-355). Anche questo soggetto si confonde quasi con le origini dell'opera per arrivare ai contemporanei: dalla celebre *Arianna* di Monteverdi in poi (libr. di Rinuccini: Mantova 1608; della musica sopravvive solo, in varie forme, il *Lamento* dell'eroina), abbiamo l'intreccio scenico-musicale *Arianna* (B. Marcello – V. Cassani: Venezia 1727?), *Arianna in Nasso* (N. Porpora – Rolli: Londra 1734), *Il trionfo di Arianna* (P. Anfossi – C. G. Lanfranchi Rossi: Venezia 1781), *Ariane* (J. Massenet – C. Mendès: Parigi 1906), *Ariadne auf Naxos* (Strauss – H. v. Hofmannsthal: Vienna 1916), *Ariane* (B. Martinů su libr. proprio: Gelsenkirchen 1961).

All'inizio del '700, Pietro Pariati stende un celebre libretto che, con notevoli rimaneggiamenti, viene intonato fino all'età napoleonica: si comincia con *Teseo in Creta*, musica di Francesco Bartolomeo Conti (Vienna 1715); mutato il titolo in *Arianna e Teseo*, ridotti gli atti da cinque a tre, si continua con Leonardo Leo e altri (Napoli 1722), Porpora (Venezia 1727), solo Leo (Roma 1729), Baldassarre Galuppi (Padova 1763), passando per tanti altri compositori quasi dimenticati e gli inevitabili 'pasticci' sino a giungere ai *Sacrifici di Creta* di Peter von Winter (Venezia 1792), riproposti ancora come *Arianna e Teseo* (Verona 1800); il fortunato libretto era stato intonato anche da Händel come *Arianna in Creta* (Londra 1734), in gara con Porpora sul testo di Rolli (già citato).

Ma il carme 64 di Catullo (vv. 1-49 e 265-408) contiene soprattutto la descrizione delle nozze di Peleo e Teti, un soggetto adatto a celebrare unioni principesche, più che con vere e proprie opere, col genere tipicamente settecentesco della serenata (il cenno di Ovidio, *Metamorfosi*, XI 221-265, poteva offrire spunti deliziosamente sensuali per azioni coreografiche): tuttavia, sta di fatto che la prima opera di Cavalli (libr. di O. Persiani) sia proprio *Le nozze di Teti e di Peleo* (Venezia 1639), e che Carlo Caproli abbia composto anch'egli *Le nozze di Peleo e di Theti* (libr. di Buti: Parigi 1654, mus. perduta); stesso soggetto e stesso titolo ancora nell'azione coreo-drammatica di Gioachino Rossini (libr. di A. M. Ricci: Napoli 1816).

(c) *Soggetti tratti da poeti tragici*. – L'opera in musica ignora *ex istituto* le tre unità cosiddette aristoteliche, e sino alla fine del '700 privilegia il finale lieto, quasi sempre di una vicenda amorosa: due situazioni piuttosto eccezionali nella tragedia greca e mai presenti in Seneca (il quale in ogni caso non è autore dell'*Octavia*, una delle fonti della *Coronatione di Poppea* del Busenello, Venezia 1643). Di qui la difficoltà di trasferire in musica gli antichi mantenendosi fedeli agli originali: essi quindi vengono rielaborati con l'aggiunta di moventi amorosi, di personaggi e azioni collaterali e, soprattutto, con l'abolizione dell'unità di luogo. In questo senso è d'esempio *Alceste, ou Le triomphe d'Alcide* di Philippe Quinault per Jean-Baptiste Lully (Parigi 1674), difesa in un famoso opuscolo, edito anonimo, di Charles Perrault (*Critique de l'opéra ou Examen de la tragédie intitulée 'Alceste'*) che, criticando vivacemente Euripide, prende posizione a favore dei 'moderni' (il dibattito non riguarda peraltro la musica).

Ciò spiega perché un soggetto tragico celebre come quello di Medea (Euripide, Seneca, e poi Pierre Corneille) sia in origine intonato privilegiando il momento dell'innamoramento della fanciulla per Giasone, lasciando in ombra la terribile madre e maga vendicatrice (*Giasone* di Cavalli su testo di G. A. Cicognini: Venezia 1649; liberamente ricavato da Apollonio Rodio, *Argonautiche*, III; Ovidio, *Metamorfosi*, VII, 1-407, e *Heroides*, VI e XII). Più vicina alla tradizione mitica seguita da Euripide e Seneca è una *Medea in Atene* (mus. attr. ad A. Giannettini – A. Aureli: Venezia 1675), e la conclusione tragica connota infine pienamente la *Médée* di Marc-Antoine Charpentier su testo di Thomas Corneille (Parigi 1693), che rispetta tutti gli snodi essenziali del fratello Pierre, ormai un classico consacrato così forte da soverchiare anche le convenzioni della *tragédie en musique*. Con la fine del '700 il gusto cambia. La *Médée* di Luigi Cherubini (un *opéra-comique*, ossia misto di canto e parola, libr. di Fr.-B. Hoffmann: Parigi 1797) è fedele ai classici rispecchiando più Seneca (anche il *Thyestes*) che Euripide. La ferinità, tutta senecana, della Medea di Cherubini è ben esemplata dal finale. Alla donna che gli mostra i cadaveri dei figli, Giasone dice: *Que t'ont fait mes enfans?*; ed ella: *Ils étoient nés de toi!* Alla conclusione del *Thyestes* (v. 1100), Tieste, al fratello che gli mostra le teste dei figli, dice: *Quid meruere liberi?*; ed Atreo replica: *Quod fuerant tui!* Modelli antichi e moderni (P. Corneille) nella *Medea in Corinto* (G. S. Mayr – F. Romani: Napoli 1813), e una bizzarra manipolazione dei medesimi nella *Medea* di Giovanni Pacini (libr. di B. Castiglia: Palermo 1843). Echi di ogni genere nella *Medea* di Pietro Canonica per la propria musica (Roma 1953): un apprezzato scultore accademico, musicista dilettante, non rinunciò neppure lui al grande mito classico.

Quanto agli altri soggetti, è evidente la predilezione per quelli che, oltre al mito di Alceste, avevano almeno potenzialmente – o facilmente accoglievano – tematica amorosa e finale lieto: di qui le infinite *Ifigenia in Aulide* (dove più di Euripide conta Jean Racine) e le frequenti *Ifigenia in Tauride* (talora intitolate *Orestes*): alla fine del '700, emblematico è il caso di Gluck, che intona l'una e l'altra *Ifigenia* (Parigi 1774 e 1779), giungendo agli antichi attraverso Racine e Guymond de La Touche.

(d) *Soggetti tratti da storici antichi*. – Tutta quanta la storia romana, da Romolo alla fine dell'Impero, da qualunque fonte raccontata, è stata

ritenuta adatta a fornire soggetti musicabili, interpretati via via secondo il mutare del gusto, dalle origini dell'opera sino ai contemporanei. In particolare l'opera veneziana è ricchissima di soggetti tratti dalla storia romana, giacché la Repubblica Veneta si vantava erede diretta di Roma, la cui storia era pertanto ritenuta esemplare vuoi per omologia (nella sua fase repubblicana) vuoi per antifrasi (nella sua fase imperiale), e comunque permetteva anche una rappresentazione metaforica della realtà contemporanea. Ampia materia hanno offerto le vicende della dinastia giulio-claudia, apprese dalle pagine di Tacito, Suetonio, Cassio Dione, Seneca, Giovenale: si va dalla celebre e stupenda *Coronatione di Poppea* attribuita a Monteverdi, su libretto di Busenello (Venezia 1643), al *Ripudio d'Ottavia* (C. F. Pollarolo – M. Noris: Venezia 1699) all'*Agrippina* di Händel (libr. attrib. a V. Grimani: Venezia 1710) al *Nerone* (G. M. Orlandini – A. Piovene: Venezia 1721).

Singolare importanza metaforico-politica dovette avere il dittico *La prosperità di Elio Seiano* e *La caduta di Elio Seiano* (Sartorio – N. Minato: Venezia 1667), ricavato da libera elaborazione dei racconti di Tacito (*Annali*), Cassio Dione e Giovenale (*Satire*, X 55 sgg.), dove si sarà potuta leggere la frequente rovina di famosi favoriti regali dell'epoca (la seconda opera prevede anche il suicidio in scena di Seiano, e tanto nell'una quanto nell'altra gli eventi sono ritmati dall'apparizione dell'ombra di Druso minore, vittima del veleno di Seiano). Non meno famoso ma più lieto episodio della storia di Roma, gli amori di Cesare e Cleopatra, desunti soprattutto da Suetonio, Plutarco e Lucano, formano un soggetto sfruttato per quasi due secoli (non senza echi, talora, del *Pompée* di P. Corneille): *Cesare in Egitto* di Giacomo Francesco Bussani, ovviamente con gli interventi di volta in volta ritenuti opportuni (come quelli di Nicola Francesco Haym per Händel), viene intonato da Sartorio (Venezia 1677), Händel (Londra 1724), Luca Antonio Predieri (Roma 1728), Geminiano Giacomelli (Milano 1735), Giuseppe Sarti (Copenaghen 1763), Niccolò Piccinni (Milano 1770); e ancora la stessa vicenda inscena Jacopo Ferretti per Pacini (*Cesare in Egitto*: Roma 1822). Anche le idi di marzo furono rappresentate: vd. per esempio *La morte di Cesare*, forse remota eco di Shakespeare (F. Bianchi – G. Sertor: Venezia 1789); di Malipiero abbiamo già fatto cenno.

Argomenti tratti dalla storia romana caratterizzano fortemente il teatro del Metastasio e furono ampiamente intonati durante tutto il '700 e, in

Italia, fin oltre il 1830 (per es. *Attilio Regolo*, *Catone in Utica*, *Ezio*, ecc.: quest'ultima tragedia intona ancora Mercadante a Torino, 1827). Un posto speciale in quest'ambito ha *La clemenza di Tito* (mus. A. Caldara: Vienna 1734) che, se deriva da notizie di Suetonio, le sceneggia anche attraverso la mediazione, ben evidente, di Pierre Corneille (*Cinna* e *Tite et Bérénice*) e Racine (*Bérénice* e *Andromaque*): fortunatissimo nel '700, è l'unico testo metastasiano ancora vivo sulle scene grazie all'intonazione di Mozart, dopo i ritocchi di Caterino Mazzolà (Praga 1791).

Anche i Cristiani perseguitati dall'Impero romano sono stati presi in considerazione dall'opera: si citi almeno *Poliuto* (G. Donizetti – S. Cammarano, dal *Polyeucte* di P. Corneille: composto nel 1838, dato postumo a Napoli nel 1848, ma prontamente rielaborato dall'autore in *Les Martyrs*, testo francese di E. Scribe: Parigi 1840). Né fu dimenticata Bisanzio, dove è ambientato *Belisario* (ancora Donizetti e Cammarano, dalla riscrittura italiana – dovuta all'attore Luigi Marchionni – della tragedia di Eduard von Schenk: Venezia 1836): qualche tratto di Antonina, perfida moglie di Belisario, può venire dalla *Storia segreta* di Procopio.

I soggetti di ambientazione orientale (Egitto, Babilonia, Assiria, Impero persiano) sono almeno tanti quanti quelli desunti dal mondo romano, e la loro fonte è spesso rintracciabile in Giustino, *Epitome delle 'Storie filippiche' di Pompeo Trogo*. Il *Xerse* di Minato per Cavalli (Venezia 1655), ritoccato da Silvio Stampiglia per Giovanni Bononcini (Roma 1694) e ancora da altro revisore anonimo per Händel (*Serse*, Londra 1738), ha un'ambientazione persiana posticcia e forse allude a eventi bellici contemporanei (Xerse potrebbe raffigurare il sultano ottomano): essa comunque deriva solo in minima parte da Erodoto, delle cui *Storie* Minato ricorda genericamente il libro VII, con possibile riferimento a VII 34-35 (e soprattutto VII 31: il celebre particolare del platano amato dal re; sono ovviamente da scartarsi IX 108-113: il tragico amore di Serse per nipote e nuora, che travolge nella rovina anche Masiste, fratello del re, e la moglie di questi, Amestri). Il *color Persicus* viene piuttosto, nella sua genericità, da Giustino, *Storie filippiche* (II 10), dove un fratello del re, in leale contesa con questo per il trono, ha il nome di Ariamenes (Arsamene in Minato); la scena stessa del platano può essere stata meglio suggerita da un noto repertorio di aneddoti quale Eliano, *Storia varia* (II 14), più ricco di particolari. Ma è pur sicuro

che l'intreccio della vicenda risale a una *comedia* di Lope de Vega, *Lo cierto por lo dudoso* (1625).

Infine da Diodoro Siculo (II 4-20), Plutarco (*Moralia*, 153d-e), Giustino (*Storie filippiche*, I 10 e II 1-10) e Orosio (*Historiae adversus Paganos*, I iv 4-8), variamente intrecciati e rielaborati, discendono le quasi infinite opere che hanno a protagonista Semiramide: da Maiolino Bisaccioni (*La Semiramide in India*, mus. perduta, attrib. a Saccati: Venezia 1648) al Metastasio (*Semiramide riconosciuta*: molti intonatori nel '700 a partire da Vinci e Porpora: Roma e Venezia 1729; e ancora, novant'anni dopo, G. Meyerbeer: Torino 1819), da Gaetano Rossi (da Voltaire) per Rossini (*Semiramide*: Venezia 1823) ad Alessandro Cerè per Ottorino Respighi (*Semirâma*: Bologna 1910).

Quanto alle opere di argomento biblico, dove si fa sentire l'influenza del teatro gesuitico sia in latino sia in lingue moderne, esse costituiscono un repertorio destinato a cicli speciali di rappresentazioni allestite durante la quaresima, quando i teatri avrebbero dovuto restare chiusi. Nei paesi cattolici, ma non solo, il divieto fu spesso aggirato ricorrendo al pretesto dell'argomento sacro e perciò ritenuto moralmente adatto alle circostanze. Evitando quasi sempre il Nuovo Testamento, con eccezioni circa la Natività, (ma ricordando almeno il *Paulus* di F. Mendelssohn-Bartoldy, libr. dello stesso e di J. Schubring e J. Fürst: Düsseldorf 1836) si attinse con larghezza al Vecchio, dove abbondano vicende che, fatti salvi i nomi dei personaggi, sono largamente assimilabili, se non identiche, a quelle del teatro profano. L'uso dell'opera 'quaresimale' vigeva in teoria ancora nell'Italia della Restaurazione, e a questo tipo di spettacolo appartennero in origine anche due opere tuttora in repertorio con grande successo: *Mosè in Egitto* di Rossini (A. L. Tottola; versione definitiva: Napoli 1819; poi rifiuto nel *Moïse et Pharaon*, libr. di L. Balocchi ed É. Jouy: Parigi 1827; donde il 'nuovo' *Mosè*, libr. di C. Bassi: Napoli 1829) e *Nabucco* di Verdi (T. Solera: Milano 1842). Tra le altre opere di argomento biblico oggi spesso rappresentate, due capolavori del loro genere: *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saëns (libr. di F. Lemaire, sulla falsariga del *Samson* che Voltaire aveva stilato per J.-Ph. Rameau nel 1733: Weimar 1877) e *Moses und Aron* di Arnold Schönberg (composta nel 1930-32, prima esecuzione scenica: Zurigo 1957). Il brevissimo racconto neotestamentario (Mt 14, 6-11 e Mc

6, 21-28) è solo un pretesto per la *Salome* di Strauss (sul testo di Oscar Wilde voltato in tedesco: Dresda 1905).

BIBLIOGRAFIA SOMMARIA

- N. Pirrotta, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi* (1969), Torino 1975;
L. Bianconi, *Il Seicento* (1982), Torino 1991, pp. 173-279;
C. Dahlhaus, *Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera in musica. Intorno alla recezione dell'antico nell'opera in musica* (1983), in L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna 1986, pp. 281-308;
N. Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia 1987;
D. Porte, *Roma diva*, Paris 1987;
C. Questa, *Semiramide redenta. Archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma*, Urbino 1989;
P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento* (1990), Roma 2003;
G. Gronda, *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna 1990;
Kl.-D. Koch, *Die Aeneis als Opernsujet. Dramaturgische Wandlungen vom Frühbarock bis zu Berlioz*, Konstanz 1990;
G. Maggiulli, *La lira di Orfeo dall'epillio al melodramma*, Genova 1991;
L. Cataldi, "Lo cierto por lo dudoso" trasformato in "Xerse", in «Studi urbinati» serie B, LXV, 1992, pp. 309-333;
F. Piperno, *Il "Mosè in Egitto" e la tradizione napoletana di opere bibliche*, in P. Fabbri (a cura di) *Gioachino Rossini 1792-1992: il testo e la scena*, Pesaro 1994, pp. 255-271;
Id., 'Effetto Mosè': fortuna e recezione del "Mosè in Egitto" a Napoli e in Italia, in *La recezione di Rossini ieri e oggi*, Roma 1994 («Atti dei Convegni Lincei», n. 110), pp. 165-194;
C. Questa – R. Raffaelli, *Mutazioni di Ifigenia*, in C. Questa, *Il ratto dal serraglio: Euripide, Plauto, Mozart, Rossini*, Urbino 1997², pp. 151-187;
M. Burden (a cura di), *A Woman Scorn'd: Responses to the Dido Myth*, London 1998;

- P. Bono e M. V. Tessitore, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano 1998;
- C. Questa, *I Romani sulla scena operistica*, in C. Q., *L'aquila a due teste. Immagini di Roma e dei romani*, Urbino 1998, pp. 173-227;
- M. McDonald, *Canta la tua pena. I classici, la storia e le eroine nell'opera*, tr. it., Bari 2002 (con un ampio «Elenco parziale di opere e semi-opere basate sui classici, o di argomento storico», pp. 339-445).
- C. Maurer Zenck (a cura di), *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2004;
- P. Russo, *“Medea in Corinto” di Felice Romani. Storia, fonti e tradizioni*, Firenze 2004;
- H. Schulze, *Odysseus in Venedig. Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2004;
- Th. Kailuweit, *Dido-Didon-Didone. Eine kommentierte Bibliographie zum Dido-Mythos in Literatur und Musik*, Frankfurt a.M. 2005;
- M. Ewans, *Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*, Aldershot 2007.

A PROPOSITO DI ROMA DIVA DI DANIELLE PORTE¹

Ho letto questo volume con curiosità, interesse, un po' d'irritazione. Vediamo perché. L'autrice, persona colta, lyricomane confessa, non troppo celata *italianisante* (direi), vi segue l'immagine che il melodramma, a partire da un termine scelto un po' meccanicamente, si è dato della civiltà romana e di questa a sua volta ha offerto al pubblico. Il tema è vastissimo e urta contro difficoltà di informazione talora sgomentanti (lo fa notare qua e là, simpaticamente, l'autrice stessa). Dei melodrammi o lavori assimilabili di cui la Porte ha notizia e che scheda nella lunghissima tavola sinottica delle pp. 582-615 (di ognuno è indicato anno, mese e giorno della prima, titolo, nome del compositore e del librettista, genere musicale e atti, luogo della prima) ben pochi possono oggi essere conosciuti al di là del titolo (pp. 573-579): fra questi, un numero ancora minore è realmente in vita. Nell'elenco compaiono peraltro anche un *Hérode* di J. B. Chaumet (libr. G. Boyer, 1885) e la ben nota *Hérodiane* di Massenet (libr. P. Milliet e H. Grémont, 1881), che quindi dovrebbero portarsi dietro la *Salome* straussiana (ma questa manca, e giustamente). Però l'elenco permette singolari scoperte: chi sapeva che tale J. Ryiken aveva fatto rappresentare nel 1889, a Rotterdam, una *Norma* riusando il libretto di Romani? Si vorrebbe qualche notizia in più sullo sventurato. Quanto all'autore del libretto degli *Orazi e Curiazi* di Cimarosa dati all'Opéra nel 1810, lasciato anonimo dalla Porte, sarà bene ricordare che l'edizione originale (Venezia, La Fenice, 26.XII.1796) risale a A. S. Sografi, che usa liberamente Corneille. È peraltro possibile che nel frattempo il nome del librettista fosse scomparso, tanti e tali furono i rimaneggiamenti di un testo singolarmente 'aperto' (ogni teatro aveva, si può dire, i 'suoi' *Orazi*), portato a strepitoso successo da Matteo Babini, Girolamo Crescentini e Giuseppa Grassini.

1 Recensione a: Danielle Porte, *Roma diva. L'inspiration antique dans l'Opéra. I. L'histoire romaine dans les oeuvres de 1800 à nos jours*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, pp. 621 (Coll. «Nouveaux confluent», sous la dir. de J.-P. Néraudau), in «Maia» 1988, pp. 314-317.

Per limitarci alle *pièce* analizzate in dettaglio dalla Porte (e utilmente indicate anche nell'indice generale delle pp. 619-621), si potrebbe arrivare alla sbalorditiva conclusione che sulle scene resistono solo *Norma* (e non *La Norma*, come capita alla Porte di scrivere a p. 590; con il primo Ottocento scompare l'uso dei secoli precedenti di preporre l'articolo al nome proprio del protagonista: niente più *La Semiramide* o *Il Tamerlano*), *Les Troyens* e *Le martyre de saint Sébastien* (che poi opera non è). Potremmo aggiungere che il *Martyre* esige un grande teatro, che lo 'sorregga' con un direttore d'orchestra d'eccezione, un coreografo d'eccezione, un mimo d'eccezione da scegliersi fra i vari sessi disponibili, mentre le difficoltà di realizzazione vocale e scenica dei *Troyens* fanno storia a sé, che si rinnova ogni volta che un teatro voglia ripresentare il mammoth. Quanto a *Norma*, essa necessita perentoriamente di una grande diva, in questo momento, per es., davvero fuori dell'orizzonte, con tutto il rispetto dovuto a mostri sacri sulla via del glorioso tramonto; inoltre è solo dagli anni Cinquanta in poi che *Norma* è ritornata ad essere agita nei grandi teatri d'Europa (Sudamerica e New York sono, o sono stati, culturalmente 'italiani'), accrescendo il nostro debito musicologico verso la Callas: non c'era posto per Bellini, prima, nel gusto 'intodescato' e nelle orecchie dei critici assordati dal fracasso di Berlioz e di Wagner (i musicisti che Otto Jahn, anche grande filologo classico, non amava per niente). La lista può diventare meno smilza, ma resta pur sempre esilissima, se vi comprendiamo *Vestale* di Spontini, per noiosetta che sia, un Donizetti (*Poliuto*) e un Verdi (*Attila*) non sempre, qui, eguali a se stessi ma di robusta annata; e solo di recente sono stati riscoperti, e speriamo 'girino' un poco, due Donizetti, noti alla Porte, senz'altro da risentire: *Settimio o l'Esule di Roma* e *Belisario* (la Porte comprende nel suo elenco anche opere ambientate nella 'Nuova Roma', ma per es. ignora la *Fausta*, truce storia 'à la manière de Phèdre' ambientata alla corte di Costantino il Grande, composta da Donizetti nel 1831 e da poco riproposta con buon esito). Dunque un duro lavoro di scavo cui la Porte si è dedicata con entusiasmo, citando spesso *in extenso* ampi brani di libretti introvabili (meglio sarebbe stato indicarne ogni volta atti e scene): al testo italiano è affiancato sempre quello francese, tradotto dalla Porte stessa in modo corretto ed elegante (quasi mai essa è vittima delle trappole non troppo innocue celate nella 'lingua poetica d'uso' italiana); cosa non frequentissima in

un libro francese, le citazioni italiane sono precise anche negli accenti e la divisione dei versi è per lo più ben conservata. Anche sotto questo aspetto il volume renderà quindi buoni servigi e ancor più li avrebbe resi se l'autrice avesse dato sistematicamente, di ogni opera presa in considerazione, tutta la compagnia di canto della prima (ci sono soltanto cenni sporadici circa i melodrammi più noti) ed eventuali notizie sui balli intercalati; del pari assai utile sarebbe stato citare in nota i frontespizi e la collocazione del libretto nella biblioteca dove la Porte ha potuto rintracciarlo (la sponda di noi tutti, il mitico 'schedario Sartori', viene meno proprio con il 1800, ma esso, se non le collocazioni, dà almeno le biblioteche).

Davanti a tanta *moles*, davvero *rudis indigestaque*, la Porte ha avvertito la giusta opportunità di ripartirla secondo alcune linee tematiche riferite al modo in cui l'immagine di Roma di volta in volta si è configurata in essa. Di qui quattro parti: la prima (*Rome de marbre et de bronze*) dedicata agli aspetti 'monumentali' ed esemplari di Roma, anche in senso etico; la seconda (*La Rome de chair et de fièvre*) alle grandi donne della storia romana, da Lucrezia a Teodora; la terza (*La Rome d'or et de sang*) tocca gli aspetti della grande decadenza: dalla rovina fisica (i vari *Ultimi giorni di Pompei*) alla 'follia coronata' di Caligola, Nerone, Eliogabalo; la quarta esamina Roma conquistatrice, anche spietata (*La Rome de pourpre et de fer*) e comunque orgogliosa sostenitrice dei propri ideali etico-politici: qui la Porte considera *Norma*, *Poliuto*, *Martyre* e persino le musiche di scena di Beethoven per il *Coriolano*. Ed ha un suo significato che la conclusione di questa parte, e di tutto il libro, sia dedicata, con sorpresa del lettore, ai *Pini*, alle *Fontane* e alle *Feste romane* di Respighi, che — salva prova contraria — con l'opera non si vede cos'abbiano a spartire (ma nell'ottica della Porte rientrano per motivi che vedremo); non meno significativo è che a conclusione della conclusione sia esaminata un'opera come la *Roma dei Cesari* di Igino Robbiani (non menzionata nel sottotitolo di p. 621), prima parte, quale ne fosse l'epoca di composizione ed esecuzione, del 'Trittico lirico italiano' (aggiungi alle notizie della Porte quelle dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, 8, c. 1041).

In uno studio di melodrammi che muove innanzi tutto dai libretti (altro la Porte non poteva fare considerando sia l'oggetto precipuo dei suoi interessi, sia la perdita o l'irreperibilità di moltissime delle partiture elencate

a p. 573 sgg.) la cautela dev'essere enorme: inutile fare esempi. La Porte inizia bene il suo itinerario e, per es., ha buone pagine sul posto che Roma occupa nell'immaginario, anche operistico, dell'età napoleonica; inoltre nei confronti di certi vecchi testi ha il necessario pizzico di affettuosa ironia. Quest'ironia peraltro appare meno, davvero assai meno, giustificata mano a mano che si procede nella lettura. Si dà caso infatti che la Porte — poco apprezzando l'onesto mestiere di Sografi, Gilardoni, Cammarano, o la buona volontà dei più oscuri od oscurissimi L. Buonavoglia (*I Baccanali di Roma*, per Stefano Pavesi), Luigi Romanelli (vari libretti, fra cui una *Virginia* per P. Casella), Michelangelo Prunetti (*Traiano in Dacia*, per Nicolini), Gianfrancesco Romanelli (*Aureliano in Palmira*, per Rossini) — abbia invece un'irrefrenabile propensione, con ben poca ironia, per la logorrea del Boito di *Nerone* (l'autrice non avrà certo mancato, peraltro, di osservarne anche la *latinitas* talora un poco 'confidenziale', come l'incredibile *porta tribunalia*...). Nessuna remora, quindi, all'apprezzamento di veri e propri orrori come quelli di C. Guastalla, E. Mucci o A. La Rosa Parodi (librettista di se stesso, *hélas*, nella *Cleopatra, hélas*). E tale apprezzamento finisce con l'estendersi — anzi, è strettamente correlato — alle musiche cui tali libretti hanno dato malo pretesto: la cartapesta 'bisantina' di Respighi in *Fiamma*, quella 'etrusco-romana' del medesimo in *Lucrezia* (qui Guastalla è riuscito a mettere insieme Livio, Catullo, vecchi carmi citati da Varrone, senza astenersi dall'osare saturni, più o meno 'barbari'...), quella 'littoria' di Porrino negli *Orazi*, dalla Porte largamente lodati sotto ogni aspetto (pp. 82-97: vd. in partic., p. 95 sg.). E c'è considerazione anche per il 'santino' edificante (ma neanche troppo, con quel *debitum coniugale* rifiutato a un marito sposato liberamente) allestito da E. Mucci nella *Cecilia* per il buon Licinio Refice (Claudia Muzio avrà di certo trasfigurato ogni cosa...). Chissà, allora, come piacerebbe alla Porte (scherzo, si capisce) quel *Romulus* scombiccherato da E. Mucci per S. Allegra e da certa 'lobby' sindacale imposto negli anni Cinquanta anche a buoni teatri e onesti esecutori (in una memorabile cronaca G. Pannain definì il tutto «sconcio guazzabuglio»). In effetti la Porte ha fatto le sue scelte culturali, sì che in sostanza trovano grazia ai suoi occhi soprattutto quelle opere in cui una certa esattezza 'archeologica' del libretto si accompagna a sontuosità di messa in scena, all'enfasi di una versificazione verbosa e decorativa e a un condimento orchestrale inteso

secondo il gusto del tardo Ottocento e del primo trentennio del Novecento (l'avanguardia, va da sé, resta inesplorata). Non meraviglia quindi che, per es., l'autrice trovi censurabile, 'hollywoodiano', il libretto di V. J. Étienne de Jouy per la *Vestale* di Spontini. Ma de Jouy è forse più 'hollywoodiano' di Targioni-Tozzetti per Mascagni (*Nerone*)? La differenza sta nel fatto che fino alla metà dell'Ottocento un librettista conosce le regole del gioco, non si atteggia a 'vate', fornisce alla musica quello che il melodramma vuole: suggerimenti scenici, ben congegnati per la musica, in cui il testo 'si brucia' (non esistono buoni libretti o cattivi libretti: solo buone o cattive opere). Dopo, tutto cambia, a meno che la mano ferrea del vero genio, Verdi, non batta implacabile la solfa riducendo Boito alla ragione, o non si abbiano 'matrimoni felici' come quello Strauss-Hoffmannsthal (edizione aggiornata, nient'altro, di quelli Verdi-Piave, Bellini-Romani). Il gusto della Porte è del resto già chiaro dai titoli delle quattro parti del volume citati sopra, dove l'atteggiamento estetizzante e la visione decadentistica di Roma (di Roma imperiale, soprattutto) sono, come sempre, strettamente connessi e danno al volume il 'La' culturale. Tutti i gusti sono legittimi, non il cattivo gusto, potremmo dire, e chiudere così questa rassegna. Si dà il caso invece che le pagine dedicate dalla Porte alle varie Teodore, Messaline, Cleopatre, agli innumerevoli Neroni finiscano con l'essere — senza volerlo — un'*appendicula*, seppure davvero minima, a *La carne, la morte e il diavolo*: di qui una loro utilità marginale. Ma la Porte, ecco il punto, questo libro di M. Praz non lo deve conoscere o, se lo conosce, non ne ha tratto profitto, perdendo così un'occasione d'oro (senza dimenticare il marmo e la porpora, s'intende...): quella di una indagine consapevole sui contenuti 'romani' del melodramma (maggiore, o più spesso minore) dell'età del Decadentismo, fino alle sue propaggini dopo la prima Guerra Mondiale (la musica, si sa, è spesso 'in ritardo'). Un atteggiamento, invece, di estetismo acritico le ha impedito di separare il grano dal loglio e le ha confuso le prospettive storico-culturali. Così la Roma di Piranesi e Valadier, che ha il suo corrispettivo musicale in Spontini, Paër, Mayr, non è veramente compresa (non dico apprezzata). In questo ambito noto che a p. 105 sgg. la Porte libera il libretto del *Numa* di Paër (Parigi, Tuileries, 1808) da false paternità; avrebbe potuto aggiungere che, derivando dall'omonimo romanzo di Florian, l'opera è uno dei tanti lavori di ispirazione e propaganda massonica di moda tra metà del Settecento

e primo Ottocento (piuttosto risaputa l'osservazione della Porte a p. 108 n. 10 su Zarathustra-Zoroastro = Sarastro). È apprezzata invece, ma non compresa a fondo, la Roma, diciamo, dannunziana (le cui origini culturali sono francesi: pare inutile dirlo a chi francese è) e con essa, purtroppo, anche la Roma di Marcello Piacentini. A questa in particolare riconducono senza rimedio le parole d'ammirazione che la Porte riserba ai poemi sinfonici respighiani, recuperati dall'autrice alla propria trattazione (ora lo si comprende appieno) come 'immagine' di Roma molto concretamente 'figurata' e 'scenica': Piacentini, è noto, costruì e arredò la villa 'I Pini' per Respighi. Circa queste ultime pagine si potrà forse ricordare che le *Aigles de Rome* di H. Chélaré, testo di du Casse, esaminate simpateticamente dalla Porte a pp. 565 sgg., altro non sono che il IV atto della *Hermannsschlacht*, operona (alla lettera «grosse tragische Oper») scritta nel 1835: i repertori citano esecuzioni separate di questo quarto atto (Jena 1842 e Parigi, Conservatoire, aprile 1848, in occasione della quale sarà stato allestito, si può pensare, il testo francese, volto in italiano da M. Marcello per la rappresentazione scalligera del marzo 1864: vd. W. Boetticher, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, 3, c. 579). Va ad onore del giovine Boito non avere abboccato all'amo (vd. il passo citato dalla Porte a p. 567 n. 29), ma l'operona piaceva a Luigi I di Baviera (vedi, vedi...: i vizietti di famiglia!); l'equivalente 'romano' di un'altra operona come l'*Agnes von Hohenstaufen*, insomma.

Vigendo questi parametri culturali, è inevitabile che i *Troyens* (ingombranti, fracassoni, prewagneriani) siano sovrastimati e del pari non sia felice l'analisi di *Norma*, la sola opera 'romana' veramente viva. Certo, la Porte ha buon gioco nel deplorare il taglio che certe sciagurate edizioni, in teatro e persino in disco, fanno di II 4-5 (Scena e Sortita d'Oroveso: *Ah, del Tebro...*, per intenderci), affascinante per il suo colorito 'oscuro' di congiura (ma un taglio del genere, in Italia, non dovrebbe averlo osato neppure il più miserando teatro di piccola provincia): tuttavia la sua 'difesa' di *Guer-ra, guerra...* si affida, con banalità, a un noto aneddoto milanese del 1859. La Porte, peraltro, si sofferma un attimo su *Casta diva* (da cui ha tratto lo schema ritmico del suo titolo) e le siamo grati per averci fatto conoscere (p. 516 n. 22) la versione francese del brano (1840), di incredibile 'naïveté' (degno di un posto ben in vista nello stupidario internazionale il giudizio sul libretto dato da D. Milhaud, *ibid.*). Buona l'analisi del Finale, dove

però Roma non è più presente; lo è invece all'inizio dell'opera e mi pare strano che la Porte, ovviamente consapevole della 'vicinanza' della Véléda dei *Martyrs*, non giunga a recuperare lo spessore culturale straordinario del Recitativo famoso (*Sediziose voci...*): proprio attraverso Chateaubriand esso rinvia ai testimoni 'tragici' e critici dell'imperialismo romano, Tacito e Sallustio (vd. «Intersezioni» 4, 1984, pp. 437-438, ora qui a pp. 208-209). La Porte cita le incisioni, parziali o complete, delle opere che esamina: è cosa eccellente, ma è strano che non conosca la migliore *Norma* 'in studio' della Callas (1954: Columbia QCX 10088/90), ora per fortuna ristampata.

Danielle Porte è latinista o almeno antichista di professione. Ci saremmo quindi aspettati più rigore in citazione ed uso delle fonti antiche, come a p. 510, dove compare un mai esistito trionfo di Domiziano nel 69 d. C., dopo il quale la Veleda storica sarebbe morta o stata uccisa: le cose sembrano stare altrimenti, come proverebbe un'iscrizione di Ardea a suo tempo pubblicata dalla Guarducci (vd. G. Walser, s. v. Veleda, in Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der class. Altertumswiss.*, VIIIA 1, cc. 620-621); a p. 104 n. 3 la Porte sembra credere alla botte di Attilio Regolo o forse vorrebbe che i lettori vi credessero ancora; a p. 117 n. 24 Filippo II di Macedonia e Alessandro Magno sono predecessori meglio che antenati («aïeux») di Filippo V; a p. 247 n. 1 rendere *fatale monstrum* di Hor. *carm.* I 37, 21 con «monstre choisi par le Destin» non sembra felice perché *monstre* resta un bel po' indietro alle valenze religiose dell'omofono latino. Talora la Porte sembra esaminare i suoi testi con una certa 'pruderie': circa la sequenza degli insulti nel *Rape of Lucretia* di Britten (p. 190) le sue buone osservazioni sullo stile dell'originale inglese avrebbero forse dovuto ricondurla a un possibile archetipo: Plauto, *Pseud.* 360 sgg. (un altro modo, non del tutto inutile, di ritrovare Roma nell'opera...). Ma sono minuzie. Meglio avremmo visto *Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi tra le pur rare opere derivate da Omero (p. 31 n. 14) e non sarebbe stato male, forse, che la Porte avesse ricordato (p. 140 sgg.) come tra *Aureliano in Palmira* e *Barbiere di Siviglia* esista in realtà, con musiche comuni, una ben nota *Elisabetta d'Inghilterra* (l'esordio napoletano di Rossini), tra le ultime splendide affermazioni del vero melodramma: quello che non si curava dell'archeologia e dei *carmina saliarum*, ma degli 'affetti' e — come sapeva Stendhal — di far musica, e musica buona.

LEGGERE E ‘RAPPRESENTARE’ TACITO NELLA VENEZIA DEL SEICENTO¹

1. La fortuna di Tacito dalla metà del Cinquecento in poi è quella di un Grande Testo – ma grande davvero... – che attraversa impetuosamente la cultura di storici, politici, filosofi, uomini di teatro, di tale cultura diventando una delle componenti più significative. Oltre allo splendore letterario dell'autore antico, un singolare intreccio di circostanze sociopolitiche contribuisce in modo decisivo a questa fortuna, così ricca e varia, talora, da configurarsi quasi come fatto di costume. Non stupirà quindi che la prima opera di ‘ambiente storico’ (e di certo una delle prime in cui lo spettatore moderno possa rintracciare le caratteristiche di un genere reso a lui familiare da esempi ben più frequentati), qual è appunto *L'incoronazione di Poppea*, altro non sia che la libera amplificazione di un breve passo tacitano (*Ann.* XIV 1, 1-3), da cui desume i tratti fondamentali della *fabula*.

Gioverà qui, per comodo degli spettatori di queste rappresentazioni monteverdiane, ricordare quel che di *Historiae* e di *Annales* si è salvato dalla nequizia dei tempi, e rivederne il contenuto. Dei cinque libri superstiti delle *Historiae* (il quinto libro stesso ha perduto la seconda metà) i primi tre sono occupati dagli avvenimenti dell'anno dei ‘tre imperatori’ (Galba, Otone, Vitellio: 69 d. C.), che occupano anche una parte del quarto; ma questo libro e quanto rimane del quinto contengono soprattutto la rivolta contro Roma delle popolazioni della Gallia belgica e della Germania inferiore. È questo un episodio che Tacito, a buon diritto, giudica di grande rilevanza storico-politica per l'impero e tale apparirà anche ai posteri, per non meno buone ragioni. Sappia comunque lo spettatore d'opera che proprio queste pagine tacitane daranno vita a *Norma*: il personaggio belliniano è ‘già scritto’ in certi passi – dedicati alla rivolta gallica... – del quarto libro delle *Historiae*, ivi compresa l'idea fondante del recitativo famoso: *Sediziose voci...*

1 Da: Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano 1994, pp. 65-81.

2. Quanto agli *Annales*, sopravvivono i libri I–VI (ma con una grande lacuna che ci ha privato della più gran parte del quinto) e XI–XVI (ma dell’undicesimo manca la prima metà e del sedicesimo la seconda). In questi libri abbiamo la morte di Augusto e quasi tutto l’impero di Tiberio; il trionfo e la caduta di Messalina con quanto ne consegue fino alla morte di Claudio; l’ascesa al potere di Nerone e l’impero di questo sino all’anno 66 d. C., in cui cominciano ad avvertirsi i segni premonitori della caduta dell’ultimo Giulio-Claudio.

La seconda parte degli *Annales* è conservata in un codice famoso (Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 68.2), sottratto a Montecassino da Boccaccio e dai suoi amici. Il ritrovamento, peraltro, non ebbe grande impatto sulla cultura del tempo (molto di più lo ebbe quello di Apuleio, legato alle stesse circostanze), ma Boccaccio, nel *De claris mulieribus* (una raccolta di brevi biografie di donne famose), ha di sicuro per fonte *Ann.* XIV 8, dove Tacito racconta la morte di Agrippina minore con modi che, a dire il vero, ritroviamo parzialmente in quella tragedia *Octavia* così connessa con la nostra *Incoronazione di Poppea*, la quale del testo antico può essere anche definita una riscrittura amplificata. Ma a differenza degli *Annales*, l’*Octavia* era ben nota ai letterati del Trecento, che ovviamente l’attribuivano senza esitazione a Seneca seguendo l’indicazione dei manoscritti che la tramandano (l’*Octavia*, sappiamo invece oggi, è per la verità opera di un poetino – non vorrei dire di un poetastro... – che deve aver scritto sotto Domiziano o al momento della caduta di questo e di certo prima che Tacito scrivesse gli *Annales*: dunque intorno al 90-96 d. C. e prima del 112-120 d. C.).

Molto più tardo, del 1508, è il ritrovamento dei libri I–VI (conservati nel non meno celebre ms. di Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 68.1) nel monastero tedesco di Corvey, cui seguì nel 1515 l’*editio princeps* romana curata da Filippo Beroaldo il Vecchio. Per un poco, ma solo un poco, la nuova scoperta resta nell’ombra: questo nuovo Tacito, infatti, sembra di certo noto a Machiavelli, ma non in modi che ne rivelino un particolare influsso sull’autore del *Principe*. La storia romana, per Machiavelli, si compendia ancora in Livio.

Fra i primi, invece, a ricavare ‘insegnamenti’ dalla lettura degli *Annales* è Guicciardini, per il quale Tacito è sì guida ai tiranni nella conquista e nell’esercizio del potere, ma anche colui che nel contempo insegna a

vivere – e a sopravvivere – sotto un governo tirannico. E guarda caso, a Guicciardini toccò di vivere, riuscendo a sopravvivere benissimo..., nella Firenze di un tiranno: il duca Alessandro. E così siamo al punto. Da questi anni in poi la fortuna di Tacito aumenta in progressione geometrica ed è questo il momento (la metà circa del Cinquecento) che vede affermarsi a livello europeo illustri casate italiane (Medici, Farnese...) e il predominio politico delle grandi monarchie assolute.

3. C'è, a mio parere, una ragione molto evidente di questa fortuna, sulla quale non si è forse riflettuto abbastanza, fermi come spesso si è stati, e forse si è ancora, alla visione di un Tacito come sostituto 'lecito' di Machiavelli: se questi è all'indice, se è l'empio esecrato, se la Santa Inquisizione vigila, ecco pronto l'autore antico con il suo irto latino sentenzioso commentando il quale si possono tuttavia propagandare idee 'pericolose'. Tutto questo è certo vero, ma non basta.

Verità è che dalla seconda metà del Cinquecento in poi viene a crearsi, per così dire, una singolarissima affinità strutturale tra il mondo politico del momento e quello raccontato da Tacito, in particolare, ma non solo, negli *Annales*. Non ci sono più assemblee, non ci sono più consigli pubblici che non siano riunioni rituali: ci sono invece il principe e la sua corte e appunto di principe e di corte parla Tacito. Certo, c'è il Senato e Tacito, storico-senatore, dà ampio spazio ai dibattiti. Ma le decisioni vere – Tacito lo sa – vengono prese nel cubicolo imperiale, tra Nerone, Tigellino, Fenio Rufo e, naturalmente, Poppea; o magari da Messalina e da Narciso, lasciando Claudio all'oscuro di tutto.

Tiberio si circonda anch'egli di una *cohors amicorum*, più influente di ogni Senato, ma in se stesso quest'uso non è diverso da quello praticato dai grandi magistrati dei tempi della libera repubblica. Con Tiberio però si afferma anche una figura nuova: quella dell'onnipotente favorito di corte che conosce l'animo del suo sovrano e lo domina secondandone vizi e debolezze (qualche segno premonitore si era avuto già sotto Augusto); e ciò per conservare e accrescere il proprio potere, non senza desiderio di usurpare anche il trono. Seiano, dunque, che (*Ann.* IV 1, 2) *Tiberium variis artibus devinxit adeo ut, obscurum adversum alios, sibi uni incautum intectumque efficeret* («con varie arti seppe irretire Tiberio al punto che

indecifrabile agli altri, seppe renderlo solo nei propri confronti indifeso e scoperto»). Ma non solo Seiano: anche Macrone e Tigellino e lo stesso Seneca. Questi ‘primi ministri’ (l’espressione è ovviamente metaforica), questi favoriti di corte sono accomunati, in genere, da una tragica vicenda biografica: d’improvviso perdono il favore del sovrano e vengono mandati a morte con i loro amici più stretti. Se Tigellino è beffarda eccezione (sarà costretto al suicidio dopo la caduta di Nerone, cui peraltro aveva contribuito: in *Hist.* I 72 ci appare come un orribile Fouché del I sec. d. C.), Seiano e Seneca, pur nella radicale differenza tra l’uno e l’altro, sono esempi preclari, non troppo difficilmente assimilabili nella prospettiva lunga dei posteri.

Ebbene, figure e vicende del tutto analoghe noi troviamo con singolare frequenza nella cronaca politica del periodo storico considerato: occorre forse ricordare i nomi di Perez, del Conte-duca de Olivares, di Concini, di Wallenstein...?

4. Ancora. La cultura della società romana del I sec. d. C. dà uno spazio assai grande all’astrologia e di nuovo è Tiberio a offrire il paradigma della presenza dell’astrologo infallibile (o creduto tale) accanto al signore, di cui diventa il confidente più ascoltato, l’amico cui rivelare i più cupi segreti (*Ann.* VI 21): Trasillo. E inoltre consultare i ‘Caldei’ oppure i ‘matematici’ (i due termini sono sostanzialmente sinonimi) è *crimen maiestatis* perché quando un personaggio di grande nobiltà, parente in qualche modo della *domus Augusta*, interroga gli indovini sulla propria sorte, si crede che voglia aspirare all’impero: voglia cioè sapere se nel suo futuro è scritta la porpora. Ma sull’importanza dell’astrologia tra Cinque e Seicento è inutile citare, se non per ammirarli, gli studi di Eugenio Garin e di tanti altri. Ci limiteremo dunque a ricordare che non vi fu potente, allora, che non avesse accanto a sé il suo Trasillo: si chiamò John Dee accanto a Elisabetta Tudor, Cosimo Ruggeri accanto a Maria de’ Medici, Caffarel accanto a Richelieu..., per non dire di quanto ‘magico’ ed ‘esoterico’ si va ormai scoprendo nel saturnino Filippo II, il cui Escuriale voleva pur tradurre in realtà le credute misure del Tempio di Salomone. John Dee, non meno di Trasillo, fu anche uomo di vera e profonda cultura: raccolse manoscritti (più d’uno dei quali è passato in pubbliche biblioteche inglesi) e fu in relazione con Giordano Bruno. Nelle pagine di Tacito personaggi siffatti assumono talora un

rilievo straordinario, che non poteva non avere echi sensibili nei lettori dei secoli successivi. Boccaccio già riecheggia il passo tacitiano circa la morte di Agrippina minore, e la narrazione tacitiana di questo fatto ha quale motore, per così dire, proprio i *Chaldaei*, della cui profezia lo storico si serve per costruire e suggellare l'epitaffio della tremenda imperatrice (*Ann.* XIV 9, 3): *hunc sui finem multos ante annos crediderat Agrippina contempseratque. nam consulenti super Nerone responderunt Chaldaei fore ut imperaret matremque occideret; atque illa 'occidat', inquit, 'dum imperet'* («che questa sarebbe stata la sua fine Agrippina aveva creduto molti anni prima e non se n'era curata. A lei che li interrogava circa Nerone gli indovini infatti risposero che avrebbe regnato e che avrebbe ucciso sua madre; ed essa 'mi uccida', rispose, 'ma regni'»).

Non è tutto. A volte la cronaca spicciola o il pettegolezzo di corte sembrano rievocare pagine tacitiane di identico tenore: Rodolfo II chiuso nel Castello di Praga, accusato di ogni vizio, come non poteva suggerire il confronto con Tiberio anche lui chiuso nella solitudine di Capri, anche lui accusato di ogni turpitudine sessuale? Non c'era bisogno di 'attualizzare l'antico': l'antico stesso era lì, si manifestava ogni giorno in forme 'già scritte' in *Annales* e *Historiae*. Lo stesso diremo delle vere e proprie baruffe di famiglia tra Maria de' Medici e il giovane Luigi XIII. Esse non finirono così tragicamente come quelle tra Nerone ed Agrippina, ma come non vedere – dovrei dire meglio rivedere... – un episodio caratteristico della vita e degli usi di corte in quello del dono che Nerone fa alla madre (cercando di placare la collera gelosa suscitata in lei dalla sua relazione amorosa con la liberta Atte) e del modo in cui Agrippina accoglie il dono stesso? Leggiamo (*Ann.* XIII 13, 4):

forte illis diebus Caesar inspecto ornatu, quo principum coniuges ac parentes effulserant, deligit vestem et gemmas misitque donum matri, nulla parsimonia, cum praecipua et cupita aliis prior deferret, sed Agrippina non his instrui cultus suos, sed ceteris arceri proclamat et dividere filium quae cuncta ex ipsa haberet.²

2 «Per caso in quei giorni l'imperatore, esaminati i tesori che avevano fatto risplendere mogli e madri dei sovrani, scelse una veste e pietre preziose e le mandò in dono alla madre, con modi più che generosi perché prendeva l'iniziativa di offrire oggetti di grande prestigio e da altre desiderati.

5. Ma non era solo la cronaca della corte a offrire impressionanti spunti per attualizzare l'antico. C'erano anche i grandi avvenimenti bellici e diplomatici. La prima edizione veramente 'leggibile' di Tacito si deve a Giusto Lipsio e apparve nel 1574; pochi anni dopo Lipsio pubblicò un commento (1581) e tanto l'una quanto l'altro conobbero immediata e meritatissima fortuna. Giusto Lipsio nacque nei sobborghi di Bruxelles nel 1547 ed aveva quindi vent'anni quando cominciarono i moti delle Fiandre contro la corona spagnola. Ma, a questo punto, come non vedere 'già scritti' questi avvenimenti in quella parte delle *Historiae* tacitiane che narrano la sollevazione contro Roma di Belgi e Batavi e di altre popolazioni del Basso Reno? Come non vedere, in qualche modo, il separatismo delle Fiandre, il loro desiderio di autonomia politica e finanziaria nell'antico tentativo 'separatista' di quell'*Imperium Galliarum* di cui Tacito parla più volte nel quarto libro delle *Historiae*? E difatti nel 1572, Lipsio, allora professore a Jena, pronuncia la prolusione, più nota oggi come *Oratio secunda*, in cui paragona il Duca d'Alba a Tiberio... Personalmente ritengo fugati, grazie a Momigliano, i dubbi sull'autenticità dell'*Oratio*, che comunque resterebbe sempre un documento estremamente significativo dello spirito dei tempi. È vero che Lipsio, sul finire della vita, diventerà storiografo del re di Spagna, ma è ben più vero ancora che la cultura amoreggia con il potere più di quanto il potere amoreggia con la cultura: e poi non era proprio Tacito a insegnare come si può vivere sotto i tiranni...? La Spagna stessa, comunque, andava sulla medesima strada. Negli anni tra il 1580 e il 1590 la corte spagnola è scossa dallo scandalo Escobedo, il delitto di Stato organizzato da Antonio Perez per ordine di Filippo II, ma da questo imputato al solo suo ministro quando il delitto, come tutti i delitti di Stato, fu scoperto e divenne una sorta di 'Watergate' del monarca spagnolo. In quelle circostanze sia Antonio Perez, un po' dentro e un po' fuori del carcere, sia Alamos de Barrientos, prima amico e poi nemico di Perez, creano l'immagine tirannica di Filippo II paragonandolo – com'era ovvio – a Tiberio. E Perez paragona se stesso a Cn. Calpurnio Pisone, che avrebbe avvelenato Germanico per ordine dell'imperatore venendo poi da questo abbandonato alla vendetta

Ma Agrippina esclamò che esse non già accrescevano il suo lusso, ma che invece le si impediva l'accesso agli altri tesori; e che il figlio divideva ciò che come tutt'uno aveva ricevuto da lei stessa».

del Senato e degli amici di Germanico, così come egli stesso avrebbe obbedito al suo sovrano in un losco intrigo politico-diplomatico per esser poi abbandonato senza difesa (e, anzi, additato come unico responsabile...). Quanto ad Alamos de Barrientos, a chi volete che paragonasse lo stesso Perez se non a Seiano, prima onnipotente presso Tiberio, istigatore e complice delle imperiali nequizie, di poi subitamente 'disgraziato' e precipitato nella estrema rovina? Vediamo così come nacque la vulgata 'nera' circa Filippo II: essa è figlia diretta di Tacito e crescerà rigogliosa sul terreno arato da Perez e de Barrientos, sì che, a metà Seicento, la leggenda 'nerissima' di un Filippo II responsabile della morte del figlio don Carlos può senz'altro configurarsi come eco estrema del terribile *rumor* raccontato da Tacito in *Ann.* IV 10-11, secondo cui Tiberio sarebbe stato il responsabile (e sia pure per inganno di Seiano) della morte del proprio figlio Druso, avvelenato durante un banchetto che più borgiano non si può immaginare. Chi va a sentire il *Don Carlos* verdiano saprà forse meglio, ora, chi ringraziare per certi coloriti tirannici del grande re Filippo... (uno dei tanti calunniati della storia, com'è pacifico).

6. Come numerosi altri letterati e musicisti veneti di quel momento, anche il Busenello fece parte dell'Accademia degli Incogniti, fondata da Gian Francesco Loredano, gran nome patrizio, nel 1630. Dopo quanto abbiamo detto, non stupisce constatare che Tacito è presente con forza nella cultura di questi accademici, come si vede subito sfogliando il primo scritto del Loredano, gli *Scherzi geniali*, pubblicati nel 1632. *Scherzi geniali* è titolo molto secentesco e sembra doversi intendere come 'scherzi, bizzarrie della natura' (in sé considerata, ma anche quella dell'autore stesso), non senza complessi riferimenti al latino *ludus* e al suo equivalente greco. Si tratta comunque di ventiquattro monologhi (due serie di dodici) attribuiti ad altrettanti personaggi dell'antichità, colti in un momento cruciale della loro esistenza quale era stata raccontata in queste o quelle fonti greche e latine, da presupporli note al lettore moderno (lo stesso genere coltiverà di lì a poco, nel 1640, un altro Incognito, il 'sulfureo' Pallavicino, con le sue *Scene retoriche*, trattando con compiacenza situazioni di erotismo ambiguo o perverso dietro suggestione di un altro Grande Testo del Seicento: Ovidio).

Entro questa galleria di ventiquattro personaggi, cinque sono presi da Tacito che, fra gli autori antichi, è quello in assoluto più tenuto presente da Loredano. Abbiamo dunque, nella prima serie di *Scherzi*, *Agrippina calunniata* (2), *Poppea supplichevole* (9), *Seiano disfavorito* (10), *Seneca prudente* (11) – ‘disfavorito’ e ‘prudente’ sono gli aggettivi più ‘tacitisti’ e secenteschi che si possano immaginare... – e nella seconda serie *Germanico tradito* (7). Gli altri personaggi sono assai vari: *Caracalla amante*, *Cicerone dolente*, *Lucrezia violata*, *Marcantonio eloquente* (non è il triumviro, naturalmente, ma uno degli interlocutori del *De oratore* ciceroniano), *Marco Antonio moribondo* (questo, sì, è il triumviro), *Annibale invitto*; e così via... In questo oscillare tra le origini di Roma e l'impero avanzato, il gruppo dei personaggi tacitiani assume senz'altro un rilievo particolare e nel farli monologare Loredano affronta una prova rischiosissima: si mette in gara con Tacito stesso. Infatti *Agrippina calunniata* ‘riscrive’ *Ann.* XIII 21; *Poppea supplichevole*, *Ann.* XIV 60-64; *Seneca prudente*, *Ann.* XIV 53-54; *Germanico tradito*, *Ann.* II 71-72.

7. Fra i cinque *Scherzi* ‘tacitiani’, due spiccano subito per la tematica d'attualità che ho fatto notare più sopra, cioè la caduta del ministro già onnipotente; e ad essi può essere accostato anche quello che vede i lamenti di *Agrippina calunniata*: quello tra madre e figlio è chiaramente, in Tacito e in Loredano, un conflitto di potere. Il tema della ‘disgrazia’, peraltro, permette di avvicinare a questi *Scherzi* anche quello relativo a *Poppea supplichevole* (una favorita che rischia di perdere l'influenza che ha sulla vita privata del potente è tematica strettamente contigua a quella del politico che perde la propria nell'ambito degli affari di Stato, non senza che poi e l'una e l'altro debbano magari scontrarsi o incontrarsi nel loro agire); e quanto alla fine di Germanico, un altro ‘disgraziato’ della vita di corte, sembra superfluo rinviare ancora a quanto esposto sopra circa la clamorosa vicenda che coinvolse Filippo II, Perez e Alamos de Barrientos. Del resto anche nel caso di Loredano la cronaca politica sembrava venir anticipata dalla letteratura: il 25 febbraio del 1632 Wallenstein viene assassinato a Cheb (Sassonia) o, se si vuole, viene eseguito il decreto imperiale già emesso a suo danno. La vicenda scosse l'Europa (un'Europa che, non meno di Wallenstein, aveva fede nell'astrologia...) e, puntualmente, Loredano ne discute non solo nel

romanzo *La Dianea* (1635), ma nella *Morte e ribellione del Valestain* (che gli procurò qualche fastidio con la Repubblica), senza dire che anche la *Vita del Cavalier Marino* privilegia l'uomo di corte sul celebre poeta.

8. Due parole in più sulla *Poppea supplichevole*. Ho già detto che in *Ann. XIV* 1 c'è la *fabula* dell'*Incoronazione di Poppea*, nella quale peraltro le libertà di Busenello nel trattare il soggetto si spingono a dipingere Ottavia, ad un certo punto, come donna capace di tentare un delitto pur di liberarsi dalla rivale. Questo dato è del tutto assente nella tradizione antica, unanime nel rappresentarci Ottavia come una sorta di orfanella perseguitata '*avant la lettre*'. Il personaggio, nelle fonti antiche, è tale che, se intorno al 1830, un soggetto così 'classico' fosse stato ancora di moda, Ottavia avrebbe potuto figurare trionfalmente in un'opera donizettiana con sovrana innocente e tradita: per concludere, invece di un 'lamento' avremmo avuto una bella 'scena di pazzia' finale (senza dire che Poppea e Nerone erano perfettamente al loro posto come... Jane Seymour ed Enrico VIII). In Busenello, invece, Ottavia tenta di organizzare una 'contromina', come avrebbero detto i invitati di don Rodrigo parlando di Richelieu e del Conte-duca, e trama l'assassinio della rivale. Orbene, il primo spunto in questo senso sembra aversi proprio nello *Scherzo* del Loredano, in qualche modo ripreso dal Busenello per condurre più innanzi gli ideali dissacranti degli Incogniti. Ideali dissacranti anche in letteratura, perché tutti sapevano benissimo, allora, come Aristotele (*Poet.* 1452b, 36-38) avesse seccamente condannato quale peggior tipo di tragedia proprio quello che comporterebbe il trionfo dei malvagi; in quanto ripugnante e privo di pietà e di terrore. Lasciando da parte la questione, qui irrilevante, circa la paternità testuale e musicale del *Pur ti miro*, non v'è dubbio infatti che il finale della *Poppea* comporti il consapevole rovesciamento di una posizione aristotelica, sceneggiando il trionfo dei malvagi; così come il finale della *Didone*, dove la regina abbandonata da Enea, ben lungi dal suicidarsi, trova consolazione tra le robuste braccia di Iarba, comporta – con voluto effetto beffardo – il capovolgimento di un racconto canonico, contro un'altra non meno precisa affermazione aristotelica (*Poet.* 1453b, 22-26).

9. Vediamo a questo punto più da vicino taluna caratteristica letteraria e musicale dell'*Incoronazione*, la cui vicenda può così riassumersi.

Nerone, innamorato corrisposto di Poppea Sabina, vuole sposarla ripudiando Ottavia, figlia di Claudio e Messalina; di Poppea è però vanamente innamorato anche Ottone, a sua volta amato da Drusilla, una giovane patrizia. Poppea, aiutata dalla nutrice Arnalta, usa ogni lusinga amorosa per ottenere da Nerone le nozze e il trono, ma Ottavia non è da meno: con l'aiuto della propria nutrice istiga Ottone ad attentare alla vita di Poppea penetrando nel palazzo di costei travestito da Drusilla. Ma nulla si può opporre al capriccio di Nerone e Poppea: Seneca, dopo un drammatico scontro con l'imperatore, è costretto da Nerone a suicidarsi dietro istigazione dell'amante; Ottone e Drusilla vengono scoperti e, confessato l'intrigo dietro minaccia di tortura, sono banditi nel più remoto angolo dell'impero. Il fallito attentato consente adesso a Nerone di ripudiare Ottavia e farla allontanare su una nave in balia dei venti; Poppea ottiene nozze e corona e, dopo la cerimonia, essa e Nerone celebrano senza ritegno la loro passione delittuosa.

Primo melodramma, dunque, di ambiente storico, *L'incoronazione* porta in scena personaggi già immortalati, nel bene e nel male, dalle pagine degli *Annales* di Tacito (ll. XIV–XV in particolare), anche se l'ipotesi di Busenello deve additarsi con sicurezza nell'*Octavia* dello Pseudoseneca (che certo il letterato veneto credeva autentica), talora seguita molto da vicino come nella contesa sticomitica tra Nerone e Seneca (*Incor.* I 9 ~ *Oct.* 439-592) e in ogni caso causa efficiente di un nodo strutturale importante quale la presenza delle due nutrici (cfr. *Oct.* 35 sgg. e 690 sgg.). Ciò premesso, occorre dire che il poeta si è mosso nei confronti della tradizione storica con grande e consapevole libertà. Drusilla, e così le due nutrici, sono personaggi inventati e ben poco resta del 'triangolo' Nerone-Ottone-Poppea, di cui ci informano le pur severe pagine di Tacito (*Hist.* I 13 e *Ann.* XIII 45-46): Nerone pose fine alla situazione spedendo sì Ottone alla periferia dell'impero, ma sotto le onorevoli specie di *legatus Augusti* della Lusitania (nel 58 d. C., e non nel 65, anno in cui si devono immaginare svolti gli avvenimenti dell'*Incoronazione*). Ma è soprattutto nei moventi dei personaggi che Busenello ha innovato rispetto alle sue fonti. Nerone e Poppea sono travolti da sensualità irrefrenabile, come si vede dal primo apparire in scena (I 3) alla fine di una notte d'amore:

PO. Signor, deh non partire,
sostien che queste braccia
ti circondino il collo,
come le tue bellezze
circondano il cor mio.
[...]

NE. Adorati miei rai,
deh restatevi homai.
Rimanti, o mia Poppea,
cor, vizzo, luce mia,
non temer, tu stai meco a tutte l'hore,
splendor negli occhi, e deità nel core.

E si veda in quali modi Poppea, poco dopo, sappia rievocare gli stessi eventi, così da ottenere più facilmente da Nerone la vita di Seneca, reo di opporsi a lei (I 10):

PO. Come dolci, Signor, come soavi
riuscirono a te la notte andata
di questa bocca i baci?
NE. Più cari e più mordaci.
PO. Di questo seno i pomi?
NE. Mertan le mamme tue più dolci nomi.
PO. Di queste braccia mie gli stretti amplessi?
NE. Idolo mio, deh in seno ancor t'havessi.

10. Il melodramma (e in particolare l'opera italiana o di stile italiano) risulterà, con il procedere del tempo, sempre più censurato e ospiterà, nel genere serio, solo amori supremi o terribili, ma comunque sublimati, a ciò adeguandosi il lessico dei libretti in particolare dopo la 'riforma' di Zeno e Metastasio. Certo è che di testi siffatti non ne incontreremo più, né più si darà una musica impregnata di tanto erotismo come quella scritta da Monteverdi qui e altrove in quest'opera. Accanto a Poppea, e a lei contrapposta, Ottavia, di cui la tradizione antica, come vedemmo, fa unanime la vittima

innocente del capriccio neroniano aizzato dalla rivale. Ma, come già sappiamo, Busenello fa ordire a Ottavia, senza esitazione, l'assassinio di Poppea; essa si serve di Ottone che minaccia – perfettamente consapevole di quel che sta compiendo – di calunniare presso Nerone: «se tu non m'obbedisci, / t'accuserò a Nerone / ch'abbi voluto usarmi / violenze inhoneste» (II 9). Una specie di Fedra dunque, ben rapportata al desolato e cinico universo morale della vicenda, che dimostra comunque come il melodramma appena nato già stesse dandosi le leggi che lo avrebbero governato per più di due secoli: fra esse quella secondo cui due eroine compresenti nella medesima vicenda devono scontrarsi contendendosi un uomo. Se qui lo scontro è ancora a distanza, verrà il giorno dello scontro diretto, comunque risolto, tra Norma e Adalgisa, Anna e Jane Seymour, Aida e Amneris (resta però caratteristica dell'*Incoronazione* la negatività di entrambe le eroine). L'*Incoronazione* fissa un'altra legge operistica: la vicenda di ambiente storico non solo mescola con libertà personaggi veri e di fantasia, ma il movente che fa agire costoro è la passione amorosa, che quasi non lascia spazio ad altre motivazioni. In tutta la vicenda, infatti, mai Busenello parla della congiura di Pisone né con questa è minimamente posta in relazione la morte di Seneca: Nerone, anzi, celebra in un famoso Duetto con Lucano la morte del filosofo (da lui voluta solo perché Seneca è contrario alle sue passioni) e, in una, le bellezze di Poppea (II 6).

11. Tutto ciò, come naturale, giunge però a compimento solo con la musica e nella musica e con pieno ossequio alle convenzioni dell'epoca. Così, se Poppea e Ottavia furono interpretate da donne, quella di Nerone sembra parte destinata ad un evirato che avesse, sì, una voce più o meno avvicinabile in estensione a quella del nostro soprano/mezzosoprano donna, ma dalle caratteristiche timbriche complessive fortemente straniare ed in ogni caso lontanissime da ogni 'verità psicologica' romantica o moderna (anche in questo l'*Incoronazione* sembra alle origini della convenzione che nell'opera seria, sino alla fine del Settecento, vuole un evirato, spesso contraltista, ma, se caso, anche sopranista, nella parte dell'eroe amoroso: solo che, in seguito, questo eroe sarà positivo in modo esemplare). La musica comunque (e solo alla musica, come sempre, va ogni merito) avvolge sinuosamente il testo di Busenello, che in essa 'si scioglie', e dà vita alla vicenda,

culminante in quel Duetto *Pur ti miro... / Pur ti godo...* che – nell’ambito della struttura sintagmatica in cui consiste ogni testo teatrale – sigilla con coloriti shakespeariani il trionfo degli amanti malvagi.

12. Un cenno a sé merita il personaggio di Seneca. Busenello non deve aver mancato di notare, in Tacito e in altri testi a lui noti, l'alternanza di luci e di ombre attorno al filosofo e di ciò un'eco si ha nella parlata del Valletto in I 6, dove la caricatura tocca, sì, con modi popolareschi i filosofi in generale, ma dove Seneca è pur detto *miniator di bei concetti*, definizione non infelice quanto ironica del Cordovese e della sua prosa ad effetto. Ma è un momento soltanto, perché nello scontro con il tirannico Nerone (I 9) Seneca è di eccelsa grandezza musicale, che culmina nella irresistibile *climax* vocale e drammatica *la ragione, la ragione regge gli uomini e gli dèi*, cui si oppone, con tragica vittoria, la tracotante *lubido* del tiranno:

4. 95 VERONE

La for-ra, la for-ra, la for-ra, la for-ra 4 leg gin pa - ce...

Compul-sion, compul-sion, compul-sion, compul-sion bring peace and refo - dy.

96 SENECA

La for-ra, la for-ra

Compul-sion, compul-sion

99

...e spa-da, e spa-da, la guer-ra. ...E bi - so - gna mon

Is war the sword is mai - ter. With these wea - pons I

103

la del-la ragio-ne.

Have no word of rea-son.

La ragio-ne, la ra - gio-ne rag - ge gl'um-mite gli de - i.

On-ly rea-son, en-ly rea-son join: man bind to the im - mor-tal.

HERON

107 Γ not in N Γ

Tu, ta, ta mi sferzial: lo sde gao, mi sferzial: lo sde gao al-lo sde gao, al-lo
 You, you, you, you dare to pre-voke me, you dare to pre-voke me, to pre-voke me, to pre-

110 sde gao, al-lo sde gao, al-lo sde gao; al tuo dis - pet - to, E del po-pol la on - ta,
 voke me, to pre-voke me, to pre-voke me! I rouse, des - pite you and despite all the peo-ple,

113 a del so - na - to, E d'Ot - ta - via, a del cie-lu del - l'a - bio - na, Ha - ra
 des-pite the son-ate And Ot - ta - via and the pome of heav'n and Ha - ra, be they

116 glia - ste od in-glia-ste, sian-al glia - ste od in-glia-te le mie vo-glie, Og - gi-og - gi-og - gi Pop-
 just or unjust, yes, be they just or unjust I'll gain my wish-er; yes, to-day, to-day shall Pop-

119 H & V. c"

pu - a sa - ra mia mo-glie sa - ra mia mo-glie, sa - ra mia mo - glia!
 you - a and I be married, we shall be married, we shall be mar - ried.

La morte di Seneca è collocata da Busenello in una villa del filosofo, suggerita certo dalle notizie della tradizione antica, e in particolare di Tacito, circa la sua *retraite*: Seneca definisce la corte «insolente e superba», cui preferisce la solitudine amata, «eremo della mente» (II 1). La musica delle prime tre Scene del secondo Atto ha caratteri di nobiltà infinita, e i modi che il musicista ha riservato al filosofo possono lecitamente apparirci, oggi, la migliore integrazione ideale di quelle estreme parole di Seneca che Tacito dichiara di non aver parafrasato nella sua narrazione perché note a tutti, ma non giunte a noi moderni.

13. Nessuna eco ha invece in Busenello il ‘meraviglioso’ dell’apparizione dell’Ombra di Agrippina, brano a grande effetto dell’*Octavia* (vv. 593-645). Ma poco dopo le cose andranno diversamente. Niccolò Minato (prima metà del Seicento – dopo il 1698) concepì nel 1667 un’opera in due parti di soggetto tacitano, *Prosperità di Elio Seiano* e *Caduta di Elio Seiano*, per la musica di Antonio Sartorio (1620?–1681), rappresentata a

Venezia nel 1667 (Teatro San Salvatore o Vendramino). La prima parte si chiudeva con un fulmine che, cadendo sull'altare, impediva le nozze di Seiano e Livilla e precedeva immediatamente l'apparizione dell'Om-bra di Druso minore (assassinato, secondo un già veduto *rumor* tacitano, dall'intrigo criminale dell'uno e dell'altra: *Ann.* IV 10-11); la seconda parte riprendeva l'azione allo stesso punto con un Coro di sgomento (e poco importa che ragioni pratiche avessero impedito proprio la rappresentazio-ne delle due parti in due serate successive). Nel Minato sembra evidente l'interesse politico e, insomma, più tipicamente 'tacitistico', assente invece nel Busenello, che sceneggia una tragica vicenda amorosa, resa ancor più amara da un finale apparentemente lieto. In questo senso l'*Incoronazio-ne di Poppea* si pone all'inizio, abbagliante capolavoro com'è, di un'altra serie di capolavori tratti anch'essi da Tacito: ricorderemo solo due *pièces* raciniane, *Britannicus* e *Bérénice*. Busenello (diciamo meglio, Monteverdi e... gli altri amici veneziani) e Racine avevano saputo vedere in Tacito, con piena ragione, anche un tagliente indagatore della passione amorosa e delle sue conseguenze, sublimi o terribili.

IDOMENEO O IL RITORNO DELL'EROE IN PATRIA¹

1. Scarne e cronachistiche le notizie omeriche su Idomeneo: guida il contingente cretese alla guerra di Troia (*Il.* II 645) e, spronato a combattere da Posidone in persona che si presenta a lui sotto mentita spoglia umana, dà grandi prove di valore, secondo le regole del comportamento epico, quando i Troiani stanno quasi per distruggere con il fuoco le navi dei nemici (*Il.* XIII 210 sgg., 361 sgg.); nell'*Odissea* (III 191-92) Nestore lo ricorda a Telemaco come colui che, diversamente da molti altri eroi, era riuscito a riportare sani e salvi in patria, per mare, anche tutti i suoi compagni d'arme. Poi due cenni di Virgilio, molto di sguincio e destinati a lettori di raffinata erudizione mitologica: Idomeneo che si allontanò, cacciato, dal regno paterno (*Aen.* III 121); i Penati *eversi* – la famiglia, la casa distrutta – del medesimo re (*Aen.* XI 264). Nient'altro. Utile e puntuale, quindi, il soccorso degli antichi esegeti virgiliani, così che Servio (*ad Aen.* III 121) si preoccupa di raccontarci le ragioni dell'esilio di Idomeneo, taciute da Virgilio (come osserva il commentatore stesso):

La storia è questa: Idomeneo, nato dalla stirpe di Deucalione, re dei Cretesi, nel viaggio di ritorno dopo la distruzione di Troia promise di sacrificare la prima cosa che gli fosse capitata innanzi. Avvenne che per primo gli capitasse innanzi il figlio e avendolo egli sacrificato, come dicono alcuni, o piuttosto volendolo sacrificare, come dicono altri, ed essendo poi nata una pestilenza, scacciato dai concittadini, prese dimora nel promontorio salentino, in Puglia, presso il quale fondò una città.

Nel commento *ad Aen.* XI 264 il racconto ritorna quasi alla lettera, con la precisazione, piuttosto ovvia, che il voto durante la tempesta fu fatto a Nettuno; si dà inoltre la crudeltà del re, ucciso o tentato che ebbe di uccidere il figlio, quale ragione della sua cacciata da parte dei concittadini. Echi, anche letterali, di queste notizie troviamo in quei 'dizionari tascabi-

1 Da: Mozart, *Idomeneo*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano 1990, pp. 54-59.

li' di mitologia, messi insieme nell'incipiente medioevo, che sono i due *Mythographi Vaticani* e, al sorgere dell'Umanesimo, nelle *Genealogiae deorum gentilium* di Boccaccio (più ricche, ma per noi irrilevanti, le notizie su Idomeneo eroe ecista fra gli antichi Calabri).

2. La tradizione che sottostà ai passi virgiliani ha singolare affinità con un racconto, tanto bello quanto cupo e ferrigno, dell'Antico Testamento, quello della figlia di Jefte, il brigante figlio di una prostituta che Jahvè volle innalzare a Giudice di Israele (*Giud.* 11, 29-39)²:

Lo spirito di Jahvè fu su Jefte che percorse Galaad e Manasse, passò a Mizpa di Galaad e da Mizpa di Galaad raggiunse i figli di Ammon. Jefte allora fece un voto a Jahvè e disse: 'se tu consegnerai nelle mie mani i figli di Ammon, chi uscirà per primo dalle porte della mia casa incontro a me, quando tornerò vincitore dei figli di Ammon, apparterrà a Jahvè e io offrirò in olocausto'. Jefte dunque si diresse contro i figli di Ammon per attaccarli e Jahvè li consegnò nelle sue mani [...] Così i figli di Ammon furono umiliati innanzi ai figli di Israele. Quando Jefte tornò a Mizpa, alla sua casa, ecco, sua figlia gli andò incontro, tra suoni di tamburini e danze. Ora essa era la figlia unica: egli non aveva fuori di lei figlio né figlia. Ma appena la vide, si stracciò le vesti ed esclamò: 'Ahimè figlia mia! Quale profonda afflizione mi rechi tu mai! Proprio tu devi rendermi così sventurato? Poiché io mi sono impegnato davanti a Jahvè e non posso tornare indietro!' Essa gli rispose: 'Padre mio, ti sei impegnato davanti a Jahvè: allora fa' di me secondo ciò che è uscito dalla tua bocca, dal momento che Jahvè ha fatto per te vendetta sui tuoi nemici, i figli di Ammon!' Essa disse poi al padre: 'Mi sia concesso questo: lasciami libera per due mesi, perché possa andare vagando per i monti e piangere con le mie compagne la mia verginità'. Egli le rispose: 'Va'. La lasciò partire per due mesi. Essa dunque con le sue compagne andò e pianse la sua verginità sui monti. Alla fine dei due mesi tornò dal padre ed egli compì a suo riguardo il voto che aveva fatto. Essa non aveva conosciuto uomo.

² Qui e più avanti cito da *La Sacra Bibbia tradotta dai testi originali e commentata*, a cura di S. Garofalo, Casale Monferrato 1960.

I folcloristi hanno trovato molti altri racconti siffatti, di varie età e varie aree culturali, e li hanno sapientemente schedati. Qui vorremmo chiamarlo il racconto del ‘voto improvvido’ o dello ‘scampo difficile’, dove la salvezza da una calamità estrema (la tempesta, i nemici soverchianti) si rivela illusoria e soltanto ingannevole prologo a situazione ancora più terribile. Non c’è dubbio, infatti, che il racconto del voto di Idomeneo sia non meno cupo e ferrigno di quello del voto di Jefte: il re sacrifica il figlio e la pestilenza successiva è la punizione per aver infranto, nonostante l’obbligo del voto, un inviolabile legame di parentela, quello fra padre e figlio. Non diversamente la peste colpisce Tebe che cela nel suo seno Edipo, inconsapevole assassino del padre (e sposo di sua madre), che, come Idomeneo, viene cacciato quale *pharmakós*. Ma proprio come ‘maledetto’ e ‘segnato’ – come ‘diverso’, insomma – Idomeneo può diventare altrove (nella penisola salentina) eroe culturale e fondatore (l’‘intenzione di uccidere’ e la ‘crudeltà’ del re appartengono, inutile dirlo, ad una versione ‘debole’ e laicizzata della vicenda). E non è tutto. Come la vicenda di Edipo, anche quella di Idomeneo vede un eroe precipitare dal colmo della felicità al colmo della sventura, sì che forse non saremmo troppo lontani dal vero se pensassimo all’esistenza, nella letteratura greca o in quella latina precedente Virgilio, di una tragedia, per noi perduta ma nota a Virgilio e al suo lettore ideale, che utilizzasse un diffuso spunto folclorico per spiegare come Idomeneo avesse fatto – secondo l’*Odissea* – un tranquillo ritorno: tranquillità apparente, perché anche Idomeneo doveva pagare, in ciò diventando eguale agli altri eroi, il fio della *hybris* suprema della distruzione di Troia.

3. Il racconto di un ritorno da Troia impone il confronto con il *nóstos* ‘par excellence’ quello di Odisseo. Anche Odisseo è perseguitato – e per dieci anni – dall’ira di Posidone, variamente aizzata, che di continuo lo allontana da Itaca. Ma Odisseo non fa voti improvvidi, aiutato com’è da Atena e, si direbbe, più ancora dalla sua natura che molto conosce, molto sa osare e sopportare, fino alla perdita di tutti i compagni, sì che ridotto come il più miserabile dei naufraghi lo trovano Nausicaa e le sue ancelle (ma non senza che, anche in quel momento, traluca l’eroe). Da quel punto le prove parrebbero finite e pagato ogni debito con gli dèi: ciò sembrerebbe indicare anche il dolce sonno che lo tiene quando i Feaci, ospiti misteriosi,

lo depongono sulla spiaggia di Itaca. Invece proprio allora prende l'avvio una nuova serie di prove che sono, in una, ritorno di Odisseo al potere regio e alla propria identità, fino alla riacquisizione, come re e marito, del talamo di Penelope, centro 'magico' dell'uno e dell'altra, cui si può giungere (quasi inutile dirlo) solo superando una *climax* di cimenti dal carattere iniziatico anche troppo chiaro, pur entro il fascino di una narrazione modello indimenticabile della letteratura a venire. Idomeneo ha in comune con Odisseo l'ira del dio, cui crede di scampare con il voto potendo così al naufragio di Odisseo opporre il suo sbarco tranquillo. In realtà, mai naufragio fu, nei suoi ultimi sviluppi, più felice; e mai approdo sicuro foriero invece di sciagure: Odisseo riconquista trono e Penati, Idomeneo perde l'uno e gli altri (la miglior sorte futura riguarda solo un 'lontano occidente' additato forse dal capriccio divino). Diversi nei presupposti e negli esiti, i due racconti sono tuttavia strutturalmente affini (alla radice di entrambi è la collera di Posidone e l'*hybris* dell'incendio iliaco) e non mancherà quello di Odisseo – modello forte – di piegare a sé, in vario modo, quello di Idomeneo, tramandato soltanto dalla povera prosa di uno scoliasta e non organizzato nell'architettura magnifica dell'*Odissea*. Ma modello fortissimo, più forte di Omero, è, nella cultura dell'Occidente cristiano, il testo biblico: s'indovina allora di quanta virtualità fosse capace una vicenda che si colloca al crocevia di così solenni paradigmi narrativi.

4. Il libretto costruito da Giambattista Varesco per Mozart, in laborioso fare e disfare e rifare su cui abbiamo documentazione di eccezionale pregio, rinvia (lo sappiamo tutti) a una 'tragédie lyrique' di Antoine Danchet (1712), goffo adattamento alle *règles* dell'*Académie Royale de Musique* di una tragedia *Idoménée* di Jolyot de Crébillon (1705), nient'affatto disprezzabile (Crébillon andrebbe riletto con un minimo di attenzione). E a sua volta Crébillon ha di sicuro presente la narrazione 'moralizzata' del ritorno di Idomeneo quale è data da Fénelon nelle *Aventures de Télémaque*, apparse nel 1699 e destinate a grande successo (ne esiste, per es., una versione italiana uscita a Venezia nel 1729, la stessa che potrebbe aver letto Mozart a Bologna nel 1770, come da una lettera a Nannerl dell'8 IX di quell'anno): ha il nome parlante di Sophronyme in Fénelon il sacerdote che invano ammonisce il re a non mantenere il voto assurdo; in Crébillon il saggio

consigliere del re, inutile freno alle cupe passioni del suo sovrano³. Il breve racconto di Fénélon, comunque, ha già le caratteristiche di una *fabula* di tragedia: solo vi manca l'intreccio amoroso, indispensabile in una tragedia del Settecento francese. Quest'intreccio Crébillon ha saputo trovarlo con audacia singolare. Nell'*Idoménée*, infatti, la principessa Érixène è teneramente amata dal principe Idamante, sebbene essa sia figlia di un vassallo ribelle, vinto in battaglia e ucciso proprio da Idamante; ma di questa stessa Érixène è preso violentemente Idoménée in persona, sì che nella quinta Scena del terzo Atto il dialogo fra padre e figlio diventa lo scontro fra due rivali non appena l'uno viene a conoscenza dei sentimenti dell'altro, fino ad allora ignorati:

IDAM. Érixène cessait de vous être odieuse,
Disiez-vous; et pour elle un reste de pitié
Semblait vous dépouiller de toute inimitié.
Haïriez-vous toujours cet objet adorable?

IDOM. Si je le haïssais, seriez-vous si coupable?
Oh! de tous les malheurs le malheur le plus fatal!

IDAM. Seigneur...

IDOM. Ah! fils cruel, vous êtes mon rival!
Dans le nom de rival tout nom est confondu.
Vous n'êtes plus mon fils; ou, peu digne de l'être,
Je vois que tout mon sang n'en a formé qu'un traître.

E Crébillon sa frugare bene nell'animo del re, che da questo momento più d'una volta è tentato di uccidere il figlio non per tener fede al voto, ma in quanto suo rivale. Érixène però non sarà di nessuno: si allontana da

3 Materiali non completi ma nel complesso utili in Mozart, *Idomeneo*, Programma di Sala del Teatro Comunale di Firenze (52° Maggio musicale fiorentino), Firenze 1989; ho inoltre presenti le belle analisi di P.V. Mengaldo, *Mozart e il libretto dell'Idomeneo*, in Mozart, *Idomeneo*, Programma di Sala del Gran Teatro 'La Fenice', Venezia 1981, pp. 245-262; P. Gallarati, *Mozart e l'opera metastasiana nella 'crisi' giovanile dell'Idomeneo*, in AA.VV., *Metastasio*, Roma 1985, pp. 257-275 (Atti dei Convegni Lincei, 65).

Creta tristemente (V 3) senza sapere che Idamante si ucciderà per far sì che il padre non sia spergiuro verso gli dèi (in Fénélon invece è il padre stesso a ucciderlo, secondo il mito), mentre follia e morte sono riservate al re. Questo statuto di Idoménée e di Idamante non è certo frequente nel teatro tragico e qualcuno potrebbe suggerire che il paradigma sia stato derivato, per quanto possa parere strano, da testi classici sì, ma comici. La rivalità amorosa fra padre e figlio è infatti tipica del teatro di Plauto e invariabilmente termina con il successo del giovane e la punizione (comica) del padre rivale: qui il paradigma muterebbe di segno e pertanto diverrebbe fruibile in un'azione tragica⁴.

Come che sia, questo statuto è conservato da Danchet, ma senza adeguato trattamento scenico: manca qualunque scontro tra padre e figlio e d'altra parte non è con ciò che Idomeneo acquista in nobiltà e spessore tragico. Danchet invece ha sentito molto il 'côté' troiano della vicenda: Érixène è diventata la principessa troiana Ilione, cui nulla impedisce di amare riamata Idamante (il *tópos* della bella prigioniera funziona sempre) e il primo incontro fra il re e il figlio, sulla spiaggia, riprende dall'*Odissea* il mancato riconoscimento del più vecchio da parte del più giovane, senza che Danchet si trattienga dall' 'arricchirlo' (si fa per dire) con il mancato riconoscimento del più giovane da parte del più vecchio⁵ (in Crébillon il fatto è narrato, ma la reciproca agnizione è data come istantanea); e ancora odissiaco è il progressivo rendersi conto, da parte del re, del 'mare di guai' in cui è venuto a trovarsi⁶. Danchet, seguendo ancora una traccia 'troiana', ha inoltre inserito il personaggio di Électre, troppo e malamente ricalcato sull'Hermione dell'*Andromaque* raciniana. Électre infatti ama Idamante

4 Vd. Tito Maccio Plauto, *Casina*, introd. di C. Questa, Milano 1988, pp. 61-102 *passim*, anche con riferimenti a uno studio (1982) di M. Bettini, ora raccolto in volume: *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino 1991, pp. 7-74.

5 Vd. lo svolgersi di II 4, dove padre e figlio si riconoscono solo alla fine della scena, non diversamente da quanto avviene in Varesco I 10, che tuttavia nell'*Argomento* si preoccupa di spiegare 'razionalmente' la situazione. Il 'frenamento' la rende più patetica, non c'è dubbio, e Mozart ne cava il bell'effetto musicale del triplice, minaccioso *Paventa il rivedermi* del re al figlio.

6 Su questo particolare della struttura drammatica di Danchet sagacemente utilizzato da Varesco così da permettere l'inserzione della grande Aria *Fuor del mar...* (uno dei capolavori del genere 'agitato', da godersi con i vocalizzi dell'edizione monacense) vedi il contributo importante di R.M. Danese, *La grande monodia di Carmide (Trin. 820-842a): stereotipia tematica e originalità stilistica*, in «Quad. Urb. Cult. Class.» n.s. 35, 1990, ove tra l'altro (cfr. l'Appendice) è studiata l'utilizzazione nel teatro, comico e no, di altre strutture del racconto mutate dall'*Odissea*.

non corrisposta (come Hermione Pyrrhus)⁷ e, in mancanza di un Oreste da usare come sicario, evoca gli dèi ultori per assicurare il finale tragico: è nel delirio causato dagli dèi che Idoménée uccide il figlio credendolo un animale del sacrificio (senza scomodare la Agàve euripidea, riterremo questo ritrovato della follia un comodo espediente degli autori di ‘tragédies lyriques’ per rendere più accettabili uccisioni, rappresentate o narrate, di figli, madri e così via).

5. Varesco è più bravo di Danchet (e diciamo Varesco senza mai rinunciare alla possibilità di vedere in filigrana il profilo benaugurato di Wolfgang). Posto che le leggi dell’opera italiana ‘alla Metastasio’ (tanto più amene, pur nella loro rigidità, di quelle della ‘tragédie lyrique’) esigevano il finale lieto, egli ha fatto sparire la rivalità tra padre e figlio, inerte nel modello francese e non troppo facilmente compatibile con il nuovo scioglimento (Idomeneo avrebbe dovuto anticipare, in qualche modo, il Selim di una *Entführung* di là da venire)⁸. Il re ne ha guadagnato in solennità di statuto, colorandosi di pertinenti richiami al ‘grande testo’ di Jefte (quale forte figura paterna, proprio nei confronti di Ilia, Idomeneo appare in II 1 e riapparirà nel finale). Idamante è rimasto quello che era, e nulla invero c’era da mutare se non nel finale, mentre qualche parola in più va spesa su Elettra ed Ilia (la Ilione di Danchet). Elettra è personaggio senza scampo irrelato, posto che la sua funzione di macchina per una vendetta, divina od umana, non ha più luogo: nell’*Idomeneo* di Varesco per Mozart è rimasta, diciamolo, solo per trovare uno spazio a Elisabeth Wendling, cognata di Dorothea interprete di Ilia⁹. Questo personaggio, invece, acquista nuova incisività scenica e drammatica nello scioglimento, là dove la traccia francese è messa da parte (II 9 e sgg.).

Idamante si offre in sacrificio con parole che gratificano l’immagine paterna di Idomeneo, con nuovo implicito rinvio alla vicenda di Jefte (si ricordino le parole della figlia di costui):

7 L’Hermione raciniana, per via di complicate mediazioni, è anche uno dei modelli della Vitellia della *Clemenza di Tito*: vd. Questa, *Roma nell’immaginario dell’opera*, in Id., *L’aquila a due teste*, Urbino 1998.

8 Vd. Questa, *Il ratto dal serraglio*. Euripide, Plauto, Mozart, Rossini, Bologna 1979, pp. 100-103.

9 Dorothea Wendling, nata Spumi, era la moglie di J.B. Wendling, famoso flautista dell’orchestra di Corte di Mannheim, passato a Monaco con l’ascesa di Karl Theodor al trono elettorale; Elisabeth, nata Sarselli, era di origine italiana.

Padre, mio caro padre, ah dolce nome!
Eccomi a' piedi tuoi. [...]

Ora comprendo che il tuo turbamento
Sdegno non era già, ma amor paterno.
Oh, mille volte e mille
Fortunato Idamante
Se chi vita ti diè, vita ti toglie.

E più oltre la funzione tragicamente paterna di Idomeneo viene ancora esaltata dalla raccomandazione, che gli fa Idamante, di provvedere a Ilia come padre. Ma il richiamo a costei serve di premessa al quasi immediato arrivo e al suo offrirsi in sacrificio al posto dell'amato:

La vittima io son [...]
Idamante è innocente, è figlio tuo
E del regno è la speme.
Tiranni i dèi non son: fallaci siete
Interpreti voi tutti
Del divino voler: vuol sgombro il Cielo
De' nemici la Grecia e non de' figli.
Benché innocente anch'io, benché ora amica,
Di Priamo son figlia e frigia io nacqui
Per natura nemica al greco nome.
Orsù mi svena...

L'intervento dell'Oracolo, a questo punto, fa certo parte della retorica scenica del *deus ex machina* e l'offrirsi a vittima di Ilia rinvia, del pari, a un modello recente e ben noto come l'*Alceste* gluckiana (dove echeggiano anche cupe voci oracolari e sacerdotali, da iscriversi nel più tradizionale, e affascinante, armamentario dell'opera)¹⁰, ma in realtà, ancora una volta, meglio siamo rinviati – non dimentichiamo che Idamante è già pronto al sacrificio – ad archetipo ben più forte e illustre. È ancora una volta il Vec-

10 Se ne occupa adesso, in relazione al *Don Giovanni* e ad altri testi celebri, come *Macbeth*, R. Raffaelli, *Variazioni sul Don Giovanni*. Mozart, Molière, Scott, Shakespeare e il folclore, Urbino 1990.

chio Testamento, con l'episodio stupendo – e più noto e amabile di quello terribile di Jefte – del sacrificio di Isacco (*Gen. 22, 1-13*):

Allora, dopo queste cose, Dio mise alla prova Abramo e gli disse: 'Abramo, Abramo!'. Rispose: 'Eccomi'. Dio disse: 'Prendi il tuo figlio, il tuo unico che tu ami, Isacco, e va' nel territorio di Moria e ivi offrilo in olocausto su un monte che ti indicherò' [...] Isacco si rivolse ad Abramo suo padre e disse: 'Padre mio'. Quegli rispose: 'Eccomi, figlio mio'. Riprese: 'Ecco qui il fuoco e la legna, ma dov'è l'agnello per l'olocausto?'. Rispose Abramo: 'Dio stesso si provvederà l'agnello per l'olocausto, figlio mio'. E proseguirono tutti e due insieme. Così arrivarono al luogo che Dio gli aveva indicato; là Abramo costruì l'altare, vi dispose la legna, legò Isacco suo figlio e lo depose sull'altare, sopra la legna. Poi Abramo stese la mano e prese il coltello per immolare suo figlio. Ma un angelo di Jahvè lo chiamò dal cielo e gli disse: 'Abramo, Abramo'. Rispose: 'Eccomi'. L'angelo disse: 'Non stendere la mano contro il ragazzo e non fargli alcun male! Ora so che tu temi Dio e non mi hai rifiutato tuo figlio, il tuo unico'.

Ma Idomeneo non è Abramo, nessuno lo aveva messo alla prova e il voto è vincolante. Con l'imporre la rinuncia al regno, l'Oracolo – e cioè, umanamente, Varesco – recupera, in sostanza, quanto le fonti antiche ci raccontano del re cretese, mostrandocene la punizione esemplare. Reo di un voto tanto improvvido quanto ineludibile, il re non aveva esitato, alla fine, di fronte al sacrificio del figlio, che non avviene solo per ragioni che non hanno più a che fare con la sua volontà. Ora egli deve 'morire' e così avviene. Per un personaggio coronato abdicazione ed esilio altro non sono che figure 'deboli' della morte: rinunciando al potere, un re colpevole, e quindi antropologicamente 'sbagliato', compie l'obbligo di 'morire al mondo' e lasciar sorgere un nuovo ciclo cosmico garantito dalla nuova coppia regale, 'innocente', che gli succede¹¹. È un finale di fiaba, ma, appunto, profondo e ammonitore. Sotto le specie dell'omaggio alla regalità provvida

11 Vd. Questa, *Semiramide redenta. Archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma*, Urbino 1989, pp. 146-147. Ferd. Moretti, librettista della Scala dal 1783 al 1786 circa, riducendo a libretto (1784) la fortunata *Sémiramis* di Voltaire (1748) evita il finale tragico (di lì a poco destinato a diventare una moda necessaria) facendo rinunciare al trono la regina assassina e (in-

e illuminata (ma sì, anche quella contingente, se vogliamo, dell'Elettore Karl Theodor), è un *exemplum* di consapevole umanità da conquistarsi attraverso prove difficili, come l'uccisione del mostro di Nettuno e poi la libera offerta della propria vita per il bene del regno. Idamante e Ilia sono già Tamino e Pamina.

consapevole) incestuosa a favore del figlio e dell'innamorata di questo: vd. Questa, *Semiramide...*, cit., pp. 144-147, 351-361.

SELIM O SIA IL TURCO ILLUMINATO¹

1. Una locandina degli Imperial-regi *Nationalhofschauspieler* annunciava per il 16 luglio 1782 la prima rappresentazione della *Entführung aus dem Serail*, precisando trattarsi di un *Singspiel* in tre parti liberamente rielaborato su un testo di Bretzner e messo in scena per l'Imperial-regio *Nationalhoftheater*; nella parte inferiore della locandina, in caratteri molto piccoli, si aggiungeva che il *Singspiel* era posto in musica dal signor Maestro Mozart². Cosa avviene in quello che, d'ora in poi, noi chiameremo con il titolo italiano di *Ratto dal serraglio*? Lasciamo per ora da parte i confronti con il *Belmonte und Constanze* di Christoph Friedrich Bretzner (d'ora in poi *Belmonte*, un testo piuttosto raro, citato di seconda o terza mano anche da 'mozartisti' di gran nome)³ e consideriamo quale lavoro autonomo la rielaborazione fattane da Johann Gottlieb Stephanie⁴ e Mozart stesso in stretta collaborazione, riassumendo – in ordine logico e cronologico, come ci insegna Cesare Segre e, più, ci ammonisce un famoso passo della *Poetica* di Aristotele – i primi due atti, in quanto essi ci danno di an-

1 Da: Mozart, *Il ratto dal serraglio*, Programma di sala del Teatro Lirico di Cagliari, Cagliari 2007, pp. 39-65.

2 Per i problemi qui toccati rinvio in generale al mio volume *Il ratto dal serraglio*. Euripide, Plauto, Mozart, Rossini, Urbino 1997², pp. 45-110.

3 Nel mio *Il ratto...*, cit., è la prima e più completa analisi comparativa tra il *Belmonte* e il testo intonato da Mozart. Le edizioni originali dell'uno e dell'altro sono ora disponibili in facsimile: W. A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail. Faksimile-Ausgabe zur Geschichte des Librettos...*, hrsg. von G. Croll und U. Müller, Salzburg 1993 (il volumetto contiene anche la riproduzione fotografica, con trascrizione, dell'autografo mozartiano del testo iniziale del I atto: già in collezione privata, è oggi di proprietà del Mozarteum). Ch. F. Bretzner (Lipsia 1746-1807) era un ricco mercante che peraltro preferì sempre occuparsi di teatro, e con molto successo se piacque non solo a Schikaneder, ma persino a Goethe: il *Belmonte* fu intonato da J. André (1781), da Ch. L. Dieter (1784) e ancora da A.J. Ruzzi (1799). Si è dimostrata leggenda ottocentesca la sua pubblica protesta (su un giornale di Lipsia) contro Mozart intonatore del *Singspiel*, vero è soltanto che Bretzner pubblicò nella berlinese «Litteratur-und Theater-Zeitung» del 21 giugno 1783 una nota in cui chiede che non gli sia attribuita la paternità dei nuovi testi per arie presenti nella rielaborazione viennese del suo *Belmonte*. Bretzner apprezzò molto Mozart, invece, e fu autore di una versione-rielaborazione in tedesco del libretto di *Così fan tutte*.

4 Stephanie (Breslavia 1741 - Vienna 1800), chiamato 'il Giovane' per distinguerlo dal fratello Christian Gottlob, fu notevole uomo di teatro a Vienna almeno dal 1768 in poi, dopo una vita abbastanza movimentata anche come uomo d'armi. Si noti che egli non figura sul frontespizio del *Ratto* come rielaboratore del testo.

tefatto ed azione. Una nobildonna spagnola, Constanze, mentre compie una traversata in mare accompagnata dalla propria cameriera inglese, Blonde, e da Pedrillo, cameriere del suo fidanzato, il cavalier Belmonte, viene fatta prigioniera dai pirati assieme ai due servitori, che sono fidanzati tra loro. Tutti e tre vengono comprati da Selim, pascià di una città turca situata sul mare, ma Pedrillo riesce a far giungere una lettera a Belmonte, avvertendo dell'accaduto. Quando l'azione incomincia, Belmonte giunge nella città di Selim, ma Osmin, custode del serraglio, non lo lascia entrare; ritiratosi finalmente Osmin, Belmonte incontra Pedrillo, il quale, oltre a poche parole che informano sull'antefatto da noi sopra anticipato, racconta a Belmonte che Constanze è diventata la favorita del Pascià, il quale però la rispetta, desiderandone amore sincero. Pedrillo promette a Belmonte di introdurlo nel serraglio sotto la mentita identità di un architetto italiano esperto in giardini, e in quel momento arrivano il Pascià e Constanze, che conferma i propri sentimenti per il fidanzato, pur disperando ormai di poterlo rivedere. Ritiratasi Constanze, Pedrillo presenta Belmonte al Pascià, che lo assume al suo servizio, schiudendogli in tal modo le porte del serraglio nonostante le proteste di Osmin: questi, tra l'altro, corteggia invano Blonde, che lo sbeffeggia, facendo così aumentare l'odio del vecchiccio per Pedrillo, in cui vede un rivale fortunato. Blonde cerca poi di consolare Constanze, senza riuscirvi troppo, mentre il Pascià rinnova alla nobildonna profferte d'amore, minacciandola ora, se non cederà, di ogni sorta di tormenti; è ovvio che la nobildonna risponda con altera fierezza... grazie ad un'aria acrobatica di estrema difficoltà (nr. 11: *Martern aller Arten...*). Il Pascià e Constanze escono ciascuno per conto suo e così Pedrillo può annunciare finalmente a Blonde l'arrivo di Belmonte e la prossima liberazione di tutti. Blonde corre a dare la buona notizia a Constanze e Pedrillo riesce a far addormentare Osmin con il vino, di cui il turco è ghiottissimo perché proibito dalla legge di Maometto. Allora Belmonte e Constanze possono incontrarsi e, con Blonde e Pedrillo, intonano un complicato, splendido quartetto (nr. 31), voluto a questo punto dell'azione da Mozart stesso, dove ognuno dei personaggi dà sfogo ai propri sentimenti di gioia, di una certa gelosia e, infine, di ritrovata concordia ed esaltazione dell'amore.

2. All'inizio del terzo atto Pedrillo, accompagnato dal marinaio Klaas – che appartiene all'equipaggio della nave su cui Belmonte è giunto, ancorata nelle vicinanze in attesa di ripartire con i fuggitivi – appoggia una lunga scala ad una finestra del palazzo di Selim e, d'accordo con Belmonte nel frattempo entrato in scena anche lui, canta una serenata come sua abitudine (la notte è ormai profonda): così le sentinelle del palazzo crederanno che tutto si svolga secondo il solito. Ma finita la serenata, Constanze apre la finestra dei suoi appartamenti, Belmonte sale rapidamente la scala ed esce poi con Constanze dalla porta del palazzo, correndo verso il mare dove la nave li aspetta. Pedrillo si appresta a fare lo stesso appoggiando la scala alla finestra di Blonde, ma nel frattempo Osmin si è risvegliato, non troppo, è vero, ma abbastanza da accorgersi che qualcosa non va. Pedrillo sale comunque la scala, su cui però cerca di arrampicarsi anche Osmin, riesce ad entrare nella stanza di Blonde e a uscire con lei dalla porta del palazzo; ma Osmin, ridisceso dai pochi scalini che aveva fatto, dà l'allarme: prima Blonde e Pedrillo, poi Belmonte e Constanze sono raggiunti dalle guardie e portati indietro. Osmin, trionfante, ordina che tutti siano condotti davanti a Selim e pregusta la sua vendetta in una fioritissima aria di furore (nr. 19: *Ha! wie will ich triumphiren...*). La scena si sposta negli appartamenti di Selim, cui Osmin annuncia il fallito tentativo di fuga. Il Pascià rimprovera severamente Constanze, ma questa gli rivela che Belmonte è il suo fidanzato, dichiarandosi pronta a morire per lui; Belmonte offre invece al Pascià un fortissimo riscatto: per quanto grande possa essere, esso sarà prontamente pagato dalla illustre famiglia spagnola cui egli appartiene: i Lostados. A questo nome Selim ha un sussulto: sarebbe forse Belmonte un parente del Governatore di Orano? Certo, risponde il giovane, è suo padre. Questo fa prorompere Selim (il dialogo è sempre e solo parlato, in questa scena): il padre di Belmonte è stato causa per lui di ogni rovina, per sua colpa ha dovuto lasciare patria, ricchezze, onori e la donna stessa che amava! Ed ora è in sua mano il figlio di costui! «Dimmi, cosa farebbe egli al mio posto?» – «Il mio destino sarebbe ben triste», replica Belmonte. «E lo sarà: come egli si comportò con me, così io mi comporterò con te». Selim esce con Osmin per ordinare il supplizio di tutti. Rimasti soli, Belmonte e Constanze cantano un lungo duetto d'amore e di morte, preceduto da un recitativo strumentato d'incredibile bellezza (nr. 20: *Welch' ein Geschick...*). Le guardie

portano nella stanza anche Blonde e Pedrillo e poi rientrano Selim e Osmin. Il Pascià ha mutato d'avviso: disprezza troppo il padre di Belmonte per trarne vendetta sul figlio: tutti siano liberi e tornino in patria; se Belmonte imparerà ad essere più umano di suo padre, tanto basterà a ricompensare la generosità di cui egli Selim ora dà prova. Invano Osmin oppone la sua xenofobia e il suo fanatismo di musulmano (sottolineati musicalmente da Mozart con energia): Selim si ritira (ma a dire il vero, manca nel libretto originale ogni cenno didascalico in proposito) e un *vaudeville*, completato dal coro dei giannizzeri, conclude lietamente il *Singspiel* (nr. 21).

3. Per quanto riguarda i primi due atti, definire il *Ratto* 'libera rielaborazione' di Bretzner è, nell'insieme, un eufemismo: diciamo che Stephanie (e Mozart con lui) ha né più né meno che copiato l'originale, a sua volta, com'è naturale, scopiazzato da Bretzner⁵. Il primo atto mozartiano comprende dieci scene e dieci ne ha anche il *Belmonte*: già questo particolare ci fa comprendere che la rielaborazione del *Belmonte* è stata all'inizio piuttosto esigua. Con poche eccezioni, sono state conservate tutte le parti parlate, dove il *Ratto* e il *Belmonte* coincidono alla lettera, e parimenti tutte le parti del *Belmonte* già predisposte per il canto, che corrispondono ai nr. 2 (solo il *Lied* di Osmin, ma compreso il *trallalera, trallalera*), 4 (aria di Belmonte: *Constanze, dich wieder zu sehen...*), 5 (coro dei Giannizzeri, che accompagna l'arrivo di Selim e Constanze), 6 (aria di Constanze: *Ach, ich liebte...*), 7 (terzetto di Osmin, Belmonte e Pedrillo: *Marsch, marsch, marsch...*). Ma, come era già ben noto dall'epistolario di Mozart, aumentano nel *Ratto* le parti cantate, che comportano lievissimi ritocchi al parlato bretsneriano che le precede e, in sostanza, sono esse stesse 'messe su' versificando spunti del testo originale parlato (e dunque in prosa).

Nascono così (le inserzioni sono limitate alle prime tre scene dell'atto) il nr. 1 (aria di Belmonte: *Hier soll ich dich...*) e il duetto tra Osmin e Belmonte che conclude il nr. 2 del *Ratto* (l'*Allegro* con l'attacco di Belmonte *Verwünscht seist du...*) cui corrisponde in Bretzner un dialogo che inizia con le stesse parole del duetto. Quanto al nr. 3 (aria di Osmin: *Solche*

5 Come fonte di Bretzner si addita oggi, con buona verosimiglianza, *La schiava liberata* di Gaetano Martinelli, rappresentata nell'intonazione di Jommelli al Teatro di Corte di Ludwigsburg nel 1768 (così Marita P. McClymonds, in *New Grove Diction. of Opera*, IV, 217-218).

hergelaufne Laffen...), esso è un brano molto ben introdotto nell'azione. Nel *Belmonte* Bretzner si limitava a far dire a Osmin tutta la sua viscerale antipatia per Pedrillo, definito pendaglio da forca, nel breve spazio di una battuta; Mozart-Stephanie riprendono ed amplificano il concetto, servendosi anche di spunti tratti dal monologo parlato di Osmin al principio di questa scena terza (il monologo del *Belmonte* ritorna identico nel *Ratto*): un 'ricordo' dell'originario dialogo parlato possono ancora essere le due battute, appunto parlate, che si scambiano Pedrillo e Osmin prima del famoso *Allegro assai* che conclude l'aria del turco (*Erst geköpft...*). Conviene infine ricordare che *Belmonte* e *Ratto* coincidono perfettamente anche nel parlato (dialogo tra Belmonte e Pedrillo) della scena quarta. Oggi, proprio perché parlata, questa scena subisce tagli assai ampi e questi fanno sì che, purtroppo, vada spesso perduta una notizia che riguarda Selim, notevolissima per lo scioglimento dell'azione: Selim non è un vero 'turco', ma un cristiano 'rinnegato', figura piuttosto nota nella cronaca dei secc. XVI-XVIII (Mozart l'aveva già incontrata poco prima, tentando di musicare quella che noi chiamiamo *Zaide*) e all'opinione comune molto odiosa: i 'rinnegati' erano infatti ritenuti assai più crudeli dei veri musulmani, agli occhi dei quali volevano mostrarsi zelanti (pareva) nel perseguire gli antichi correligionari. Ripareremo di questo analizzando la conclusione del *Singspiel*.

4. Nel secondo atto i rapporti fra il *Belmonte* e il *Ratto* si configurano in modo un poco più complesso, fermo restando tuttavia l'integrale passaggio di molti brani parlati e cantati dall'un testo all'altro. Diciamo subito che Mozart-Stephanie hanno di nuovo conservato quasi tutti i brani cantati, che sono, nel *Ratto*, i nr. 8 (aria di Blonde: *Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln...*), 10 (aria di Constanze: *Traurigkeit ward mir zum Lose...*, ma sono aggiunte *ex novo* le poche parole del bellissimo recitativo accompagnato che la precede), 13 (aria 'guerriera' di Pedrillo: *Frisch zum Kampfe...*), 14 (duetto Osmin-Pedrillo: *Vivat Bachus...*). Sono invece nuovi, e vedremo subito in che misura, i nr. 9, 11, 12, 15 e 16. Il nr. 9 è, come contenuto, nient'altro che un'amplificazione (collocata in fine di scena, secondo la ben nota regola metastasiana per l'aria) del dialogo parlato che vede il contrasto fra Blonde e Osmin: nel *Belmonte* la scena 1 del II atto si conclude con le minacce della cameriera a Osmin e con l'allontanarsi brontolando di costui

all'avvicinarsi di Constanze; Mozart-Stephanie (anche per loro è la scena 3) hanno conservato tutto il testo bretzneriano del dialogo, comprese le minacce di Blonde, hanno ridotto un poco le mormorazioni di Osmin (*das ist ein Satan...*), ma hanno ripreso tutta quanta la situazione nel duetto che (non è caso) allarga il cantato di Osmin grazie ad una situazione parallela a quella che, in I 2, lo vedeva in contrasto con Belmonte (e anche in questo caso il duetto si è sostituito al dialogo parlato). Uscito Osmin, il *Ratto* riprende a seguire fedelmente testo e azione del *Belmonte*, entra infatti Constanze con la sua aria (nr. 10: vd. già sopra). Anche il nr. 12 (aria di Blonde: *Welche Wonne, welche Lust...*) conclude una scena, secondo l'uso metastasiano, amplificandone il contenuto: nel *Belmonte* la scena 3 del II atto, tutta parlata, termina con Pedrillo che resta in attesa del padrone e Blonde che corre da Constanze per annunciarle l'arrivo del fidanzato liberatore, di cui ha saputo appunto da Pedrillo; in II 6 del *Ratto* Mozart-Stephanie hanno sì ancora una volta copiato tutto il parlato di Bretzner, ma poi niente era più facile, prima dell'uscita di Blonde, che allargare la parte di costei con un brano (*Allegro*) tipicamente da *soubrette* (la celebre Teresa Teyber, prima interprete di Blonde, non si sarebbe certo accontentata della sola aria nr. 8, sebbene debitamente fiorita con ardue acrobazie che toccano sapientemente il *mi* sopracuto). Tutti questi ritocchi di Mozart-Stephanie, come si vede, non apportano alcun mutamento alla condotta scenica del modello e neppure ciò che accade con i nr. 15 e 16. Nel *Belmonte* la scena II 6 vede finalmente l'incontro di Constanze con Belmonte e, dopo abbracci e lacrime di gioia, scena ed atto si concludono con un *couplet* (una quartina) cantato da ciascuno dei quattro personaggi e un quinto (anch'esso una quartina) cantato da tutti insieme (basti dare il testo del primo, che è di Pedrillo: *Mit Pauken und Trompeten / Und Tapferkeit und Stärke / Gehn Helden rasch zu Werke / Und tragen Sieg davon*)⁶. In II 9 del *Ratto* Mozart-Stephanie hanno copiato (tanto per cambiare) tutta la prima metà della scena del modello fino all'incontro dei due innamorati, le prime battute del dialogo dei quali sono anch'esse rimaste inalterate. Constanze è un'eroina *larmoyante*, come il gusto dei tempi voleva, e dice quindi a un certo punto (il testo è identico nel *Belmonte* e nel *Ratto*): *Ach, jetzt fühl' ich's: die Freude hat auch ihre Thränen!* E l'amato replica (in Bretzner): *Lass mich hinweg küssen diese*

6 «Con tamburi e trombe, / ardire e forza / vanno gli eroi all'impresa / e riportano vittoria».

*Thränen! o dass es die letzten wären!*⁷. La battuta di Constanze è rimasta nel parlato del *Ratto*, non così invece quella di Belmonte, che però, debitamente amplificata, ha fornito lo spunto per il testo dell'aria del tenore (nr. 15: *Wenn der Freude Thränen fliessen...*) [«Quando scorrono lacrime di gioia...»]. Quanto ai *couplets*, sebbene Wolfgang potesse permettersi di mettere in musica persino la lista della trattoria (un privilegio da condividere soltanto con Johann Sebastian e Gioachino), certo dovettero apparire anche a lui quell'idiozia che sono: ecco allora il colpo di genio di ricavarne dal parlato che nel *Belmonte* precede l'insipido finale lo spunto per il grande quartetto conclusivo (il cui testo serba appunto echi del *Belmonte*), eccezionale per complessità musicale, parallelo intreccio di sentimenti e azione, importanza nella storia di quello splendido *institutum* operistico che è il 'finale primo'.

5. Esiste invece nel II atto un momento in cui l'intervento di Mozart-Stephanie ha modificato gli eventi rispetto a come si svolgono nel *Belmonte*. Nella scena II 2 di questo, dopo l'aria di Constanze (il nr. 10 del *Ratto*: *Traurigkeit...*), Blonde cerca di rincuorare la padrona ed entrambe cantano un *rondeau* (così lo intitola Bretzner) di parecchie quartine, non meno scipite di quelle del finale dell'atto, ma il canto s'interrompe quando Blonde crede di veder avvicinarsi il Pascià: Constanze non vuole rivederlo e si ritira con una frase impareggiabile (*Einsame Schatten! seyd ihr meine Tröster!*)⁸. Ma non è il Pascià ad entrare, bensì Pedrillo che porta la lieta notizia dell'arrivo di Belmonte. Diversamente gli eventi del *Ratto*, con il ben noto intervento di Mozart-Stephanie desiderosi di allargare la parte di Constanze, affidata alla celebre Cavalieri, quanto mai brutta (era anche guercia...) e quanto mai brava. Nel *Ratto*, infatti, il Pascià entra davvero (e Constanze non si rivolge più alle... 'ombre solinghe') ed è invece Blonde a filar via con brevi parole di incoraggiamento alla padrona. Poiché Selim aveva fissato all'indomani la scadenza della risposta alla sua domanda di

7 «Ah, ora lo sento: anche la gioia ha le sue lacrime... Lasciami baciare queste lacrime: oh, fossero le ultime!». Constanze è già *larmoyante* al suo primo apparire in scena tanto nel *Belmonte* che nel *Ratto* perché I 7 è identica nei due testi; lo stesso vale per Belmonte in II 2 ed è evidenziato al massimo dal nr. 10 del *Ratto*, che appartiene a questa scena, il cui testo Mozart-Stephanie riprendono immutato da Bretzner.

8 Non penso di poter rendere che con «Ombre solinghe! siate voi mio conforto!».

matrimonio, Mozart-Stephanie hanno duplicato, in certo senso, la situazione del I atto, introducendo nuovamente un Pascià che ricorda minaccioso l'approssimarsi del momento fatale. Ma alle minacce Constanze risponde con fierezza e con un'aria agitata (nr. 11: *Martern aller Arten...*) che porta al culmine la tensione degli eventi. Alla fine dell'aria Constanze esce, certo solennemente, e il Pascià rimasto solo (II 4, senza corrispondenza, come naturale, nel *Belmonte*) ha un parlato in cui esprime ammirazione per il coraggio della dama: anche questo è un tratto della nobiltà d'animo di Selim che purtroppo va spesso perduto nelle rappresentazioni moderne. Uscito poi anche Selim, Mozart-Stephanie fanno rientrare Blonde *et pour cause*: essi infatti da questo punto riprendono a seguire fedelmente il modello, per cui il breve monologo di Blonde (II 5, ancora senza parallelo nel *Belmonte*) serve solo di introduzione a II 6, dove è integralmente travasata la scena II 3 di Bretzner con l'entrata di Pedrillo e tutto il resto. Ciò considerato, pare risolvibile il cosiddetto problema della *Marternarie*, che va vista sotto duplice aspetto. Innanzi tutto il codice scenico del tempo voleva che una primadonna avesse almeno un'aria di affetto patetico (ed è il nr. 10) e una di affetto agitato o anche di furore (ed ecco il nr. 11, separato dal numero precedente da abbondante parlato, almeno nel contesto originario previsto da librettista e musicista). Il nr. 6 ha invece carattere 'misto' e, pur con le sue fioriture che paiono voler essere eseguite di grazia, è sostanzialmente, in termini di opera italiana, una cavatina di sortita, come il nr. 1 di Belmonte. Tutta diversa, come sappiamo bene, la *Marternarie*, le cui acrobazie concertanti sono chiaramente di forza e impegnano la voce del soprano in rapidi passaggi su oltre due ottave (*si* basso - *re* sopracuto): essa è uno splendido esempio del belcanto settecentesco, dove la voce è strumento, e già per questo deve essere immensamente apprezzata. Ciò peraltro non poteva essere inteso dalle orecchie 'sorde' dell'Ottocento wagnerizzato o, peggio, del verismo nostro e altrui. Ma anche un bimbo comprende, solo che legga i testi, come la concitazione del dialogo tra Constanze e Selim non possa trovare la necessaria conclusione in *climax* se non in un'aria agitata eppure virtuosistica appunto perché agitata e di coloriti tragici. In quanto tale, la *Marternarie* è perfettamente adatta al momento: siamo infatti a quel punto dell'azione che, parafrasando Aristotele, potremmo chiamare 'nodo minore', dove l'eroe/eroina può, deve anzi, esprimersi in modo nobile e

tragico, lasciando al contesto, e allo spettatore che sa di assistere ad uno spettacolo di un determinato genere, la ricomposizione del fondamentale codice comico di tutta la vicenda. Si superano così le perplessità, oneste ma intrise di psicologismo ottocentesco, di quel grandissimo mozartiano, e più grande ancora filologo classico, che fu Otto Jahn, cui pure si deve un'analisi tecnica di primordine di questo brano (in *Wolfgang Amadeus Mozart...*, I, Leipzig 1867², pp. 662 e 673 sg.: un vero quintetto, egli osserva, per voce di soprano, flauto, oboe, violino e violoncello), le quali hanno ancora trovato eco in Dent (*Il teatro di Mozart*, tr. it., Milano 1979, p. 118 sg.). Se la *Martenerie* è apparsa 'fuori posto', lo si deve poi anche alla circostanza che per moltissimi anni essa è stata per lo più cantata da sopranini di coloratura, vere galline del tutto incapaci di interpretare e colorire (in senso vero). Oggi però abbiamo l'incomparabile privilegio di aver udito direttamente la perfetta restaurazione filologica della splendente agilità mozartiana grazie a Maria Callas (in realtà uno dei più grandi musicologi mai esistiti...): forse non resta traccia delle recite scaligere del 1952, ma almeno un concerto RAI del 1954 è ora accessibile in CD di varie etichette e discreta qualità. Voglio aggiungere una considerazione. Constanze, in quanto prigioniera, si iscrive già per questo nel *locus communis* settecentesco della fanciulla perseguitata: le minacce di tortura di Selim rendono ancora più evidente questo aspetto del personaggio e perfino fanno riverberare sulla giocondità del *Ratto* l'ombra del Divino Marchese.

6. È nel terzo atto che Mozart-Stephanie hanno davvero rielaborato Bretzner, e con una certa libertà. C'è stato, innanzi tutto, un sensibile abbreviamento del modello, qui assai prolisso e più in versi che in prosa e dunque predisposto più per il canto che per la recitazione: i pezzi cantati sono invece, nel *Ratto*, solo cinque, ivi compreso l'inevitabile coro finale (un *vaudeville* concluso da un intervento dei Giannizzeri su 'musica turca': nr. 21). In III 3 anche Bretzner prevedeva un'aria di Belmonte, ma Mozart-Stephanie questa volta hanno un testo del tutto nuovo, da Wolfgang trasformato in un'aria molto difficile (nr. 17: *Ich baue ganz auf deine Stärke...*); rimasta è invece la serenata ('Romanze') di Pedrillo (nr. 18: *In Mohrenland gefangen war...*), incastonata in quella che, nel *Belmonte* e nel *Ratto*, è la scena III 4. La lunga, banale scena III 5 del *Belmonte*, quasi

tutta in versi, è stata ridotta in prosa e assai semplificata, ma essa contiene – e solo nel *Ratto* – la famosa aria di furore di Osmin (nr. 19: *Ha wie will ich triumphiren...*), che però incorpora, e in posizione incipitaria, un verso della scena brettneriana messo in bocca ad Osmin quando Pedrillo gli è portato innanzi prigioniero: *O wie will ich triumphiren!*. Cui Pedrillo replica (la versione è superflua): *Ich will gern kapitulieren. / Ach, man wird mich stranguliren!*⁹. Come si vede, ancora una volta uno spunto del modello è servito, ampliato, a creare un'aria che, secondo il solito codice metastasiano, è alla fine della scena. Le conclusive scene III 6-9, in cui il *Ratto* ripartisce la materia dell'unica conclusiva scena III 6 del *Belmonte*, meritano invece un'analisi più minuta. In Bretzner Belmonte e Constanze vengono portati dalle guardie nella stanza di Selim che, quando Constanze si dichiara pronta a morire purché l'amato bene resti in vita, risponde condannando a morte tutti e due. Constanze allora, come la *sensiblerie* del tempo voleva, esclama: *O wie glücklich! O mein Geliebter! Man will uns nicht trennen! Ach, in deinen Armen zu sterben, welche Wonne!*¹⁰. A queste parole Bretzner fa seguire un duetto d'amore, cantato alla presenza di Selim che quasi si sente commuovere. Arriva però Osmin con Blonde e Pedrillo prigionieri e, aizzato dal fanatico custode del serraglio, il Pascià rinnova la condanna per tutti e quattro, mentre Belmonte e Constanze si abbracciano ancora: *Ach meine Constanze! O mein Belmonte!*. All'udire il nome di Belmonte Selim è vivamente sorpreso e chiede al giovane se tale sia il suo nome e quale la città di origine. Apprende allora da lui, che lamenta la sua triste sorte di uomo senza padre e senza amici, che il padre si chiamava don Carlos Belmonte, da cui, all'età di cinque anni, fu affidato al convento di San Sebastiano di Toledo. «Ah, mio Dio, è lui», replica Selim: «figlio mio, figlio mio, tu sei mio figlio, io sono tuo padre!». E da questo momento gli avvenimenti assumono un ritmo frenetico, che fa trapassare irrimediabilmente il patetico nel ridicolo. Se il Pascià ricorda le vane ricerche del figlio e le lacrime di dolore versate, Constanze cessa di essere dama altera e *larmoyante* per rivelarsi, nel vortice degli eventi, donna spiccia e

9 Il testo del *Belmonte* e il libretto del *Ratto* hanno *O wie will*, ma il testo musicato da Mozart reca *Ha wie will*: è una delle tante differenze, a volte assai sensibili, fra testo stampato e testo musicato che si riscontrano in ogni opera.

10 «Oh gioia! O amato mio! Non ci separeranno! Morire nelle tue braccia, oh quale incanto!».

pratica: inginocchiata davanti a Selim, gli chiede: «volete essere anche mio padre?». Selim la solleva (non ha dimenticato le buone maniere del gentiluomo spagnolo che era un tempo...) e dice ai due giovani: «siate i miei figli!». Così Selim, ‘rinnegato’ o no che sia, è premiato dalla Provvidenza e invece di un figlio se ne trova ad avere addirittura due, l’uno di sangue e l’altra di acquisto come nuora. Arietta di giubilo di Constanze, perdono (e nozze) per Blonde e Pedrillo, mentre il Pascià fa seccamente tacere Osmin che, rifiutando ogni conciliazione, si ritira con vani gesti di minaccia. Un coretto di circostanza sull’imprevedibilità degli eventi chiude il *Singspiel*. Ma calato il sipario, o meglio, terminata la lettura del *Belmonte*, si resta allibiti. Ferma restando l’originaria condizione di gentiluomo europeo di Selim (Pedrillo in I 3 vi insiste), niente ci è detto sulle ragioni che lo hanno spinto a ‘farsi turco’, niente su cosa succederà dopo l’agnizione: resteranno in Turchia anche Belmonte (che in Bretzner si rivela cognome e non nome) e Constanze con Blonde e Pedrillo? Oppure Selim se ne ritornerà con tutti in Europa, in Spagna? E perché aveva dovuto affidare il figlio al convento di San Sebastiano di Toledo? Il *Belmonte* si rivela per una goffa *pièce à sauvetage* (padre e figlio si conoscono un istante prima che la sentenza capitale venga eseguita e il giovane stesso dice che la felicità gli è giunta quando stava già sulla soglia di morte) commista di *sensiblerie* e lacrimucce da quattro soldi. Un *Puppenspiel* piuttosto mal condotto, insomma, dove, a guardar bene, non appare neppure un ‘ratto’: una vera fuga riuscita proprio non c’è (osservazioni simili già fecero i contemporanei a proposito dell’intonazione di André).

7. Come il nodo degli avvenimenti si sciogla nella rielaborazione di Mozart-Stephanie è già stato accennato in principio. L’inizio della scena III 6 è identico a quello del *Belmonte*, ma, dopo che Constanze si è dichiarata pronta a morire per l’amato, il giovane, ai piedi del Pascià, offre il riscatto e dichiara il nome della famiglia cui appartiene: Lostados (e quindi Belmonte è il nome proprio del giovane cavaliere). Sappiamo pure che ciò permette a Selim non già di riconoscere, in quel momento, un suo figlio perduto, ma proprio un figlio del suo peggior nemico, di colui che gli ha tolto ogni cosa – soprattutto la donna un tempo amata: un altro particolare che spesso va perduto nelle rappresentazioni moderne – e infine lo ha co-

stretto, a quanto pare, a ‘farsi turco’. Dopo questa agnizione ‘alla rovescia’ (ma Aristotele sapeva bene che l’agnizione può portare alla felicità o alla infelicità, a seconda di come il poeta ha predisposto gli eventi), il Pascià esce con Osmin per ordinare il supplizio dei fuggitivi e così, ben più opportunamente, Mozart-Stephanie fanno cantare ai due amanti rimasti soli il duetto d’amore e di morte (III 7). Il testo è nuovo rispetto a quello del *Belmonte* (anche se ne ricorda alcune movenze stilistiche), e se scade un poco in qualità musicale nella parte conclusiva dell’*Allegro* finale, è preceduto da un recitativo strumentato per il quale ben a ragione Dent ha fatto il nome di Bach (*Il teatro...*, cit., p. 130). Sono poi portati in scena Blonde e Pedrillo (III 8): la situazione ripete quella del *Belmonte*, ma diverse e più brevi sono le battute (la scena è tutta parlata), finché (scena ultima) rientra Selim. Il *Ratto* resta, come era il *Belmonte*, uno spettacolo comico, che esige il lieto fine, e sia pur attraverso i ‘frenamenti’ della *pièce à sauvetage*. Le attese che la consapevolezza di assistere a uno spettacolo di questo genere teatrale ha fatto nascere nel pubblico non possono essere deluse. E infatti, con colpo di scena liberatorio, Selim perdona tutti e tutti lascia partire per l’Europa: lui, dal canto suo, resta ‘turco’ e ammonisce Osmin che invece rifiuta la riconciliazione generale. Al Pascià basta che il suo vecchio nemico impari ad essere più umano e il *vaudeville* riprende il concetto biasimando la vendetta ed esaltando i sentimenti umani (il testo è tutto nuovo rispetto al *Belmonte*). Invano Osmin cerca di interromperlo (è trovata musicale di grande effetto) riprendendo l’*Allegro assai* del nr. 3 (*Erst geköpft, dann gehangen...*): il suo furore di fanatico musulmano è inutile e il coro dei Giannizzeri fa echeggiare ancora una volta le lodi del Pascià.

8. I ritocchi apportati da Mozart-Stephanie alla conclusione del *Singspiel* sono indubbiamente importanti dal punto di vista funzionale e rendono teatralmente più saporosa, introducendo un forte ‘frenamento’, la felice conclusione della vicenda. Ma è ben possibile che la rielaborazione implichi altri valori, che trascendono la costruzione teatrale da cui pure sono trasmessi. Come osservato da tempo, è l’ex cristiano, il ‘rinnegato’ Selim a comportarsi da cristiano vero, ben diversamente dal cristianissimo padre di Belmonte: chi rende bene per male (e in misura doppia perché Selim concede a Belmonte anche la donna amata, diversamente da quanto era ac-

caduto a lui per colpa del padre del giovane) è proprio il Pascià, e sia pure con un'alterigia cui peraltro non manca una nota di malinconia profonda. In tutto ciò si è visto, a ragione, la presenza degli ideali umanitari del tardo Settecento. Più precisamente vi si vede la presenza degli ideali del 'fratello' Wolfgang Amadeus, destinati, meno di dieci anni dopo, a darci la 'favola massonica' – divina favola, al di là di ogni transeunte ideologia – del *Flauto magico*. Per quanto riguarda il *Ratto*, io penserei che ci si trovi davanti a spettacolo in cui l'ideologia massonica (e la propaganda, perché no?) è presente in abbondanza, sebbene la formale iniziazione di Mozart si dati (a quanto pare) al dicembre 1784. Di che tipo è, infatti, l'ambiente che tiene a battesimo il *Ratto*, che appoggia Mozart appena scappato via da Salisburgo? L'Imperial-regio *Nationalhoftheater* altro non era che il vecchio *Burgtheater* riorganizzato sotto tale nuovo titolo, nel 1776, da un decreto di Giuseppe II – Cesare, ma 'fratello' – che lo pose, almeno in un primo tempo, alle proprie dirette dipendenze (Giuseppe II era egli stesso buon cantante con voce di basso). Se Stephanie sia stato un 'fratello' non saprei dire (è assai probabile), ma diamo un'occhiata alla compagnia di canto. È ben noto che Mozart, per nobilitare il genere popolare del *Singspiel*, che non richiedeva agli interpreti doti canore particolari, si servì di cantanti di lingua tedesca, che dunque sapessero anche recitare, ma educati, severamente educati, al virtuosismo vocale italiano. Ma Ludwig Fischer (primo Osmin e poi interprete di tutti i ruoli mozartiani adatti alla sua splendida voce di basso che non ignorava alcuno dei segreti del belcanto) e Valentin Adamberger, primo Belmonte (già famoso in Inghilterra con il nome italianizzato di Adamonti), non erano solo grandi vocalisti. Ludwig Fischer era infatti un 'fratello' (apparteneva alla loggia *Zur Beständigkeit*) ed era abbastanza autorevole se si è pensato a lui come a uno degli 'iniziatori' di Wolfgang. Quanto ad Adamberger, la sua qualità di 'fratello' parrebbe sicura anch'essa: egli fu il primo esecutore di una famosa composizione massonica del maestro, la cantata *Die Maurerfreude* (K. 471) su testo del 'fratello' Franz Petran in onore del 'fratello' Ignaz von Born, un aristocratico molto famoso e influente in quegli anni; la cantata è del 1785 e contiene una precisa allusione elogiativa per il 'fratello' Giuseppe II. Ed è almeno possibile che, dopo la morte di Mozart, Adamberger abbia eseguito la parte solista della cantata K. 623, il cui testo è, guarda caso, del 'fratello' Schikaneder. In

tale contesto culturale e prosopografico pare quindi lecito vedere in Selim l'uomo che, non troppo diversamente dal saggio Nathan lessinghiano, al di sopra di ogni religione o, per lo meno, assumendo non in quanto fedele ma come semplicemente uomo, i valori della vecchia religione e della nuova, si mostra ragionevole, 'illuminato' e 'umano'. Selim spera ricompensa solo dal diventare 'più umano' di Belmonte (lo abbiamo già notato): *menschlich* è la parola-chiave di queste ultime scene, quelle in cui il *Ratto* più si distacca dal *Belmonte*, ripetuta nella 'moralità' finale, e *Mensch* dovrà essere Tamino non meno degli altri iniziati, come ripetono solennemente Sarastro e i suoi preti. Se poi Constanze non è ancora Pamina né Pedrillo può prefigurare Papageno se non in certi spunti meramente teatrali, Osmin ha dal canto suo alcuni connotati singolari. In prima istanza si può credere semplicemente che Mozart-Stephanie abbiano conservato, del *Belmonte*, il suo rifiuto di ogni conciliazione perché teatralmente efficace (e in questo il *Ratto*, anzi, carica le tinte), ma non è forse impossibile proporre un'interpretazione 'massonica' di Osmin. Quanto il Pascià è tollerante e 'umano', altrettanto Osmin è il fanatico musulmano che detesta gli stranieri perché di altra religione, 'infedeli': questo è già in Bretzner, ma di certo un significante può cambiare significato cambiando il contesto. Osmin pare davvero il polo opposto di Selim anche sotto un altro punto di vista: quanto il Pascià sa dominare la sua passione, tanto Osmin se ne mostra incapace.

C'è di nuovo nel *Flauto*, inevitabile pietra di paragone, un personaggio 'vicino' a Osmin (l'osservazione non è affatto nuova): il servo Monostato, 'nero' non per pregiudizi razziali, ma perché, pur non essendo rari i servi neri nella società del tempo, è 'nero' come anima: per lui non c'è, né ci potrà essere, la luce del tempio e la sfrenata sensualità ne fa l'alleato della *Königin*.

9. Se dunque Osmin può avere valore emblematico, con molto maggior certezza si deve attribuire tale qualità al Pascià Selim. Questi non è soltanto un uomo saggio e illuminato, ma anche un principe, il quale, pur essendogli lecito essere despota e tiranno, si comporta invece 'da uomo'. La sua qualità principesca trova naturalmente una prima giustificazione nel contesto sociale e nelle convenzioni letterarie e teatrali dell'epoca in cui vennero scritti *Belmonte* e *Ratto*, ma essi si caricano anche di una segnaletica decodificabile appieno solo da parte di certa società e di certi settori

della corte di Vienna. Se nel *Flauto magico* il defunto marito della *Königin* può identificarsi troppo bene anche con Francesco Stefano di Lorena, il defunto imperatore-consorte di Maria Teresa che introdusse in Austria i riti massonici, e dunque la *Königin* può adombrare anche Maria Teresa, Tamino può rappresentare (si dica tutto questo con la necessaria prudenza) non un principe illuminato genericamente inteso, ma anche Giuseppe II, appena allora scomparso, e essere nello stesso tempo un *exemplum* per il nuovo imperatore Leopoldo II. Nel *Ratto*, allora, composto quando era lecito preconizzare a Giuseppe un lungo e felice regno, qualcuno poteva tranquillamente vedere in Selim lo stesso imperatore. Le turcherie erano da tempo metafora mondana (i quadri di Liotard...), ma anche politica: nel *Mariage*, rappresentato nel 1785, Beaumarchais nel famoso monologo di V 3, mette in bocca a Figaro parole tutt'altro che innocenti su cosa, volendo, potevano celare i 'soggetti turchi', e converrà ricordare quale manifesto illuministico fosse stato, nel 1741, il *Mahomet* di Voltaire¹¹.

10. Vedendo peraltro scorrere sotto i propri occhi l'azione del *Ratto*, lo spettatore non sembra potersi sottrarre all'impressione di aver già 'visto' gli accadimenti scenici illustrati dalla stupenda musica mozartiana. E così è, e tanto più l'impressione risulterà fondata se riduciamo a schema narrativo, a *fabula*, quanto viene agito da Osmin, Constanze e così via. Uno schema accettabile, né troppo 'largo' né troppo 'stretto', può essere il seguente: una giovane donna (A), per una serie di eventi, viene a trovarsi in un paese straniero in cui è trattenuta da un uomo (B) che ha su di lei potere coercitivo. Ma un altro uomo (C), già legato alla fanciulla da forti vincoli d'affetto, giunge nel paese dove essa si trova, la riconosce e ne è riconosciuto. Con l'aiuto di una o più persone (D), A + C escogitano, per fuggire insieme, un piano contro B. La trama va a buon fine e A + C, spesso con D, fanno ritorno alla loro patria.

11. Questo schema narrativo, che soggiace ad una serie di testi teatrali della civiltà letteraria e musicale europea, lo incontriamo per la prima volta

11 «Je broche une comédie dans les moeurs du sérail. Auteur espagnol, je crois pouvoir y fronder Mahomet sans scrupule; à l'instant un envoyé... de je ne sais où se plaint que j'offense dans mes vers la Sublime-Porte, la Perse, une partie de la presqu'île de l'Inde, toute l'Egypte...».

nell'*Ifigenia in Tauride*, fatta rappresentare da Euripide, a quanto sembra, nel 414 a. C. Qui Ifigenia (A), sottratta prodigiosamente da Artemide al sacrificio cui stava per soccombere in Aulide per volontà del padre stesso Agamennone, è stata trasportata nella remota Tauride e lì è divenuta sacerdotessa della dea, onorata dai Tauri, di cui è re Toante (B), con barbari sacrifici umani: in particolare, ad Artemide vengono sacrificati tutti gli stranieri cui capiti la sventura di giungere in quei luoghi. Tutti i Greci credono morta Ifigenia e nel frattempo nella casa degli Atridi sono avvenuti fatti orribili: Agamennone, al ritorno da Troia, è ucciso dalla moglie Clitennestra d'intesa con il drudo Egisto; la coppia iniqua viene a sua volta uccisa da Oreste figlio di Agamennone, il quale, pur avendo esercitato una giusta vendetta – voluta, anzi, da Apollo – su una madre fedifraga e assassina, è perseguitato dalle Furie. L'oracolo di Apollo ha però sentenziato che la tormentosa follia insufflata nel giovane dalle dee cesserà quando Oreste avrà riportato in Grecia la statua di Artemide, venerata dai Tauri in modi che ora gli dèi giudicano empì. Oreste (C), accompagnato da Pilade (D), giunge in Tauride, riconosce Ifigenia e ne è riconosciuto; Ifigenia escogita con lui un inganno contro Toante, grazie al quale gli sfuggono e ritornano felicemente in Grecia con Pilade e con la statua della dea.

Poco dopo (nel 412 a. C.) Euripide ricorre allo stesso schema scrivendo l'*Elena*. Questa tragedia si fonda, come noto, sul presupposto che a Troia non sia andata Elena in persona, ma soltanto il suo 'doppio' (*eidōlon* o, latinamente, *imago*): un'inane apparenza, dunque, per la quale si sarebbero vanamente dissanguati, per dieci anni, Achei e Troiani. E la vera Elena? Gli dèi l'avevano sottratta a Paride (essa era pur sempre figlia di Zeus e Leda...) affidandola come sacra ospite al re Pròteo d'Egitto in attesa che, finita la guerra, Elena (A), mai stata sposa infedele, potesse ricongiungersi al marito Menelao e tornare con lui a Sparta (tali erano i capricciosi decreti divini). Nel frattempo Pròteo è morto ed il figlio Teoclimeno (B) vuole costringere Elena a sposarlo; sapendo inoltre che Menelao (C) un giorno dovrà venire a riprenderla, ha ordinato di uccidere tutti i Greci che capitano in Egitto; Elena allora si è rifugiata come supplice presso l'inviolabile tomba di Pròteo. Fin qui l'antefatto. La tragedia sceneggia invece l'arrivo dell'eroe Teucro che, di ritorno da Troia, si stupisce nell'incontrare, lì in Egitto, una donna somigliantissima a quella che egli, come tutti, credeva

la vera Elena; parlandone, le riferisce che, caduta ormai Troia, durante il viaggio di ritorno Menelao, con quella che viene creduta Elena, è stato colto da una terribile tempesta, dopo la quale la nave del re è sparita. Teucro si allontana lasciando Elena in preda ad angoscia profonda perché crede che gli dèi siano venuti meno alla promessa. Ma questo è impossibile. In realtà proprio la tempesta ha sbattuto Menelao in Egitto, dove ha fatto naufragio non lontano dalla sacra tomba di Pròteo (e dal palazzo di Teoclìmeno, che le è contiguo). I due sposi si incontrano e si riconoscono (a questo punto un Nunzio racconta che il ‘doppio’ di Elena si è dissolto nell’aria di cui constava) ed Elena – la vera ed unica ormai... – escogita, persino con l’aiuto della profetessa Teònoe (D) sorella del re, l’inganno che consente di nascondere a Teoclìmeno l’identità del marito ritrovato e di fuggire con questo in Grecia grazie ad una nave fornita dall’inconsapevole re, fin troppo proclive a credere a quell’Elena di cui è innamorato (e del resto, come era possibile non innamorarsi di Elena in ossa e polpa...?).

12. Un re innamorato e beffato, sia pure per volere divino, non è troppo lontano da una situazione di commedia: al *miles gloriosus* di Plauto, Pìrgopolìnice, capita infatti la stessa disavventura del re egizio. Pìrgopolìnice (B) si era innamorato in Atene di una bella cortigiana, Filocomàsio (A), e l’aveva rapita portandola con sé ad Efeso, dove la fanciulla, prigioniera nella casa del *miles*, rimpiange il suo ragazzo preferito, l’ateniese Plèusicle. Un servo di costui, Palestrione (A), mentre andava a recare queste notizie al padroncino assente da Atene per affari pubblici, è rapito dai pirati e alla fine giunge come schiavo in Efeso, dove è donato proprio a Pìrgopolìnice, nella cui casa incontra la bella cortigiana già da lui conosciuta in Atene. Plèusicle viene avvertito con una lettera di questi incredibili capricci della sorte e si precipita ad Efeso, venendo qui ospitato da un vecchio scapolo simpatico, la cui dimora – guarda caso... – è contigua a quella del *miles gloriosus*. Forando una parete comune alle due case, i giovani riescono a incontrarsi dilettevolmente. Grazie ad una trovata di Palestrione in solidarietà con Filocomàsio e con l’aiuto del vecchio padrone di casa (D), Pìrgopolìnice stesso – cui la vera identità di Plèusicle è del tutto ignota, così come a Teoclìmeno era ignota quella di Menelao, e a Toante quella di Oreste – dà licenza di partire alla ragazza, riempiendola inoltre di doni, come si fa con le amanti che si vogliono

liquidare: a Pirgopolinice è stato lasciato credere che il vecchio vicino ha una moglie che spasima d'amore per lui, ma che non tollererebbe rivali. Troppo tardi il *miles* si accorge dell'imbroglio: la ragazza, il giovanotto e il servo fedele sono già in viaggio per mare verso Atene (la vicinanza, anzi la 'sovrapposibilità' di Pirgopolinice a Teoclimeno può apparire confortata anche da riscontri verbali tra le battute dell'uno e le battute dell'altro nell'identico momento scenico del congedo da Elena e dalla cortigiana).

13. Le possibilità di volgere al comico vicende come quelle di Ifigenia e di Elena furono sfruttate anche altrimenti dal teatro antico. Un genere 'basso' e comunque assai meno letterato della commedia, il mimo, non mancò di trarne partito. Un papiro del I sec. d. C. (*P. Oxy.* 413), pubblicato nel 1903, ci ha conservato parte di un testo mimico (di autore sconosciuto) misto di prosa e di versi, in cui si ha la presenza di una fanciulla (A), Charition (potremmo tradurre 'Graziella'), sacerdotessa della Luna e prigioniera di un re indiano (B) dal cui potere coercitivo vorrebbe liberarsi. Nella terra straniera in cui è posta l'azione (il re e i suoi seguaci parlano una curiosa lingua esotica, forse un indiano maccheronico) è giunto per mare il fratello di Charition (C) insieme ad altri Greci, tra cui un servo che terrorizza gli indigeni usando il suo... basso corporeo come il Barbariccia dantesco (D). Si riesce a comprendere abbastanza bene che, durante una burlesca cerimonia religiosa, il fratello di Charition con il servo 'bombardiere' ubriacano gli indiani, gente incivile che non conosce le buone maniere della tavola né i più recenti studi di antropologia culturale, per cui tutti i Greci, alla fine, con Charition in testa, riescono a imbarcarsi e a tornare in patria (l'anonimo autore è così consapevole di 'fare il verso' ad Euripide che riprende alla lettera cadenze verbali sia dell'*Elena* sia dell'*Ifigenia in Tauride*, una tragedia, quest'ultima, molto letta nel mondo antico).

14. Gli Indiani dell'anonimo testo mimico sembrano appartenere a una civiltà che non conosce il vino, o non ne conosce l'uso corretto, ma ci sono civiltà in cui l'uso del vino è istituzionalmente vietato, ciò che lo rende un desideratissimo frutto proibito: è quello che accade nei paesi musulmani di ieri e di oggi, e per chiara legge del Profeta. È proprio invitando l'antagonista Osmin a gustare la bevanda interdetta che, come già sappiamo,

Pedrillo – nel *Ratto dal serraglio* – riesce, almeno in un primo tempo, ad organizzare la fuga di Belmonte e Constanze dal palazzo del Pascià Selim.

Vino, Turchi, serragli, eunuchi... Cosa succederebbe se il dignitario turco si chiamasse Mustafà e Constanze si chiamasse Isabella? E se Belmonte fosse uno dei tanti Lindoro delle *pièces* settecentesche? Ma quasi niente: invece che al *Ratto dal serraglio* di Mozart assisteremmo all'*Italiana in Algeri* di Rossini. Si dà caso infatti che in Rossini, Isabella, andata in cerca dell'amato Lindoro accompagnata dal cicisbeo Taddeo, faccia anche lei naufragio proprio nei pressi della città, Algeri, in cui, per i soliti capricci della sorte..., è prigioniero Lindoro, in precedenza rapito dai pirati. Ma i pirati fanno prigionieri anche i due naufraghi perché, dietro fiere istruzioni del bey Mustafà, dovevano trovare un'italiana per il serraglio del tirannello. A questo punto anche Isabella (A) è dunque nelle mani di Mustafà (B), un uomo che ha su di lei potere coercitivo; ma Isabella, che ha riconosciuto Lindoro (C) venendone riconosciuta, escogita un piano che permette a lei stessa, Lindoro e Taddeo di beffare il bey, ubriacandone le guardie, e di fuggire felicemente per mare verso l'Italia.

15. Ma l'identità fabulare di *Ratto dal serraglio*, *Ifigenia in Tauride*, *Miles gloriosus* e via scorrendo non è soltanto una 'trouvaille' più o meno convincente di professori abituati, ahiloro, a sezionare i testi a tavolino prescindendo quasi sempre dalla originaria destinazione alla scena, luogo vitale ben diverso dalle scrivanie. Riandiamo un istante con la memoria alla messa in scena che Visconti volle per l'*Ifigenia in Tauride* gluckiana nel 1957. Gli Sciti della Tauride vestirono alla turca e alla turca vestì l'antagonista re Thoas, dall'immenso turbante sultanale e dalla minacciosa scimitarra... Che cosa è Thoas, infatti, se non un Osmin 'serio'? E cos'è l'*Italiana in Algeri* se non, oltre a un *Ratto dal serraglio*, una folle... *Ifigenia in Algeri*? Ma il riconoscimento di un identico schema di fondo non ci deve mai portare a disconoscere lo specifico di 'quel' testo, musicale e letterario che sia. Lo schema comune facilita di certo la comunicazione, ma è lo specifico che si fissa nella nostra mente; è lo specifico che, di volta in volta, colloca Mozart, Euripide o Rossini nel luogo loro spettante nella storia della civiltà. Allo spettatore culturalmente avvertito la responsabilità di identificarlo.

LA VESTALE, GARANTE DI ROMA¹

1. È l'ultima notte di Troia. Gli Achei sembrano partiti, ma il Cavallo fatale è dentro le mura, e mentre anche Enea dorme tranquillo, ecco che all'eroe appare l'Ombra di Ettore, orribile per le ferite e il sangue raggrumato fra i capelli. Alle domande ansiose di Enea l'Ombra risponde rivelandogli che la città è già preda dei nemici e affidandogli la cura dei culti patrii (*Aen.* II 289-297):

'Heu fuge, nate dea, teque his' ait 'eripe flammis.

[...]

Sacra suosque tibi commendat Troia penates:

hos cape fatorum comites, his moenia quaere,

magna pererrato statues quae denique ponto'.

Sic ait et manibus vittas Vestamque potentem

aeternumque adytis ecfert penetralibus ignem.²

La continuità fra Roma e Troia è dunque affidata alla garanzia dei medesimi Penati e al non interrotto culto di Vesta 'possente' e del fuoco che deve sempre ardere. Il gesto di Ettore e l'obbedire implicito di Enea sono carichi di valenza simbolica: Virgilio sapeva bene, come tutti, che ancora ai tempi di Augusto due piccole città laziali, Lavinio e Alba, orgogliose di potersi dire 'madri di Roma' perché fondate da Enea o dai suoi discendenti, ospitavano un culto di Vesta che dunque era assai facile ricollegare a quello della città di Ettore e di Enea, tanto più che, seguendo tradizioni antichissime, i magistrati romani ogni anno rendevano omaggi rituali alla dea in occasione di una speciale festività.

Ma una Vestale è alle origini di Roma stessa. La tradizione voleva infatti che Romolo e Remo fossero figli di Rea Silvia, che, nipote di Amulio

1 Da: Spontini, *La vestale*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano 1993, pp. 101-111.

2 «Ah, fuggi, figlio de la Dea, mi dice / e scampa a queste fiamme... / Troia ti affida le sue sacre cose / e i suoi Penati: prendili compagni / de' fati e cerca lor novelle mura / che grandi, corso il mare, al fin porrai. / Così dice, e di sua man da' riposti / penetrati mi porge fuor le bende, / Vesta possente ed il perenne fuoco» (trad. di G. Albini).

re usurpatore di Alba Longa, era stata dallo zio scelta come Vestale sotto apparenza di renderle onore, in realtà per privarla di discendenza con la perpetua verginità cui il sacerdozio la costringeva. I fati però avevano deciso diversamente e Rea Silvia (altri la chiamavano Ilia) partorì un bel giorno due gemelli «dichiarando che Marte era il padre di quei bambini di incerta origine, sia che ne fosse davvero convinta, sia che ritenesse più onorevole additare un dio come autore del suo fallo» (così Livio, con un mezzo sorriso, in I 3, 10-11; 4, 1-3).

2. Circa l'antichità dell'*institutum* religioso gli antichi erano a ogni modo concordi e non meno lo sono i moderni. Vesta deve essere annoverata per certo fra le divinità già venerate dalle piccole tribù insediate in età remotissima nei luoghi che vedranno sorgere Roma. Solo disputavano, gli antichi, se il culto di Vesta e i suoi sacerdoti (noi preferiamo dire 'sacerdotesse', ma in latino *sacerdos* indica uomini e donne, donde l'appellativo ufficiale di *sacerdotes Vestales*) fossero stati regolati da Romolo o non piuttosto dal grande 'fondatore' della religione romana, Numa Pompilio. Discussioni che lasciano il tempo che trovano: a noi basta essere sicuri – unendo sotto un solo colpo d'occhio racconti mitici, tradizioni storiche, opinioni degli antichi, ritrovati dell'archeologia e dell'antropologia – dello statuto assolutamente eccezionale del culto di Vesta e delle sue ministre nell'ambito della religione romana e, soprattutto, dell'ancor più eccezionale convinzione (fede, dovremmo proprio dire) dei Romani circa il nesso inscindibile tra questo culto e la prosperità, anzi l'eternità, di Roma. Innanzi tutto il luogo dove esso viene celebrato. È una *aedes*, una 'casa', non un *templum*, e ciò significa che gli àuguri non hanno avuto parte nella sua fondazione e che esso non può servire da luogo di pubbliche riunioni (per es. del senato, che spesso si riuniva nei templi); l'*aedes* stessa, poi, è di forma rotonda, vuoi che secondo ipotesi positivistiche a lungo diffuse conservasse la forma della capanna primitiva, vuoi che, come ora è stato meglio proposto, la forma rotonda echeggiasse simbologie cosmiche del culto del fuoco e della tecnica sacrificale presenti anche nell'antica India. Nell'*aedes*, altro fatto eccezionale che stupiva ancora Ovidio (*Fast.* VI 295-299), non c'era immagine della dea (una statua ne fu forse collocata fuori dell'*aedes* alla fine dell'età repubblicana): come sembra dimostrare

l'etimologia, il fuoco 'era' in realtà la dea stessa. All'interno dell'edificio, luogo riservato e inviolabile era il *penus* (parola che ha la stessa radice di *Penates*), forse diviso in due parti, la seconda delle quali, un vero *sancta sanctorum*, conteneva i *pignora imperii*, cioè gli oggetti che assicuravano l'eternità di Roma (fra essi gli antichi credevano vi fossero il Palladio, lo scettro di Priamo, il velo di Iliona, le ceneri di Oreste...: vd. Servio, *ad Aen.* VII 188). Questo luogo era interdetto persino al pontefice massimo: si raccontava che Lucio Cecilio Metello – un gran personaggio, console vincitore dei Cartaginesi presso Palermo nel 251 a. C., console una seconda volta nel 247 – quando era pontefice massimo nel 241, volendo salvare da un incendio appunto i *pignora imperii*, fosse penetrato nel luogo proibito riuscendo sì nell'impresa, ma, per punizione divina, perdendo la vista (l'aneddoto è ripetuto in una quantità di fonti antiche, tra cui Plinio il Vecchio *Nat. hist.* VII 141). L'episodio è sicuramente falso perché Cecilio Metello divenne anche dittatore nel 224 a. C., ciò che la legge avrebbe impedito se fosse stato afflitto da cecità, e la tradizione avrà liberamente abbellito il fastidio che lì per lì fumo e fiamme avranno arrecato ai suoi occhi, ma è testimonianza molto eloquente dell'*horror* che circondava il culto di Vesta e i suoi *tabu* severissimi.

3. Quanto al fuoco sacro, esso doveva ardere perennemente, ma veniva spento e ritualmente riacceso il primo di marzo (in origine, Capodanno dei Romani). L'accensione era ottenuta in modi molto arcaici, per non dire primitivi: un bastoncino di legno secco, proveniente da una *arbor felix*, cioè 'feconda' e di 'buon augurio', veniva strofinato contro un altro fino a che ne scoccasse una scintilla... Notizie non molto chiare degli antichi ci fanno inoltre comprendere che dall'*aedes* si teneva lontana l'acqua o, meglio, che questa veniva usata con molte precauzioni come entità 'nemica' del fuoco, così che questo non avesse a subirne danno. Ma sarà bene dire subito che – diversamente da quanto comunemente si crede e si rappresenta anche nell'opera di Spontini – lasciar spegnere la sacra fiamma non costituiva per le Vestali colpa da espiarsi con la morte. Un passo di Livio (XXVIII 11, 6-7) è molto chiaro. L'evento è riferito al 206 a. C., e sebbene in quegli anni la plebe romana, turbata al massimo dalle sconfitte militari (Canne..., Annibale alle Porte e via dicendo), fosse spesso travolta da ondate di fa-

natismo religioso che magistrati e sacerdoti mal controllavano, la Vestale colpevole se la cavò con qualche frustata:

ma più di tutti i prodigi o raccontati come avvenuti fuori o visti dentro Roma spaventò la gente lo spegnersi del fuoco nell'*aedes* di Vesta e per ordine del pontefice massimo P. Licinio furono inferte frustate alla Vestale cui era toccato custodirlo quella notte. E sebbene il fatto non fosse per nulla un segno degli dèi e dovesse attribuirsi a umana trascuratezza, tuttavia si decise di espiarlo con un sacrificio solenne e di fare una *supplicatio* a Vesta.

L'episodio non fu dimenticato tanto presto, se ancora lo riassume Valerio Massimo (I 1, 6), e ciò dimostra che le Vestali erano di regola assai scrupolose nell'adempiere ai doveri del loro ministero. Talora gli dèi erano meno severi, o più capricciosi, degli uomini. Un'alunna (*discipula*) della Gran Vestale Emilia – dunque una Vestale che ancora stava imparando le ferree regole del *sacerdotium* – lasciò spegnere il fuoco sacro. Emilia, con il coraggio che conveniva a chi apparteneva al più alto patriziato romano, se ne prese la responsabilità e stese il suo bianco velo di lino prezioso sulla poca brace rimasta: ed ecco che la dea ne fece brillar fuori di nuovo il fuoco sacro. Anche di questo fatto si serbò a lungo memoria: lo ricorda, in un latino un po' intricato, Valerio Massimo (I 1, 7); lo ricorda nella sua *Archeologia Romana* il greco Dionigi di Alicarnasso (II 68); soprattutto ne fa menzione Properzio nella *regina elegiarum*, quella in memoria di Cornelia (IV 11, 53-54), per esaltare la purezza di costumi propria delle grandi famiglie legate alla severità del *patrius mos*: la Gran Vestale Emilia, infatti, era di certo un'antenata del marito di Cornelia, Lucio Emilio Paolo. E proprio questo prodigio divino, alla memoria del quale nel mondo moderno la poesia di Properzio deve aver contribuito assai, costituisce, con arbitrio narrativo ben congegnato, il modo di sciogliere felicemente la vicenda operistica di Giulia e Licinio.

4. Ben altra era la colpa delle Vestali che veniva considerata inespiable e la severità dei Romani nei confronti di essa meglio può spiegarsi considerando il reticolo di norme e privilegi del tutto inusitati che presiedeva

alla scelta e alla vita di queste sacerdotesse, che in origine, ricordiamolo, furono forse quattro, poi sicuramente sei (di sette si parla in età tarda e in modi incerti). Le future Vestali erano scelte dal pontefice massimo fra bambine tra i sei e i dieci anni senza alcun difetto fisico; i genitori dovevano esserne ancora vivi entrambi, nessuno di essi poteva essere di origine servile o esercitare (dice Gellio, *Noct. Att.* I 12, 5) *negotia sordida*; dovevano inoltre avere il *domicilium* in Italia. Tutto ciò, almeno nei tempi più antichi, equivaleva a limitare la scelta ai rampolli del patriziato. Appena ‘presa’ dal pontefice (la frase rituale era infatti *capere Vestalem*, sul cui significato già discutevano gli antichi), la giovanissima Vestale usciva dalla famiglia e, cosa del tutto eccezionale per la donna romana, diventava completamente autonoma, con facoltà di fare testamento e dare testimonianza; se poi una Vestale moriva senza testamento, i suoi beni non tornavano alla famiglia di origine, ma erede ne era lo Stato; e così via. Anche la ‘sorveglianza’ che su di loro aveva il pontefice massimo non intaccava la sostanza della loro autonomia. Le fanciulle dovevano trascorrere qualche anno come *discipulae*, ciò che portava a distinguere, nel *collegium*, tre Vestali più anziane, la più attempata delle quali era la *Vestalis Maxima*, e tre più giovani. I ‘voti’, se così può dirsi, non erano in se stessi vitalizi: dopo trent’anni di permanenza nella *aedes Vestae* le sacerdotesse potevano tornare ‘nel mondo’ e sposarsi (ma pochissime lo fecero). Ciò poteva dunque avvenire intorno ai quarant’anni, quando cioè l’ex sacerdotessa difficilmente era ancora in condizione di concepire. Non sembrerebbe strano mettere in qualche relazione questo fatto con l’assoluta castità che era imposta alle Vestali durante il sacerdozio: nessun amore, nessun commercio sessuale, mai. È questo – solo questo – il vero *tabu*, ma rigidissimo, delle Vestali, l’infrazione del quale era definita *incestum* (in latino il termine ha più larga accezione del nostro e comunque indica gravissima infrazione delle norme che presiedono alla vita sessuale) e questa colpa, questa sì, veniva punita seppellendo viva la Vestale colpevole nell’*agger sceleratus*. Ma perché questa morte crudele, di cui peraltro si conoscono solo tredici casi in tutta la storia di Roma (e uno di essi è più che dubbio)³?

3 La prima condanna di una Vestale *incesta* viene attribuita al re Tarquinio Prisco, un modo per far intendere la remota antichità dell’*institutum*; più fondamento invece può avere quella riferita da Livio, II 42, 9-11, sotto l’anno 271 di Roma, che corrisponde al 483 a. C. (consolato di Marco Fabio e Lucio Valerio), circa la Vestale Oppia. A questo evento sembra riferirsi de Jouy, dicendo, nella

5. Le Vestali dovevano essere in origine in grande ‘solidarietà’ con il re romano: l’*aedes Vestae*, come pure l’*atrium Vestalium*, dimora delle sacerdotesse, sono, nel Foro, contigui o quasi alla *regia*; ancora in età storica, a una precisa data annuale le Vestali si recavano dal *rex sacrorum*, continuatore dei poteri religiosi del re arcaico, e gli dicevano *vigilasne, rex? vigila* (così Servio, *ad Aen.* X 228), proseguendo un rituale di cui con ogni probabilità si era da gran tempo perduto il significato. Né basta. La connessione ‘mistica’ con i gangli del potere romano – prima quello regio, poi quello dei magistrati repubblicani – era visibilmente documentata in modo ‘forte’ dal littore che le precedeva nelle apparizioni in pubblico (da Seneca il Vecchio, *Controv.* I 2, 3 sembra potersi desumere che i consoli stessi dovevano piegare di fronte ai loro i propri fasci, cedendo così il passo alle vergini sacre), le quali apparizioni saranno state improntate a quella *gravitas* che i Romani consideravano caratteristica nazionale. Certo è che suscitò severi sospetti il comportamento troppo disinvolto della Vestale Postumia, nel 420 a. C., se Livio scrive (IV 44, 11):

in quello stesso anno la Vestale Postumia sostenne un processo per *incestum*: quanto all’accusa, era incolpevole, ma essa era molto sospettata per il modo di abbigliarsi un po’ troppo curato e per il carattere meno contegnoso di quanto si convenisse a una Vestale; il processo richiese un supplemento di indagine e poi Postumia fu assolta secondo la sentenza del collegio pontificale, ma il pontefice massimo l’ammonì a non essere troppo spiritosa e ad abbigliarsi con decoro sacerdotale più che con ricercata eleganza.

Il prestigio delle Vestali era immenso e tale rimase sino alla fine dell’impero, indiscusso. Cicerone, difendendo (pare con successo) il solito

prefazione al suo libretto, di aver letto in Winckelmann, *Monumenti veteri inediti*, la storia della Vestale Gorgia (*sic*) accaduta nell’anno 269 di Roma (= 485 a. C.), sotto il consolato di Quinto Fabio e Servilio Cornelio. Niente di più inesatto o falso addirittura. Nessuna Vestale può essersi chiamata Gorgia, che è nome greco maschile (Gorgia di Leontini, l’‘inventore’ della retorica...); l’opera di Winckelmann sarà da identificarsi con i famosi *Monumenti antichi inediti spiegati e illustrati*, I-II, Roma 1767, dove peraltro mai si parla di processi alle Vestali; l’anno di Roma è anch’esso inesatto, sebbene una lettura frettolosa del testo liviano possa spiegare la svista della fonte (meglio, direi, della fonte della fonte...) di de Jouy. Meno scusabile (e più amena) la *bévue* di A. Gerhard, *New Grove Dict. of Opera*, IV, p. 978, s. v. Vestale, che parla del 269 a. C.

magistrato rapace, nella perorazione, di esemplare cattivo gusto avvocatesco ma di indubbia efficacia sui giudici, gioca abilmente sulla condizione di Vestale della sorella del suo difeso Marco Fonteio (*Pro Font.* 46-49 *passim*):

guardate, o giudici, questa Vestale che abbraccia il fratello e che implora la vostra onestà e quella del popolo romano; essa tanti anni ha consumato per ottenere il favore degli dèi immortali a voi e ai vostri figli, che adesso può rendere benevoli gli animi vostri alla salvezza sua e del fratello. Qual difesa, qual conforto resta alla povera infelice se perderà il fratello? Le altre donne possono generare a sé chi le difenda e avere a casa chi condivida con loro ogni evenienza della vita, ma per questa vergine cosa c'è, se non il fratello, di caro e di dolce? Non vogliate sopportare, o giudici, che gli altari degli dèi immortali e di Vesta venerabile debbano ricordare la vostra sentenza a causa dei pianti d'ogni giorno di questa vergine; provvedete a che quel fuoco eterno, conservato acceso dalle fatiche notturne e dalle veglie di Fonteia, non lo si dica spento dalle lacrime della vostra sacerdotessa. La vergine Vestale tende a voi quelle medesime mani che è solita tendere agli dèi in vostro favore. Badate a che non risulti atto di pericolosa tracotanza il respingere voi le suppliche di questa donna: essa è tale che se gli dèi ne rifiutassero le preghiere, tutto ciò che abbiamo davanti agli occhi precipiterebbe in rovina.

Le testimonianze potrebbero aumentarsi a piacere (per es. Tacito, *Ann.* II 86) estendendosi anche alle epigrafi, piene di riconoscenza per le *virgines*, che sembrano caratterizzare il III secolo d. C., forse in conseguenza della crisi di identità dell'impero ai tempi dell'anarchia militare: il prestigio del collegio sacerdotale non diminuisce, semmai al contrario. Ma con la fine del IV secolo gli imperatori cristiani revocano i vari privilegi delle Vestali, tra cui quelli economici. E tuttavia è ancora così forte la coscienza del legame fra la prosperità dello Stato romano e le Vestali che un celebre difensore del paganesimo come Q. Aurelio Simmaco (*Relat.* III 11-18) può connettere, in un brano di stupenda eloquenza, una grave carestia con i torti arrecati incautamente alle più autentiche rappresentanti del sacro nell'impero di Roma:

non sono, queste, colpe dei terreni, non diamo la responsabilità allo sciocco, non fu la ruggine a danneggiare le messi, non fu l'erbaccia a uccidere il grano: il raccolto però per colpa del sacrilegio. Era fatale che venisse meno per tutti quello che veniva negato al culto divino.

Ma gli dèi di Roma erano ormai ombre sempre più pallide, che servivano vita solo nei versi di Virgilio e di Orazio. Proprio a quegli anni – ultimissimi del IV secolo – deve riferirsi un episodio terribile raccontato da Zòsimo, storico greco filopagano della fine del V secolo. Una discendente di Teodosio il Grande, la principessa imperiale Serena, moglie dell'onnipotente prefetto Flavio Stilicone, visitando *en touriste* il vecchio tempio della *Magna Mater* strappa per spregio dal simulacro della dea una collana preziosa, certo dono votivo, e se ne adorna essa stessa. E in quel momento (V 38, 3-4)

una delle Vestali ancora rimaste la rimproverò apertamente per l'empietà, ma essa le rispose in modo villano e la fece allontanare dalla gente del seguito. La Vestale, andandosene, impreccò che succedesse a lei Serena, al marito e ai figli tutto quanto meritava una tale empietà; Serena non si curò di alcuna di queste maledizioni e se ne andò dal tempio ornata dalla collana, ma da quel momento fu assalita spesso da sogni e da visioni diurne che le annunciavano la morte imminente.

E difatti, pur parecchi anni dopo (407-408 d. C.), Stilicone e Serena perirono violentemente (anche un figlio finì male...): in particolare, per ordine del Senato la principessa fu strozzata dal carnefice, cui dovette offrire quel collo che aveva empicamente ornato con il monile della dea... (ci sarebbero elementi per un 'racconto gotico', che avrebbe deliziato il grande anglogo Mario Praz).

6. Le Vestali, dunque, durante tutto il corso della storia di Roma, sembra siano ritenute detentrici di poteri misteriosi: anche Cicerone, a guardare bene, in qualche modo 'minaccia' i giudici di Fonteio e ben più convinta di tali poteri sarà stata la *plebecula* urbana. Sicuro è che gli otto casi di Vestali condannate a morte in età repubblicana si collocano sempre in situazioni

di eccezionale tensione sociale e religiosa. Si tratta a volte di terribili pestilenze che producono aborti alle donne e alle femmine degli animali: allora si indaga, si consultano i Libri Sibillini e alla fine si scopre che l'ira divina è causata da una Vestale *incesta*; oppure si tratta di gravi disastri militari, anch'essi tali da minacciare l'esistenza di Roma; e in qualche caso l'infrazione del *tabu* sessuale è visto esso stesso come segno della collera celeste. Il terrore superstizioso della *plebecula* fa sì che nel 114-113 a. C. si riapra l'inchiesta con una sorta di 'inquisitore' laico contro tre Vestali già assolte dai pontefici e che esse vengano condannate tutte e tre...: tanto poteva la credenza che i *sacra* contaminati da una Vestale *incesta* portassero alla rovina e *res publica* e cittadini. Tale credenza, che corrisponde in negativo ai poteri benefici della Vestale quali appaiono dal brano di Cicerone, è ancora ben presente in Q. Aurelio Simmaco, la cui venerazione per il *collegium* antichissimo abbiamo già veduta. Più o meno negli stessi anni in cui Serena offendeva la *Magna Mater*, una Vestale di Alba (dunque lì c'erano ancora..., nella città 'madre' di Roma), Primigenia, si rende rea di *incestum* con il suo drudo. In questa circostanza Simmaco (*Ep.* 147 e 148 Seeck) quale pontefice massimo chiede al *praefectus urbi* di intervenire e di punire i rei secondo l'antica legge, tanto più che sono confessi. Ma lo stesso Simmaco ci fa sapere poi che l'inchiesta deve essere affidata ad altro magistrato perché, se il prefetto non può in quel momento lasciare Roma, d'altra parte «la legge degli dèi proibisce che la rea di così orribile delitto varchi le mura della città eterna». La Vestale colpevole, quindi, proprio perché il suo eccezionale statuto religioso non viene meno neppure nella colpa, contamina tutto ciò che tocca e attira sui luoghi che abita l'ira divina...: è, in sostanza, ancora la mentalità della repubblica più antica (ma è ben difficile che Primigenia sia stata punita, in un'epoca in cui l'impero non tutela più i culti pagani). Anche qui stanno le ragioni del seppellimento, a preferenza di altro tipo di morte (ad altre Vestali colpevoli fu lasciata libertà di suicidio). La Vestale, in realtà, non viene giustiziata. L'orribile corteo che l'accompagna alla Porta Collina (Plutarco, che lo descrive nella *Vita di Numa Pompilio*, potrebbe essere stato testimone oculare della triste fine della Vestale Massima Cornelia nel 91 d. C.) non è quello che accompagna un condannato a morte: è il corteo funebre di chi è già morto nell'atto stesso di commettere l'*incestum*. La Vestale, legata al mondo divino e umano da speciali privile-

gi, tuttavia non li perde neppure quando viene meno ai suoi doveri: il luogo della punizione è pertanto un *sepulchrum* dove viene ritualmente riposta chi è già un cadavere vivente (sì che il pontefice massimo, pur suo giustiziere, non può vederla perché ne sarebbe contaminato come da un qualsiasi altro morto). Tra i privilegi delle sacerdotesse di Vesta c'era quello di essere sepolte dentro la Città, un privilegio poi esteso agli imperatori perché le une e gli altri *legibus non tenentur*, sono «al di sopra della legge» (così Servio, *ad Aen.* XI 206). Il privilegio rimane anche alla Vestale peccatrice in quanto il Campo Scellerato si trova a ridosso delle Mura serviane: è, certo, in posizione 'marginale' perché non si possono confondere le vergini fedeli con quelle *incestae*, ma è pur sempre dentro la città. Questo statuto straordinario della *virgo* giustificava, peraltro, interventi divini in *extremis* a favore di quella che venisse accusata ingiustamente. È ripetuta infinite volte (vd. per es. Valerio Massimo, VIII 1, 5) la storia di Tuccia. Accusata di *incestum*, prese in mano un *cribrum* (vaglio del grano) e disse:

‘Vesta, se ho sempre toccato i sacri arredi con mani pure (*castae*), fa’ sì che con questo io possa attingere acqua dal Tevere e portarla nella tua sede’. – La natura stessa si piegò alla preghiera della sacerdotessa formulata con tanto impulsivo coraggio.

7. Abbiamo visto che l'età imperiale non porta mutamento allo statuto socio-religioso delle Vestali e alla venerazione che le circonda. In questa età pontefice massimo è lo stesso imperatore, ma l'imperatore più d'una volta diventa tiranno, o tale lo descrive la tradizione storica. E poiché il tiranno assomma in sé tutte le trasgressioni, fra cui sembrano avere il primo posto quelle sessuali (la *libido* del tiranno fa sì che egli si unisca ferinamente anche con madre e/o sorelle: si ricordino Caligola o Nerone, per non dire dei tiranni dell'antica Grecia), ciò crea un potenziale conflitto tra la vergine *par excellence* inattingibile a un Romano, la Vestale, e il detentore del supremo potere, anche sacerdotale. Nerone commette incesto con la madre Agrippina (lo credeva anche Tacito) e puntualmente viene accusato di aver violato la Vestale Rubria. È un cenno estremamente laconico di Suetonio (*Nero* 28, 1: *Vestali virgini Rubriae vim intulit*), che tuttavia bastò ad Arrigo Boito per creare la Rubria del suo *Nerone*, combattuta fra Gesù

e Vesta (nonché l'amore per Fanuèl...). Puntualmente, anche Caracalla, un altro tiranno, viene ritenuto incestuoso avendo sposato, secondo certe fonti (*Hist. Aug., Ant. Car.* 10, 1-4), quella che sarebbe stata sua matrigna o madre naturale addirittura. Questa notizia è ben poco attendibile, ma sicuro è che Caracalla fece seppellire vive tre Vestali *incestae* nel 213 d. C., una delle quali avrebbe egli stesso violato (così Cassio Dione, senatore e storico contemporaneo agli eventi, in *LXXVII* 16, 1-3). È l'ultimo processo alle Vestali che ci sia noto e, se da un lato ci mostra la proterva ferocia del tiranno che condanna chi era almeno colpevole quanto lui stesso, dall'altro sembra collocarsi in un momento di rischio per l'impero (i Germani alle frontiere) che ci riconduce a momenti simili della storia repubblicana (inutile aggiungere che a Eliogabalo si attribuiva *incestum* con una Vestale e la profanazione dell'inviolabile *penus* compiuta, per maggior sacrilegio, irrompendovi con i suoi amanti: *Hist. Aug., Heliog.* 6, 5-9). Lo stesso contesto di crisi interna ed esterna si può attribuire ai giorni che videro l'unico seppellimento di Vestale che ci sia raccontato da chi ne fu forse testimone oculare, Plinio il Giovane (*Ep.* IV 11, 6-9). È ancora la vicenda di Cornelia nel 91 d. C., richiamata più sopra. Imperatore e *pontifex maximus* è in quel momento l'abborrito Domiziano, di cui, tanto per cambiare, Suetonio (altro contemporaneo) racconta abbondanti sregolatezze sessuali, tra cui la relazione con una figlia di Tito, suo fratello, che per i Romani era incestuosa: Suetonio aggiunge anzi che la donna perì perché Domiziano l'aveva costretta ad abortire dopo averla resa madre (Plinio riprende le stesse notizie, come vedremo subito). Scrive dunque il senatore, verso il 100 d. C., ben morto ammazzato l'imperatore nel 96, all'amico Cornelio Miniciano:

Desiderando (*scil.* Domiziano) assolutamente seppellire viva la Vestale Massima Cornelia perché riteneva che la sua generazione si sarebbe resa famosa con esempi siffatti, con i poteri di pontefice massimo – meglio direi con la crudeltà del tiranno, con il capriccio del padrone – convocò gli altri pontefici non già nella *regia*, ma nella sua villa albana. E con delitto non minore di quello che sembrava venir punito, la condannò per *incestum* in assenza e senza ascoltarne la difesa: proprio lui che non solo aveva contaminato incestuosamente la figlia del fratello, ma anche l'aveva uccisa! Vedova, infatti, essa morì di aborto. Furono dunque man-

dati subito i pontefici con l'ordine di seppellirla e di ucciderla. Ed essa, tendendo le mani ora a Vesta ora agli altri dèi, molte cose diceva, ma soprattutto questa: 'proprio me l'imperatore ritiene *incesta*! ma grazie a sacrifici compiuti proprio da me egli ha vinto, trionfato!'. Non saprei dire se questo affermasse per placarlo o beffarlo, per fiducia in se stessa o per spregio del sovrano. Continuò essa a ripetere tali cose fino a che fu condotta al supplizio, chissà se innocente davvero, ma certo come se innocente fosse. E anzi: stando per essere calata in quel terribile sotterraneo, mentre scendeva le si impigliò la *stola*; si girò, allora, e si ricompose. E poiché il carnefice le stese la mano, si volse altrove trasalendo e, direi, allontanò quel contatto contaminato dal suo corpo in tutto casto e puro, attestandone nell'estremo istante il candore inviolato; e con tutte le qualità della *verecondia* «morire seppel suo pudor serbando».⁴

8. La poesia ci aiuti a concludere il ritratto di una figura religiosa così 'forte' e anomala nel mondo antico, e romano in particolare. Properzio, in una celebre elegia (IV 4), non solo riprende il tema, antichissimo ma prediletto dalla poesia ellenistica, dell'amore tragico di una donna per il nemico della sua patria, ma, seguendo notizie già registrate da Varrone (*Ling. lat.* V 41), fa di Tarpea una Vestale. Tarpea ammira dall'alto del Campidoglio i Sabini guidati da Tito Tazio, di cui essa è presa, con un verso famoso (*et formosa oculis arma Sabina meis* / «e belle agli occhi miei armi sabine») che il Tasso metterà in bocca quasi immutato alla sua Erminia («o belle agli occhi miei tende latine»), e dunque tradisce i suoi doveri verso la patria; è travolta da quella passione amorosa che a lei, come Vestale, è vietata più che a ogni altra donna: la trasgressione gravissima è duplice... La sanzione, a questo punto, viene da Vesta stessa, decisa a punire il sacrilegio. Properzio è molto audace: attribuisce a una dea sempre sentita come 'fuori' delle passioni umane lo spirito vendicativo delle divinità della tragedia greca e di certi racconti d'amore cari ai poeti ellenistici; per di più gioca elegantemente accostando la fiamma d'amore e la fiamma sacra, virginale, di Vesta. E scrive (vv. 67-70 nella versione di Paolo Fedeli):

4 Plinio cita qui in greco il v. 569 dell'*Ecuba* di Euripide, dove è menzione della morte della vergine Polissena, sacrificata dai Greci sulla tomba di Achille; ho cercato di rendere con un endecasillabo lo stacco linguistico.

così disse (*scil.* Tarpea), e a un sonno inquieto affidò le sue braccia, non sapendo, ahimè, di giacere con furie di nuovo tipo. Infatti Vesta, fausta custode del fuoco iliaco, alimenta la colpa e le immerge nell'ossa più d'una fiamma.

E quando Tarpea vorrà l'amore di Tito Tazio, prezzo del tradimento, il re nemico la farà schiacciare sotto il peso degli scudi dei suoi guerrieri, la stessa fine che Oscar Wilde, di Properzio sicuramente buon conoscitore, riserva alla sua *Salomé*, anche lei rea di una trasgressione inespiable: un bacio, cioè un atto erotico, alla testa di un morto.

Ma il senso 'romano' della Vestale è stato colto per sempre da Orazio (*Carm.* III 30, 8-9), che, augurando l'eternità alla sua poesia, la lega all'eternità stessa di Roma, che sarà viva fino a che lungo la Via Sacra la Vestale salirà al Campidoglio dietro il pontefice. La 'garanzia' della dea e delle sue inattingibili ministre ispirò un'immagine di solennità incomparabile:

... dum Capitolium
scandet cum tacita virgine pontifex.

I SUONI DELLA TRAGEDIA¹

Cesare Questa – Emilio Sala

I. IL TESTO

1. La ricerca, la riscoperta della Grecia sono tra le caratteristiche culturali più significative del secondo Settecento e del primo ventennio dell'Ottocento, destinate ad incidere profondamente sulle arti figurative maggiori e minori, sull'architettura, sulle lettere e persino sul costume quotidiano e sugli eventi politici; e la Grecia cercata e ritrovata, o creduta ritrovata, si iscrive tra le matrici stesse del Romanticismo. Un unico filo ideale, insomma, congiunge il Winckelmann della *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), le *Antichità di Ercolano esposte* (dal 1757), i *Prolegomena ad Homerum* del Wolf (1795), le versioni omeriche di Cesarotti, i *Sepolcri* foscoliani, molte decorazioni dello stile Luigi XVI e dello stile Impero sia nell'architettura monumentale sia nell'ebanisteria di un Maggiolini o di uno Jacob: è lo stesso filo che porta lord Elgin alla rapina dei marmi, Byron a morire a Missolonghi così saldando i movimenti per la libertà della Grecia dai Turchi a quelli per le libertà politiche nell'Europa metternichiana, e i regnanti bavaresi a dare impronta 'greca' alla loro Monaco rinnovata: a tutti, allora, parve naturale che un inquieto Wittelsbach, Ottone, accettasse, nel 1830, di chiamarsi primo re degli Elleni appena usciti dal gorgo della Sublime Porta.

L'opera – la tragedia 'moderna', come si affermava comunemente – non si sottraeva neppure essa all'*esprit du temps*, che, anzi, è tra le cause eminenti della cosiddetta riforma di Gluck e dei suoi ispiratori. *Orfeo*, *Alceste*, le due *Ifigene*, *Paride ed Elena*...: tutti soggetti 'greco', con azione scarsa o stagnante, ma, si badi, con ampia presenza del coro, indice sicuro dell'ambizione – ben più dei letterati che del musicista – di rifare la tragedia antica, almeno a livello del nudo testo (l'eterno equivoco...). Così nell'*Iphigénie en Tauride* (1779) N.-F. Guillard, ben guidato dal suo mentore balivo du Rollet, traduce quasi alla lettera versi analoghi di Euripide nel *threnos*

1 Da: Sofocle / Rossini, *Edipo Coloneo*, Programma di sala della 49ma Settimana Musicale Senese, Siena 1992, pp. 18-30.

per la creduta morte di Oreste (II 6); e in IV 2 modifica l'agnizione tra fratello e sorella, quale era in Guymond de la Touche, secondo uno spunto ripreso direttamente dalla *Poetica* di Aristotele. Del resto Coltellini non era stato da meno, se nella sua *Ifigenia in Tauride* per Traetta (1763) la scena di Oreste addormentato attorno al quale le Furie intrecciano una ridda (I 1) rinvia, attraverso chissà quali mediazioni, nientemeno che alle *Eumenidi* eschilee (e, prontamente, la scena verrà ripresa da Guillard per Gluck)².

Anche l'arte del canto diventa 'semplice', anzi 'divinamente semplice' e dunque greca: se nel delirio magnifico delle diminuzioni su tre ottave del Farinello si può vedere la metafora vocale delle *rocailles*, come non vedere nello stile patetico e 'semplice' di Guadagni la metafora vocale del neoclassicismo? Alla 'maraviglia' di origine barocca sottentrano la 'semplicità' e la *serenity*, che è facile, troppo facile definire 'elleniche' e 'fidia-che': *Che puro ciel / che chiaro suol...*³.

2. Ritrovare, riscoprire i Greci era stato più facile nell'ambito delle arti figurative e dell'architettura, che paiono parlare un linguaggio immediato: di qui puntigliosi recuperi di ordini architettonici, di qui Paolina quale *Venus victrix*, di qui squisiti oggetti 'greci' di gioielleria e di ebanisteria. Difficile invece, molto più difficile risultava la riconquista dei capolavori della grande letteratura greca: Omero, Pindaro, i Tragici, gli ancor misteriosi frammenti della lirica monodica trasmessi da lessicografi e grammatici. In questi casi la barriera della diversità linguistica poteva diventare scoraggiante, in particolare in quei paesi cattolici come Francia e Italia, la formazione dei letterati dei quali, proprio fino a Settecento inoltrato, era in sostanza affidata alla sola scuola gesuitica, che – come ben noto – non comprendeva il greco. Certo, non erano mancati Anna e André Dacier e Racine conosceva stupendamente i testi originali di Euripide e di Sofocle (restano gli esemplari da lui stesso annotati), ma il buon letterato medio ignora il greco ed è caratteristico il collocarsi dei testi greci, nelle biblioteche, accanto a quelli in lingue orientali vive o morte: ebraico, siriano, 'caldeo'...

2 Su tutto questo vd. C. Questa - R. Raffaelli, *Mutazioni di Ifigenia*, in Gluck, *Iphigénie en Tauride*, Programma di Sala del Teatro alla Scala, Milano 1992, pp. 61-72 e *passim*.

3 Per questo ed altro gli autori di questa nota sono ben consapevoli del debito nei confronti del Divino Angliologo [scil. Mario Praz n.d.c.] di *Gusto neoclassico*, Milano 1974³.

Tradurre la letteratura greca era dunque, quasi, una necessità, e non è strano che il medesimo problema sorgesse, in quegli stessi tempi, per l'altra letteratura, moderna adesso, che sul declinare del Settecento veniva imponendosi energicamente: quella inglese. L'anglomania va di pari passo con l'ellenomania e la grande poesia inglese, o quella creduta grande, doveva anch'essa venir conquistata superando uno spesso schermo linguistico: di qui il valore emblematico di Cesarotti con il suo Ossian 'più bello' dell'originale, e con il suo Omero visitato e rivisitato.

E proprio alla fine del Settecento e nell'età napoleonica cominciano ad apparire, in Italia, le prime versioni di Shakespeare condotte direttamente sull'impervio testo e, comunque, lasciando finalmente da parte le riscritture francesi di Ducis (già recate in italiano, e con successo di scena, da gentiluomini letterati come F. Gritti o F. Balbi)⁴.

3. In fin dei conti, però, l'inglese era pur sempre una lingua viva da potersi apprendere senza troppa difficoltà. Non così il greco antico: chi voleva tradurre dal greco doveva possedere un'*institutio* specifica, quella conoscenza 'ginnasiale' della lingua che per l'appunto i normali *curricula* scolastici del tempo non prevedevano, anche dopo la chiusura delle scuole gesuitiche. I letterati seppero tuttavia come trarsi d'impaccio e diventare 'traduttori di traduttori' fu regola generale, che non scandalizzava nessuno. Non si deve dimenticare, infatti, che per vecchia consuetudine i testi greci erano accompagnati, anche in edizioni di forte caratura culturale e, diremmo noi, a carattere scientifico, da ottime versioni a fronte in prosa latina, spesso risalenti, nella forma originaria via via adattata, a grandi figure dell'Umanesimo: basti pensare alla fortuna della versione latina di Tucidide dovuta a Lorenzo Valla. E il latino lo sapevano tutti piuttosto bene, e bene se ne servivano per addentrarsi nell'altra lingua classica. Sofocle, ovviamente, non sfuggiva alla regola: abbiamo infatti a Londra, nel 1788, un'edizione in due tomi del poeta, a cura di Thomas Johnson, di cui è sufficiente citare il frontespizio: *Sophoclis tragoediae nova versione donatae scholiisque veteribus illustratae; accedunt notae perpetuae et variae lectiones, opera Th.J. ... Editio prioribus longe accuratior et auctior*,

4 Cenni in C. Questa, *Semiramide redenta. Archetipi, fonti classiche e censure antropologiche nel melodramma*, Urbino 1989, pp. 198 sgg., 303 n. 66 [ma vedi ora qui, pp. 111-133, n.d.c.].

Londini 1788⁵. E poco prima era apparsa a Strasburgo un'altra edizione, davvero meritoria e destinata a tener banco, variamente riveduta, fino alla conclusione dell'età napoleonica: quella, parimenti in due volumi, curata da Richard Brunck (*Sophoclis quae exstant omnia, cum veterum grammaticorum scholiis. Superstites tragoediae VII ad optimorum exemplarium fidem recensuit, versione et notis illustravit, deperditarum fragmenta collegit R.F.Ph.B.*, Argentorati 1786)⁶. Lo stesso latino, intanto, cominciava a subire l'insidia delle lingue moderne e risale al 1730 il *Théâtre des Grecs* a cura del Padre Pierre Brumoy S.J., comprendente i testi in sola versione francese: una riedizione assai ampliata se ne era avuta a Parigi nel 1785⁷.

Queste dunque, nell'insieme, le vie per giungere a Sofocle di cui poteva disporre un letterato italiano del primo Ottocento, tanto più se, come nel caso di Giambattista Giusti (Lucca 1758-Bologna 1829), si trattava di un fervido *amateur* che univa il culto delle Muse alla stimata, e certo più redditizia, attività di 'ingegnere idraulico' nelle pubbliche amministrazioni, passando indenne, in quegli anni turbinosi, dalle dipendenze del Cardinal Legato di Bologna a quelle del Viceré Beauharnais a quelle restaurate di un nuovo legato del Papa-re. La prova ci è data, seppure non volontariamente,

5 Thomas Johnson (1675-1750) pubblicò la prima edizione del suo Sofocle nel 1745; seguì un'edizione postuma nel 1758 e quella cui qui si rinvia è dunque la terza, che dimostra il favore di cui il lavoro godette.

6 Richard-François-Philippe Brunck (1729-1803) pubblicò meritorie edizioni di poeti greci, utili ancor oggi.

7 Padre Brumoy (1688-1742) aveva pubblicato a Parigi nel 1730 la sua silloge di versioni prosastiche in tre volumi, dove peraltro alcuni drammi erano dati solo in riassunto (e, fra questi, di Sofocle *Trachinie*, *Aiace*, *Edipo a Colono*, *Antigone*); tale silloge, con le medesime lacune ma con ritocchi, venne riedita nel 1763, in sei volumi, a cura del Padre J.-Fr.-J. Fleuriu (di quest'edizione possedette un esemplare, oggi alla Bibliothèque Nationale di Parigi, anche Maria Antonietta). Ma già nel 1761 (e nel 1762 in seconda edizione) il Dupuy (Dupuis nella prima) pubblicava a Parigi le quattro tragedie mancanti, sì che, apparsa tra il 1785 e il 1789 la terza edizione, in tredici volumi, dell'ormai classico Brumoy, i volumi 2-4 della raccolta (editi fra il 1785 e il 1789) comprendono, sempre in prosa, tutto il *corpus* sofocleo, dove l'*Aiace* è nella versione di Guillaume Dubois de Rochefort, mentre *Edipo a Colono*, *Antigone* e *Trachinie* sono in versione di anonimo che però i repertori identificano nell'*abbé* André-Charles Brotier, letterato e poi agitatore politico di parte monarchica, nipote del ben noto Gabriel Brotier S. J. traduttore e annotatore di classici latini (fra cui Tacito). Ma Sofocle era autore favoritissimo dal neoclassicismo e ciò spiega perché Dubois de Rochefort abbia pubblicato a Parigi, nel 1788, una sua versione in due volumi di tutto Sofocle: tra le due imprese editoriali ci dev'essere stata concorrenza (siamo grati all'amico e collega Mario De Nonno che, con una pronta e sagace ricerca nell'inesauribile schedario della Vaticana, ci ha permesso di rettificare notizie anche molto inesatte di repertori *attitrés* come l'*Enciclopedia dello Spettacolo*).

dal Giusti stesso. Le due edizioni dell'*Edipo coloneo*⁸ sono accompagnate, alla fine, da poche *Annotazioni*, di cui il Giusti dichiara di non essere autore, indicandone peraltro solo indirettamente la paternità. Esse sono infatti dovute ad un amico del Giusti, il marchese Massimiliano Angelelli, traduttore anch'egli di Sofocle (*Antigone* [1815] ed *Elettra* [1816], cui si aggiungerà lo stesso *Edipo a Colono*)⁹: orbene, Brunck e Johnson, insieme alla versione accolta nella terza edizione della silloge del Brumoy, sono esplicitamente citati in queste *Annotazioni*, e in modo da lasciar pochi dubbi sulla loro conoscenza diretta da parte dell'Angelelli. Giusti può essersi avvalso di altri aiuti ed aiutanti, ma quelli erano gli *adminicula* cui era giocoforza ricorrere e possiamo anzi credere tranquillamente che egli, in realtà, avesse trovato il più forte appoggio nella versione francese (e proprio di questa si era servito a suo tempo nientemeno che Schiller)¹⁰.

4. Giusti, lo sappiamo, concepì la sua versione come destinata alla scena, ciò che lo distingue decisamente da un Bellotti, anche se ci resta per ora ignoto se avesse trovato o almeno sperasse di trovare una compagnia drammatica che l'accettasse, oppure, più semplicemente, pensasse ad una rappresentazione privata in qualche palazzo bolognese, magari riservando a se stesso una parte (Teseo? addirittura Edipo?) e pregando un cantante amico di caricarsi della parte del Corifeo¹¹.

Ciò fece sì che egli giudicasse necessaria una divisione del testo in cinque atti, articolo di fede per chi come lui avrà avuto ben presenti i pre-

8 Una di Parma («co' tipi Bodoniani») del 1817, l'altra di Bologna («co' tipi Nobiliani») del 1819, da cui citiamo. All'edizione di Parma soltanto è premesso un *Discorso sullo stile della tragedia italiana*.

9 L'autore delle note è appunto indicato dal Giusti come traduttore di *Antigone* ed *Elettra*: vd. P. Weiss nella *Prefazione* all'edizione critica delle musiche rossiniane, Pesaro 1985, p. xix n. 21 (al Weiss rinviando per notizie, abbondanti e bene ordinate, circa l'attività letteraria del Giusti; del pari andrà tenuto presente B. Cagli, *Edipo ovvero una singolare vicenda dietro le quinte*, in Rossini, *Edipo a Colono*, Programma di sala del Rossini Opera Festival, Pesaro 1982, pp. 15-19).

10 Così Schmid-Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, I 2, München 1934, p. 509 (dove tutte le versioni sofoclee nel Brumoy sono attribuite a Dubois de Rochefort).

11 La chiave di basso in cui è scritta la parte del Corifeo lascerebbe supporre che Giusti pensasse a Filippo Galli, che conosceva già dal 1810 quando il cantante, ancora forse con voce tenorile, eseguì a Bologna una cantata d'occasione per una vittoria navale del viceré Eugenio, il cui testo era del Giusti (vd. Weiss, *pref. cit.*, p. xvii). Non difficile era poi trovare una dozzina di coristi, anche fra dilettanti della buona società.

cetti dell'*Ars* oraziana (vv. 189 sgg.) e per di più avrà fatto le sue prime letture teatrali su Metastasio e, più ancora, i tragici francesi. Una siffatta divisione era peraltro del tutto estranea al testo sofocleo e Giusti si dev'essere trovato un po' nelle condizioni di Varrone e di altri grammatici latini quando cercavano in Terenzio quei 'cinque atti' che il poeta latino aveva sempre ignorato del tutto. La difficoltà fu superata alla bell'e meglio, complice, come subito vedremo, la versione francese.

Giusti innanzi tutto abolisce ogni traccia di brani lirici dell'originale che non siano gli stasimi: *parodos*, esodo commatico, il grande amebeo a metà circa del primo episodio (vv. 510-550)¹², tutto è reso in endecasillabi sciolti, diversamente dal Bellotti, quasi che anche lì Sofocle presentasse trimetri giambici recitati (resterebbe da chiarire in altra sede quale vera informazione Giusti potesse avere delle caratteristiche metriche dell'originale e fino a che punto fosse consapevole dell'arbitrio commesso). Ottenuto così un testo relativamente omogeneo, Giusti ha posto fine del I atto in corrispondenza del v. 509, fine del II dopo il celebre primo stasimo (vv. 668-719: le lodi di Colono e dell'Attica), fine del III dopo il secondo stasimo (vv. 1044-1095) e fine del IV dopo il quarto stasimo (vv. 1556-1578), trasformando così il celebre terzo stasimo (vv. 1211-1248: il famoso compianto sui dolori dell'esistenza umana) in una sorta di 'intermezzo' del pur lungo IV atto, di cui viene a formare la scena terza.

5. In questo l'originalità del Giusti è tuttavia quasi nulla perché la medesima divisione in atti è già nel Brumoy (si intenda questo nome come pura etichetta), con la sola differenza che nel testo francese il primo atto comprende i versi 1-549 dell'originale, sì che il secondo atto inizia con l'entrata di Teseo: la variazione introdotta dal Giusti si spiega facilmente supponendo che egli, in vista di una rappresentazione, volesse avere un primo atto un poco più breve e un secondo un poco più lungo. Ma le suggestioni della versione francese non si fermano qui. Dal Brumoy Giusti deve aver ripreso anche le indicazioni di strofe e antistrofe, sempre presenti anche se la versione è sempre e ovunque in prosa; ancora dal Brumoy deve aver desunto spunti circa i brani che egli, Giusti, destinava ad essere in qualche modo intonati. Si dà caso, infatti, che nel Brumoy gli stasimi

12 Citiamo da Sophocle, III, *Philoctète-Oedipe à Colone*, texte ét. par A. Dain..., Paris 1974³.

primo, secondo e quarto siano preceduti dalla qualifica di *intermède*, anteposta all'attribuzione del brano al *choeur*, ma che questa manchi là dove il terzo stasimo sofocleo risulta inglobato, come nella versione italiana, nel quarto atto, di cui forma la scena terza senza che però manchi, sempre come in Giusti, l'attribuzione del brano al coro.

Nella versione francese, insomma, e in quella italiana che tanto ne risente, la complessa struttura del dramma sofocleo appare piegata ad una misura che sarà parsa certamente più 'classica', o per lo meno più *raisonnable*, ai contemporanei, e che peraltro ai nostri occhi tradisce una non tanto remota origine senecana¹³. Posto comunque che tutto ciò doveva apparire al Giusti 'più teatrale' (seppure dobbiamo dubitare moltissimo delle sue proprie capacità di stabilire confronti con l'originale), rimanevano da rendere in italiano gli stasimi rimasti a fine d'atto secondo modi che – e questo è lo spunto veramente originale – li rendessero ampiamente musicabili (anche questa volta le scelte del Bellotti sono diverse). La forma tradizionale del Recitativo (strumentato o meno) seguito dall'Aria era quanto dovevamo attenderci e appunto troviamo nel Giusti. Assai meno prevedibile è che, pur non dovendo mancare di qualche informazione circa la rigida corrispondenza tra strofe e antistrofe che regola gli stasimi della tragedia greca, il Giusti non solo non abbia mai cercato di riprodurla ripetendo nell'antistrofe la forma metrica italiana scelta per la strofe (come pure avrebbe potuto), ma l'abbia anzi scartata per evidente proposito. Abbiamo così la prima strofe del primo stasimo nel caratteristico metro del Recitativo (settenari ed endecasillabi talora rimanti a rima alternata), mentre l'antistrofe consta di quattro strofette di senari spesso sdruccioli (le prime tre sono di sei, l'ultima di sette versi).

13 Le tragedie di Seneca hanno struttura assai rigida, come noto, e comportano sempre intervento del coro alla fine di ogni atto, dal I al IV con esclusione del V (vale per Seneca la terminologia 'moderna', inapplicabile ai Greci); solo talora si ha all'interno degli atti una breve monodia di un singolo personaggio (per es. Tieste nella tragedia omonima). Ciò poteva giustificare agli occhi del traduttore francese vuoi il concludersi della tragedia senza alcun canto corale, vuoi la presenza di un brano non recitato all'interno di un atto (e sia pure, eccezionalmente, affidato al coro). Quanto a Giusti, è evidente (e vd. oltre) che a noi può sembrare altamente non teatrale far concludere la rappresentazione senza brano musicale, quale che fosse, ma così non doveva essere per lui che non trovava nel Brumoy alcuno spunto per suggerirgli di intonare brani finali della tragedia, brevi o lunghi che fossero.

La seconda suona per es. così (e speriamo si evitino crudeli confronti da un lato con la Vispa Teresa, dall'altro con il D'Annunzio di *Maia XIV*):

Il limpido Ilisso
dall'umile sponda
si versa, e feconda
l'erbetta, che al grato
umor desiato
riprende vigor.

Nel medesimo primo stasimo la seconda strofe è tutta in metro di Recitativo, ma se la relativa antistrofe inizia con sette versi di Recitativo, essa prosegue con tre quartine di settenari. Più complicata ancora la struttura metrica del secondo stasimo, dove la prima strofe vede versi di Recitativo incorniciare una strofetta di quinari, mentre l'antistrofe, dopo il solito inizio a Recitativo, trapassa in una serie di quinari, intramezzati, a diversa distanza, da due endecasillabi sdrucchioli (e anche i quinari sono spesso tali, tanto nella strofe che nell'antistrofe). Quanto alla seconda strofe, è in versi di Recitativo, ma nessuno ne ospita l'antistrofe, che vede succedersi 8 e 12 senari; essi, tanto per cambiare, spesso sono sdrucchioli.

6. Un cenno a parte sembra meritare il trattamento metrico del terzo stasimo. A differenza dei due brani precedenti, dove Sofocle itera, con metri diversi, la struttura strofe-antistrofe ma omette l'epodo, il coro desolato ha questa volta struttura triadica: strofe, antistrofe ed epodo (anche questa volta Giusti appone a margine i nomi antichi già presenti nel Brumoy, che il traduttore sembrerebbe aver voluto in qualche modo rendere nella sua versione). Il metro è solo quello del Recitativo e inoltre abbiamo 13 versi nella strofe, 12 nell'antistrofe, 11 nell'epodo. Siffatta *anticlimax* non parrebbe casuale, né tale vorrebbe dirsi il fatto che la strofe comprenda 4 endecasillabi contro 9 settenari, l'antistrofe 7 contro 5, l'epodo 6 contro 11. In tutto ciò si devono vedere scelte consapevoli e, di nuovo, presenza della versione francese. Qui, come sappiamo, manca l'indicazione di *intermède* prima del terzo stasimo sofocleo trasformato in scena terza dell'atto quarto, e questa mancanza deve aver suggerito al Giusti una forma metrica, dicia-

mo così, ‘ambigua’, cioè meno piena e ‘sonora’, tale da poter meglio legare con gli endecasillabi declamati che precedono e seguono immediatamente.

Complicata abbastanza, con il solito grandinare di sdruccioli, la resa del breve quarto stasimo, che comprende solo strofe e antistrofe.

Nell’insieme, come si vede, abbiamo nel Giusti, sotto questo ed altri aspetti, un perfetto figlio dell’età montiana e del gusto di questa per nuove forme metriche nella poesia lirica e, in particolare, nella poesia destinata all’intonazione operistica¹⁴. Non sappiamo se Giusti pensasse a Rossini quale compositore al momento di tradurre (certo no, se la versione risale al 1806-1807), ma certo è che il compositore ritrovò nell’*Edipo coloneo* del letterato-ingegnere le forme metriche che aveva già incontrate nel più elegante dei suoi librettisti ‘seri’, Gaetano Rossi, e ciò deve averlo reso meno alieno rispetto a una commissione artistica senza dubbio fuor degli usi del tempo. Sebbene per vario modo incomplete, queste musiche, riesaminate nell’autografo, mostrano che traduttore e compositore ebbero frequentazioni non momentanee. Lo spirito dei tempi dava i suoi frutti: mentre Rossini stendeva musiche singolarmente poco ‘operistiche’ per un committente che voleva far rinascere il coro greco, in Germania Gottfried Hermann pubblicava a Lipsia, proprio nel 1816, quegli *Elementa doctrinae metricae* da cui la conoscenza dei cori dell’antica tragedia ricevette un impulso rimasto senza pari (pochi anni dopo uscirà una sua celebre edizione di Sofocle). Né basta, perché tra il 1811 e il 1821 August Boeckh, pubblicando la sua epocale edizione di Pindaro, riscopriva le strutture fondamentali della strofe della lirica corale, tanto vicina a quella della tragedia. E il nome di Boeckh ritroveremo fra breve.

II. LE MUSICHE

7. In un suo saggio del 1940 intitolato *La musica di scena di Pizzetti*, Gianandrea Gavazzeni taccia questa forma musicale di genere inesistente, di ibridismo capriccioso se non menzognero¹⁵. Al di fuori dei consolidati canoni operistici, l’incontro tra la parola (o l’azione) e la musica non può che restare precario e occasionale. Una sorta di costrutto incomprensibile,

14 Basti rinviare a pagine ben note di G. Folena, *L’italiano in Europa*, Torino 1983, pp. 325-358.

15 Cfr. G. Gavazzeni, *La musica e il teatro*, Pisa 1954, pp. 139-186.

di messaggio senza codice. E ciò nonostante una lunga tradizione che va (almeno) dai cori per l'*Edipo tiranno* di A. Gabrieli (1585) alle musiche di scena per il *Peer Gynt* di E. Grieg (1876), o addirittura alle eteroclitiche collaborazioni A. Honegger-P. Claudel o K. Weill-B. Brecht che tanto profondamente hanno segnato la musica e il teatro contemporanei. Ora, è fin troppo evidente che in Italia il melodramma si impone talmente come genere dominante che ogni tentativo di teatro musicale extra-operistico risulta del tutto improponibile. Quello di Rossini non può che restare un caso isolato e anomalo. Non a caso la pratica della musica di scena si afferma temporaneamente (in epoca pizzettiana) e contemporaneamente alla crisi del melodramma tradizionale. Prima degli esperimenti novecenteschi – sia detto per inciso – uno dei pochi tentativi di introdurre musiche d'accompagnamento sulla scena italiana sono quelli di Adelaide Ristori, la quale però sembra avvicinarsi a questa pratica solo dopo il suo lancio internazionale (iniziato a Parigi nel 1855): l'esempio a questo proposito più eclatante e documentabile è senz'altro quello della *Maria Antonietta* di P. Giacometti (1868) che ospitò vari brani musicali di P. Giorza, F. Faccio e R. Stoepe¹⁶.

8. Ma quali sono le modalità d'incontro più caratteristiche – sia storicamente che dal punto di vista formale – dei due linguaggi in questione, quello teatrale e quello musicale? Naturalmente, non si può non cominciare dal *topos* del coro tragico, dato che il Mito della Tragedia non ha mai smesso di far capolino nella storia del teatro (musicale e non) dal Rinascimento alle riproposte del Teatro Greco di Siracusa¹⁷. Un altro tipico luogo d'incontro tra musica e spettacolo è costituito dalle canzoni intonate dai personaggi sulla scena – momenti non necessariamente accessori se si pensa alla 'pazzia canterina' di Ofelia e ai lamenti di Gretchen all'arcolaiolo. In campo strumentale, vanno considerati gli interventi musicali espressamente previsti dalle didascalie del testo (i rulli di tamburo, le fanfare, le danze, le marce). Un discorso a parte meritano poi i pezzi d'introduzione o di collegamento

16 Le musiche di scena per questo spettacolo sono conservate presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (Fondo Adelaide Ristori) e corrispondono a un'*ouverture*, tre intermezzi e tre interventi a sipario alzato.

17 Inaugurato nel 1914 con l'*Agamennone* di Eschilo tradotto e musicato da E. Romagnoli, il teatro Greco di Siracusa ospitò musiche di scena (tra gli altri) di I. Pizzetti, G. Mulè, A. Musco, G. Petrassi, A. Honegger, G. F. Malipiero...

fra un atto e l'altro della rappresentazione (*ouvertures*, intermezzi) che nel Settecento cercano di instaurare un rapporto sempre più stretto coi contenuti del dramma. È J. A. Scheibe il primo teorico di questo genere di musiche di scena. Nel numero LXVII del suo «*Critischer Musikus*» (Amburgo, 1737-1740), egli spiega quali devono essere le regole fondamentali per collegare i pezzi musicali alle situazioni drammatiche. Argomentazioni che vennero riprese da G. E. Lessing (*Drammaturgia d'Amburgo*, capp. XXVI-XXVII), il quale legittima questi inserti musicali riferendoli significativamente ai cori tragici: «poiché nei nostri spettacoli l'orchestra svolge una funzione sotto certi aspetti analoga a quella degli antichi cori, molti competenti hanno ormai da lungo tempo espresso il desiderio che la musica eseguita prima, dopo e durante la rappresentazione corrisponda in misura maggiore al contenuto di questo»¹⁸.

9. Prima, durante e dopo. In realtà, degli episodi musicali durante lo spettacolo (a sipario aperto) Lessing non parla e interventi strumentali di questo tipo vanno considerati del tutto eccezionali (salvo quelli a funzione strettamente referenziale, prescritti dal testo, come i rulli di tamburo, le fanfare, ecc.). Eppure sarà proprio in questa direzione che procederà la musica di scena ottocentesca, influenzata dalla grande voga del *mélodrame* il cui primo vagito va fatto risalire al *Pygmalion* di J. J. Rousseau rappresentato a Lyon nel 1770 con i commenti musicali di H. Coignet (e due dello stesso Jean-Jacques). Ora, è noto che il *Pygmalion* venne ripreso tra l'altro a Weimar nel 1772 (con le musiche di A. Schweitzer) suscitando molti entusiasmi tra cui quello di Goethe. Non a caso egli scrisse un *mélodrame* intitolato *Proserpina* (rappresentato a Weimar nel 1778 con le musiche di S. E. von Seckendorff). E tracce di questa nuova tendenza a combinare, in una specie di 'recitativo parlato', declamazione e musica sono evidenti anche nel quinto atto dell'*Egmont*, quando – prima di addormentarsi – Egmont si corica sul giaciglio della prigionia e le sue parole (*Süßer Schlaf!*, ecc.) prevedono espressamente un accompagnamento musicale. Accompagnamento che sarà mirabilmente realizzato da Beethoven nelle sue celebri musiche di scena per il dramma goethiano (cfr. il *Melodram*, nota 8) eseguite a Vienna nel 1810.

18 G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo* [1769], tr. it., a cura di P. Chiarini, Bari 1956, p. 131.

L'esame e la repertoriatura di questo variegato e negletto materiale di 'colonne sonore' *ante litteram* appare indispensabile per la comprensione del carattere 'melodrammatico' del teatro ottocentesco. In uno dei primi compiuti esempi di *drame romantique*, la *Marion Delorme* di V. Hugo (rappresentata al teatro della Porte Saint-Martin nel 1831), oltre all'*ouverture*, agli *entr'actes* e alla canzone del Gracieux, comparivano ben 26 brani musicali a sostenere la recitazione, a enfatizzare alcuni momenti cruciali, ad accompagnare gesti e *attitudes* particolarmente spettacolari¹⁹. Così, il bellissimo finale dell'*Arlésienne* di A. Daudet-G. Bizet (1872), tutto costruito sulla sovrapposizione-giustapposizione del discorso recitato e di quello musicale (cfr. i nn. 25-27), lungi dall'essere un esperimento stravagante (come ancora si sostiene), rappresenta una ripresa di procedimenti tipici del teatro romantico-popolare (anche se a un livello di elaborazione artistica del tutto nuovo).

10. Naturalmente, tutto ciò può solo sfiorare il tentativo compiuto da Giambattista Giusti e Rossini nell'*Edipo coloneo* (giacché in Italia – giova ripeterlo – l'ingombrante presenza del melodramma ha inibito lo sviluppo della musica di scena). Tanto più che l'idea di riproporre in versione moderna i titoli più famosi delle tragedie greche doveva suonare alquanto inusuale in data 1817 (l'anno in cui venne pubblicata la prima edizione dell'*Edipo coloneo* tradotto dal Giusti). Basti pensare che lo stesso Goethe aveva azzardato con scarso successo, nel 1809, la riesumazione dell'*Antigone* (con i cori in gran parte tagliati o affidati a singoli recitanti) davanti al prestigioso ed 'eletto' pubblico di Weimar. Che speranze poteva avere il Giusti di vedere il suo *Edipo* rappresentato in Italia con i cori intonati, ancorché musicati da Rossini? Comunque sia, nel *Discorso* che precede la sua traduzione, egli precisa di averla pubblicata aspettando «favorevole occasione, onde farla rappresentare nelle scene»²⁰. S'è già detto della sud-

19 Come si arguisce da una parte di «violon principal» (l'unica a quanto pare sopravvissuta) conservata alla Bibliothèque de l'Opéra di Parigi (Fondo non ancora inventariato). Le musiche di *Marion Delorme* sono anonime ma facilmente attribuibili ad Alexandre Piccini (1779-1850), specialista di *mélodrame* e all'epoca compositore *attaché* alla Porte Saint-Martin. Per una ripresa del dramma nel 1885 (sempre alla Porte Saint-Martin), J. Massenet, prolifico autore di musiche di scena, scrisse un *Miserere* che venne pubblicato nel programma illustrato dello spettacolo, due esemplari del quale sono conservati alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi (Fonds Rondel, Rf 27718).

20 G. Giusti, *Discorso sullo stile della tragedia italiana* cit. alla nota 8, p. xxxvii. Il passo è anche riportato e commentato da Weiss, *pref. cit.*, p. xx.

divisione in cinque atti operata dal letterato-ingegnere; s'è detto anche del terzo stasimo che diventa un Recitativo posto all'interno del quarto atto (IV 3). A questo proposito, va aggiunto che nella riproposta del Rossini Opera Festival (Pesaro, Auditorium Pedrotti, 1982) il regista Glauco Mauri ha qui sperimentato una sorta di *mélodrame*, sovrapponendo le parole di Edipo (nella tr. it. di E. Cetrangolo, giacché della versione del Giusti sono state conservate, in quella sede, solo le parti cantate) alla musica di Rossini che prevede otto battute d'introduzione strumentale prima che attacchi il Recitativo del basso. Una procedura, a dire il vero, realizzata dallo stesso Mauri (interprete di Edipo, oltre che regista) in modo tutt'altro che disinvolto ma certo legittimata da analoghi 'recitativi parlati' presenti un po' in tutte le musiche di scena primo-ottocentesche.

Una procedura, inoltre, volta ad evidenziare il carattere anomalo di questo terzo stasimo tradotto dal Giusti senza ricorrere a versi lirici e come tale musicato da Rossini che ha escluso in questo caso l'intervento del coro e limitato la forma al solo Recitativo accompagnato. D'altra parte non è certo questa la modifica più eclatante della riedizione pesarese, dato che tutto quello che in Sofocle segue l'uscita di scena di Edipo (a cominciare dal lungo racconto del Nunzio in poi) è stato tagliato per poter terminare lo spettacolo con la musica di Rossini. Infatti, abbiamo già ricordato che gli unici brani lirici conservati dal Giusti (i soli con il coro 'cantante') sono alla fine del II, del III e del IV dei suoi atti (e corrispondono alla versione del primo, del secondo e del quarto stasimo).

Alla fine del I e del V atto il coro e l'orchestra tacciono. Il che risulta dal punto di vista rappresentativo abbastanza improponibile: come lasciare senza musica soprattutto lo scioglimento del dramma? Se il sipario si era alzato sulle note di una lussureggiante *ouverture*, come chiuderlo nel silenzio?

Molto istruttivo sarebbe a questo punto il confronto con l'*Ödipus in Kolonos* così come venne musicato da Mendelssohn (1845) su una traduzione di Ludwig Tieck (ma entrambi significativamente si avvalsero della consulenza del grande filologo classico August Boeckh, ciò che non stupisce dopo quanto osservato più sopra). L'acquisizione dei moduli espressivi elaborati nell'ambito del *mélodrame* consente a Mendelssohn di superare la netta opposizione tra parti recitate e parti liriche. Attraverso la sovrapposizione e la giustapposizione di musica e declamazione, egli reinventa in

qualche modo la *paracatalogè* della tragedia antica. Questa nuova formula flessibile e permeabile all'azione dialogata e al discorso drammatico fa sì che la musica possa sconfinare dai soli stasimi in cui l'aveva relegata Giusti. Così, oltre il quarto stasimo (che corrisponde al coro n. 8), tutto l'esodo commatico (n. 9) è messo in musica da Mendelssohn con il coro che risponde cantando alle repliche declamate di Antigone e Ismene in un intreccio parlato/cantato talora di grande effetto, cercando di riproporre quello che doveva essere l'impressiva struttura drammatica e musicale dell'originale di Sofocle. La tragedia può dunque finire – com'è indispensabile – con la musica. E l'ultima battuta del coro, ripetuta per raggiungere la necessaria espansione lirica, può prendere il volo sulle ali di un Adagio maestoso perfettamente adatto all'occasione.

11. Insomma: nonostante le dichiarate intenzioni, il Giusti non pare aver predisposto la sua versione secondo una logica veramente 'teatrale'. Né Rossini deve aver ritenuto molto probabile una messinscena dell'*Edipo coloneo* se, com'è noto, non ha completato l'orchestrazione della sua partitura. Al momento opportuno avrebbe sempre potuto terminarla e magari aggiungere anche un brano orchestrale per chiudere lo spettacolo. Della musica rossiniana resta comunque un breve pezzo per soli fiati (interamente orchestrato e musicalmente compiuto), il cui luogo d'intervento è a dir poco misterioso. Si tratta di quello che nell'edizione critica (citata alla nota 9) viene definito un Interludio e con buone ragioni collocato alla fine del I atto. Così si compenserebbe in qualche modo l'assenza del coro 'cantante' in quel punto (ma ben più grave rimane la stessa mancanza alla fine del V atto). E anche dal punto di vista funzionale quelle 12 battute possono accompagnare congruamente l'uscita di scena di Ismene. A patto che si consideri il brano come un frammento di tipo pantomimico-descrittivo e non come un intermezzo strumentale da suonarsi a sipario chiuso. A questo secondo scopo sarebbe del tutto inadatto, data la sua sonorità esile e insolita (due oboi, due clarinetti in Do e due fagotti che suonano quasi sempre piano). In occasione della riproposta pesarese del 1982 (direttore C. Scimone) questo brano venne fatto seguire immediatamente alla Sinfonia iniziale: una transizione senz'altro possibile anche armonicamente (si passerebbe dalla tonalità di Do maggiore a quella di La minore). Dal punto di vista tea-

trale sarebbe poi perfetta ad accompagnare l'entrata in scena, lenta e incerta, di Antigone col padre cieco. Ma l'autografo segnala che il «telone» va alzato già alla battuta 83 della Sinfonia, ovvero poco prima dell'Andantino in Do maggiore (che occupa le battute 86-113). Sarebbe dunque quest'ultimo tempo della Sinfonia ad accompagnare l'entrata di Edipo e Antigone, a meno che non si voglia lasciar vuota la scena per più di un minuto (la durata dell'Andantino).

Come si vede, il luogo d'intervento di questo brano così particolare non può che restare incerto. Anche perché la sua posizione all'interno dell'autografo rossiniano (secondo pezzo dopo la Sinfonia) è stata quasi certamente decisa dal rilegatore del manoscritto (i due pezzi strumentali per primi): chi ci dice che non fosse stato composto per essere eseguito anche in un punto compreso tra il II e il V atto?

Si potrebbe persino pensare a un frammento di *paracatalogue-mélo-drame* concepito come sfondo sonoro 'd'atmosfera' sul quale far emergere la recitazione. Un'ipotesi meno peregrina di quanto possa sembrare, se un brano del tutto simile (per sei strumenti a fiato come quello di Rossini) è previsto anche da Mendelssohn nel suo *Ödipus in Kolonos* ad accompagnare le ultime battute di Edipo e Antigone durante l'entrata di Ismene (nel primo episodio)²¹:

ANT. O Zeus, was seh'ich, wohin schweift mein Geist? u.s.w.

Sie ist es, sie allein, Ismene's Haupt.

21 L'*Ödipus in Kolonos* di Mendelssohn (op. 93) comprende una fulminea Introduzione (13 battute), nove pezzi per doppio coro e voci recitanti e il frammento n. 1 che riportiamo così come compare nell'ed. critica di Julius Rietz (Leipzig s.d. [1874-1877], p. 32). Dobbiamo infine a Bruno Gentili la segnalazione di un contributo di H. Flashar (*August Böckh und Felix Mendelssohn Bartholdy*, in *Disiecta membra*, Studien K. Gründer zum 60. Geburtstag, Basel 1989, pp. 67-81) dove vengono pubblicate per la prima volta una lettera del filologo al musicista e una di questo a Böckh (del 12 nov. 1841 e del 17 genn. 1843 rispettivamente) circa i problemi metrico-musicali di un brano dell'*Antigone*. Da esse appare che Mendelssohn era non poco addentro a sottili problemi di metrica corale greca, di cui voleva tener conto nell'intonazione del brano (seconda strofe e antistrofe del II stasimo) modificando, se caso, la versione di Donner scelta per la rappresentazione (anche Böckh pubblicherà in quegli anni una sua versione dell'*Antigone*). Da ricordare, infine, che, se il compositore viveva a Lipsia, Böckh a Berlino abitava presso le sorelle di Mendelssohn, ciò che aumentava la frequenza dei loro rapporti.

Antigone.
 O Zeus, was soll ich, wohin schwelft mein Geist? u.s.w.
 Sie ist es, sie allein, Ikenen's Haupt.

Nr. 1.
 Allegro non troppo.

Flauti.
 Clarineti in A.
 Corni in D.

Oedipus.
 Was sagst du, Kind?

Antigone.
 Dein Kind sind
 meine Schwester erblick' ich ... aber schon ver-
 nimmt du sie.

In quanto testo incompiuto, appartenente per di più a un genere impossibile, l'*Edipo coloneo* di Giusti-Rossini rivela al suo interno un equilibrio precario, resta confinato in uno spazio provvisorio. Rimetterlo in scena 'filologicamente' (così come sarebbe dovuto essere) significa affrontare questioni (lo scioglimento senza musica, l'Interludio che forse un interludio non è) difficilmente risolvibili. D'altronde, non ci si può neppure rifare, nel caso della musica di scena italiana, alla già di per sé sfuocata nozione di 'tradizione esecutiva': le intenzioni del Giusti ci sembrerebbero delle pie illusioni se non esistessero le bellissime musiche rossiniane (per quanto lasciate incomplete). E il desiderio di riascoltarle nei luoghi (più o meno restaurati) per i quali vennero immaginate basta a legittimare ogni operazione di recupero, sebbene precario e provvisorio, del progetto originale.

I DUE FINALI DI *OTELLO*¹

Cesare Questa – Renato Raffaelli

1. Il duetto con l'amico fraterno Renato Raffaelli² riguarda il retroterra dell'*Otello* rossiniano, per esplorare il quale si devono prendere le mosse da una presenza teatrale ora del tutto rimossa, ma di grande importanza dall'ultimo trentennio del Settecento a tutta l'età napoleonica ed oltre: quella di Jean-François Ducis. Si deve infatti a Ducis la prima presenza di Shakespeare sulle scene francesi, modello 'forte', alla loro volta, di molti teatri europei. Ma di quale Shakespeare si tratta? Le sei tragedie portate da Ducis davanti al pubblico nell'arco di oltre vent'anni³ altro non sono (dovrebbe essere noto) che riscritture degli originali (Ducis onestamente definiva le sue *pièces* «imitazioni dall'inglese»), in versi alessandrini e in cinque atti, con rispetto, per quanto possibile, delle tre unità (in particolare di quelle di tempo e di azione), dove del testo inglese resta assai poco: insomma, uno Shakespeare ridotto a misura di Racine o, piuttosto, a quella, un po' piccolina, di Voltaire. In particolare, Ducis faceva abili *collages* di passi celebri shakespeariani, così che nel suo *Hamlet*, per esempio, si odono anche riecheggiamenti di *Macbeth* e di *King Lear*. Egli poi lascia intatto, come 'segnale', il nome del protagonista, ma per gli altri personaggi ricorre a nome più o meno omofono (Desdemona diventa Hédelmone...) o più carico di significato per il pubblico (Lady Macbeth diventa Frédégonde, la

1 Da: Paolo Fabbri (a cura di), *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992, Pesaro 1994, pp. 183-203.

2 Sono di Cesare Questa i paragrafi 1-11, di Renato Raffaelli i paragrafi 12-17 [questa ripartizione fu puramente pratica: in realtà entrambe le parti furono concepite in piena comunità d'intenti; l'argomento è stato poi ripreso e ampliato in R. Raffaelli, *Da Othello a Desdemona*, in R. R. (a cura di), *Otello*, Pesaro 1996, pp. 11-129, n.d.c.]

3 Faccio seguire titoli e date, la seconda delle quali si riferisce alla prima edizione a stampa: *Hamlet* (1769/1770), *Roméo et Juliette* (1772/1772), *Le roi Lear* (1783/1783), *Macbeth* (1784/1790), *Jean sans Terre ou La mort d'Arthur* (1791/1792), *Othello* (1792/1793-1794). Ho controllato direttamente i dati relativi ad *Hamlet* e *Othello*, affidandomi per il resto a repertori; quanto a *Macbeth*, l'*editio princeps*, che ho sottocchio, fa riferimento non alla prima rappresentazione, ma al fatto che la tragedia fu *remise au théâtre le premier Juin 1790*, con ipotizzabili ritocchi (in IV 3 si adombra infatti una sorta di re 'costituzionale', soggetto egli stesso alle leggi, che sembra aperta allusione alla cronaca politica del momento).

terribile regina merovingia) o, sembrerebbe, più adatto alla versificazione in alessandrini (Jago, nome ‘spagnolo’, diventa Pézare, forma infranciosata di un Pizzarro o qualcosa di simile). Libertà non dissimili Ducis si prende rispetto alla condotta dell’azione: in *Hamlet* non si vede mai, per esempio, lo Spettro del padre (il tentativo di farne almeno udire la voce durante la famosa scena del principe con la madre, che Ducis conserva a modo suo, compare nell’edizione a stampa, ma come variante rifiutata appartenente alla prima rappresentazione); nel *Macbeth*, la Lady-Frédégonde è gratificata di un figlioletto, che ella stessa uccide durante una crisi di sonnambulismo... E altro qui non può dirsi circa le relazioni interpersonali, che comportano varianti anche forti nello statuto dei personaggi e nelle loro azioni e funzioni sceniche.

2. D’altro canto è grazie a Ducis che Shakespeare raggiunge in qualche modo anche le scene italiane nell’ultimo ventennio del Settecento ed oltre. Le *pièces* acclamate a Parigi trovavano allora da noi eccellenti traduttori e, se non tutti ebbero la mano felice di Cesarotti nel volgare *Semiramis* e *Mahomet*, fu almeno decorosa la versione, nell’ormai canonico endecasillabo sciolto, dell’*Hamlet* dovuta a Francesco Gritti (1774), quella di *Roméo et Juliette* dovuta a Francesco Balbi (di non molti anni dopo) e infine quella di *Othello* dovuta a Celestino Massucco (1800). Queste versioni, che si distinguono anche per fedeltà, vennero rappresentate in genere con successo e per un po’ restarono l’unico veicolo, presso il pubblico dei teatri, della conoscenza di Shakespeare anche quando, con Giustina Michiel Renier e poi Michele Leoni, si cominciò a voler rendere direttamente in italiano l’impervio originale⁴. E più precisamente le riscritture di Ducis, in francese o tradotte in italiano, continuarono a ‘fungere da Shakespeare’, per lungo tratto di tempo, in ambienti di cultura meno aggiornata e volti soprattutto ad una fruizione immediata della letteratura, quale si configurava quello dei librettisti, anche di vaglia, come Gaetano Rossi e Felice Romani. Così se nella *Semiramide* di Rossi per Rossini abbiamo la famosa scena della pazzia di Assur – che in sostanza riprende la situazione di *Macbeth* all’apparire dell’Ombra di Banquo – ciò non indica (via ogni illusione!) conoscenza diretta e adattamento di Shakespeare: la scena, in sé bellissima,

4 Vd. C. Questa, *Semiramide redenta*, Urbino 1989, pp. 198-203, 302-306 e *passim*.

rinvia a Ducis ‘imitatore’ del poeta inglese nel suo *Macbeth* e, più ancora, nell’*Hamlet* (che Rossi doveva leggere nella versione di Gritti). Dopo la Restaurazione, il Romanticismo avanza rapido e la fama di Ducis illanguidisce, ma ancora Felice Romani nella premessa al suo *Amleto* per Mercadante (1822), se giudica Ducis debole di fronte all’originale inglese (e ci voleva poco!), tuttavia da Ducis sempre nella versione di Gritti, dipende un bel po’, sia a livello di trame, sia a livello di nome dei personaggi (Ophelia è Ophélie in Ducis, ma diventa Amelia in Gritti e tale resta in Romani). E chi scrive ha il sospetto, e forse più del sospetto, che talune cadenze verbali di questo Amleto franco-italiano si trovino ancora nel *Macbeth* verdiano, convenzionalmente attribuito al Piave⁵.

3. Ducis era uomo probo e onesto. Come abbiamo visto, egli era consapevole, e confessava con candore, di scrivere adattamenti e ‘imitazioni’ di Shakespeare avendo in mente un pubblico – quello francese, ma, aggiungiamo noi, anche quelli che della cultura francese erano tributari – dal gusto e dalla sensibilità che a lui parevano ben differenti da quello d’origine. Vediamo quindi, in breve, come si è comportato circa *Othello*. Questa *pièce* è l’ultima, in ordine di tempo, delle riscritture shakespeariane di Ducis: fu infatti rappresentata, come appare dal frontespizio dell’*editio princeps*⁶, il 26 novembre del 1792, anno primo della repubblica francese, e fu stampata nell’anno secondo della stessa era. Poiché il primo anno della repubblica inizia il 21 settembre del 1792 e termina il 20 settembre successivo, la stampa della tragedia deve collocarsi almeno dopo il 21 settembre 1793 (ma potremo precisare meglio questi dati cronologici). La rivoluzione non aveva mutato le vecchie usanze dei teatri francesi: prima viene la rappresentazione e poi la stampa, con l’ovvia possibilità che il testo edito sia non solo più ampio, ma anche più o meno diverso da quello messo in scena la prima volta (ricordiamo il caso di *Hamlet* menzionato più sopra). Certo è che la *pièce*, così come stampata da Maradan, ha indubbie caratteristiche rivoluzionarie, anzi giacobine (in pieno Sessantotto si sarebbe parlato di

5 Vd. C. Questa, *Semiramide da Babilonia a Venezia (passando per Londra)*, in Rossini, *Semiramide*, Programma di sala del gran Teatro La Fenice, Venezia 1992, pp. 119-125.

6 *Othello / ou / Le More de Venise, / tragédie / par le citoyen Ducis. / Représentée, pour la première fois, à Paris, / sur le Théâtre de la République, le lundi 26 / novembre 1792, l’an premier de la République / ... / A Paris, / Chez Maradan, Libraire, rue du Cimetière / Saint-André-des-Arts, n.° 9.*

impegno, di ideologia e di quanti altri ‘reperti archeologici’ del vocabolario allora di moda possano oggi venire in mente...). Così imperversano *nature* e *humanité* e, quasi non bastasse, per due volte Ducis riesce a far rimare *égalité* con *liberté*. La prima volta (I 7) è il Doge ‘illuminato’ Moncénigo che si rivolge a Othello:

Du plus doux des penchans l’invincible puissance
a souvent méconnu le rang et la naissance.
L’amour fier de ses droits, comme la Liberté,
rend l’homme à la nature, à son égalité.
Laissons-là ces vains noms dont notre orgueil se pique:
il n’est qu’un seul honneur, servir la république.
Votre bras, votre gloire ont combattu pour nous,
et dispensent d’aïeux un guerrier tel que vous.

E la seconda volta (II 7) è Pézare-Jago che con modi siffatti insinua in Othello diffidenza e sospetto verso *les aristos* del Senato veneto, mostri di doppiezza a dire del personaggio:

Connois mieux, mon ami, le cœur de ces ingrats,
de ces nobles ligués pour dévorer ensemble
ce plaisir de régner qui lui seul les rassemble;
vois comme ils ont d’abord détruit l’Égalité,
au Peuple inattentif ravi sa Liberté;
et laissant à ses droits une vaine apparence,
pour eux seuls en effet conservé la puissance.
Le Peuple élève au ciel ta valeur, ta vertu;
mais tu n’es pour ces grands qu’un soldat parvenu.

Più oltre lo zelo rivoluzionario gioca a Ducis un brutto tiro. Stando per essere uccisa da Othello, Hédelmone-Desdemona (V 4) protesta ancora una volta, nel modo più vibrante, la propria innocenza: *oui, j’en jure, et par l’Être suprême / par toi, par mon amour, et sous ton poignard même*. Il giuramento *par l’Être suprême* appare a noi... supremamente ridicolo, ma almeno ci permette di datare meglio la stampa della tragedia (e forse anche

i ritocchi che essa deve aver subito dopo la prima del 1792). Un'espressione simile ci riconduce con ampia probabilità alla primavera del 1794 e, di certo, a prima del 9 termidoro, che vide cadere in una la testa di Robespierre e di quello stesso *Être suprême* di cui egli, in una famosa cerimonia pubblica di poco precedente, era quasi apparso il gran sacerdote. Ma c'è di più. L'editore Maradan stampò in fondo alla tragedia un elenco di sue pubblicazioni, di estremo interesse per cogliere l'*esprit du temps*. Prima dell'elenco è una famosa tragedia di Joseph-Marie Chénier, il *Caius Gracchus*; seguono, dopo parecchi altri titoli, il *Guillaume Tell, drame en trois actes par le citoyen Sédaine* (è il *mélodrame* o sia *opéra-comique* che ebbe la musica di Grétry) e *L'autre Tartuffe, ou La mère coupable, drame morale en cinq actes par le citoyen Beaumarchais*. Per concludere, un titolo impagabile, che si vorrebbe poter leggere direttamente: il *Petit Catéchisme de la nature, ou Religion et Morale naturelle*. È lavoro anonimo, naturalmente, e non sbaglieremo di molto immaginandolo come una sorta di 'libretto rosso' dei Giacobini, antologia ben organizzata di massime di Rousseau, Marat, Voltaire, Robespierre e compagnia bella. Ma il terzultimo titolo di Maradan è quello che deve richiamare di più la nostra attenzione: *La prise de Toulon, tableau patriotique en un acte, par le citoyen Picard*. La presa di Tolone si colloca, come tutti sanno, tra la fine di novembre e la prima quindicina di dicembre del 1793 e del pari tutti sanno che colui, al quale la si dovette, ebbe in premio i galloni di generale. E allora non soltanto viene confermata la primavera del 1794 come data presumibile della stampa di *Othello*, ma anche i due passi in precedenza citati e gli altri della *pièce* in cui *Othello* viene descritto come lo straniero venuto dal Sud, di umili origini, che è arrivato alla vetta della società con i suoi soli meriti di guerriero, assumono, almeno per noi, un sapore molto, molto particolare. Lo sapesse o no Ducis, lo sapessero o no i parigini della primavera del 1794, il guerriero 'del Sud' giunto al vertice della società grazie alla sua fama era già lì fra loro... (ad altri ipotizzare un Ducis bonapartista *avant la lettre* sotto sembianze giacobine: il giovane generale era comunque notoriamente 'a sinistra', allora, e amico personale di Agostino Robespierre).

4. Un'analisi comparativa di Ducis e di Shakespeare non è ovviamente compito di questa relazione⁷, mentre appare pertinente un esame un poco ravvicinato del pur breve *Avertissement* premesso dall'autore all'edizione della tragedia, dove egli tiene conto delle rappresentazioni che la precedettero e delle reazioni che esse suscitarono nel pubblico. Il primo punto toccato da Ducis è quello del carattere di Jago, il suo Pézare. Dopo frasi di ammirazione per Shakespeare e, in particolare, per *la vigueur de pinceau extraordinaire* con cui questi ha espresso *l'exécrable caractère de Jago*, Ducis così prosegue:

je suis bien persuadé que si les Anglais peuvent observer tranquillement les manœuvres d'un pareil monstre sur la scène, les Français ne pourroient jamais un moment y souffrir sa présence, encore moins l'y voir développer toute l'étendue et toute la profondeur de sa scélératesse. C'est ce qui m'a engagé à ne faire connaître le personnage qui le remplace si foiblement dans ma pièce [appunto Pézare], que tout à la fin du dénouement, lorsque le malheur d'Othello est consommé par la mort de la plus fidelle, de la plus tendre des amantes... J'ai pensé même que si le spectateur avoit pu, dans le cours de la tragédie, le soupçonner seulement, au travers de son masque, d'être le plus scélérat des hommes, puisqu'il est le plus perfide des amis, c'en étoit fait du sort de tout l'ouvrage, et que l'impression prédominante d'horreur qu'il eût inspirée, auroit certainement amorti l'intérêt et la compassion que je voulais appeler sur l'amante d'Othello et sur ce brave et malheureux Africain. Aussi est-ce avec une intention très-déterminée que j'ai caché soigneusement à mes spectateurs ce caractère atroce, pour ne pas les révolter.

Figlio del suo tempo, Ducis mescola considerazioni sulla natura dei popoli (quel che a teatro 'sopportano' gli Inglesi, tale non sarebbe per i Francesi: una considerazione che vedremo riapparire) con il ricorso a congegni di remota origine aristotelica, vulgatissimi nella cultura di allora.

7 Oltre ai cenni che faremo più avanti, osserviamo qui che, a differenza di Shakespeare, Ducis dilata grandemente, con forti funzioni di antagonista, la figura del padre di Desdemona-Hédelmone; si noti poi che, se in *Hamlet* è scomparso o quasi lo Spettro, qui scompare nientemeno che il fazzoletto, sostituito, in modo assai macchinoso, da un *bandeau* (diadema) di pietre preziose e da un biglietto dall'apparenza compromettente.

Un implicito richiamo alla *Poetica* già si cela dove Ducis afferma di aver svelato il carattere di Jago-Pézare alla fine dello ‘scioglimento’ (questo carattere, si noti, è del pari ignoto agli spettatori e agli altri personaggi della vicenda, salvo il baluginare di qualche minimo sospetto in Othello, come in IV 2). Aristotele infatti dice (*Poet.* 1452a, 29-39; 1452b, 1-3)⁸:

riconoscimento è invece, come dice anche la parola, il volgere dall’ignoranza alla conoscenza, all’amicizia o all’inimicizia di coloro che sono destinati alla buona o alla cattiva fortuna. Il migliore riconoscimento è quello che si ha simultaneamente con il rovesciamento, com’è per es. nell’*Edipo*... Siffatti riconoscimento e rovesciamento saranno infatti portatori di pietà o di paura (delle quali azioni la tragedia si è stabilita imitazione), dal momento che ne dipenderanno anche il triste o il lieto fine.

Orbene, il ‘rovesciamento’ (che modernamente si chiamerebbe ‘colpo di scena’) consiste, in *Othello*, nell’assassinio di Desdemona-Hédelmone da parte dello sposo giunto al colmo della gelosia dietro falsi indizi; in pari tempo però si scopre che tali indizi erano stati fabbricati artatamente da Jago-Pézare, di cui, sempre in quell’istante, si svela anche la perfidia atroce: il passaggio dall’ignoranza alla conoscenza non va infatti limitato all’identità ‘anagrafica’ del personaggio (per esempio Edipo si scopre figlio di Laio e quindi...), ma può benissimo estendersi alle sue coordinate caratteriali, moventi di questa o quella azione. Ma il passo aristotelico che abbiamo citato consente a Ducis ben più audaci strategie drammatiche: lo vedremo fra poco.

5. Un secondo punto toccato da Ducis è quello della *négritude* (si direbbe oggi) del protagonista. Ancora con riferimento alla differenza tra pubblico francese e pubblico inglese e con in più un galante riferimento alle spettatrici, Ducis afferma essersi staccato dall’uso di Londra (un Othello negro) per ripiegare su un Othello... abbronzato:

j’ai pensé que le teint jaune et cuivré, pouvant d’ailleurs convenir aussi à un Africain, auroit l’avantage de ne point révolter l’œil du public et surtout celui des femmes, et que cette couleur leur permettroit bien mieux

8 Citiamo da Aristotele, *Poetica*, introd., trad. e note di D. Lanza, Milano 1987.

de jouir de ce qu'il y a de plus délicieux au théâtre, c'est-à-dire de tout le charme que la force, la variété et le jeu des passions répandent sur le visage mobile et animé d'un jeune acteur, bouillant, sensible et enivré de jalousie et d'amour.

È però possibile che Ducis questa volta non sia del tutto sincero e che la sua scelta registica sia stata in realtà un'imposizione direi divistica del suo primo Othello: il grande Talma. Questi, notoriamente bellissimo uomo molto fortunato con le spettatrici, potrebbe aver rifiutato un tipo di trucco, quello 'all'inglese', che, non ancora giunti i tempi di certo esotismo, avrà giudicato tale da 'imbruttirlo'.

6. Un terzo punto, che tocca in pari tempo questioni di regia e di tecnica compositiva, è la collocazione nella *pièce* della celeberrima *Canzone del salice*. Scrive Ducis:

pour la romance du Saule, au lieu de la placer, comme Shakespeare, au quatrième acte, je l'ai mise au cinquième, comme propre à augmenter la pitié, et encore comme plus rapprochée du dénouement. J'avoue que j'aurois plutôt renoncé à traiter l'intéressant sujet d'Othello, que de ne pas l'y conserver, à cause du plaisir qu'elle m'a toujours fait, à cause de la nouveauté, et pour être le premier qui l'ai hasardée sur notre théâtre.

Sono considerazioni di sapore preromantico (che Ducis riprende più ampiamente poco dopo), le quali ci consentono altresì uno sguardo più preciso alla tecnica compositiva dell'autore. Il trasporto della Canzone del salice all'inizio della scena che si concluderà con la morte dell'eroina, così familiare al pubblico dell'opera grazie a Rossini e a Verdi, è senza dubbio un'eccellente trovata drammatica, ma di non eccessiva difficoltà. Essa è infatti ottenuta congiungendo la scena 3 ed ultima del IV atto shakespeariano (che appunto contiene la Canzone) con la scena 2 del V atto: la scena 1 del V atto, che si frappone, se ci fa assistere agli intrighi di Jago nei confronti di Bianca, Roderigo, Cassio e così via, non ha una forte rilevanza drammatica e, soprattutto, contiene vicende e personaggi che Ducis fa scomparire (mi osserva Renato Raffaelli); per di più ci si può chiedere se essa non venisse

omessa anche nella prassi scenica inglese del tempo, in qualche modo nota a Ducis, così che questi già vedesse realizzata in pratica quella fusione che rivendica a se stesso. La *Canzone del salice* esigea peraltro un accompagnamento musicale su cui, per fortuna, Ducis ci dà notizie piuttosto precise, che ci consentono di apprezzarne sinceramente l'abilità di regista e il gusto scenico assai fine e, non v'è dubbio, aperto a istanze che già identificammo come preromantiche e comunque improntate a *sensiblerie*:

c'est le citoyen Grétry, son nom n'a pas besoin d'éloge, qui en a composé l'air avec son accompagnement. Il s'est contenté, en grand maître, de quelques sons plaintifs, douloureux et profondément mélancoliques, conformes à la scène et à la romance qui sembloient les demander. Ils sont, pour ainsi dire, le chant de mort d'une malheureuse amante. On ne les retient point, ils ne sont point distingués de la situation et de la scène; ils se mêlent naturellement avec elle, ils s'y confondent, comme une eau paisible qui, sous des saules, iroit se perdre insensiblement dans le cours tranquille d'un autre ruisseau.

Lasciamo agli specialisti delle musiche di scena (ho in mente, in particolare, Emilio Sala) altre considerazioni e soprattutto la speranza – tenue speranza... – di ritrovare questa musica, magari riutilizzata dallo stesso Grétry in qualche altra *pièce*: riterremo almeno che Ducis, forse per adeguarsi a modeste capacità canore della Desgarcins, la sua prima Hédelmone, non volle un'aria il cui motivo di fondo lo spettatore potesse 'portarsi a casa' con frivolezza da teatro d'opera.

7. Discorso più ampio, infine, esigono le considerazioni che Ducis riserva al *dénouement* della tragedia. Ducis racconta con una certa compiacenza quanto grande sia stato l'effetto del suo finale sul pubblico: grida, gente in piedi, signore svenute... Da che cosa tutto questo? Ducis suggerisce la risposta:

me tromperois-je, en croyant qu'elle [questa *agitation tumultueuse*, come egli dice] venoit de l'extrême intérêt que j'avois inspiré pour Hédelmone; de ce que mon spectateur avoit désiré trop passionnément qu'elle pût désabuser Othello de son erreur; de ce que je l'avois tenu

trop long-temps dans les angoisses de la terreur, de la pitié et de l'espérance; de ce que son desir trompé, au moment du coup de poignard, s'étoit tourné en une sorte de désespoir, et avoit révolté sa douleur même contre l'auteur de l'ouvrage?

Tuttavia, aggiunge Ducis sempre con tono compiaciuto, il pubblico ha applaudito la *pièce* con il suo crudo finale per altre dodici recite, entrando poco a poco, diremmo noi, nei meccanismi psicologici della vicenda e riconoscendo che sono proprio le nature più tenere e più sensibili (parole di Ducis), una volta spinte agli eccessi, ad essere talora *les plus près de la barbarie, par la raison peut-être qu'ils en étoient les plus éloignés*.

Terreur e *pitié*, le venerabili parole di Aristotele, riappaiono poco dopo con altre considerazioni, sempre molto settecentesche, sulla natura dei popoli:

cependant, quoique le public ait le droit, sous tous les climats, de tracer aux auteurs les limites de la terreur et de la pitié, ces limites pourtant sont plus ou moins reculées selon le caractère des différentes nations. Mon dénouement a eu de la peine à passer à Paris; et à Londres, les Anglais soutiennent très-bien celui de Shakespeare. Ce n'est point avec un poignard qu'Othello, sur leur théâtre, immole son innocente victime; il lui presse dans son lit et avec force un oreiller sur la bouche, il le presse et le represse encore jusqu'à ce qu'elle expire. Voilà ce que des spectateurs français ne pourroient jamais supporter.

Dopo aver ammesso, dunque, che già il modo in cui muore Desdemona è un addolcimento dell'originale e aver motivato questa variante con il *caractère* dei diversi popoli, Ducis così prosegue verso il punto che veramente gli sta a cuore:

un poète tragique est donc obligé de se conformer au caractère de la nation devant laquelle il fait représenter ses ouvrages. C'est une vérité incontestable, puisque son principal but est de lui plaire. Aussi, pour satisfaire plusieurs de mes spectateurs qui ont trouvé dans mon dénouement le poids de la pitié et de la terreur excessif et trop pénible, ai-je

profité de la disposition de ma pièce, qui me rendoit ce changement très-facile, pour substituer un dénouement heureux à celui qui les avoit blessés, quoique le premier me paroissoit toujours convenir beaucoup plus à la nature et à la moralité du sujet, et que je l'aie eu sans cesse en vue, comme il est facile de le remarquer, dès le commencement et dans le cours de ma tragédie. Mais comme je l'ai fait imprimer avec les deux dénouemens, les directeurs de théâtre seront les maîtres de choisir celui qu'il leur conviendra d'adopter.

8. Prima di ogni altra considerazione, vediamo come funziona il testo di *Othello* con il finale tragico. Dopo il giuramento *par l'Être suprême* (ricordato più sopra) Othello infligge a Hédelmone un colpo di pugnale, che solo le lascia il tempo di esclamare *ô mon Dieu* prima di cadere morta ai piedi del letto; segue un monologo di Othello, piuttosto fedele all'originale inglese, concluso dal gesto di costui di chiudere le cortine del letto così da nascondere il cadavere alla vista degli spettatori. Subito dopo (V 5) entra Hermance, che corrisponde alla Emilia di Shakespeare, annunciando in quattro versi l'arresto di Jago-Pézare; in V 6 entrano Moncénigo, Lorédan (il supposto rivale, figlio del Doge) che svelano a Othello – e al pubblico – tutto l'intrigo, a cominciare dal vero carattere di Jago-Pézare e dalla concupiscenza di costui nei confronti di Hédelmone, movente di tutte le sue azioni scellerate, che lo hanno condotto ad essere torturato a morte per ordine del doge e del senato veneto. Lorédan conclude le sue parole di riconciliazione con Othello in questo modo, pieno, a dire il vero, di buona ironia tragica:

A moi, cher Othello, vous devez Hédelmone.
Aimez, vivez heureux, son père vous pardonne;
et rendez grace au ciel qui sut vous dérober
au piège épouvantable où vous alliez tomber.

Othello li ascolta appena; si cerca allora Hédelmone mentre Othello, quasi fuor di sé, mormora *elle dort, elle dort, ne la réveillez pas* e immediatamente dopo Hermance scopre il delitto tirando le cortine del talamo.

In meno di dieci versi si arriva poi al suicidio di Othello, ancora una volta con cadenze verbali abbastanza vicine a quelle di Shakespeare.

9. E il finale lieto? Semplicissimo: c'è il solito giuramento *par l'Être suprême*, dopo il quale Othello leva il pugnale su Hédelmone, ma non fa in tempo a ferirla perché, a colpo di vento, entrano Moncénigo, Lorédan e tutti gli altri. Il doge ferma Othello (*ecartant le poignard*, dice la didascalia): *barbare, que fais-tu? / Tu vais de ce poignard immoler la vertu*. Segue la spiegazione di tutti gli intrighi, della natura e dei moventi di Jago-Pézare, che ha confessato tutto sotto minaccia di tortura (si noti anche qui un addolcimento, che avrà un seguito...). Othello chiede a Hédelmone se mai potrà dimenticare che egli stava per ucciderla e lei, deliziata, replica con versi pronti a suggerire, a un librettista, un duetto d'amore:

Va, tout est oublié; va, que ma tendre flamme
remette et le bonheur et la paix dans ton âme.

Tutto potrebbe finire qui, ma... e Jago-Pézare che è chiuso nelle segrete di Stato per essere messo a morte solo che Othello ne dia l'ordine? Ducis ha pensato anche a lui: visto che ancora vivo è, lasciamolo vivere, per cui Othello così replica al doge:

Tant de bontés, Seigneur, ont de quoi m'étonner;
mais je suis trop heureux pour ne pas pardonner.
Allons, je crois renaître, et je reprends la vie
pour aimer Hédelmone et servir la Patrie.
[...]
A mériter vos dons souffrez que je m'applique.
Et si des révoltés troublaient la République,
s'ils déchiroient son sein, sauvez-la par mon bras,
ou donnez-moi la mort au milieu des combats.⁹

9 Un altro riferimento alla cronaca politica contemporanea. In tutta la *pièce*, che si svolge sempre a Venezia con totale oblio di Cipro..., non si parla mai di vittorie di Othello sui Turchi, bensì di sue vittorie sui ribelli che hanno preso le armi contro la Repubblica veneta: le implicite allusioni a Tolone e alla Vandea non hanno bisogno di commento.

10. Ducis aveva indubbiamente ragione. Quale fosse l'effetto che potesse produrre sul pubblico il finale alternativo, e possa ancora oggi fare su noi lettori, resta il fatto che dal punto di vista della consequenzialità degli avvenimenti, dal punto di vista dell'aristotelico *mythos* che dev'essere unitario e coerente, il finale lieto si lega perfettamente con quanto lo precede. Ducis aveva capito benissimo quello che dice il passo aristotelico citato più sopra: l'agnizione (il passaggio cioè da uno stato d'ignoranza, di non sapere, ad uno stato di consapevolezza e di informazione) è una sorta di commutatore, un congegno di per sé 'vuoto' di cui il poeta usa a suo piacimento, a seconda dello statuto che ha destinato ai suoi personaggi. Volendo dunque riservare una sorte felice a Othello e Hédelmone, altro egli non doveva fare che spostare 'più in su', anticipare cioè, il passaggio dei suoi eroi dalla mancanza all'abbondanza di informazione: saputo infatti tutto l'intrigo, che ragione c'era più di pugnalarlo (per carità, mai strozzare...) Hédelmone?¹⁰ E si noti che Ducis riesce, come nel finale tragico, a unire riconoscimento a rivolgimento, o *coup de théâtre* che dir si voglia: l'arrivo, questa volta salvifico, del doge Moncénigo e degli altri si lega allo svelamento delle trame e del carattere di Jago-Pézare. Ciò insinua, peraltro, qualche dubbio sulla sincerità di quanto egli dice: forse si può pensare che già *ab origine* Ducis avesse in mente un finale alternativo o che, comunque, redigendo il testo per la stampa, disponesse gli eventi in modo da rendere più che piana l'inserzione del finale lieto. La compresenza dei due *dénouements* divenne ad ogni modo un fatto istituzionale se la versione italiana di Celestino Massucco li reca anch'essa entrambi, facendo precedere il secondo (quello lieto) da un brevissimo avvertimento (p. 129):

Altro scioglimento dell'*Othello*. Il bravo Poeta Francese essendosi forse avveduto che la catastrofe di questa tragedia era poco lontana dall'orrore, ha stimato ben fatto variarne il fine in discioglimento più lieto. Noi lo abbiám tradotto per comodo de' gení meno severi.

10 Gli esempi si potrebbero moltiplicare *ad infinitum*: Merope fa in tempo a riconoscere il figlio e pertanto non lo uccide; Arsace, invece, nel buio del sotterraneo delle tombe, non riesce a identificare la madre, che dunque involontariamente colpisce... E via discorrendo.

11. Alternanza di finale lieto o finale tragico, con scelta lasciata al capocomico o, si deve pensare, persino primattore, rispondono dunque ad una prassi del Settecento e del primo Ottocento che non possono, non debbono scandalizzare nessuno: occorre in realtà rientrare in un modo di fare teatro che a noi può sembrare, talora, inaccettabile, in particolare se rapportato ai nostri ‘sedimenti culturali’. Il solito Aristotele osserva infatti (*Poet.* 1452b, 22-26):

non è possibile disfare i racconti tramandati, dico ad esempio Clitennestra uccisa da Oreste, o Erifile da Alcmeone, ma egli [*scil.* il poeta] deve trovare anche di usare bene la tradizione.

Quello che per i Greci era il ‘racconto tramandato’ di Medea, per cui non era possibile che in una tragedia l’eroina non fosse infanticida, o di Edipo, che non era possibile non fosse incestuoso, è per l’immaginario di noi moderni la vicenda di Otello e Desdemona. Ma, appunto, per gli Inglesi dal Seicento in poi e per il resto dell’Europa dal Romanticismo in poi: non prima¹¹. Per il tardo Settecento Otello, Jago e Desdemona non sono ancora un racconto tramandato, talché Desdemona per Ducis può diventare Hédelmone e addirittura Ersilia per Massucco (si ricordino anche le metamorfosi del nome di Ophelia); e Jago può diventare Pézare (e un brutto Pezaro in Massucco...). Il ‘racconto tramandato’, la vicenda codificata nel ‘sedimento culturale’ possono essere variati negli episodi (in senso aristotelico, s’intende), non nella ferrea struttura fabulare sottostante: Paolo e Francesca debbono giungere «ad una morte», libero restando il poeta di scegliere i modi (gli episodi) per condurveli (uno studio comparativo dei tanti racconti, recitati o raccontati, di questa vicenda sarebbe molto istruttivo). Semmai, ma è altro discorso, si potrebbe avere un capovolgimento totale, che però in tanto è possibile in quanto il nuovo racconto avrebbe come referente il ‘racconto tramandato’ verso il quale si porrebbe

11 E infatti Byron, nella ben nota lettera a Samuel Rogers del 3 marzo 1818 (edita ora parzialmente in B. Cagli e S. Ragni [a cura di], G. Rossini. *Lettere e documenti*, I [29 febbraio 1792 - 17 marzo 1822], Pesaro 1992, p. 257 n. 123), lamenta, circa l’intreccio dell’opera rossiniana, la quasi totale sparizione di Jago, la trasformazione del fazzoletto in un *billet-doux* e il fatto che il protagonista non si fosse annerita la faccia (era Tacchinardi, che riprendeva a modo suo i ragionamenti di Ducis...): si tratta, guarda caso, proprio di taluni degli elementi connotativi del ‘racconto tramandato’ di Shakespeare. Ma Byron opera anche un forte distinguo circa la musica della stessa vicenda, che molto apprezza con acume che gli fa onore (e che mancherà a più tardi studiosi di Rossini).

in deliberata posizione contrastiva. Ciò premesso, pare evidente che nulla ostasse per Rossini ad intonare un *Otello* in cui le strutture shakespeariane (quelle che sono per noi, dal Romanticismo in poi, il ‘racconto tramandato’) riemergono, e non del tutto, quasi solo nel III atto, l’atto – guarda caso – dove la temperie romantica comincia ad addensarsi lo volesse o no Gioachino (ma proprio a lui si deve l’inserzione delle terzine dantesche in bocca al gondoliere fuori scena...). È giusto luogo comune della critica che Rossini rappresenti, nel linguaggio operistico, quella stessa rottura con il Settecento che Beethoven rappresenta per il linguaggio sinfonico. Ma il teatro è ‘vischioso’, è uno dei luoghi deputati delle ‘lunghe durate’ culturali perché artisti, compositori, impresari (lo vogliano o no, lo avverano o no) sono irretiti da quel tirannico destinatario soverchiante che è il pubblico (vero responsabile della ‘lunga durata’), combattere con il quale può magari apparire bello o divertente, ma, di sicuro, è poco prudente (e poi l’artista incompreso in lotta con il pubblico è figura che, ancora una volta, presuppone il Romanticismo). Di qui il perdurare, in Rossini, di tanti elementi rapportabili al secolo precedente tra cui, fatto macroscopico, l’amoroso con voce di contralto (e contralto-donna solo perché stanno sparendo gli evirati...) e l’antagonista (spesso un padre...) con caratteristiche vocali di baritenore. Ma anche la possibilità di finali alternativi entra in questo quadro di ‘lunga durata’ del Settecento, tanto più che il finale tragico, quando Rossini esordisce, non ha dietro di sé, là dove appare, che una venticinquina d’anni: un niente rispetto a convenzioni secolari. Nulla di strano dunque che, vuoi per vecchie usanze operistiche vuoi per suggestione diretta del ‘finale aperto’ ducisiano, l’*Otello* di Gioachino finisse per assestarsi su due finali anch’esso. Fermo restando, nell’uno e nell’altro caso, lo splendore della forma musicale - l’unica importante -, la cultura, il gusto del suo tempo consentivano ancora a Rossini un dominio su quella vicenda che Verdi invece non potrà più avere: questi non è più in grado di mutare le strutture del ‘racconto tramandato’, preso nei vincoli di quei veri e propri portatori di significato che sono per lui, ormai, i nomi di Otello, Jago e Desdemona.

* * *

12. Nessuno penserebbe mai di rinfacciare ai Greci di non aver costruito le piramidi, o agli Egiziani di non aver eretto il Partenone. Eppure per molto tempo si è rimproverato all'*Otello* di Rossini e di Berio di Salsa di essersi troppo allontanato dal grande modello shakespeariano. Il fatto è, come ormai tutti sappiamo, che il modello principale di Rossini e di Berio non fu Shakespeare, o una qualche sua fedele traduzione francese o italiana, bensì l'*Othello* di Jean-François Ducis: una libera riduzione del dramma shakespeariano, in cui sono introdotti tutti i principali mutamenti strutturali che noi appunto ritroviamo in Rossini-Berio. L'*Othello* di Ducis, rappresentato per la prima volta a Parigi il 26 novembre 1792, fu pubblicato circa un anno dopo¹² e, da allora fino al 1835, ebbe almeno diciotto edizioni a stampa; molta fortuna ebbe anche in Italia e per qualche decennio costituì, anche da noi, una specie di versione standard di *Otello*. Lo stesso avvenne, si sa, di altri adattamenti shakespeariani di Ducis, che furono la base di altri libretti di opere italiane, dalla *Giulietta e Romeo* di Zingarelli e Foppa (1796) all'*Amleto* di Mercadante e Romani (1822).

13. Dell'*Othello* di Ducis molto ha detto, nelle pagine precedenti, Cesare Questa, e molto ha scritto di recente, proprio nell'ultimo fascicolo del «Bollettino del Centro rossiniano di studi»¹³, Roberta Montemorra Marvin, in un contributo dedicato appunto a *Il libretto di Berio per l'Otello di Rossini*. Oltre all'*Othello* di Ducis, fra le altre possibili fonti di Berio e Rossini sopravvive al vaglio della Montemorra Marvin l'*Otello* del barone Giovanni Carlo Cosenza, pubblicato a Napoli soltanto nel 1826 (quindi circa dieci anni dopo la prima napoletana dell'*Otello* rossiniano, che è del 4 dicembre 1816) ma, come recita il frontespizio stesso dell'edizione, «rappresentato la prima volta a Napoli, da una compagnia di dilettanti, sulle private scene dell'Autore, la sera de' 7 ottobre 1813», dunque tre anni prima dell'*Otello* di Rossini-Berio.

Le conclusioni della Montemorra Marvin, alla fine di un'analisi complessivamente convincente, sono le seguenti¹⁴:

12 Vd. sopra, 3.

13 XXXI, 1991, pp. 55-76.

14 Cito, con parecchi tagli, da *Il libretto...*, cit., p. 76. Quanto ai rapporti tra il marchese Berio di Salsa e il barone Cosenza, essi dovevano frequentare gli stessi ambienti, sociale e teatrale.

Le analogie esistenti tra il libretto di Berio e i drammi di Cosenza e di Ducis illustrano chiaramente come Berio conoscesse bene entrambi gli adattamenti e ne seguisse le convenzionali soluzioni drammatiche [...] I ruoli e le caratteristiche dei personaggi – il peso accresciuto del padre di Desdemona, quello ridotto di Jago [...] – e i paralleli nella struttura drammatica e nei dettagli della trama – la sostituzione del fazzoletto con una lettera, i presentimenti di Desdemona, il suo fidanzamento [...] – si ritrovano tutti in queste fonti. Benché lavorando all'interno di convenzioni analoghe Berio possa aver concepito indipendentemente alcuni di questi dettagli, i parallelismi tra il suo libretto e i drammi di Cosenza e di Ducis risultano troppo numerosi e, cosa più significativa, troppo specifici per essere frutto di semplici coincidenze.

Fin qui la Montemorra. Ma, come accade, proprio grazie alle sue acquisizioni la strada si fa più agevole, e per noi diviene possibile procedere ancora oltre. Nell'insieme dei rapporti tra Ducis, Cosenza e Berio, per esempio, si può fare ancora più chiarezza, distinguendo: a) ciò che Berio ha ripreso da Ducis; b) ciò che ha ripreso da Cosenza; c) ciò che potrebbe aver ripreso da entrambi (questo perché, secondo la stessa Montemorra, p. 66 n. 32, «è altamente probabile che Cosenza conoscesse il lavoro di Ducis [in realtà, come vedremo, è sicuro] e che se ne servisse addirittura come modello»).

Invece di mettere tutto assieme, rischiando così di fare qualche confusione, questo piccolo groviglio di problemi può essere affrontato in maniera più sistematica, con maggiore attitudine filologica (che, assieme all'amore per Rossini e per la mia città, è la sola cosa che giustifichi questo mio intervento), cercando di arrivare a conclusioni più solide e più precise.

14. Per esempio, nella sua analisi la Montemorra si imbatte in alcuni elementi comuni solo a Cosenza e a Berio (la voce fuori scena, l'origine africana di Isaura, le parole d'amore dette nel sonno da Desdemona e intese da Otello come rivolte al rivale), ma non si preoccupa di raccoglierne altri – che pure ci sono, ed alcuni ancora più significativi di questi – e soprattutto non dice esplicitamente che la dipendenza di Berio da Cosenza è dimostrata soltanto da questi elementi, e non dall'accumulo indifferenziato di elementi comuni ad essi ma già presenti anche in Ducis.

In parole molto semplici – e dando fin d’ora per sicuro che la dipendenza sia di Berio da Cosenza e non viceversa¹⁵ – la conoscenza dell’*Otello* di Cosenza da parte di Berio è dimostrata solo da quegli elementi significativi che siano presenti sia in Berio sia in Cosenza, e che siano invece assenti in Ducis (e naturalmente anche in Shakespeare): elementi, quindi, che Berio può aver ricavato soltanto da Cosenza, e non da un’altra fonte.

Non posso fare qui una rassegna di tutti gli elementi che Berio ha sicuramente ripreso dall’*Otello* di Cosenza; posso almeno accennare, però, al fatto che Desdemona in Berio-Rossini mostra subito, fin dall’inizio, di conoscere e di disprezzare l’indole di Jago (I 4)¹⁶: «Ma che miro! ecco a noi che incerto i passi / muove il perfido Jago». Esattamente come accade in Cosenza, I 2¹⁷: «Jago è un malvagio ipocrita [...] eppure io non credea che tanta virtù ostentar potesse il labbro, ascondendo tanta nequizia il cuore». E ancora, poco più avanti (I 2, p. 13: sono sempre parole di Desdemona): «Me infelice! Otello troppo leale, troppo si affida alla amicizia di Jago». E come non accade, invece, in Ducis, che programmaticamente¹⁸ ha attenuato rispetto a Shakespeare la diabolica malvagità di Jago¹⁹, spostandone anche, il più lontano possibile, il compiuto disvelamento dell’indole e dei moventi: tanto che Hédelmone²⁰ nella scena della preghiera (V 3: innovazione di Ducis, su uno spunto shakespeariano, la cui fortuna, come tutti sappiamo, giunge fino a Boito-Verdi) arriva a chiedere all’Essere supremo, che guarda *les humains avec les yeux d’un père*, di ridurre Othello alla ragionevolezza, parlandogli *par la voix du vertueux Pézare* (l’ironia tragica non è certo discarsa a Ducis: vi faremo ancora un cenno più avanti).

Vediamo ora più a fondo il problema della dipendenza di Berio da Cosenza. Nulla spinge a sospettare che la notizia del frontespizio di Cosenza, riguardante la data della prima rappresentazione (1813), non sia vera, e

15 Su questo torneremo più avanti, soprattutto al par. 15.

16 Cito da *Otello / ossia / Il Moro di Venezia / dramma per musica / da rappresentarsi / nel Real Teatro del Fondo / Nell’Inverno dell’anno / 1816 / Napoli / dalla tipografia Flautina / 1816*, pp. 11 sg.

17 Cito da: *Otello, / azione patetica in cinque atti / del / Barone Gio: Carlo Cosenza, / rappresentata / La prima volta in Napoli, da una compagnia di / dilettanti, sulle private scene dell’Autore, la sera / de’ 7 Ottobre 1813. / Napoli, / dalla stamperia Francese, Strada S. Sebastiano, N.° 49. / 1826*, p. 11.

18 Ne dà conto, infatti, anche nell’*Avertissement* (vd. già sopra, 4).

19 In Ducis questo personaggio prende il nome di Pézare.

20 Anche il nome di Desdemona è mutato da Ducis (e vd. sopra, 1).

tutto induce a ritenere, dunque, che Berio abbia potuto conoscere e utilizzare il lavoro di Cosenza molti anni prima che esso venisse stampato nel 1826. A rigore, tuttavia, le convergenze Berio/Cosenza mostrano solo che uno di essi dipende dall'altro ma non, necessariamente, chi dei due sia la fonte e chi invece vi si sia abbeverato: in altre parole, sulla sola base dei dati e delle considerazioni svolte dalla Montemorra, non saremmo autorizzati ad escludere con assoluta certezza che sia stato Cosenza ad attingere da Berio e non viceversa²¹.

15. Ora, circa questo problema, proprio un'analisi più accurata di alcuni elementi comuni a Cosenza e a Berio può permettere di sgombrare il campo da ogni dubbio. L'amante infelice della 'canzone del salice', Barbary in Shakespeare²², si chiama invece Isaure/Isaura in Ducis, in Cosenza e in Berio: un elemento, sottolineato già dalla Montemorra, che accomuna appunto queste tre versioni. In Ducis della provenienza di Isaure non è specificato nulla. In Berio-Rossini (III 1, p. 34) è precisato invece che Isaura è africana («all'Africa involata»), ma non ne è detto altro. In Cosenza di Isaura si parla assai di più: innanzitutto vi è sottolineata, ancora più che in Berio, la sua negritudine: in I 1 (p. 10) Jago, rivolgendosi al padre di Desdemona, Brabanzio, dice di lei: «La mora Isaura su cui tu ciecamente fidavi, gli amori di Otello ha secondato». E poco dopo (I 2, p. 11) anche Desdemona, in un contesto che riguarda la «malvagia ipocrisia» di Jago, sottolinea l'africanità della povera Isaura: «mel dicea la buona Mora, l'estinta Isaura, che di madre mi tenne luogo». Inoltre in Cosenza – l'abbiamo appena appreso dalle parole di Jago, che per una volta non mente – Isaura ha fatto davvero molto per favorire l'innamoramento di Desdemona per Otello. Ancora in I 2 (p. 12) Desdemona stessa infatti rivela:

Innocente non sono: ma dotta neppure della umana perfidia. Isaura me ne istrusse raccontandomi i suoi casi. Un Europeo, che le dovea la vita, ingannandola, per fuggire dalla schiavitù, la strappò dal seno de' di lei

21 La prima edizione a stampa dell'*Otello* di Cosenza, come s'è detto, è del 1826, quando l'*Otello* di Rossini-Berio aveva raggiunto una popolarità molto grande. Le osservazioni della Montemorra a favore della dipendenza di Berio da Cosenza, tutte sensate ma sempre esterne ai due testi e non risolutive, sono alla p. 61 sg. di *Il libretto...*, cit.

22 E Barbara, come sappiamo, tornerà naturalmente a chiamarsi in Boito-Verdi.

genitori; e quindi sulle coste del Madagascar abbandonandola, diè compimento a quelle scelleraggini che gli africani non commisero giammai.

Oh mia buona Isaura: quante volte io piansi al tuo pianto.²³

EM. E ciò diè base al tuo amore per Otello; dello stesso colore e patria di Isaura...

Ancora più avanti Desdemona insiste sul fatto che la stretta familiarità e la confidenza di Isaura hanno favorito il suo attaccamento e la sua relazione con Otello (I 2, p. 13):

educata nella solitudine di questa casa, colla sola compagnia d'Isaura: Otello venne ad abitarvi per ordine del Doge [...] Isaura mi spinse ad un tal nodo segreto, essa ad ingannare il padre [...] Io amava, Emilia, come amo, ed amerò per la vita Otello.

Riassumiamo. Il nome Isaura, contro Shakespeare, accomuna a Ducis sia Cosenza, sia Berio. Gli ultimi due sono accomunati tra loro, contro Ducis, dall'africanità/negritudine di Isaura. Queste caratteristiche di Isaura hanno un senso e una funzione importanti in Cosenza: l'affezione e la consuetudine con la mora Isaura sono state per Desdemona la via aperta all'affezione e alla consuetudine con il Moro (ricordiamo ancora le parole di Emilia: «E ciò diè base al tuo amore per Otello; dello stesso colore e patria di Isaura»). L'africanità di Isaura non ha invece alcun senso preciso e alcuna funzione particolare in Berio-Rossini, ove è una semplice indicazione connotativa, che rimane del tutto irrelata. Se non conoscessimo Cosenza, dell'africanità dell'Isaura rossiniana non sapremmo – e, probabilmente, neppure ci chiederemmo – la ragione. Conoscendo e confrontando Cosenza, invece, ci accorgiamo subito che l'africanità di Isaura è in Berio, palesamente, soltanto un relitto di ciò che Isaura era stata e aveva fatto

23 Qui è evidentemente trasferito ad Isaura un elemento che in Shakespeare pertiene a Othello: sono infatti le peripezie della vita avventurosa del Moro che, in Shakespeare, hanno commosso e sedotto Desdemona. Questo elemento, che Shakespeare, com'è noto, ha sviluppato nello stupendo racconto di Othello (I 3) che giunge a toccare anche l'animo del Doge (*I think this tale would win my daughter too*), trae a sua volta origine da uno scarno spunto di Giraldo Cinzio: nella novella giraladiana è detto infatti soltanto che «una virtuosa donna, di maravigliosa bellezza, Disdemona chiamata, tratta non da appetito donnesco, ma dalla virtù del Moro, s'innamorò di lui...» (cito da Giovan Battista Giraldo, *Gli Ecatommiti, ovvero Cento novelle*, Firenze 1834, p. 180).

nell'*Otello* di Cosenza: sfoltendo rispetto a Cosenza, Berio ne ha tuttavia conservato, come un fossile, un particolare che invece in Cosenza era parte funzionale e integrata di un segmento più ampio e significativo, che dava conto dell'origine del legame tra Otello e Desdemona.

Per noi questo particolare, ormai privo di vita autonoma, diventa per ciò stesso una spia, una definitiva conferma che è stato Berio a utilizzare Cosenza e non il contrario. Oltre tutto, si può aggiungere che «all'Africa involata» di Berio può comprendersi appieno se confrontato con quanto in Cosenza è detto (e già abbiamo più ampiamente citato) circa l'«Europeo» che aveva strappato Isaura «dal seno de' di lei genitori».

Ci sono anche altri luoghi di Berio che dimostrano la sua dipendenza da Cosenza: passi in cui qualcosa che è poco chiaro o poco motivato in Berio diviene immediatamente giustificato e comprensibile se confrontato con i corrispondenti passi di Cosenza, che risultano, al solito, più dettagliati e più completi. Di questo non posso dar qui conto esauriente: accenno solo che tali riscontri si addensano in particolare all'inizio del primo e verso l'inizio del terzo atto di Berio-Rossini.

16. Alla disamina, che a qualcuno potrà apparire anche eccessivamente puntigliosa, di un problema assai minuto non sono stato indotto solo dalla mia formazione (o magari deformazione) filologica. Infatti l'aver raggiunto la sicurezza circa la questione della dipendenza Berio/Cosenza rende più agevole dipanare il gruppo, altrimenti piuttosto rintrecciato, dei rapporti Ducis/Cosenza/Berio. Esclusa con certezza ogni possibilità d'una dipendenza di Cosenza da Berio, risulta infatti evidente che gli elementi comuni a Cosenza e a Berio già presenti in Ducis (e assenti in Shakespeare) rivelano la dipendenza di Cosenza appunto da Ducis. Per fare un solo esempio – e utilizzando per brevità e comodità un elemento cui si è già fatto cenno – il nome stesso di Isaura, a fronte della Barbary di Shakespeare, è un segno piccolo, ma indicativo, della dipendenza di Cosenza da Ducis.

Appurato anche questo, ci possiamo finalmente accostare, con maggiore consapevolezza, a quello che, dei tre, è il problema principale: il rapporto tra Berio e Ducis. È subito evidente che la dipendenza di Berio da Ducis (senza sospetto di mediazioni di Cosenza) è mostrata da elementi

significativi che siano presenti sia in Ducis, sia in Berio, e che siano assenti, invece, in Cosenza (e in Shakespeare).

Uno di questi elementi, che tutti ricordiamo presente in Berio-Rossini, è il grande ed efficacissimo effetto di ‘straniamento’ del finale tragico, provocato dal contrasto stridente tra lo stato d’animo festante di Lucio, e poi di Elmiro, di Rodrigo e del Doge col suo seguito – tutti riconciliati con Otello dopo la confessione del «perfido Jago» –, e lo stupore prima attonito e poi disperato di Otello stesso, che di fronte a quella generale esultanza ha invece la consapevolezza cupa, irreparabile, d’avere già ucciso²⁴.

Questo elemento, come si sa, non era in Shakespeare; e non è neppure in Cosenza, che ha un finale lieto. È già, invece, nel finale tragico di Ducis, da cui evidentemente l’ha ripreso Berio di Salsa, rendendolo tuttavia – questo gli va senz’altro riconosciuto, anche se in parte sarà dipeso da ragioni di genere – molto più asciutto, scandito e compatto. In Ducis (V 6, p. 64) c’è infatti una tirata, che si estende per una ventina di versi, in cui il doge Moncénigo spiega, con solenne sussiego, tutte le nefandezze che ha compiuto *l’exécrable Pézare* (= Jago), e dopo il Doge anche il figlio Lorédan dà ragguagli a Othello su ciò che egli ha fatto per lui, concludendo tuttavia con parole di cui è già stata notata la terribile ironia tragica, di grande efficacia scenica.

17. Un ultimo cenno resta da fare circa il doppio finale di Ducis. Come già è stato sottolineato da Questa (sopra, 7), Ducis spiega piuttosto dettagliatamente nel suo *Avertissement* le ragioni che lo hanno indotto ad aggiungere un finale lieto. In particolare, vorrei fermare di nuovo l’attenzione su un punto, ove, circa le modalità dell’inserzione del finale lieto, Ducis

24 Oltre tutto, l’effetto di ‘straniamento’ viene esaltato anche dal ribaltamento di una convenzione teatrale antichissima. Infatti, dalla tragedia classica in poi, è il coro ad avere, di norma, una superiore conoscenza della verità delle cose rispetto all’eroe tragico, che invece – si pensi solo, per esempio, a *Edipo re* – brancola nel buio dell’ignoranza o, peggio, di una conoscenza distorta e ingannevole del vero (di qui la maggior parte degli effetti di ironia tragica, che derivano proprio da difetti di informazione). Nel finale di Berio-Rossini (e di Ducis) il difetto di informazione non riguarda soltanto Otello (ragguagliato da Lucio già in III, 4), ma appunto anche il gruppo del Doge, Elmiro, Rodrigo e il coro del loro seguito, il cui atteggiamento lieto per tutta la scena III 5 (e l’effetto atrocemente stridente che esso comporta) è reso possibile solo dal fatto che tutti continuino a ignorare ciò che Otello ha già compiuto.

precisa (p. 7): *ai-je profité de la disposition de ma pièce, qui me rendoit ce changement très-facile, pour substituer un dénouement heureux...*

Ora, io credo che questa particolare *disposition* o attitudine del dramma di Ducis (e anche di quello di Berio e Rossini) ad accogliere facilmente un finale lieto riposi, almeno in parte, proprio sulla caratteristica su cui ci siamo soffermati prima. Sul fatto cioè che, tranne Hédelmone (Desdemona) e Othello, tutti gli altri personaggi presenti nel finale siano già in attitudine ‘lieta’. Basta solo far esitare il Moro un po’ di più o permettere a tutti gli altri di arrivare un po’ prima perché la vita di Hédelmone/Desdemona sia salva e perché, così, quella che era un’illusoria e stridente parvenza di letizia diventi invece un vero e proprio finale lieto.

Si tratta, in pratica, di fare solo qualche piccolo ritocco e qualche minimo aggiustamento. Magari, come nel libretto col finale lieto rossiniano dell’Argentina, trasformando una battuta di Otello dall’originario

A tanti tormenti
più regger non so!

al del tutto differente e rasserenante

A tanti contenti
più regger non so.²⁵

25 In realtà, nell’*Otello* dell’Argentina non mancarono alcuni «acomodi», testimoniati dalla lettera a Cartoni del 3 agosto 1819 (in Gioachino Rossini. *Lettere...*, cit., pp. 390 sg.) e dalle modifiche del libretto, riguardanti anche il primo e il secondo atto, ma particolarmente rilevanti nel terzo (soppressione della canzone del gondoliere) e nel finale: su tutta la questione cfr. Ph. Gossett, *The Operas of Rossini: Problems of Textual Criticism in Nineteenth-Century Opera*, diss., Princeton 1970, pp. 316-321.

ADDENDUM

L'alternare di finali lieti o tragici alla conclusione della medesima vicenda ha esempi ancora alla fine degli anni Venti e all'inizio degli anni Trenta. *La vestale* intonata da Pacini su libretto di Luigi Romanelli (Scala, 26 dicembre 1823) ha finale lieto, addirittura con apparizione conclusiva di Vesta *ex machina* (lo stesso finale, ma senza dea, a Firenze, Pergola, primavera del 1831), ma a Piacenza (stagione 1829-1830) la vicenda ha finale tragico, accentuato dal fatto che Giulia (come già, a dire il vero, nell'edizione originale) è figlia del Gran Sacerdote: un 'effetto *Norma*' dunque, *ante tempus*, propiziato certo anche dalla conclusione tragica del celebre ballo omonimo di Salvatore Viganò (Scala, primavera 1818) a sua volta fonte sicura della *Vestale* (con esito tragico) di Salvatore Cammarano per Saverio Mercadante (San Carlo, 13 giugno 1840).

IMMAGINI DI SEMIRAMIDE¹

1. «Poiché il poeta deve produrre il piacere che si dà grazie all'imitazione da pietà e paura, è chiaro che ciò deve essere realizzato nei fatti. Consideriamo dunque quali avvenimenti risultino tremendi e quali compassionevoli» (Arist., *Poet.* 1453b, 11-15)². Poiché Aristotele³ definisce così il *mythos* più adatto per comporre una buona tragedia, vediamo quali tipi di avvenimenti egli consideri «tremendi» e «compassionevoli». Bisogna cercare, dice Aristotele (*Poet.* 1453b, 15 sgg.), situazioni determinate da particolari rapporti tra consanguinei, come, per es., quando un fratello decide di uccidere o uccide un fratello, un figlio il padre, la madre un figlio, un figlio la madre, ecc. Se queste, dunque, sono le vicende migliori per dar vita a un intreccio tragico, vediamo come esse, sempre secondo Aristotele, possano svilupparsi. Tra le varie possibilità viene considerata anche quella che si commetta questo particolare tipo di delitto ignorando di compierlo perché soltanto in seguito si riconosce il rapporto di parentela, come nel caso dell'*Edipo* sofocleo (ciò può avvenire, aggiunge Aristotele, fuori del dramma oppure nella tragedia stessa); in altri casi si può invece commettere il delitto non essendo a conoscenza della parentela, e in tal caso è meglio «agire ignorando e dopo aver agito giungere al riconoscimento, perché non vi si aggiunge il ripugnante e il riconoscimento produce sorpresa»; infine si può progettare qualcosa di terribile nei confronti di un consanguineo, ma non commetterlo. Quest'ultimo schema tragico (lo si vede bene) è il fondamento dell'estetica di Metastasio (ma si pensi anche alla *Merope* del Maffei, 'suscitata' proprio dalla menzione aristotelica di questa eroina come personaggio del *Cresfonte* di Euripide, dove la madre riconosce in tempo il figlio che sta per uccidere), sì che ancora Antonio Planelli dirà, riguardo a quella 'tragedia moderna' che è per lui il melodramma, che i moderni superano gli antichi proprio perché i personaggi dei drammi 'moderni', espres-

1 Da: Rossini, *Semiramide*, Programma di sala del Rossini Opera Festival, Pesaro 1992, pp. 33-41.

2 In queste pagine uso liberamente la documentazione ampiamente raccolta nel mio volume *Semiramide redenta. Archetipi, fonti classiche e censure antropologiche nel melodramma*, Urbino 1989.

3 Tengo presente Aristotele, *Poetica*, introd., trad. e note di D. Lanza, Milano 1987.

sione di un'età più raffinata, sono sempre in procinto di compiere qualcosa di terribile, ma poi non lo compiono⁴. Ma questo tipo di intreccio, intorno al 1760, comincia a non piacere più neppure nell'opera, per lunga tradizione distinta dal finale lieto: il pubblico, ormai, vuole piangere o rabbrivire.

2. Ed ecco Semiramide. La regina di Diodoro Siculo ha le caratteristiche dell'eroe fondatore, con nascita straordinaria e morte del pari straordinaria; donna di bellezza, coraggio, astuzia eccezionali, non compie nella sua vita fatti riprovevoli, salvo che, morto il marito Nino e salita essa stessa sul trono di Babilonia, si procura moltissimi amanti che di volta in volta fa uccidere dopo una sola notte d'amore. La regina, un giorno, riceve anche una profezia dal dio Ammone, secondo la quale essa sarebbe morta il giorno in cui il figlio Ninia le avesse teso insidie. Ninia, nato da lei e dal re Nino, complotta in effetti contro la madre aiutato da un eunuco di corte, ma la regina, scopertili, non li punisce perché comprende che l'oracolo si sta compiendo: si ritira allora in un luogo segreto e non viene più vista da occhio umano. Va ricordato ancora che, nel racconto di Diodoro Siculo, tra le prove di intelligenza della regina viene menzionato l'abito che essa inventò, comodo per lunghi viaggi in zone desertiche e tale da non lasciar comprendere se chi l'indossava fosse uomo o donna (è il tipico abito orientale, quello per es. degli arcieri dei bassorilievi di Persepoli, che ai Greci doveva apparire ambiguo e 'strano'). È, questa, una notizia che, deformata in modi anche molto singolari, vedremo apparire quasi sempre nei racconti che riguardano Semiramide. Un'altra tradizione voleva invece che Semiramide fosse stata una schiava divenuta concubina del re Nino (altri dicevano senz'altro una cortigiana), che poi l'avrebbe sposata. Allora Semiramide avrebbe chiesto al re di sedere dieci giorni (o tre, o cinque) sul trono e di esercitare i poteri regi. Ottenuto ciò, visto che tutti le obbedivano, avrebbe fatto imprigionare e uccidere il marito, regnando poi gloriosamente al suo posto, non diversamente da quanto narrato da Diodoro e dalla sua fonte Ctesia di Cnido. Questa tradizione 'nera' dev'essere molto antica, perché Plinio il Vecchio ci parla di un famoso pittore greco, Etione, che intorno alla metà del IV sec. a. C. rappresentò in un quadro *Semiramis ex ancilla*

4 Vd. Questa, *Semiramide...*, cit., pp. 138-139.

regnum apiscens («Semiramide che, da schiava, giunge al potere»): chi non ricorda l'Abigail del *Nabucco* verdiano...?

Ancor più diffusa è la tradizione intorno a Semiramide 'travestita' e incestuosa. Divenuta vedova del re Nino, si fa passare per il loro figlio Ninia, ancora minorenne, grazie ad un abito che non permette di indovinare il sesso di chi lo indossa (ritorna, come si vede, la notizia di Diodoro); quando il figlio giunge in età di esercitare il potere, la regina rivela l'inganno, riscuotendo l'ammirazione di tutti perché, pur regnando sotto mentite spoglie, si è mostrata coraggiosa guerriera e saggia legislatrice. Fin qui questa tradizione, attestata da Giustino, è, più o meno, quanto ritroveremo, per es., in Metastasio, ma in Giustino stesso compare, per la prima volta, una notizia davvero singolare e per nulla consona al ritratto che poco prima lo storico ci ha dato della regina babilonese: questa, infatti, ad un certo punto della sua vita concupisce l'amplesso del figlio Ninia, che sdegnato la uccide, salendo egli stesso al trono dove però regna in modo molle ed enerve, quasi una sorta di Sardanapalo. La notizia del tentato incesto è importantissima, nella tradizione circa Semiramide, e per es. la ritroviamo in Agatia, uno storico greco del VI sec. d. C., il quale scrive che Ninia, dovendo scegliere tra il matricidio e l'incesto, preferì macchiarsi della prima colpa (come si vede, si tratta di un tipico dilemma tragico, ove il personaggio, comunque scelga di agire, sbaglia).

Gli autori della tarda antichità insistono sul tema dell'incesto. Ne parlano Agostino e Orosio e questo autore, in particolare, ci presenta Semiramide come 'eroe distruttore', che riconduce il mondo allo stato ferino proprio a causa dell'infrazione del tabù dell'incesto edipico (lo schema di Diodoro-Ctesia, dunque, è completamente ribaltato): Semiramide è pur sempre una grande regina, ma sanguinaria e feroce; si unisce in mille amplessi e da uno di questi nasce un figlio, che da lei viene esposto. Questo figlio però, in un modo o nell'altro, ritorna alla madre e si unisce carnalmente con lei (Orosio non dice chiaramente se ciò fosse avvenuto con la consapevolezza del rapporto di parentela): Semiramide, comunque, per coprire la propria onta rende allora totalmente libere, nel suo regno, le unioni sessuali: «libito fè licito in sua lege». E ad Orosio, come noto, si ricollega, in sostanza, la tradizione medievale.

Non mancano altre notizie, antiche o medievali, sparse qua e là in varie fonti. Il mitografo Igino (o chi per lui) ci parla di Semiramide come amante

del proprio cavallo, alla cui morte si sarebbe gettata disperata sul rogo funebre, trafiggendosi come una Didone abbandonata: è la morte di un'eroina, perversa sì, ma eroina. Secondo Ammiano Marcellino e Claudiano, Semiramide avrebbe inventato la castrazione dei fanciulli per usarli come strumento di piacere e in alcuni testi medievali (come Goffredo da Viterbo o i *Gesta Treverorum*) la regina diventa una specie di Fedra che cerca l'amplesso del figliastro (non più del figlio); e ancora Goffredo da Viterbo dice che Semiramide *prima invenit braccam et modum tegendi virgulam adinvenit virilem* («inventò la braghetta e il modo di coprire il membro virile»). Siamo, in pratica, a Semiramide inventrice delle... mutande, di un indumento, comunque, che copre le parti sessuali e può rendere difficile distinguere i sessi: non si sbaglia vedendo qui un'eco remotissima dell'ambiguo abito (noi diremmo... 'unisex') menzionato da Diodoro. Di questo indumento parla anche Boccaccio, attribuendone l'invenzione appunto alla regina, aggiungendo che Semiramide insegnò alle sue ancelle a fermarlo con una sorta di chiave, vedendo in esse potenziali rivali nei confronti del proprio figlio Nino, di cui era innamorata. Insomma: Semiramide inventrice della cintura di castità!

3. Su questa congerie di notizie hanno lavorato in età moderna molti autori di teatro. Possiamo cominciare con Muzio Manfredi, che pubblica a Bergamo nel 1593 una magnifica tragedia, *Semiramis*, in cui la sovrana è un personaggio ferino, una sorta di Atreo senecano, che vuole affermare la morale superumana dei re grazie all'amplesso con il figlio. C'è, anni dopo, la tragedia di un gentiluomo letterato di Bologna, Berlingero Gessi: *Il Nino figlio*⁵. L'autore voleva comporre, sembrerebbe, una sorta di *Edipo re* e gioca sullo scambio di identità tra madre e figlio, vestiti sempre con gli stessi abiti, ma il suo intreccio, ahilui, finisce con l'assomigliare a quello dei... *Menaechmi* plautini: madre e figlio si preparano insidie a vicenda e, alla fine, trovandosi ciascuno di loro sempre nel posto dove non dovrebbe essere, proprio come accade in Plauto a Menecmo I e Menecmo II⁶, muoiono entrambi vittime delle loro 'mine' e 'contromine', in un folle girotondo sanguinario. E arriviamo così a Voltaire, che, affrontando un tema denso e difficile, dà prova di incredibile 'bacchettoneria laica' (già, sono i 'laici' che si scanda-

5 Pubblicata a Bologna nel 1655 sotto lo pseudonimo (da anagramma) di Gregorio Belsensi.

6 Vd. M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio*, Urbino 1991, pp. 37-41.

lizzano per *Phèdre*...). Nel 1748 va in scena, prima alla Comédie Française poi anche davanti alla Corte, la sua *Tragédie de Sémiramis*, in cui di incesto non si parla mai (o quasi). Riassumiamone l'intreccio, antefatto compreso. Semiramide è una grande sovrana, guerriera e legislatrice (un vero despota illuminato del Settecento, insomma), salita però al trono con il delitto: infatti ha ucciso il re Nino, suo marito, d'intesa con l'amante principe Assur (ma su questo legame, relegato nell'antefatto, Voltaire si mostra censuratissimo) e per di più nella notte in cui il sovrano venne ucciso scomparve Ninia, figlio di Nino e Semiramide, legittimo erede del trono (vedremo subito che la tragedia si muove tra due grandi paradigmi narrativi classici: quello di Edipo, con il motivo dell'incesto involontario, e quello degli Atridi, con il motivo del matricidio vendicatore; comune ad entrambi l'assassinio di un re-padre, Laio o Agamennone che sia). Al principio dell'azione un giovane guerriero, Arsace, duce degli eserciti di Babilonia, è appena tornato a corte dietro ordine della regina: Arsace è uno scita, giunge dal Caucaso e di lui sappiamo soltanto che il padre, Fradate, è morto da poco. Arsace è arrivato in una corte ove l'atmosfera è opprimente: Semiramide non è più la fiera sovrana di un tempo, è perseguitata da visioni orribili e dalla tomba di Nino si odono giungere gemiti sinistri (e questa tomba è presentata come luogo fortemente tabuizzato, dove nessuno può entrare, neanche Oroe, il gran sacerdote). Semiramide, angosciata dalle visioni, ha fatto interrogare l'oracolo di Ammone e il dio le ha risposto che essa e l'Ombra di Nino ritroveranno pace quando Arsace ritornerà e la regina contrarrà nuove nozze. Semiramide pensa allora di sposare Arsace, che già ama, e proprio per questo lo ha convocato nella capitale. Ma Arsace è innamorato della principessa Azema, desiderata anche dal principe Assur, il quale vuol giungere al trono in qualsiasi modo: sposando Azema o Semiramide o persino (par di capire) sbarazzandosi di quest'ultima; in ogni caso Arsace è presenza ingombrante.

Durante la cerimonia nuziale, voluta dalla regina per unirsi con Arsace, in presenza del gran sacerdote (che sa quello che noi abbiamo già compreso: Arsace è Ninia, ancora ignoto a se stesso e agli altri), le porte del mausoleo di Nino si aprono e appare lo spettro del re, che chiede un sacrificio espiatorio, un sacrificio di sangue, nella sua tomba; e dovrà celebrarlo Arsace. Tutti restano terrorizzati, ma non Semiramide, che ritiene l'apparizione dell'Ombra di buon augurio. Poco dopo i sacerdoti rivelano

ad Arsace la sua vera identità, gli consegnano le insegne regali, la spada del padre e la lettera in cui Nino morente denunciava Assur e Semiramide quali suoi assassini. Segue l'agnizione tra Semiramide e il figlio: Arsace le mostra anche la lettera e immediatamente la passione della regina nei suoi confronti viene meno. Così la 'bacchettoneria laica' prevale: in Voltaire, Semiramide non è mai consapevolmente incestuosa e, anzi, adesso si trasforma di colpo in madre piena di premure, desiderosa di dare Azema in moglie al figlio ritrovato e castigare Assur, che diventa a questo punto l'eroe nero della tragedia. Assur infatti ha radunato i suoi fidi in un sotterraneo presso la tomba di Nino e di là tenta la conquista del regno. I sacerdoti inviano Arsace nel sotterraneo delle tombe per compiere il sacrificio richiesto dall'Ombra di Nino e in quel luogo il guerriero uccide qualcuno che crede essere Assur (andato nel sotterraneo per uccidere il rivale), ma che invece è Semiramide, scesa anch'essa lì giù per difendere il figlio dalle insidie di Assur. Come si vede, Voltaire censura non solo l'incesto, ma anche il matricidio consapevole, sia pur obbedendo, qui, alla precettistica aristotelica che abbiamo veduto. Semiramide compare ferita sulla scena ed è Assur che l'addita in quello stato ad Arsace prima di essere condotto a morte dai sacerdoti. Semiramide è agli estremi, ma fa a tempo a recitare un bel po' di versi, nei quali si mostra ampiamente pentita e consapevole di aver meritato il castigo: insomma è una Semiramide 'redenta'.

4. La tragedia di Voltaire ebbe subito vasta eco (se ne interessò Lessing) e nel 1772 venne splendidamente tradotta in italiano da Melchiorre Cesarotti: è una versione tesa al patetico, che privilegia stilemi 'ossianici' (di Ossian il Cesarotti era stato poco prima il felicissimo traduttore), i quali migliorano non poco la verbosa aridità dell'originale francese.

Il gusto, come sappiamo, stava cambiando e nella Francia stessa intorno al 1760-1770, si comincia a portare sulle scene anche Shakespeare, beninteso completamente 'rifatto' e per quanto possibile adattato al gusto classicistico. In quest'ambito è davvero notevole la 'versione' dell'*Amleto* fatta da J. F. Ducis, stampata nel 1770 e tradotta in italiano da Francesco Gritti nel 1774⁷. In questo *Amleto* 'infranciosato' il re di Danimarca viene ucciso dalla moglie Geltrude in combutta con il principe Claudio, parente

7 Altre notizie in C. Questa, *Semiramide...*, cit., pp. 198-203, 303 n. 66.

ma non fratello del re, il quale – lo si dice chiaramente – è l'amante della regina, da lui a suo tempo sedotta. Questa tuttavia si pente quasi subito del delitto ed è ossessionata da rimorsi e orribili visioni, mentre il figlio Amleto, già re ma non ancora incoronato, dice di essere perseguitato dallo spettro del padre. Lo spettro – di cui si parla sempre, ma che mai compare sulla scena – chiede al figlio vendetta eccitandolo al matricidio (Ducis, quindi, mostra di non aver affatto inteso la bellezza profonda di quanto Shakespeare fa dire allo spettro nel primo incontro con il figlio: mai levare la mano sulla madre colpevole, ma lasciarla al Cielo e ai suoi rimorsi) e Amleto impazzisce (o finge di impazzire) di fronte al dilemma tragico: mancare di rispetto ai Mani del padre o uccidere la madre. Nell'insieme, il lavoro di Ducis è un lavoro di 'collage' di brani shakespeariani famosi, fatto in modo da attagliarsi alle grandi possibilità di attore dello stesso Ducis: così, quando Amleto compare sulla scena per la prima volta (II 1), viene ripresa una situazione desunta dal *Macbeth*: il principe, cioè, dice di vedere un orribile spettro che si palesa solo a lui e che egli descrive (si ricordi *Macbeth* di fronte all'Ombra di Banquo). La tragedia si conclude con Claudio che, per giungere al trono, non esita a uccidere Geltrude quando si è accorto che la regina non è disposta a tradire il figlio, finendo a sua volta pugnalato da Amleto che, perdonati gli altri congiurati, sale al trono, forse sposando Ophélie (Amelia in Gritti), figlia dello stesso Claudio. La versione di Gritti ebbe fortuna sulle scene italiane e, nel 1796, il prefatore della ristampa della tragedia nella famosa silloge *Teatro moderno applaudito* osservò come, in fin dei conti, questo *Amleto* altro non fosse che una rielaborazione della storia di Semiramide quale era stata presentata da Voltaire; e questa storia, dice l'anonimo, era già a sua volta una rielaborazione della vicenda dell'*Amleto*. Ci si rende conto, insomma, che Voltaire ha modellato la sua *Sémiramis* sull'*Amleto* shakespeariano (si intenda ciò molto latamente, come ovvio), mentre Ducis ha successivamente modellato il suo *Amleto* tenendo presente un bel po' la *Sémiramis* di Voltaire. In effetti, entrambe le tragedie hanno come spunto centrale quello di un morto – un re assassinato – che 'ritorna' a chiedere vendetta.

5. Risale al 1785 un libretto d'opera molto interessante, *La Vendetta di Nino*, il cui vero autore è stato identificato solo di recente nell'abate Pie-

tro Giovannini⁸. È di sicuro uno dei primi libretti che nascono in due Atti (non più in tre, secondo quella che era la regola metastasiana) e con finale tragico: nella *Prefazione* l'autore dichiara esplicitamente di rifarsi alla *Sémiramis* di Voltaire, conosciuta, aggiunge, nella versione di Cesarotti. Nelle Arie il libretto segue ancora i dettami di Metastasio, ma nei Recitativi si sentono singolari echi alfieriani⁹. Il libretto, di volta in volta variamente rimaneggiato anche con scene ispirate all'*Amleto* di Ducis-Gritti, ebbe una fortuna molto grande e ne esiste persino un'edizione con una xilografia dove è rappresentato il matricidio: Arsace colpisce la madre voltandosi però indietro verso l'Ombra del padre che gli indica il bersaglio, che quindi l'eroe non identifica. Si insiste, dunque, sull'involontarietà del matricidio, che però grazie alle diversità del codice operistico rispetto a quello della tragedia classicistica, può essere rappresentato sulla scena (e del resto le tombe sono un luogo privilegiato dell'opera, almeno sino all'*Aida*).

6. La vicenda di Semiramide sembra dunque il nodo di tutti gli amori e di tutte le azioni proibite, dal matricidio all'incesto. Ma, infine, come si giunge a Rossini? Nel febbraio del 1823 Rossini mette in scena alla 'Fenice' quello che deve essere considerato il suo capolavoro serio o, almeno, il più coerente e perfetto come linguaggio musicale e resa complessiva: *Semiramide*. Il musicista ed il suo librettista, il valente ed esperto Gaetano Rossi, pur avendo alle spalle una tradizione più che cinquantennale di libretti derivati dalla tragedia di Voltaire, costruirono un testo completamente nuovo, trascurando i precedenti e ritornando all'originale, forse fruito più nel testo francese che nella versione di Cesarotti. Ma se collazioniamo il libretto di Rossi su Voltaire ci accorgiamo che questo 'ritorno' comporta significative varianti e novità. Qualche esempio. Innanzi tutto è introdotto un nuovo personaggio, Idreno, un principe indiano che ama Azema, non corrisposto, e però ne ottiene la mano da Semiramide. Azema è sì amata

8 La tradizionale attribuzione di questo libretto a Ferd. Moretti, letterato ben noto e intorno al 1780 librettista ufficiale della Scala, si è rivelata subito insostenibile (cfr. C. Questa, *Semiramide...*, cit., pp. 353-361); il vero autore è stato reso noto da Robert L. Weaver (in lettera privata a studiosa americana, da questa pubblicata successivamente). Romagnolo, l'abate Giovannini (mi ricorda Lorenzo Bianconi) è anche autore del libretto del *Giulio Sabino* intonato da Giuseppe Sarti (*La Vendetta di Nino* fu pubblicata anonima: di qui la vecchia, tenacissima attribuzione al Moretti, anch'egli autore di una *Semiramide* derivata da Voltaire, ma con finale lieto e senza l'Ombra di Nino...).

9 Vd. C. Questa, *Semiramide...*, cit., pp. 162-170 ecc.

da Arsace, ma quest'ultimo, dal momento in cui ha conosciuto la propria identità e il dovere di vendicare il padre, la dimentica del tutto, così che, in effetti, nella *Semiramide* di Rossini non c'è vera vicenda amorosa. La legge fondamentale del melodramma – la presenza di una vicenda amorosa, lieta o tragica che sia – è rispettata solo nelle forme, non nella sostanza, ciò che dà a quest'opera un'affascinante ambiguità. Nella *Semiramide*, infatti, ci sono quattro grandi Duetti: quello 'di sfida' tra Arsace e Assur, uno fra Arsace e la regina, uno tra la regina e Assur, un altro ancora fra Arsace e la regina. Nel primo Duetto fra Arsace e Semiramide, questa pensa ad Arsace lì presente, ma l'eroe pensa ad Azema (la regina non sa ancora che Arsace è suo figlio): se quindi la struttura è quella tradizionale del Duetto amoroso, c'è una fortissima sfalsatura per quanto riguarda l'oggetto dell'amore. Quanto al Duetto fra Assur e la regina, ai tempi di Lombroso sarebbe stato chiamato 'Duetto della coppia criminale': se in Voltaire i due personaggi hanno un lungo dialogo contegnoso, condito dalle formule dell'etichetta di corte, in Rossini essi invece si rinfacciano l'avvelenamento di Nino e la scomparsa di Ninia, e lo fanno, con forte scarto sintagmatico rispetto al testo francese, dopo che è apparso lo spettro del re, che essi sentono aleggiare d'intorno. Infine il secondo Duetto tra Arsace e la regina è quello fra un giovane e una donna appena un attimo prima passata dallo statuto di innamorata a quello di madre soccorrevole... Tutti e tre questi Duetti hanno sì le forme musicali tradizionali (e, anzi, Rossini le codifica per il futuro), ma veri Duetti d'amore non sono mai. In particolare, il Duetto fra Assur e Semiramide è davvero inquietante perché vede uniti gli amanti di un tempo ora giunti a detestarsi (la regina sospetta anche che Assur abbia fatto scomparire Ninia): è contemporaneamente un Duetto d'amore (passato) e di sfida (presente), come mette bene in luce la Cabaletta (*La forza primiera...*).

Ma c'è un altro momento scenico molto importante, del tutto assente in Voltaire. Questi ci dice che Assur cerca, dal suo nascondiglio sotterraneo, di penetrare nell'inviolabile tomba del re Nino. Rossini riprende la situazione in forma mimetica (in Voltaire è necessariamente in forma diegetica) e rappresenta un Assur che, stando per violare l'*adyton*, vede apparire lo spettro del re. Ma lo vede lui solo: i satrapi suoi seguaci non lo vedono e si chiedono perché mai il principe stia delirando, cosa veda di così terribile. Rossini ha avuto qui un colpo di genio drammaturgico, recuperando uno

spunto celebre del *Macbeth*: il referente di questa Scena è infatti, di sicuro, l'apparizione dell'Ombra di Banquo, che si mostra al suo assassino (e solo a lui), possibilmente conosciuta attraverso il *Macbeth* riscritto da Ducis, ove è l'Ombra del re Duncano che appare all'usurpatore.

7. Nella *Semiramide* rossiniana, dunque, vediamo assunto il grande afflato tragico shakespeariano e si può ben dire che da Voltaire si giunge a Rossini passando attraverso lo Shakespeare di due grandi tragedie 'di regalità', *Amleto* e *Macbeth*: due tragedie, guarda caso, in cui i morti 'tornano' a chiedere vendetta, così come 'torna' il Commendatore, incautamente invitato a cena¹⁰. E come il *Don Giovanni*, infatti, così anche la *Semiramide* si chiude con un Coro di giubilo: là per l'empio fulminato, qui per la regalità restaurata sul trono di Babilonia; e si può aggiungere che entrambi i Cori sono in Re maggiore. Io non credo, o credo pochissimo, all'*ethos* delle tonalità, come poco o niente credo all'*ethos* dei metri antichi, ma è pur vero che qualcosa accomuna i due Finali: esso è il giubilo per il cosmo restaurato, dopo che entrambi i morti, il re Nino e il Commendatore, hanno avuto la loro giusta vendetta.

In Rossini, tuttavia, sembra anche esserci, poco prima, un singolarissimo tocco di modernità. Alla fine della vicenda, infatti, nessuno è al posto giusto dal punto di vista amoroso, neppure Idreno che, se ama Azema e la ottiene, sposa pur sempre una donna che non lo vorrebbe. Per il resto (e l'abbiamo già accennato) Assur e la regina sono due assassini che, amanti un tempo, ora si odiano; Semiramide è innamorata di colui in cui dovrà riconoscere il proprio figlio; Azema ama Arsace, ma non lo sposerà e, se all'inizio della vicenda Arsace ama Azema, l'idea della vendetta in seguito distoglie del tutto l'eroe da questo nesso amoroso. Viene meno, così, anche il racconto archetipico della nuova coppia regale che sale al trono inaugurando un'era (Tamino e Pamina della *Flöte*, per intenderci), e rimane la solitudine dell'eroe che, sì, restaura l'ordine e ripara il danno iniziale, ma da solo; e solo rimane.

10 Su questo vd. ampiamente R. Raffaelli, *Variazioni sul 'Don Giovanni'*, Urbino 1990, pp. 11 sgg., 30-36 (e 93 sgg.).

PROSPETTIVE DI NORMA¹

Poche vicende operistiche, tra quelle meritamente più care al pubblico, sono ricche, come quella di *Norma*², di implicazioni culturali tanto vaste: dalla tragedia di Euripide a Tacito, da Virgilio e da Seneca a Corneille e a Chateaubriand. Privilegiati, considerata l'ambientazione della vicenda, sono ovviamente i riferimenti al mondo classico e, in particolare, alla storia romana e alla letteratura latina, che, in se stessi considerati, appaiono di duplice ordine: quelli che Romani trovava già nella tragedia francese da lui ridotta a libretto³, e quelli che ha introdotto egli stesso, da un uomo di eccellenti lettere quale era e cultore impegnato di antichità classiche⁴. Serva dunque di *accessus* al particolare di questo libretto il monologo della protagonista là dove pensa di uccidere i figli (II 1). Norma vuole e disvuole, si tormenta, e infine:

1 Da: Bellini, *Norma*, Programma di sala del Gran Teatro La Fenice, Venezia 1993, pp. 43-53.

2 Prima rappresentazione, come noto, alla Scala, il 26 dicembre 1831, avendo per interpreti Giuditta Pasta: Norma, Giulia Grisi: Adalgisa, Domenico Donzelli: Pollione, Vincenzo Negrini: Oroveso. Cito il libretto nella grafia e interpunzione dell'edizione originale: *Norma* / tragedia lirica / di Felice Romani / da rappresentarsi / nell'I.R. Teatro alla Scala / il carnevale dell'anno 1831-32. / Milano / per G. Truffi e Comp. / cont(rada) del Capuccio n. 5433 (in queste pagine uso liberamente spunti e materiali del mio saggio *Roma nell'immaginario operistico*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (dirr.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, IV, Roma 1991, pp. 307-358).

3 Come noto, si tratta della *Norma* di Alexandre Soumet, che cito dall'edizione originale: *Norma* / tragédie en cinq actes et en vers, / par M. Alexandre Soumet, / de l'Académie française. / Représentée pour la première fois, sur le Théâtre Royal de / l'Odéon, par les Comédiens ordinaires du Roi, le 6 avril 1831. / Paris. / J. N. Barba, Libraire, / ... / 1831. Alexandre Soumet frequentava ambienti musicali e curò l'adattamento francese di libretti di Rossini (per es. la trasformazione di *Maometto II* in *Siège de Corinthe*). Si noti la rapidità, peraltro non insolita, con cui la *pièce* parigina è conosciuta in Italia e poi ridotta a libretto da Romani: Bellini già parla di *Norma* almeno in una lettera del 23 luglio 1831.

4 Romani fece eccellenti studi classici all'Università di Genova, dove fu anche, per un certo tempo, 'supplente' di lettere greche, ed è coautore di un ampio repertorio: *Dizionario / d'ogni mitologia / e / antichità, / incominciato / da Girolamo Pozzoli / sulle tracce del dizionario della favola / di Fr. Noël, / continuato ed ampliato / dal prof. Felice Romani / e / dal Dr. Antonio Peracchi*. Sono sei volumi, pubblicati a Milano tra il 1809 e il 1825 presso Batelli e Fanfani Tipografi e Calcografi, ciascuno dei quali comprende almeno 500 pagine (il primo) fino a 850 (il sesto); si aggiungono tre volumi di tavole e due volumi, in tre tomi, di *Supplementi*.

Ed io li svenerò? Di che son rei? (*silenzio*)⁵
 Di Pollion son figli:
 Ecco il delitto: essi per me son morti.
 Mojan per lui: [n'abbia rimorso il crudo,
 N'abbia rimorso, anche all'amante in braccio,]⁶
 E non sia pena che la sua somigli.
 Feriam...

(*s'incammina verso il letto: alza il pugnale, essa dà un grido inorridita:
 i figli si svegliano*)
 Ahi no... son figli miei!... miei figli!

Sia qui sia in precedenza, nella parte del monologo da noi omessa, Romani segue dappresso Soumet (III 2), fino a ricalcarne la didascalia:

Quel est leur crime, hélas!... leur crime, ô trahison!...
 Je demande leur crime... Ils sont à Pollion,
 Enfants du sacrilège, ils sont à moi... qu'ils meurent!
 On viendrait les saisir sous mes yeux qui les pleurent,
 Ou bien d'une marâtre ils subiraient la loi!
 Qu'ils meurent de ma main, ils ne sont plus à moi.
 Que de ce coup sanglant l'ingrat se désespère,
 Déjà morts pour Norma, qu'ils meurent pour leur père!
 Ne tardons plus... fureurs, prêtez-moi votre appui;
 L'enfantement du crime est plus affreux que lui.
 De mon cœur, par leur mort, apaisons la tempête,
 Frappons-les, frappons-les sans détourner la tête!
 Oui, ce fer...

5 Il libretto stampato reca *Io, io li svenerò!* Bellini ha eliminato l'anafora, che forse gli è parsa poco eufonica, e ha trasformato la frase, da asseverativa che era per eco di Soumet (cfr. oltre, nel testo), in interrogativa, più facile a percepirsi dallo spettatore e ben evidenziata da sei note per gradi contigui ascendenti (La3-Fa4), ritrovando – certo del tutto involontariamente – una movenza senecana (cfr. oltre, nel testo).

6 Metto fra parentesi quadre quanto Bellini non ha musicato; tagli vi sono anche in precedenza e più che giustificati (Romani non si peritava di definire i figli di Norma *in questo sen concetti...*): ma vd. anche nota 7.

(Elle s'avance vers le let, lève le poignard sur eux, et le jette avec un cri terrible)

Ah jamais... mes enfans... mes enfans...

È inevitabile il ricordo della *Médée* di Corneille (V 2), da cui Romani sembra aver preso lo spunto relativo alla rivale in amore, del tutto assente in Soumet ed allontanato poi anche da Bellini⁷.

... immolons avec joie
Ceux qu'à me dire adieu Créuse me renvoie.
Nature, je le puis sans violer ta loi:
Ils viennent de sa part, et ne sont plus à moi.
Mais ils sont innocents; aussi l'était mon frère:
Ils sont trop criminels d'avoir Jason pour père;
Il faut que leur trépas redouble son tourment,
Il faut qu'il souffre en père aussi bien qu'en amant.

Romani conosce assai bene la genealogia dei suoi testi e perciò, poco prima, quando fa dire a Norma

Muoiano, sì. Non posso
Avvicinarmi: un gel mi prende, e in fronte
Mi si solleva il crin. — I figli uccido!...

sostituisce a Soumet (*Mes cheveux sur mon front blanchissent de terreur. / J'épuise en un instant dans ce cœur qui se glace, / L'éternité des maux dont la mort nous menace*) l'incombente architetto senecano (*Med.* 926 sgg.; 949-51):

Cor pepulit horror membra torpescunt gelu
pectusque tremuit, ira discessit loco
materque tota coniuge expulsa redit,

⁷ Soumet infatti (vd. sopra) parla, in modo molto generico, solo di una *marâtre*, spunto conservato da Romani («... schiavi d'una matrigna!»). Parrebbe che in Bellini ci sia stata, almeno qui, una sedimentazione nella memoria del testo francese conosciuto direttamente, e non di quello approntato per lui dal librettista (ma sulla genesi del libretto di *Norma* la nostra documentazione è lacunosa).

egone ut meorum liberum ac prolis meae
fundam cruorem? melius, a, demens furor!
incognitum istud facinus ac dirum nefas
a me quoque absit, quod scelus miseri luent?
scelus est Iason genitor et maius scelus
Medea mater — occidant, non sunt mei,
pereant, mei sunt, crimine et culpa carent,
sunt innocentes, fateor: et frater fuit.
[...]
iam iam meo rapiuntur avulsi e sinu,
flentes, gementes — osculis pereant patris,
periere matris.⁸

Nell'ambito di siffatta densità di riferimenti si comprende assai bene come la distinzione, sopra suggerita, fra 'tradito' e 'nuovo' si riveli almeno poco opportuna e resti nell'insieme marginale, fatta salva un'eccezione su cui torneremo. Molto più utile è rammentare che la *Norma* di Soumet risale ad un importante testo archetipale – l'episodio di Velléda nei *Martyrs* di Chateaubriand – cui d'altro canto è risalito direttamente anche Romani. Chateaubriand a sua volta lascia trasparire un ipotesto principale (l'*Eneide*, come tutti sanno), ma per l'episodio di Velléda a questo se ne affianca un altro più particolare, formato da un reticolo di passi tacitiani tratti da *Germania*, *Agricola*, *Historiae* e ricordati dall'autore stesso nelle *Remarques* apposte ai *Martyrs*⁹. Basti qui ricordare come Velléda sia personaggio di nome, e più che di nome, tacitiano (la celebre veggente e ispiratrice della

8 «Ma il mio cuore è artigliato dall'orrore, un gelo m'irrigidisce le membra, il mio petto trema! L'ira è svanita, la madre ritorna con tutto il suo affetto, scacciando la sposa e la sua folle gelosia. Io spargere il sangue dei miei figli, delle mie creature? Rinsavisci, o cieca follia: anche a una come me deve restare ignoto un simile delitto, un'empietà così atroce: che colpa dovrebbero espiare questi infelici?... È una colpa avere Giàsone come padre, e colpa maggiore è avere come madre Medea... Muoiano, non sono miei; e ancor più muoiano, perché sono miei. Essi non sono colpevoli, non hanno commesso alcun delitto, sono innocenti: lo riconosco. Ma lo era anche mio fratello!... Fra poco me li strapperanno dal seno, piangenti, gementi fra i baci... Ah no, muoiano per il padre loro! Per la madre sono già morti!» (trad. di E. Paratore), [nei vv. 950 sg. la trad. di Paratore segue una lezione diversa da quella presente nel testo, *n.d.c.*]

9 Cito i *Martyrs* e le *Remarques* a questi nell'edizione a cura di V. Giraud, Paris, Garnier, s.d. A volte Chateaubriand cade in curiose inesattezze: per es. Tacito menzionerebbe una *Secovia*, sacerdotessa germanica (vd. *ed. cit.*, p. 444, nella nota a un passo del l. VII).

rivolta ricordata in *Germ.* 8, 2; *Hist.* IV 61 e 65, V 22 e 24), la quale da Tacito desume atteggiamenti e cadenze d'eloquio ricorrendo anche al celebre discorso antiromano di Calgaco nell'*Agricola* (30-32)¹⁰. Questo complesso e fascinoso intrecciarsi di riferimenti immediati e remoti è ben visibile nelle Scene 3-4 del I Atto di Romani, che 'presentano' la protagonista al pubblico con *Casta diva*¹¹. Il momento scenico – la raccolta del sacro vischio – non è in Soumet e Romani l'ha preso direttamente dai *Martyrs*¹², mentre da Soumet vengono contenuti e cadenze verbali del Recitativo di Norma:

Sediziose voci,
Voci di guerra avvi chi alzar s'attenta
Presso all'ara del Dio? v'ha chi presume
Dettar responsi alla veggente Norma,
E di Roma affrettar il fato arcano...?
Ei non dipende da potere umano.

Votre conseil farouche a jusques sur l'autel
Abrégé d'Irminsul l'entretien immortel.
Ne vous ai-je pas dit, Prêtresse du tonnerre,
Que le ciel des soldats, encombré par la guerre,
Ne veut plus recevoir vos sanglans députés?
Si vous bravez des dieux les hautes volontés,

10 Vd. *Martyrs*, ed. cit., pp. 156-58. Di questo passo tacitano non è alcuna menzione in Chateaubriand, che si comporta, in questo, non diversamente da Racine, il quale in *Mithridate* III 1 riprende quasi alla lettera la sallustiana *Epistula Mithridatis* (*Hist.* IV 69 M) e, ancor più, il rifacimento sallustiano che si leggeva in Trogo (*apud Iust.* xxxviii 3, 10 - 7, 10) senza menzionarli mai nella *Préface*.

11 Come naturale, Romani obbedisce alle rigide regole del melodramma italiano dell'epoca, per cui la prima Scena della sua *Norma* reca un Coro (*Ite sul colle, o Druidi*) e la seconda la 'presentazione' del protagonista maschile Pollione, articolandosi nella 'solita forma' di Recitativo, Cantabile, Tempo di mezzo e Cabaletta; le Scene terza e quarta 'presentano' a loro volta la protagonista assoluta (il ritardo nell'entrata è, nelle usanze teatrali, ben noto segnale di importanza) con un Coro (*Norma viene...*: scena 3) e i quattro brani canonici che formano la scena 4: Recitativo (*Sediziose voci...*), Cantabile o Aria (*Casta diva...*) che Romani intitola 'Preghiera', Tempo di mezzo (*Fine al rito...*) e Cabaletta (*Ah! bello a me ritorna*).

12 Vd. ed. cit., p. 156. Chateaubriand era fra i pochi romantici apprezzati da Romani, ammiratore di Monti e non favorevole a Manzoni, le tragedie del quale peraltro lasciano echi sensibili nei suoi libretti, come ora è stato dimostrato.

Ne venez pas, au point quand je les interprète,
D'un bruit séditieux insulter leur retraite.

D'altro canto Soumet desume dai *Martyrs* la tirata antiromana di Orovèse mettendo a frutto il discorso di Velléda ai Galli sotto la sacra quercia, il brano cioè di fortissima ascendenza tacitiana. Ma Romani, per nostra fortuna, riassume la tirata in soli cinque versi, così concludendola

... Ormai di Brenno
Oziosa non può starsi la spada

e permettendoci quindi di comprendere che il ricordo di Brenno, del tutto assente in Soumet, gli è stato invece suggerito direttamente dalla lettura di Chateaubriand, sedimentata nella sua memoria¹³. Tutto si chiarisce quando il filologo classico, che conosce la via per scendere alle Madri, cita a riferimento il bronzo ipotesto tacitiano (*Hist.* IV 54, 2), anima e sostegno della parte più solenne e ispirata delle parole sacerdotali:

Io ne' volumi arcani
Leggo del cielo, in pagine di morte
Della superba Roma è scritto il nome...
Ella un giorno morrà; ma non per voi.
Morrà pei vizi suoi,
Qual consunta morrà. L'ora aspettate,
L'ora fatal che compia il gran decreto.
Pace v'intimo... e il sacro vischio io mieto.

Sed nihil aequae quam incendium Capitolii, ut finem imperio adesse crederent, impulerat. Captam olim a Gallis urbem, sed integra Iouis sede

13 La menzione di Brenno è indiretta, ma ben evidente (*ed. cit.*, p. 156): *elle promena quelque temps ses regards sur ces guerriers représentants d'un peuple qui le premier osa dire aux hommes: "Malheur aux vaincus!" mot impie retombé maintenant sur sa tête!*. La tirade antiromana di Velléda è invece presente a Soumet in IV 3, quando Norma, ascesa sull'altare di Irminsul, spinge i Galli alla ribellione; Romani, abbreviando quanto può il tutto in II 7, trova un momento di grazia e concede alla sacerdotessa solo uno stupendo tricolon asindetico e alliterante, ma davvero a oracolo divinamente ispirato: *guerra, strage, sterminio*.

mansisse imperium: fatali nunc igne signum caelestis irae datum et possessionem rerum humanarum Transalpinis gentibus portendi superstitione uana Druidae caneant.¹⁴

Quel ‘Finale primo’ che per es. nella *Clemenza di Tito* appare ancora in forme, per così dire, virtuali, era diventato legge severa nell’opera italiana o di stile italiano, e pochi anni prima (1823) il Giove del melodramma, Gioachino Rossini, ne aveva dato un esempio superbo nella più compatta e costruita delle sue opere serie: *Semiramide*. Di qui l’esigenza di Romani di ricavare, entro la traccia obbligata di Soumet, una situazione opportuna per almeno un Terzetto, da arricchire con interventi del Coro e collocare, appunto, alla fine del I Atto¹⁵. La *pièce* di Soumet consta per lo più di dialoghi fra due personaggi, ma Romani ha colto bene il momento scenico che consente un allargamento del testo. In I 8 del suo libretto, infatti, egli ha riassunto II 3 di Soumet (la confessione di Adalgisa a Norma) offrendo a Bellini, grazie alle risorse espressive peculiari del teatro musicale, uno spunto eccellente che il compositore ha sfruttato in modo superbo¹⁶. In I 9 ha poi riassunto le ultime battute di Soumet nella scena terza del II Atto e almeno la prima parte della scena quarta. Però – a differenza del modello – lungi dal far uscire Adalgisa in coincidenza con l’arrivo di Pollione, ha conservato la fanciulla sulla scena, facendola testimone smarrita dei rimorsi e del furore di Norma e oggetto di incerte dichiarazioni d’amore di Pollione. La *climax* di sentimenti che l’opera esige in siffatta situazione culmina nell’*Allegro agitato assai*, dove a Norma sono riservate ben ventotto battute, prima che ‘entrino’ Pollione e Adalgisa, tutte occupate dalle quartine previste dal libretto:

14 «Ma nulla come l’incendio del Campidoglio li aveva spinti a credere che per l’impero era arrivata la fine. Una volta i Galli avevano conquistato Roma, ma, salvatosi il tempio di Giove, l’impero aveva retto: adesso quel fuoco voluto dal destino dava il segnale dell’ira divina e additava il dominio del mondo ai popoli al di là delle Alpi: così, con vane credenze, profetavano i Druidi».

15 Una prassi teatrale a lungo invalsa, dovuta a ragioni di messa in scena, divide (o divideva) l’opera in quattro atti, attribuendo al secondo I 7-9, al terzo II 1-3 e al quarto tutto il resto: qui non se ne tiene conto assolutamente e del resto la stessa prassi teatrale se ne sta liberando.

16 Romani ha infatti lievemente ampliato il testo dei due ‘a parte’ già riservati a Norma da Soumet, cui Bellini ha poi dato uno sviluppo melodico sublime (il celebre *Oh, rimembranza...*), il valore drammatico dei quali è esaltato dal fatto che Norma canta fra sé perduta nel ricordo, mentre Adalgisa continua la sua confessione (e infatti Romani, e non Soumet, fa dire ad Adalgisa: *Ma non mi ascolti tu...?*): è quella contemporaneità di affetti e sentimenti diversi che è privilegio del teatro musicale poter esprimere.

Vanne, sì: mi lascia, indegno,
Figli obblia, promesse, onore...
Maledetto dal mio sdegno
Non godrai d'un empio amore.

Te sull'onde, te sui venti
Seguiran mie furie ardenti,
Mia vendetta e notte e giorno
Ruggirà d'intorno a te.

In Soumet solo un minimo spunto (...*Pars donc, maudit par mon courroux! / Tremble...*), mentre l'*incipit* della seconda strofa del libretto riprende senza dubbio un celebre *locus* virgiliano (*Aen.* IV 381-87):

... neque te teneo neque dicta refello:
i, sequere Italiam ventis, pete regna per undas,
spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
supplicia hausurum scopulis et nomine Dido
saepe uocaturum. Sequar atris ignibus absens
et, cum frigida mors anima seduxerit artus,
omnibus umbra locis adero. Dabis, improbe, poenas,
audiam et haec manis ueniet mihi fama sub imos.

La situazione scenica, è evidente, dovette risvegliare la memoria poetica di Romani: tanta è la vicinanza di questo momento di *Norma* con quello dell'*Eneide*, ma non sfugga che il librettista usa il passo del poeta antico mediato da un'esegesi in sostanza già presente in Servio *ad l.* Dall'antico, citatissimo commentatore di Virgilio viene infatti l'interpretazione di *sequar atris ignibus absens* (un'espressione tanto bella quanto difficile ad analizzarsi) che permette a Norma di immaginare le sue furie ardenti scatenate a perseguire Pollione anche sul mare. È un tratto, questo, del tutto estraneo alla vicenda gallica e invece perfettamente a suo posto nel poema

virgiliano, dove il fellone di turno – Enea – vuol sgattaiolare via grazie alla flotta. Si legga infatti quanto dice Servio¹⁷:

SEQUAR ATRIS IGNIBUS ABSENS alii ‘furiarum facibus’ dicunt, hoc est ‘invo-
catas tibi inmittam diras’, alii ‘sociorum facibus’ dicunt, ut paulo post
[594] ferte citi flammis. Melius tamen est ut secundum Urbanum, acci-
piamus ‘atris ignibus’ rogalibus, qui uisi tempestatem significant, ut Ae-
neae, sicut in quinto [7] legimus, contigit. Hoc ergo nunc, quod factura
est, dicit, idest occidam me et rogalibus te persequar flammis ‘absens’,
quasi mortua, ut [IX 213] absenti ferat inferias, rogalibus autem, mali
ominis, quod ‘atris’ dixit.

Può sembrare fuor di luogo ipotizzare un Romani intento a legge-
re l’antico esegeta e infatti nessuno ci pensa (ma lo studioso di antichità
classiche davvero non ne avrà mai sfogliato, per es., l’edizione curata da
Burmman?). Però così, a scuola o altrove, gli sarà stato spiegato il passo
virgiliano e così lo ritenne la sua memoria, aiutata certo (e qui si va molto
più sul sicuro) dalla versione di Annibal Caro, nella memoria di tutti:

va pur, segui l’Italia, acquista i regni
che ti dan l’onde e i venti. Ma se i Numi
son pietosi, e se ponno, io spero ancora
che da’ venti e da l’onde e da gli scogli
n’avrai degno castigo, e che più volte
chiamerai Dido, che lontana ancora
co’ neri fuochi suoi ti sia presente.

17 «SEQUAR ATRIS IGNIBUS ABSENS: alcuni intendono ‘con le faci delle furie’, vale a dire ‘spingerò
contro di te le dee della vendetta da me invocate’; altri intendono ‘con le faci dei seguaci’, come
poco dopo [V 594] rapidi portate le fiamme. È meglio tuttavia, con Urbano, intendere *atris ignibus*
‘con le fiamme del rogo funebre’, che, vedute, indicano tempesta, così come capita ad Enea, come si
legge nel quinto libro [V 7]. Dice dunque adesso quello che farà poi, cioè mi ucciderò e ti persegui-
terò con le fiamme del rogo funebre *absens*, quasi dicesse morta, come [IX 213] porti offerte funebri
a chi non c’è più. E poi con le fiamme del rogo funebre, che sono di cattivo augurio, perché ha detto
atris» (*ater* in latino indica il ‘nero opaco’ e si dice di tutto ciò che è ctonio, pauroso, mortifero:
dove la dantesca *morte... subitanea et atra*). Urbano è un commentatore di Virgilio più volte citato
da Servio: è stato da alcuni collocato nel IV secolo (cfr. *Enciclopedia Virgiliana*, V 1, 1990, s. v.).

Una Didone, dunque, che pensa già al rogo funebre. E Norma...? È ben noto che, con colpo d'ala mai troppo elogiato, Romani si è sbarazzato del bruttissimo quinto Atto di Soumet, penoso ricalco della *Médée* cornelia-na e di altre tragedie del medesimo soggetto, per concludere il libretto con l'estrema preghiera di Norma al padre in favore dei figli e il rogo degli amanti sacrileghi e redenti. C'è allora da chiedersi se, in ultima analisi, anche il Finale II della nostra *Norma* non sia in qualche modo un'eco virgiliana, dove magari la memoria di Romani abbia agito molto, molto liberamente (*et, cum frigida mors anima seduxerit artus, / omnibus umbra locis adero...*):

Un nume, un fato di te più forte
 Ci vuole uniti in vita e in morte.
 Sul rogo istesso che mi divora
 Sotterra ancora sarò con te.

Così il librettista antiromantico si inseriva perfettamente nel nuovo gusto del pubblico, né sfuggirà che, prescindendo dal *décor* ancora neoclassico, *Norma* possa considerarsi come una sorta di Monaca di Monza, anche lei «infedele a' suoi voti». I *Promessi Sposi* hanno la prima edizione nel 1827 e, guarda caso, del 1827 è quel *Pirata* di Romani per Bellini che non solo risente del lessico tragico manzoniano, ma che (e lo videro benissimo i contemporanei) vuole staccarsi, nella musica, dal gusto più squisitamente rossiniano (e più volte vi riesce con grande esito): protagonista amoroso ne è un tenore, e non più un contralto *en travesti*, e nella circostanza un tenore dalla romanticissima 'voce d'angelo' (Rubini), che peraltro interpreta – con voluta antifrasi – un personaggio con le caratteristiche funeree e funeste dell'eroe byronico; in più, i personaggi del triangolo amoroso muoiono tutti, ma in precedenza l'eroina, Imogene, impazzisce, offrendoci grazie a Romani e a Bellini la prima di quelle Scene di pazzia così care a Donizetti e in genere al romanticismo 'frenetico' degli anni 1830-1840¹⁸. Tanta ricchezza di ascendenze culturali, unita al collocarsi fascinoso della musica tra l'eredità neoclassico-rossiniana e l'irrompente romanticismo,

18 Vd. il saggio, acuto ed elegante, di E. Sala, *Biancovestite, il crin disciolto, estatiche: le pazzie per amore nell'opera romantica*, in Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano 1992, pp. 52-81.

fanno di *Norma* un'opera di straordinaria ricchezza emotiva, in particolare per il pubblico d'oggi che la può finalmente fruire liberata da *clichés* vocali e interpretativi del tardo Ottocento (se non veristici) per merito storico di un'interprete irripetibile che è nella memoria di ognuno.

AZIONE SERIA COMPIUTA / AZIONE SERIA INCOMPIUTA¹

0. Prendo la parola senza nascondere l'emozione, vuoi per trovarmi in contesto tanto prestigioso, vuoi perché mi accorgo di star inaugurando il convegno. Mi era stato detto che oggi avrei dovuto parlare per ultimo e così appunto giustizia avrebbe voluto (sia detto senza rimprovero per gli ospiti squisiti): sono infatti presenti, fra i relatori di questa giornata, eminenze che hanno autorità tutta loro per discutere di *Aroldo* e *Stiffelio*. A tacer d'altro, infatti, si dà caso che, sotto ogni punto di vista, io non sia un addetto ai lavori musicali: chi vi parla è filologo classico (più precisamente professa letteratura latina) e come tale è anche culturalmente un po' ai margini (e ancor più ai margini sarei rimasto se non mi fossi sciolto almeno un poco, grazie alle mie radici culturali ritrovate, dalle pastoie dell'*Altertumswissenschaft*). Questa posizione marginale, peraltro, è riscattata, se vogliamo, in profondità: chi opera nell'ambito dell'antichistica, di sicuro possiede (o dovrebbe possedere) le chiavi del Regno delle Madri. Cosa io intenda con questa frase, è certo palese a tutti: non mi accadrà, qui, di sentirmene chiedere spiegazione, come invece mi accadde, in una prestigiosa sede accademica, da parte di una collega molto erudita.

Un'altra considerazione preliminare, più agganciata alla tematica di questo convegno. Io amo Giuseppe Verdi, lo amo molto. Tanti anni fa, imparando a scrivere in prima elementare, venivo gratificato a casa di esercizi supplementari di calligrafia, che comprendevano anche la distinzione di maiuscole e minuscole. E appunto qui un ricordo, nettissimo e per me molto bello: 'verde' scritto sul lato sinistro del foglio del quaderno, 'Verdi' su quello destro e la mia domanda alla Mamma: «chi è – cos'è 'Verdi'?». «È un genio, e poi lo capirai». Va da sé, del resto, che vivendo in una casa intrisa di musica, a quattro anni gorgheggiassi *Follie, follie...* imitando un disco della Tetrazzini, sopracuti compresi (mi riuscivano benissimo ...):

1 Da: G. Morelli (a cura di), *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico*, 'Atti' del convegno internazionale di studi, Venezia, 17-20 dicembre 1985, Firenze 1987, pp. 1-28.

τὸ... γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.²

1. È una frase, questa, del vecchio Aristotele (*Poet.* 1448b, 5-9) – il quale poco dopo dice anche esser secondo natura, per noi uomini, il μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ («imitare l'armonia e il ritmo»: *Poet.* 1448b, 20-21) – e alla *Poetica* mi rifarò leggendo e commentando alcuni brani a noi tutti già ben noti (uno, il primo, tanto è famoso che quasi si ha paura di leggerlo). Sia dunque *Poet.* 1449b, 24-28:

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.³

Vediamo subito un altro passo, quasi consecutivo al primo (*Poet.* 1449b, 36-1450a, 10):

ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναι φαμεν ποιίας τινας ... καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες), ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ,

2 Non essendo destinata questa comunicazione ad un pubblico di classicisti, faccio seguire in nota (o, se caso, nel testo) versione o parafrasi dei brani citati dalla *Poetica* di Aristotele (uso il testo greco di R. Kassel [*Aristotelis de arte poetica liber*, rec.... R. K., Oxonii 1965] e la versione italiana del Valgimigli, avvertendo di eventuali discrepanze [*Aristotele, Poetica*, introd. trad. comm. di M. V., Bari 1934]): «l'imitare è un istinto di natura comune a tutti gli uomini fino dalla fanciullezza; ed è anzi uno dei caratteri onde l'uomo si differenzia dagli altri esseri viventi in quanto egli è di tutti gli esseri viventi il più inclinato alla imitazione. Anche si noti che le sue prime conoscenze l'uomo le acquista per via di imitazione; e che dei prodotti dell'imitazione si diletta tutti».

3 «Tragedia dunque è mimesi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni». (Più secco il dettato stesso di Aristotele: «...la quale attraverso pietà e terrore produce la purificazione da siffatte passioni»).

ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην· ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἔξ, καθ' ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἡ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξεις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία⁴.

La traduzione di Valgimigli è un monumento di gusto, di intelligenza, di prudenza filologica forse insuperabile; d'altra parte, dal Cinquecento in poi, le scelte nella resa di questo o quel termine sono state anche un modo di mettere in evidenza questo o quell'aspetto del testo (lo stesso è accaduto, lo sappiamo, a Valgimigli, traduttore e commentatore della *Poetica* in età crociana). Adesso che, di nuovo, quasi non c'è teoria della letteratura la quale non si senta in dovere di fare i conti con la *Poetica* e la *Retorica*, riscoperte per vie complesse e felicemente tolte dalle mani fredde di certi specialisti, non esiterei a tradurre πράττεται con 'viene agita', cercando di recuperare il fulmineo accostamento di diatesi passiva (πράττεται) e attiva (πραττόντων) del testo greco; inoltre avrei il coraggio, forse, di rendere ἦθη con 'qualità psicologiche' o qualcosa di simile, e διάνοια con 'motivazione' (siamo tutti un poco nipotini di Propp). Quanto a μῦθος, potremmo rendere qui con 'intreccio' (nel senso che alla parola dà Segre), ma senza dimenticare che altrove la parola parrebbe avvicinarsi di più a 'fabula' (sempre nel senso usato da Segre); d'altro canto 'fabula' è, oggi, traduzione adeguata di λόγος in *Poet.* 1455b, 16 sgg., il famoso 'riassunto' dell'*Odissea*. Sicuro è, in ogni caso, l'insistere di Aristotele sull'organicità dell' 'intreccio': il μῦθος è σύνθεσις τῶν πραγμάτων, cioè *compositio* di azioni, collegamento organico di eventi (Aristotele usa anche σύστασις, cioè *structura*: vd. oltre, 2). Le 'qualità psi-

4 «Ma siccome [la tragedia] è mimèsi di un'azione, e un'azione implica un certo numero di persone che agiscono, le quali non possono non avere questa o quella qualità sia riguardo al loro carattere sia riguardo al loro pensiero (per questo infatti noi usiamo dire che anche le azioni hanno certe loro qualità... e da queste [cioè dalle azioni] dipendono la fortuna o la sfortuna di tutti), mimèsi dell'azione è la favola: e qui appunto io intendo per favola la composizione di una serie di atti o di fatti. Dico poi carattere quell'elemento per cui alle persone che agiscono attribuiamo questa o quella qualità; e dico pensiero tutto ciò per cui i personaggi di un dramma dimostrano, parlando, qualche cosa di particolare o anche enunciano una verità generale. Sono sei dunque gli elementi costitutivi di ogni tragedia onde risulta quel carattere speciale che distingue la tragedia: e sono, la favola, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e la composizione musicale». (Come ben noto, questo passo della *Poetica* presenta diverse difficoltà, già puntualizzate dal Valgimigli in Aristotele, *Poetica*..., cit., p. 69 n. 3: io ho ommesso un luogo che Kassel, con altri, giudica interpolato e leggo con la tradizione le parole immediatamente successive alla parentesi: in questo senso mi sono permesso di adeguare il testo italiano di Valgimigli, dove sono miei i minimi chiarimenti fra parentesi quadre).

cologiche' e le 'motivazioni' sono definite da Aristotele soltanto dopo aver dato la definizione di μῦθος, e non senza perché, come vedremo subito⁵.

2. Per Aristotele sono dunque sei le parti costitutive della tragedia e, di nuovo, la preminenza è data al μῦθος (elencato per primo in *Poet.* 1450a, 9-10). Il filosofo afferma infatti nel terzo passo che ora consideriamo (*Poet.* 1450a, 15-25):

μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου ... οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων. ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἡθῶν γένοιτ' ἄν⁶.

Il passo citato dal testo aristotelico non lascia dubbi: dei sei elementi costitutivi, il più grande, quello principale, è la strutturazione degli eventi, perché la tragedia «non è imitazione di uomini, ma di fatti e di vita»; e «coloro che agiscono», lo fanno non già per imitare gli ἦθη (o sia, le

5 Per un'analisi narratologica di testi melodrammatici rinvio al mio *Il ratto dal serraglio* (Euripide, Plauto, Mozart, Rossini), Bologna 1979, *passim*; circa il melodramma romantico alcuni spunti, che avrebbero meritato più rigoroso sviluppo, in M. G. Accorsi, *Il melodramma melodrammatico*, in «Sigma» 13, 1980, pp. 116-119 in particolare. Come spesso, non tutto è nuovo sotto il sole. Già un letterato del Seicento, Berlingero Gessi, vedeva in διάνοια un senso non molto lontano da quello che vorrei vedervi io: vd. di Gregorio Belsensi [i.e. Berlingero Gessi], la *Lettera dell'Autore responsiva al sig. conte Andrea Barbassi*, in appendice a *Il Nino figlio, tragedia*, Bologna, per l'Herede del Benacci 1655, p. 164: «hauerà la Tragedia la terza parte qualitativa della Sentenza, se manifesterà con parole i sensi, e l'intentioni de' Personaggi imitati: e se con quella si prouerà, che alcuna cosa sia, o non sia: o si proferirà alcuna Sentenza in universale: o s'accrescerà, o diminuirà alcuna cosa: o si moveranno, o rimoueranno gli affetti» (nelle sue parafrasi aristoteliche il Gessi mette la διάνοια al terzo e la λέξις al quarto posto: cfr. p. 153). È evidente che il Gessi ha dietro di sé ben più alte autorità: vd. per es. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, terza parte princ., 2 (I, pp. 172 sgg., 197 sgg. Romani, Bari 1978).

6 «Il più importante di questi elementi è la composizione dei casi. Perché la tragedia non è mimèsi di uomini, bensì di azione e di vita... Non dunque i personaggi di una azione drammatica agiscono per rappresentare determinati caratteri, ma assumono questi caratteri per sussidio e a cagione dell'azione. Donde segue che il complesso dei casi, ossia la favola, è ciò appunto che costituisce il fine della tragedia; e si sa bene che di tutte le cose il fine è sempre la più importante. Anche si osservi che senza azione non ci potrebbe esser tragedia, senza caratteri sì». (Tralascio anche qui un passo complesso, espunto decisamente dal Kassel: vd. già Valgimigli, in Aristotele, *Poetica...*, cit., p. 70 n. 3).

‘qualità psicologiche’), ma «grazie alle azioni ‘fanno propri’ gli ἦθη». Si noti lo splendido συμπεριλαμβάνουσιν, cui forse non rende giustizia neppure l’‘assumono’ di Valgimigli. Nel verbo greco c’è infatti l’immagine di ‘unire circondando’, quasi come in un abbraccio: le azioni, in certo modo, ‘stringono a sé’ gli ἦθη, le ‘qualità psicologiche’, che ne sono dipendenti: primarie quelle, secondarie queste e in netto rapporto consequenziale. E ancora (*Poet.* 1450a, 29-33):

ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξει καὶ διανοίᾳ εὖ
πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὃ ἢ τῆς τραγωδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον
ἢ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ
σύστασιν πραγμάτων⁷.

‘Intreccio’ e ‘strutturazione degli avvenimenti’ sono ancora una volta sovraordinati alla parte ‘psicologica’ (diremmo noi) e all’eleganza letteraria, sì che nessuno si meraviglia se poco dopo (*Poet.* 1450a, 38-39) Aristotele dice: ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας («dunque la favola è l’elemento primo e come l’anima della tragedia»).

Questi passi sono a fondamento di secoli di teatro occidentale e, in particolare, uno di essi dovrebbe essere sempre sotto gli occhi di chi si occupa di melodramma. In *Poet.* 1449b, 30-31 Aristotele, infatti, a proposito delle varie specie di abbellimenti usati separatamente nelle parti della tragedia, nota che in questa taluni brani sono soltanto in versi, altri invece cantati (διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεισθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους: «in alcune parti è adoperato esclusivamente il verso, in altre invece c’è anche il canto»). Il passo è fondamentale anche per Metastasio: questi, ricorrendo altresì ai termini *deverbium* e *canticum* attinti ai commentatori della commedia latina dei quali sono esclusivi, vi costruì sopra, come tutti sappiamo, la sua teoria del melodramma.

3. Perché ho evocato l’ombra di Aristotele? Lo vedremo presto. Quando a un profano come me si chiede di parlare di *Stiffelio* e *Aroldo* (*Stiffelio* era

⁷ «Ancora: se uno metta insieme soltanto una bella serie di parlate che siano espressione di caratteri e anche siano perfette rispetto alla dizione e al pensiero, costui non potrà raggiungere quell’effetto che dicemmo proprio della tragedia; ma molto meglio potrà raggiungerlo con una tragedia che sia meno ricca di cotesti elementi e abbia invece la favola, cioè un ben ordinato intreccio di fatti».

per me solo un nome, *Aroldo* pochissimo di più), chi, appunto come me, ama la musica, di cui peraltro è fruitore non tecnico, per prima cosa corre a leggersi il libretto, ben sapendo tuttavia che il libretto è solo (né altro deve essere) una ‘sollecitazione’ del compositore. Tale lettura, quindi, dev’essere immediatamente integrata almeno dall’ascolto della musica (solo con essa si comincia ad attingere il legittimo livello di lettura): quest’ascolto potrà anche essere ‘dilettantesco’ (l’unico concesso a me), ma certo deve essere appassionato, ma compartecipe, ma per davvero molto ‘addentro’. Non esistono infatti libretti buoni o cattivi, ma soltanto opere ben riuscite o mal riuscite (come dice saggiamente Budden).

4. Chi dunque legge il libretto di *Stiffelio* (e, in seconda istanza, quello di *Aroldo*, conoscendo la discendenza del secondo dal primo), è opportuno sappia che dietro di esso c’è un dramma francese quasi contemporaneo, già tradotto in italiano al momento della riduzione librettistica di Piave, che dipende da questa versione: si metterà allora a fare un lavoro un po’ piatto ma utile raffrontando in parallelo il dramma e i due libretti. E qui una prima, fondamentale osservazione. Lo *Stiffelio* verdiano, sunteggiando e abbreviando come ogni libretto deve fare, inizia con quello che è il terzo atto della *pièce* di Souvestre e Bourgeois, di cui poi ricalca in egual modo gli atti quarto e quinto: i tre atti dell’opera, insomma, prescindono in tutto dai primi due dell’originale. In realtà proprio questi due primi atti sembrano essere, ancor oggi, i più interessanti, e sia pure sul mero piano documentario. In essi infatti si prepara lo svolgimento di quel che si delinea chiaramente come un dramma borghese, ambientato nel *Biedermeier* della Germania, sembra, della primissima Restaurazione (si colgono qua e là ironie sulla filosofia idealistica come fatto di moda; ricorrono i nomi di Tieck e Schlegel, oltre, come ovvio, quello di Goethe). In questi primi due atti appare nella luce dovuta il personaggio ‘satanico’ di Raffaele di Leuthold, che si propone, a freddo, di sedurre con il suo fascino aristocratico la buona Lina, moglie borghese del pastore della nuova setta: la seduzione riuscirà, per vie e in modi che il codice teatrale del tempo obbliga a non esplicitare troppo (vd. 6), e questa seduzione è indispensabile antefatto e nodo essenziale (Aristotele avrebbe parlato di *δῆσις*) di tutto quanto accade negli atti terzo, quarto e quinto. Ma nei primi due atti della *pièce* c’è altro. *Stiffelio*,

infatti, non soltanto è più noto alla moglie Lina come Rodolfo Müller (all'inizio della vicenda, per di più, è dato come assente), ma, nel primo atto, i suoi più fedeli discepoli paiono all'oscuro della nuova identità del loro capo. Lo credono, anzi, morto, finché, nell'ombra drammatica della sera, uno di essi non lo ravvisa, dapprima turbandosi quasi di fronte a trapassato: prima ἀναγνώρισις e connesso *coup de théâtre*. Aristotele rivendica subito i suoi diritti perché in *Poet.* 1450a, 33-35 afferma che, oltre all' 'intreccio' e all'opportuna 'strutturazione degli eventi', τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἱ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις⁸.

5. Peripezie e agnizioni imperversano in questi primi due atti della *pièce*, recitate o riferite all'antefatto che siano (vd. 10). Nell'insieme, ricaviamo che il capo degli Assasveriani, perseguitato dal governo, a Salisburgo si era a stento salvato dalla corrente impetuosa del Salzbach: soccorso e curato da Lina e dal vecchio Stankar, suo padre, sposa Lina – innamoratasi del ferito, perseguitato e infelice – sotto il falso nome di Rodolfo Müller, scelto per sfuggire alla polizia (il falso nome risulterà molto importante negli atti quarto e quinto); i discepoli, che lo credono morto, lo riconoscono *ex abrupto*, come vedemmo, e finalmente, dopo essere ancora sfuggito alla polizia sotto gli occhi del pubblico (fine del primo atto: vd. 9), il predicatore può tornare trionfalmente riprendendo la sua vera identità (inizio del terzo). Come se tutto questo non bastasse – si noti ancora che Stiffelio riappare, e come tale, quando ormai Lina ha ceduto a Raffaele di Leuthold –, si accenna in modo volutamente oscuro a un poco onorevole mistero che si cela nella vita del seduttore (il pensiero correrebbe ad analoga situazione della *Luisa Miller*, ma le cose stanno ben altrimenti, come vedremo oltre, 10). Pare allora ben chiaro che Souvestre e Bourgeois hanno accumulato nei primi due atti un'abbondante serie di 'nodi' (le δῆσεις aristoteliche) destinati a creare nello spettatore un sistema d'attese cui devono dare soddisfazione, in modo più o meno organico, gli atti terzo, quarto e quinto. Ancora una volta, è Aristotele a raccomandare gli 'intrecci complessi' rispetto a quelli 'semplici', definendo l'azione (πρᾶξις) 'complessa' come quella da cui (*Poet.* 1452a, 17-18) μετὰ ἀναγνώρισμοῦ ἡ περιπετείας ἡ ἀμφοῖν ἡ

8 «... i mezzi più efficaci onde la tragedia trascina l'animo degli spettatori, le peripezie e i riconoscimenti, sono parti della favola».

μετάβασίς ἐστὶν («... quella che giunge alla soluzione o col riconoscimento o con la peripezia o con ambedue insieme»). Ma subito aggiunge (*Poet.* 1452a, 18-21):

ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν
προγεγεννημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶκος γίνεσθαι
ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε⁹.

È un precetto – meglio, un consiglio... – di cui Souvestre e Bourgeois non si sono ricordati molto; tanto meno se n'è ricordato Piave (vd. *Appendice*).

6. È avvenuto, infatti, che di quest'insieme di eventi – vuoi relegati nell'antefatto della *pièce*, vuoi in questa sceneggiati direttamente – nulla sia rimasto nello *Stiffelio* messo su dal librettista. Per limitarci al primo atto, ci si trova *in medias res* (e sarebbe un'idea buona), ma di queste *res* nessuna spiegazione intelligibile verrà mai data. Una folla di amici, estimatori, discepoli festeggia il reduce Stiffelio, che la moglie Lina ogni tanto chiama Rodolfo Müller, aggiungendo che con questo nome lo aveva conosciuto: ma per quali ragioni ciò sia avvenuto, non si comprende, così come nessuno ci dice perché Stiffelio fosse stato perseguitato e perché fosse stato assente. E ancora: si intende, da qualche battuta oscura, che c'è stato un adulterio di Lina, forse consumato e forse no, ma è così mal raccontato – appunto perché nel libretto non c'è più l'appoggio che la medesima situazione trova nei primi due atti di Souvestre e Bourgeois – da diventare quasi comico (Lina parla di lettere a Raffaele tanto nella *pièce* quanto in *Stiffelio*, ma, per l'appunto, l'originale di Souvestre e Bourgeois fa comprendere, con molte cautele, che la donna ha ceduto quasi a una violenza: notano quest'aspetto della vicenda, ciascuno ai loro fini, tanto Sala quanto Roccatagliati¹⁰). Il seduttore infatti (di

9 «Ma peripezia e riconoscimento bisogna che scaturiscano direttamente dalla intima struttura della favola, in modo cioè che siano la conseguenza o verisimile o necessaria dei fatti precedenti: perché c'è molta differenza che un fatto avvenga in conseguenza di un altro o che avvenga semplicemente dopo di un altro».

10 Il riferimento, qui e in seguito, è agli articoli di E. Sala, *Tra mélodrame e dramma borghese: dal Pasteur di Souvestre-Bourgeois allo Stiffelio di Verdi-Piave* e di A. Roccatagliati, *Dramma, mélodrame e melodramma: la teatralità di Stiffelio*, nei medesimi 'Atti' del convegno *Tornando a Stiffelio...*, cit. [n.d.c.].

cui solo Lina e il vecchio padre di lei, Stankar, conoscono l'identità) è stato visto di mattina presto sul davanzale di una finestra mentre stava per tuffarsi nel fiume (è Stiffelio stesso a dircelo, nel 'Racconto' dell'Introduzione); nel salto perdetto il portafoglio, che un pescatore – terribili questi pescatori che si intromettono negli affari altrui e ritrovano portafogli che starebbero meglio in fondo al fiume! – porta per l'appunto a Stiffelio. Ma questi – egli stesso dice e agisce – udite le circostanze del ritrovamento, si rende conto che è in gioco l'onore di una dama (in gioco è anche il suo, ma lui non lo sospetta minimamente) e quindi decide di bruciare tutto fra le lodi generali. Appaiono qui alcuni meccanismi 'esteriori' caratteristici del melodramma (ma pur essi derivati da Souvestre e Bourgeois), che non dovevano spiacciare a Verdi perché nel suo teatro li abbiamo già trovati o li ritroveremo come fonte, anche, di forte ispirazione musicale. Per es. il portafoglio bruciato senza aprirlo può ricordare quel bagaglio di don Alvaro che, nella *Forza*, don Carlo de Vargas giura di non aprire e in effetti non apre (pur ricorrendo poi a una sorta di riserva mentale circa altro oggetto del compagno d'armi). Più interessante, senz'altro, l'anello che Stiffelio constata mancare al dito di Lina: esso, già della madre di Stiffelio, ha la stessa valenza drammatica del fazzoletto di Desdemona e, come di questo, la sua perdita è considerata foriera di sventura.

Tutto l'insieme però – peripezie di Stiffelio, tradimento coniugale, 'macchine' sceniche costruite grazie ad oggetti perduti e ritrovati o colpevolmente donati ad altri – non si ordina nel $\mu\theta\omicron\varsigma$, nell' 'intreccio' aristotelico: i fatti non sono organicamente collegati, non hanno motivazione e non esiste pertanto vera azione¹¹.

11 Va da sé che la 'decapitazione' dell'originale (così il Roccattagliati) obbedisce anche a ragioni pratiche, prima fra tutte la consueta composizione delle *troupe* che i teatri potevano fornire ai compositori (lo nota ancora il Roccattagliati); inoltre la concentrazione degli eventi facilitava l'approdo al 'melodramma melodrammatico', sacrificando peraltro «quel sapore di proto-dramma borghese che Souvestre doveva aver ricercato nella trasposizione teatrale del suo stesso romanzo precedente». Ma non era precisamente una nuova 'tinta' che Verdi andava cercando? E come poteva un personaggio complesso come Stiffelio (sull'ambiguità della sua caratterizzazione vocale hanno detto altri, molto bene) 'esistere' veramente in un contesto tanto diversamente orientato (e vd. anche le mutate collocazioni sociali dei personaggi, di cui al mio par. 8, dietro suggerimento di quanto osservato dal Sala: «la differenza di classe tra la figlia del maggiore Stankar e il sedicente nobile conte Raphaël de Leuthold, che nel *Pasteur* permetteva di leggere l'adulterio attraverso le proiezioni sociali della signora Müller sul raffinatissimo suo seduttore, quasi in una prospettiva di bovarismo *ante litteram*,

7. A questo punto un'obiezione è più che pronta: quanti libretti d'opera sono costruiti male, e, più volte, claudicano, per es., nei movimenti dei personaggi! Ciò avviene, non occorre ripeterlo, persino nel lodatissimo, meritamente lodatissimo libretto del *Don Giovanni*! Ma in questo caso, e in tanti altri diversi da *Stiffelio*, la vicenda è quanto mai chiara e percettibile nel suo insieme e le singole situazioni sceniche – e qui mi riferisco ad una costante tipica quant'altre mai della drammaturgia verdiana – sono estremamente chiare: anche in libretti carenti sotto il profilo della struttura generale, si capisce tuttavia benissimo perché – in quel dato momento – un personaggio è geloso o lieto, piangente o in ansia. Ma appunto questo è quel che manca in *Stiffelio*: venute meno la σύνθεσις τῶν πραγμάτων, la σύστασις τῶν πράξεων – da intendersi nel senso che devono avere riferite allo specifico genere letterario del libretto – vengono a mancare ῥῆθις e διάνοια, 'qualità psicologiche' e 'motivazione'. E quindi la musica non trova quella opportuna sollecitazione preliminare che (non vorrei restasse dubbio) non è già motivata dalla *facies* letteraria del libretto (in senso tematico, soprattutto), ma da quella che si definisce comunemente efficacia drammatica: *perspicuitas* di quel puntuale evento scenico e parallela evidenza dei sentimenti dei personaggi (e difatti in questo primo atto di *Stiffelio* il pezzo più pregevole è la Scena e aria a due, di marito e moglie, là dove la gelosia comincia a mordere: se ne vedano le analisi che, ciascuno dal proprio punto di vista, ne danno in questi 'Atti' Harold Powers e Alessandro Roccatagliati).

8. Chi vi parla, come detto, non ha ancora mai visto né *Stiffelio* né *Aroldo*: di entrambi ho potuto fruire solo in edizioni discografiche e, in quest'ambito, senza poter confrontare più edizioni: si tratta per ora di ἀπαξ λεγόμενα. Per limitarci adesso a *Stiffelio*, dirò di esser stato colpito dall'alta qualità musicale di due scene: quella di Lina sola nel cimitero (II 1-2) e quella che poi vede Stankar meditare sul proprio onore di vecchio guerriero macchiato dall'adulterio della «colpevol figlia» (III 1). La prima è una grande scena del più forte gusto romantico, dominata da un tipico 'affetto' tragico: il rimorso per una colpa commessa e il desiderio di un perdono chiesto al Cielo e all'ombra della madre morta. Finalmente abbiamo una

è abolita: il maggiore, guardiaboschi del conte di Renberg, diventa a sua volta conte di Stankar, e la sua modesta abitazione borghese si tramuta in un aristocratico castello»).

situazione scenicamente ben definita e ben percettibile, cui la fantasia musicale verdiana risponde subito: l'introduzione orchestrale e la Scena e aria (*Ah, dagli scanni eterei*) sono di qualità superba; la Cabaletta conclusiva (*Perder dunque voi volete*), di certo più debole, si iscrive comunque bene nell' 'affetto' precedente: Lina vuol farla finita con le sue colpe e con chi l'istigò. Notevole, in questa parte del secondo atto, la grande nobiltà degli stilemi musicali correlata alla tragicità della scena: bizzarri Assasveriani, goffi va e vieni di bigliettini entro libri malchiusi, pescatori impiccioni e mariti ora troppo idealisti ora subitamente inquieti, tutto questo è dimenticato: e innanzi tutto è dimenticata – si badi bene – l'ambientazione borghese. In una situazione d'eccezione, Lina si esprime in modo adeguato e quindi come una gran dama, come una donna che porti, o quasi, una corona (difatti tutti hanno citato a raffronto l'Amelia del *Ballo in Maschera*, ma si potrebbe ricordare anche la Leonora della *Forza*). Eguali considerazioni si impongono per la scena di Stankar. Va detto in via preliminare che egli, nello *Stiffelio* verdiano, non è più il 'maggiore Stankar' della *pièce* (I 7), «un vecchio soldato che è uscito dal campo per vivere nei boschi» (*ibid.* I 2), un personaggio borghese e dunque in sottordine in una società aristocratica, ma, se pur sempre colonnello in ritiro, è salito (grazie a Piave) al grado di conte dell'impero e abita in un castello (vd. p. 3 del libretto pubblicato per l'edizione veneziana del 13.I.1852 e, ancora, la didascalia ivi preposta a I 1). Di questa nuova collocazione sociale del personaggio Verdi non sembra essersi accorto nel primo atto, poco nel secondo, ma nel terzo sì, e decisamente. La scena affidata al solo Stankar, infatti, è sottesa da un 'affetto' che nuovamente voglio chiamare ben definito e ben percettibile: l'anziano gentiluomo getta da parte la spada e, dopo aver anche pensato per un momento al suicidio, medita sulla propria sorte e l'onore della figlia, da cui sperava conforto in vecchiaia (c'è anche il ricordo della moglie morta, la madre di Lina): gli stilemi del canto sono tali, per nobiltà, da non disdire a Silva o al doge Foscari (per tacere del venturo doge Boccanegra). Tutto ciò considerato, sarà davvero caso che le due 'grandi scene' imposte dal codice melodrammatico, il quale ne esigeva almeno una per ogni cantante

principale, non abbiano riscontro in *Stiffelio-pièce* (solo la scena di Stankar sviluppa un minimissimo spunto di V 1)?¹²

Sarà un caso soltanto che la musica ‘riesca’ pienamente là dove Piave deve per forza star fuori dal groviglio di situazioni sceniche da cui non è riuscito a districarsi?

9. Credo che si possa trovare una riprova degli imbarazzi di Piave in quella parte del secondo atto di *Stiffelio* che segue immediatamente l’Aria di Lina nel cimitero. Raffaele di Leuthold interviene con nove battute di pertichini nel Tempo di mezzo prima della Cabaletta del soprano e vuoi le sue battute vuoi quelle di Lina sunteggiano fulmineamente la scena terza del terzo atto della *pièce* (la Cabaletta, ad essere precisi, riprende l’ordine di idee di una lunga battuta di Lina alla fine della medesima scena): se Lina scongiura il conte di andarsene per sempre, questi replica protestando amore e mostrandosi desideroso di battersi per lei. Come nella *pièce*, la scena a due è interrotta dall’entrata di Stankar (Lina, con identico movimento nei due testi, si ritira nel fondo), il quale è deciso a sfidare il seduttore, tant’è vero che si è portato appresso due spade. Ma qui cominciano gravi equivoci circa il valore della scena. Lo spettatore odierno, che ha nella sua memoria molte altre opere di Verdi, non può evitare il confronto con la *Forza del destino* (IV 4). Ma in quest’opera tutto sta bene e alla chiarezza della situazione corrispondono le caratteristiche psicologiche e vocali con altrettanta chiarezza. L’eroe (tenore), perseguitato dall’antagonista (baritono), cerca finché può, nel ricordo della donna amata e creduta morta, di evitare lo scontro finale (don Carlos si è portato appresso anche lui due spade...); però l’insulto ‘razzista’ e lo schiaffo dell’altro passano ogni misura e scatenano la famosa Stretta del Duetto (*Ah, segnasti...*). Nello *Stiffelio*, invece, non sta bene niente, in questa scena. Infatti Stankar, padre-baritono, dovrebbe porsi quale antagonista indebito dell’amante-tenore che, legittimo eroe, vuole l’amore di Lina. Ma Raffaele non può essere legittimo eroe, non può essere vero amante-tenore: personaggio negativo, è solo un secondo tenore, un comprimario privo di parti autonome (questo particolare serba tutto il

12 Nella *pièce* Stankar non si sogna neppure di meditare il suicidio (freme solo di vendetta); forse Piave ha usato, capovolgendola, la situazione di II 14, dove Stankar, comprese le intenzioni di Raffaele, prepara due pistole se mai l’incontrasse nelle stanze della figlia (ma io stesso sono poco convinto di questa ipotesi).

suo valore anche se il timbro vocale fosse stato scelto da Verdi solo considerando le disponibilità della compagnia a sua disposizione). Se, per così dire, facciamo ruotare lo schema precedente di novanta gradi e attribuiamo al padre-baritono una sua parziale legittimità (e quindi parziali connotati di eroe) almeno nei confronti di una figlia che vuol difendere da una passione pericolosa, di nuovo ci scontriamo con l'impossibilità di Raffaele di essere antagonista per davvero (e sia pure, questa volta, solo in parte): non possiamo mai chiamare a confronto Rigoletto e il Duca o anche soltanto Monterone e il Duca. I sistemi oppositivi che abbiamo ipotizzato ('puro' il primo, 'misto' l'altro) comportano infatti l'urto di due protagonisti, quali che ne siano le motivazioni e quali che si trovino ad essere le posizioni psicologiche dei personaggi (inutile osservare che Monterone è un co-protagonista estremamente importante: è lui che scaglia quella 'maledizione' che era stata persino ipotizzata da Verdi stesso come titolo dell'opera): ma nella scena di *Stiffelio* tale urto non c'è, e non c'è perché tutta la sfera d'azione di Raffaele – le sue πράξεις e quindi i suoi ἥθη – sta in quei primi due atti della *pièce* che Piave ha del tutto tagliato via. In tal modo viene meno ogni possibilità di conservare al personaggio di Raffaele quello statuto sinistro che gli avevano dato gli autori francesi (sarebbe forse nato, per Verdi, il problema non facilissimo della caratterizzazione vocale: Rossini, è noto, lo risolse bene nell'*Elisabetta*, impiegando sagacemente Garcia quale tenore-antagonista [Norfolk] e Nozzari come tenore-eroe [Leicester], peraltro in contesto culturale differente). Quel che rimane di Raffaele nel primo atto di *Stiffelio* riesce incomprensibile, soprattutto l'insistenza sulla simulazione, così evidente nei primi due atti della *pièce* e chiave per comprenderne davvero l'atteggiarsi nelle battute con Lina nel Tempo di mezzo della scena del cimitero (in I 2 di *Stiffelio* nessuno riesce a cogliere, nel settimino, il «simular, mentire è d'uopo» del seduttore, che resta comunque irrelato: mi stacco qui decisamente da Roccatagliati, che pure analizza benissimo la musica del brano). E c'è di peggio. Nella *pièce*, Raffaele ha accumulato su di sé tanta odiosità (è lui, per es., a far sì che la polizia cerchi Stiffelio e che questi debba fuggire, lasciandogli in tal modo agio di sedurre Lina: vd. 5), che nessuno lo prende sul serio quando rifiuta il duello con Stankar motivandolo con la tarda età di questo: tutto si iscrive nella fondamentale ipocrisia del *traître*. Ma in *Stiffelio* c'è il rischio molto reale – e molto gra-

ve, ai fini del carattere generale della vicenda – che venga richiamata allo spettatore, come modello narrativo di riferimento, la cavalleresca situazione che la medesima diversità di anni crea al momento dell’urto tra Silva ed Ernani: Raffaele, cioè, si trova spinto di nuovo – e in modo totalmente indebito – nella sfera dell’amante-tenore eroe: prima don Alvaro (o chiunque altro gli somigli), adesso *Ernani!* E non dico del rischio – questo davvero estremo – di far apparire addirittura un momento della situazione iniziale del *Don Giovanni* «Va’, non mi degno di pugnar teco», dove l’urto è gigantesco e genera quel danno iniziale (Don Giovanni poi accetta il duello e uccide...) che verrà sanato nel modo che tutti sappiamo. La mancanza del retroterra evenemenziale – diciamo più semplicemente: delle πράξεις – di Raffaele è così grave che quando Stankar, al colmo del furore, gli rinfaccia le origini illegittime con versi che più brutti non si potrebbero immaginare («Nobil conte Raffaello / Tu non sei che un trovatello»), si pensa di nuovo a situazioni come quella già vista della *Forza del Destino*: sì che l’offeso beneficia immediatamente di flusso simpatetico del pubblico (che già lo ha sentito dichiarare amore a Lina e dirsi pronto a battersi per lei), pur essendone del tutto indegno¹³.

Pare quasi superfluo ricordare che, non meno della *palliata* latina, anche l’opera italiana è spettacolo (direbbe Maurizio Bettini) a ‘destinatario soverchiante’, dove cioè il pubblico detta un codice molto forte agli autori: come in tutti gli spettacoli siffatti, si ha un repertorio paradigmatico di scene fisse, di volta in volta variamente combinate sull’asse sintagmatico, che richiamano negli spettatori determinati sentimenti non appena essi ne

13 Nell’argomento in versi dello *Stiffelio*, pubblicato a p. 66 sgg. del «Programma di Sala» (vd. nota 18) e qui dato nell’*Appendice*, Raffaele viene definito (vv. 56-57) «Nobiluomo creduto, ma di fatto / Conte fasullo e tristo trovatello» (e cfr. vv. 120-125). La definizione è eccellente, come eccellente (ma in diverso genere) è la bevuta di chi («Il Giornale» 22.XII.1985) definisce l’argomento stesso «deliziosa sinossi coeva» (*scil.* della rappresentazione veneziana del 1852), tratto in inganno (‘bellissimo inganno’) da una nota tipografica, questa sì, deliziosamente falsa, che mette conto citare a futura memoria (*ibid.*, p. 70): «F. M. P., da *Il Salomone imbroigo*, foglio della ‘Società dei Salomoni imbroighi’, Moglian, Tip. Pagin Alfredo e figlio, 18 gennaio 1852, p. 2». Quando si cucinano *ollae putridae* musicali dai sapori e dagli odori curiosamente mescolati (ma, pare chiaro, solo un malevolo potrebbe riconoscerli anche *une senteur* di Adolf), il gusto si ottunde e l’epa si gonfia (poi crepa): così capita di non ricordare che ‘fasullo’ non è aggettivo usato nell’Ottocento o, claudicando nelle agnizioni di lettura, di non cogliere i segnali lasciati qua e là (*volunt agnosci*, diceva appunto Seneca padre in un passo famoso): «Dolci parole del rosato labbro» (v. 53), «vengon dalla campagna le donzelle» (v. 82), «qual dio che atterra e suscita» (v. 111), «negli occhi suoi ridenti e fuggitivi» (v. 161).

vedano iniziare lo svolgimento (su questo, assai bene Roccatagliati analizzando i meccanismi del libretto romantico, prosecutori di quello classicista). In Souvestre e Bourgeois l'agnizione (un'altra!) resta irrelata (nessuno ci spiega il mistero delle origini del perfido conte), ma vale comunque di per se stessa: agli occhi di una società nobiliare e altoborghese, in ogni caso perbenistica, un trovatello, un 'figlio della colpa', è capace di ogni infamia (e difatti Raffaele di infamie ne ha già compiute un bel po' nei primi due atti). D'altro canto la *pièce* ci dice (I 7) che Stiffelio è anche lui un trovatello: il vecchio Jorg racconta di averlo incontrato una sera d'inverno, piangente, nel cimitero di Bouvais, di averlo a lungo interrogato e di aver adottato il bambino ormai solo al mondo convinto di fare con ciò la volontà di Dio. Neppure delle origini di Stiffelio sapremo mai niente, ma la *pièce* sembrerebbe baloccarsi per un momento con trovatello 'cattivo' vs trovatello 'buono'. Non paia quindi *outrance* ricorrere ancora ad Aristotele sulle agnizioni (*Poet.* 1452a, 29-33): ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἄμα περιπετεία γένηται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι¹⁴.

E ancora: nel romanzo da cui fu tratta la *pièce*, Stiffelio si chiama nientemeno che 'Jean le Précurseur' (lo fa notare Emilio Sala più avanti), con tutto quanto tale nome può implicare: lascerei dunque agli amici antropologi dire qualche parola sull'ambivalenza del 'diverso', quale appunto è un trovatello: da un lato un irrimediabile cattivo, dall'altro, con il richiamo a radici ancor più remote, un 'eroe fondatore', non importa se apparso nel *décor* alla Hector Malot qual è un cimitero in una sera d'inverno (anzi...).

14 «Il riconoscimento, come indica la parola stessa, è il passaggio dalla non conoscenza alla conoscenza, e quindi alla reciproca amicizia o inimicizia tra i personaggi dell'azione drammatica destinati alla buona o alla cattiva fortuna. La più bella forma di riconoscimento si ha quando intervengono contemporaneamente casi di peripezie, come nell'esempio dell'*Edipo*». (Anche questa volta Valgimigli allenta un poco la serratissima dizione dello stile aristotelico). Come tutti sappiamo, nei drammi e nei romanzi del Sette e Ottocento l'agnizione ha un posto principe, usata com'è in una quantità di modi e fini, tutti già implicitamente racchiusi nella definizione aristotelica (si citi ancora una volta, con reverente *horror sacer*, il Praz (*La carne, la morte e il diavolo*, Firenze 1966², p. 107 sgg.). Qui si ha una sorta di agnizione 'incompleta', nel senso che Raffaele viene smascherato e perde un'identità sociale e morale cui non ha diritto, senza che peraltro questa venga appieno sostituita da quella, e sia pur nefanda, che gli è propria. Ma ciò avrebbe reso ancor più complesso l'antefatto e comunque tanto bastava alla platea francese avezza al *mélodrame*.

10. Caratteri tutti suoi ha la scena del divorzio. Ben motivata nella *pièce* per quel che concerne il pretesto legale (Lina ha sposato Stiffelio conoscendolo come Rodolfo Müller e l'*error personae* invalida, come noto, qualsiasi vincolo), lo è assai meno nell'opera, dove, per i soliti motivi, la vicenda delle due identità del predicatore è accennata in termini minimali e poco comprensibili. La situazione però nell'insieme è chiara (il marito tradito vuol liberarsi dal vincolo matrimoniale) e la musica di Verdi ha qui un suo malinconico colore 'grigio' (*Opposto è il calle che in avvenire*), cui è funzionale la marcata ascendenza belliniana. È decisamente una scena di 'interno borghese', impernata su situazione quanto mai borghese, e realizza in pieno quello che, si deve credere, Verdi aveva cercato lungo tutto il corso di quest'opera: appunto il 'dramma borghese' (i personaggi di *Stiffelio*, non dimentichiamolo mai, vestono abiti contemporanei). Che a questo mirasse Verdi in quegli anni, è cosa arcinota e la *Luisa Miller*, immediatamente precedente (1849), è lì a mostrarlo: un'opera piena di novità (è un giusto luogo comune della critica, da Basevi in poi), talora anche nel lessico del libretto, dove tuttavia l'urgere delle passioni (penso a Rodolfo) e il satanico *pactum sceleris* che dall'antefatto lega Wurm e Walter hanno spesso un'incandescenza tutta schilleriana da permettere, in più d'un caso, il ricorso a stilemi veementi, ma di una veemenza che, si capisce, non è più quella di *Ernani* (l'ambientazione borghese è in ogni caso attenuata dalla retrodatazione della vicenda al XVII secolo: vd. E. Sala, qui più avanti, e anche quanto osserva P. Weiss, *Verdi and the Fusion of Genres*, in «Journal of American Musicological Society» 35, 1982, pp. 146-150). Ancora una volta far musica poneva, in quegli anni, problemi di stile e di linguaggio. C'era davvero, in quel momento, la possibilità di uno 'stile medio', adatto ad esprimere il patire e il sentire di personaggi che, senza essere φαῦλοι, non fossero neppure σπουδαῖοι nel senso aristotelico, codificato da secoli di opera seria? In fin dei conti fino a *Semiramide*, fino a *Guglielmo Tell*, scrivere un'opera era linguisticamente molto semplice. Opera seria, opera buffa, opera di mezzo carattere e via discorrendo: tutto era definito e precostituito, i generi stavano lì al loro posto e tutti sapevano come servirsene (e difatti Bellini e Donizetti se ne servirono ancora egregiamente, e con loro altri 'minori'). Quanto al *grand opéra*, era piuttosto problema di proporzioni e convenzioni scenico-vocali: l'origine ne era pur sempre nell'opera se-

ria e Rossini si ergeva come giovio signore dell'una e dell'altro. Negli anni Quaranta, nei suoi 'anni di galera', Verdi invece sentiva (e non poteva non sentire appunto perché era Verdi) che i codici si andavano sgretolando, che il linguaggio operistico doveva essere rinnovato, che la tematica scenica non poteva più eludere il realismo psicologico imposto dal Romanticismo. Se così è, *Stiffelio* trova la sua ragione d'essere – e, parimenti, la ragione di venire oggi riproposto al pubblico veneziano in forma debita – come 'laboratorio' verdiano. Non ci meraviglieremo, allora, che le grandi scene di Lina e Stankar siano musicalmente le più felici. Felicità di inventiva, è noto, non si identifica necessariamente con novità di linguaggio e va da sé che dove situazioni teatrali molto efficaci – ma di per sé tradizionali e aliene dal 'nuovo' che Verdi si proponeva – 'trascinano indietro' mano e gusto del compositore, questi proceda senza impacci e la musica sgorghi libera e sicura (l'osservazione vale anche per le caratteristiche vocali delle due scene dal punto di vista più strettamente tecnico: come sempre, si lascia la parola a Celletti). Ma neppure ci meraviglieremo che, mal servito da Piave, Verdi abbia percorso la via alla mèta intravvista con incertezze e fatica, fino a lasciarla a mezzo. È pur vero – e questo aumenta per noi l'interesse per il 'laboratorio' *Stiffelio* – che la strada sarà ripresa poco dopo, e con slancio tale da portare d'un colpo al capolavoro assoluto della *Traviata*, dove la presenza di tutte le forme tradizionali è celata dal perseguito e vittoriosamente ottenuto rinnovamento del linguaggio (cui peraltro tali forme danno l'appoggio sicuro delle strutture ben collaudate). Anche in questo *Traviata* – non commensurabile con le opere di prima e di dopo, neanche dello stesso Verdi – si colloca sul piano di *Don Giovanni*, del pari non commensurabile: chi riconosce davvero (eppure ci sono...) Recitativo strumentato (*Don Ottavio, son morta...*) e Aria (*Or sai chi l'onore...*) nella grande scena di Donna Anna (nr. 13)? E chi riconosce, udendo Violetta, Recitativo (*È strano...*), Aria (*Ah, forse è lui...*) e Cabaletta (*Sempre libera...*), con regolare Tempo di mezzo? Però è molto importante notare che Verdi non ritentò più la strada percorsa vittoriosamente. Non doveva essergli sfuggito, penserei, che il melodramma, spettacolo di tutte le convenzioni, sarebbe entrato in crisi irrimediabile se avesse rinnovato l'impatto con la descrizione (splendida descrizione, per verità) della bisca di una sontuosa casa di malaffare o altro ambiente del genere (del pari incommensurabile, in *Traviata*, la ti-

pologia vocale della protagonista: nessuno esita a definire *Norma* un drammatico d'agilità, ma tale definizione non va più bene per Violetta, una parte che – avrebbe detto Mila – si canta con la gola, il cuore e – altri visceri...).

11. Tutte le incertezze stilistiche di Verdi sembrano venire alla luce nel secondo quadro del terzo atto di *Stiffelio* (Tempio gotico). Potrà apparire 'moderna' l'idea di non affidare a Stiffelio nessun pezzo chiuso, nessuna espansione sentimentale a lui solo riservata; parimenti 'moderna' potrà sembrare l'idea di aver trattato Lina nello stesso modo (si badi però che in questo Piave e Verdi sono molto fedeli a Souvestre e Bourgeois), ma la musica resta freddo commento, non si appropria dei sentimenti, non ha insomma quell'idea tipicamente verdiana che, per es., compare in una situazione non troppo diversa della *Battaglia di Legnano* (anche qui vi è un perdono): penso alla grande frase di Arrigo nel Terzetto finale (*Chi muore per la patria...*). Vi ho detto prima del mio reverente amore per Verdi, neppure risparmiandovi il mio privato di pargoletto o quasi, ma non posso nascondervi che, deluso dalla legnosità di questo finale, mi è venuta non di rado la tentazione di 'metter su' un *pastiche* davvero irriverente (un poco alla Arbasino, insomma): far cantare, cioè, a Mina perdonata il Rondò della *Donna del Lago: Fra il padre e fra l'amante* [scil. *il marito*] / *Oh qual beato istante!* (il coro c'è, e Stankar e Stiffelio possono benissimo trasformarsi in Douglas e Malcolm...)¹⁵.

12. Passiamo ora ad *Aroldo*, molto brevemente, dove si dimostra che Aristotele aveva (quasi) sempre ragione. Cosa si è fatto in *Aroldo* rispetto a *Stiffelio*? Nella rielaborazione del libretto si è innanzi tutto cercato di introdurre quel che in *Stiffelio* non c'era: antefatto, motivazioni plausibili, un po' di chiarezza complessiva negli eventi: il tutto nelle prime quattro

15 L'estetica del *tableau* — così importante nel *mélodrame* e ragione vera del diverso finale della *pièce* rispetto all'antecedente romanzo; rimando su tutto questo alla relazione di Sala — è perfettamente rispecchiata dal libretto di Piave (Lina deve almeno iniziare a salire la scala che mena al pulpito di Stiffelio e, si noti, la scala di destra, cioè quella degli eletti e dei redenti...), ma la musica non risponde: e si che poco prima c'era stato il finale, musicalmente bellissimo, della *Battaglia di Legnano*, dove il *tableau* non manca (e neppure manca un salmodiare dei frati sul testo del Salmo 89 — *Deus meus, pones illos ut rotam...* — di evidente felicità musicale ed efficacia scenica). In ogni caso quest'edizione veneziana di *Stiffelio* si è giovata della regia elegante, rigorosa, discreta di Pier Luigi Pizzi, particolarmente felice in quest'ultimo quadro.

scene aggiunte *ex novo* (ma ci sono interventi anche dopo, s'intende). *Aroldo*, quindi, è un crociato inglese, andato in Palestina lasciando in patria la diletta sposa: siccome (sciocchino!) non ha pensato di cingere costei di una buona cintura di castità, in sua assenza 'qualcosa' è avvenuto e il padre della sposa (qui Mina, e non più Lina) lo ha compreso (si è reso questo padre, Egberto, già Stankar nello *Stiffelio*, più perspicace del suo omologo nel libretto precedente o per lo meno tale egli risulta agli spettatori). Sempre per questo fine chiarificatore, Mina ci è mostrata, dopo il coro d'inizio, in preda ad acuti rimorsi, conscia di una colpa che la tormenta ancor di più ora che l'ignaro marito è ritornato e tutti lo festeggiano (la pur breve Cavatina impegna a fondo la voce del soprano e ciò si iscrive nei nuovi tratti vocali, più risentiti, che il personaggio mostra rispetto allo *Stiffelio*: un altro modo, penserei, di rendere meglio percettibile l'intreccio e, qui, l'antefatto). Insomma, un complesso di 'restauri' che hanno per fine il rendere perspicue le πράξεις e gli ἥθη, cioè, in una parola, il μῦθος della nuova opera (tra l'altro si è cercato di semplificare l'armeggio che c'è in *Stiffelio* intorno alla *Messiede* con rilegatura chiudibile, così da renderlo meno goffo: il risultato è stato però molto scarso): macroscopica, in quest'ambito, l'aggiunta del quarto atto, di cui diremo appresso.

13. Non meno significativo il trasporto dell'azione in un'Inghilterra medievale che difficilmente si potrebbe immaginare più di cartapesta, ma che, in ogni caso, rappresenta un ritorno pieno alle convenzioni melodrammatiche e, in particolare, al melodramma di tinta romantica. *Aroldo* viene sì dopo *Traviata*, ma l'azione di questa venne retrocessa al tempo, circa, di Luigi XIV: solo alla fine dell'Ottocento appare l'ambientazione borghese forse desiderata *ab origine*, ma comunque 'recuperata', si badi, quando oramai gli abiti in stile 1850 'facevano costume' e dunque contribuivano a creare quello 'stacco' deciso fra spazio del pubblico e spazio della scena che le 'assurde' convenzioni melodrammatiche sembrano esigere senza remissione (il più fatale errore dei nostri veristi sembra non aver ricordato che non si può far fucilare una persona, non si può far circolare una bicicletta là dove si canta: la recente grande fortuna di *Turandot* può essere an-

che ricondotta al suo ambiente fiabesco, che ‘copre’ le smagliature, a volte ben avvertibili, della scrittura musicale)¹⁶.

Verdi, dunque, rinuncia al dramma borghese – niente vietava infatti di ristrutturare meglio la vicenda lasciandole i connotati originari di ambientazione e conflitti psicologici – e, messa da parte la Germania del primo Ottocento, cerca anche nel diverso *décor* scenico quell’effetto di ‘straniamento’ (lo ξενικόν di Aristotele) che l’opera esige¹⁷.

In questo nuovo contesto è evidente che le caratteristiche ‘nobili’, niente affatto ‘borghesi’, della scrittura vocale riservata alla protagonista e al padre di questa trovano migliore evidenza. Verdi, anzi, sembra aver insistito su quest’aspetto stilistico scrivendo, per la scena del cimitero, una nuova Cabaletta su nuovo testo: le due strofe di *Stiffelio* (*Dunque perdere volete*), che attingono il contenuto a Souvestre e Bourgeois (vd. sopra, 9), sono sostituite da tre, dove la concitazione romantica è al massimo (i cambiamenti del testo del Tempo di mezzo sono invece minimi), quali che possano essere stati i desideri della protagonista riminese:

Ah, dal sen di quella tomba
cupo fremito rimbomba!
scellerato fu l’accento
che lo giunse a provocar.

16 Verdi sapeva che il discorso musicale non deve essere deturpato da ciò che musica non è; quindi niente tossicchiamenti di Violetta o rantoli di Lady Macbeth o risatine di Riccardo: vd. una lettera del 1865 all’Escudier, pubblicata da Conati nel 1981 ed ora leggibile anche in Budden, *Le opere di Verdi* (tr. it., I, Torino 1985, p. 331 n. 91). Giovanni Morelli mi avverte che non si deve più credere alla tradizione (tante volte ripetuta e in teatro e nei libri) secondo cui la prima assoluta di *Traviata* fosse già in abiti del tempo e che in tale fatto fosse una concausa del famoso insuccesso. Unitamente alla retrodatazione della *Luisa Miller*, questo è elemento in mio favore: realismo psicologico sì, in Verdi, ma assoluto temperamento del veristico, comunque inteso (può forse stupire nel ‘manzoniano’ Verdi, in chi parlava di «inventare il vero»?).

17 So bene di usare con libertà un concetto che Aristotele ha elaborato per questioni di stile letterario (*Poet.* 1458a, 22 e soprattutto *Rhet.* III 1404b, 1-12): qui mi riferisco al ‘distacco dalla quotidianità’ che sembra connotare strutturalmente lo spettacolo operistico in quanto veramente tale, pur non potendo essere, di per sé, condizione sufficiente. È forse più di una curiosità ricordare quanto si teorizzò nel Seicento commentando Aristotele: scrive infatti il Gessi (vd. nota 5) nella sua *Lettera dell’Autore responsiva...*, cit., p. 157 «... e sia il soggetto più tosto antico, che moderno: più tosto straniero, che domestico, perché essendo più lontano dalla nostra notitia, più facilmente, e verisimilmente ammetterà gli Episodi, e le parti favolose connesse al vero» (e il Gessi ha per *auctoritas* la ‘difesa’ del *Solimano* pubblicata dal Bonarelli).

Di mia madre l'ombra irata
già ne sorge, su me guata!
oh, terrore! già mi sento
dal suo labbro fulminar.

Ah, fuggite! il mio spavento
si raddoppia a voi dinante;
maledetto sia l'istante
che vi scesi ad ascoltar.

Del pari concitata e nobilissima la vocalità: mentre la Cabaletta dello *Stiffelio* impegna la voce nella zona medio-alta, quella dell'*Aroldo* la mantiene in quella medio-bassa nelle prime due strofe (Mi bemolle minore) per impegnarla su tre ottave (dal Si bemolle sotto il rigo al Do sopra) nella terza (che modula al Do minore), con rapide *roulades* di forza e, quasi alla conclusione, con anche un Do acuto 'scoperto' (sulla preposizione *ad* ripetendo *ad ascoltar*): non va udita, questa Cabaletta, nell'esecuzione che Montserrat, come spesso un po' 'altrove', ne ha dato in una serata vocalmente non felice, ma esiste un'eccezionale incisione di Maria, una fra le ultime, che dà un autentico brivido romantico (si sente davvero una voce 'dalla tomba').

14. In questo nuovo contesto viene peraltro a trovarsi fuor di posto la scena del divorzio, e sarebbe strano che non fosse così. Non mi soffermo più che tanto sulla situazione (sappiamo bene quel che fossero le consuetudini dell'aristocrazia europea del Duecento e nessuno si è mai meravigliato sul serio del ripudio di Ermengarda ...), ma è certo che per il pubblico dell'Ottocento e per quello odierno un crociato e la moglie che divorziano consensualmente o quasi sono terribilmente goffi, tanto più che – scomparso Rodolfo Müller/Stiffelio – l'*error personae* invocato dal pastore scomparire anch'esso ... Resta invece l' 'errore' musicale: la scena davvero borghese di *Stiffelio*, quella più proiettata verso un nuovo gusto musicale, 'vuole' imperiosamente abiti dimessi e quotidiani e invece abbiamo qui spadoni, castelli anglo-normanni e tutto il *bric-à-brac* delle goticherie della moda ottocentesca. Si riproduce, in forme speculari, l'ambiguità stilistica di *Stiffelio*: là era troppo 'alto' il tono delle scene di Lina e Stankar, qui è troppo 'basso'

(in senso retorico, sia ben chiaro) quello della scena del divorzio. Il romanticismo aveva posto fine per sempre alle ‘parodie’. Abbiamo detto prima della legnosità dell’ultimo quadro di *Stiffelio*. Il quarto atto di *Aroldo*, che vorrebbe dare completezza verosimile alle πράξεις, vede sì un accettabile marito che perdona (lo fa anche il Renato del *Ballo*, per quanto riguarda la moglie), ma è scomparso il grande effetto della lettura evangelica – purtuttavia non realizzato musicalmente, a conferma che le sollecitazioni del libretto restano inutili quando non diventano idee musicali – e il tutto, se più non è legnoso, si è fatto dilavato e anodino. Lo studioso di Verdi riterrà comunque che l’impianto della scena del temporale sarà ripreso, ma con che energia!, in *Otello* che anche il comune spettatore non può non rievocare, difficilmente a favore di *Aroldo*.

15. L’itinerario di un artista non è mai ‘progressivo’: ci sono pause, silenzi, meditazioni. Se la strada di *Traviata* non fu ripresa più, Verdi ne imboccò vittoriosamente altre, ancor più ardite e difficili. Il primo *Bocca-negra* (coetaneo di *Aroldo*, non si dimentichi) mostra un Verdi che inizia l’esplorazione delle oscurità dell’animo umano. Senza rinunciare alle ambientazioni tradizionali (vi aveva rinunciato Mozart?), intese forse anche quale agevole mezzo di veicolare la vicenda al pubblico, Verdi non si trae indietro di fronte all’inquietudine morale suscitata dal doge genovese che nella figlia ritrovata vede troppo – sì, troppo, almeno nella scena del riconoscimento – la sua donna perduta (talché lo scoppio di gelosia di Adorno non sembra una situazione costruita per fornire al tenore il pretesto di una romanza), e non dico di momenti come il dormiveglia («Amelia, ami un nemico») e come lo stesso stupendo finale, dove il doge morente sembra scambiare la sua Maria di un tempo con la figlia che Gabriele Adorno gli ha pur lecitamente portato via facendola sua sposa ...: la confusione dei tempi narrativi e dei piani affettivi proietta sul ‘tiranno’ Simone una cupa ombra viola. Pochi anni ancora e, respingendo ogni tentazione di ‘imborghesimento’, Verdi farà maturare i conflitti di coscienze dello *Stiffelio* in quello che – con un’immagine usata da Roland Barthes per Tacito – vorrei chiamare il ‘barocco funerario’ del *Don Carlos*, dove politica, amori per-

versi, voluttà del disfacimento nel sepolcro ci riconducono alla vera tragedia: μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας¹⁸.

APPENDICE

Giudico opportuno che il lettore abbia sott'occhio l'argomento di *Stiffelio*: non conoscendone esposizione più esatta ed elegante di quella (anonima, come noto...) del già ricordato «Programma di Sala» (vd. sopra, note 13 e 18), la riproduco qui di seguito.

- Siamo nel nord-Tirolo, ai primi anni
Del secolo presente.
Rodolfo Müller, protestante e capo
(Col nome di Stiffelio) d'una setta
5 Di probi moralisti «assasveriani»
Ritorna al focolare ove l'aspetta,
Col fido Jorg, vecchio e possente amico,
Il suocero Stankár, un colonnello
A riposo, solerte, messo a guardia
10 Dell'onor della sposa,
Del talamo di Lina,
Donna gentile, sposa trascurata

18 Ho lasciato al mio intervento, tenuto su brevissimi appunti, tutte o quasi le caratteristiche del 'parlato', senza escludere intemperanze verbali o improvvise irruzioni del 'privato', che spero mi vengano perdonate; del pari, vanno considerate soltanto incidentali le pochissime referenze bibliografiche disseminate qua e là, ma non posso non ricordare di aver udito con molto frutto le relazioni di Julian Budden, Daniela Goldin, Harold Powers e David Rosen: in quest'ambito, peraltro, sono debitore soprattutto a due giovani d'ingegno sveglia, Alessandro Roccatagliati ed Emilio Sala, che mi hanno dato in lettura i loro dattiloscritti, così come essi hanno rivisto il mio. Materiali utili (vd. il saggio di Angelo Foletto) ho trovato in Verdi, *Aroldo e Stiffelio*, Programma di sala del Gran Teatro La Fenice, Venezia 1985 e Verdi, *Stiffelio*, Parma 1968 [«Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani» 3] e ho dato un'occhiata alle recensioni dedicate in sede giornalistica agli spettacoli veneziani del 20.XII.1985: Arruga, «Il Giorno» 23.XII.85; Buscaroli, «Il Giornale» 22.XII.85; Cavicchi, «Il Resto del Carlino» 24.XII.85; Loppert, «The Financial Times» 7.I.86; Mila, «La Stampa» 22.XII.85; Pugliese, «Venezia 7» 22.XII.85; Villatico, «La Repubblica» 22.XII.85 (un grazie all'Ufficio Promozione della Fenice e in particolare a Domenico Cardone e Simonetta Bonato). Di quanto sia debitore a Giovanni Morelli, *sospitator* di *Aroldo e Stiffelio*, si può solo immaginare; Renato Raffaelli ha riletto con me il dattiloscritto: come sempre, e come sempre migliorandolo.

Dall'amato Stiffelio che per mesi
 Trascorso ha il mondo a predicare gli alti
 15 Precetti della fede e a censurare
 L'immondizie del trivio,
 Gli ozi dei mercatanti, i vizi orrendi
 Delle adultere dame,
 Le bieche cene e le invidiate danze
 20 Dei salotti borghesi.
 Giocondo un brivido
 I cuor percuote,
 L'alme riscuote:
 Torna Stiffelio
 25 Al focolar!
 «Plaudiam!» gridan gli astanti,
 Ognuno lo festeggia, e solo Lina
 Con palese imbarazzo
 Non ha sguardi per lui, teme l'incontro
 30 Degli occhi suoi, china la testa e tace.
 Ai famigli Stiffelio ha raccontato
 Come il buon Valter, l'uomo del traghetto,
 Gli ha consegnato un portafoglio intatto
 Zeppo di scritti e d'altri incartamenti
 35 (D'una tresca amorosa documenti
 O d'altra infamia già che caduti
 Son dalle tasche del pastran d'un'ombra
 Di un uom che nella notte
 Dal balcon luminoso di una casa
 40 S'è gettato nel fiume, prestamente,
 Al grido d'una donna scarmigliata).
 Per non scoprire l'infamia d'un losco
 Amor getta Stiffelio
 Le carte nel camino ed arde in quelle
 45 L'inconcio suo sospetto.
 Già tutti sanno, ma nessun lo dice,
 Che la sua sposa, Lina, amaramente

- Soffre del fallo e dell'infedeltà
Commessi quando sola,
50 Abbandonata per cagion del zelo
Predicatorio dello sposo, ell'ebbe
Cedimento colpevole alle tante
Dolci parole del rosato labbro
Di Raffaello, un vicino di casa,
55 Nobiluomo creduto, ma di fatto,
Conte fasullo e tristo trovatello,
Traditor, libertino, che l'anello
Della madre di Müller
Dalle mani infelici
60 Della povera Lina
Strappò qual pegno, qual vanto e trofeo
Di quell'incontro sì adultero e reo.
Un galeotto libro, seppur santo,
Una copia robusta e rilegata,
65 Con tanto di lucchetto,
Del poema di *Klopstok*
È usato dagli amanti
Per scambiarsi messaggi.
Scopre Stankár la figlia Lina in atto
70 Di scrivere a Rodolfo
La piena confessione del misfatto,
E in un lungo duetto la convince,
Per amor del marito e per pudore
Dell'onor familiare e militare,
75 A tacergli ogni cosa.
Punirà lui, Stankár, con un duello
L'infamità del conte Raffaello.
Ma intanto il conte che furtivamente
Altro messaggio ha messo nel librone
80 Vien scoperto da Jorg che riferisce
Quanto ha spiato all'amico Stiffelio.
Vengon dalla campagna le donzelle

- E i lor compagni, allegri contadini,
 A festeggiar Stiffelio coi lor canti.
- 85 Vengono e vanno e quando di lontano
 Le lor voci giulive ormai son spente
 Finisce l'atto con un parapiglia:
 Vuole Stiffelio capir che succede,
 Strappa il fermaglio al libro,
- 90 Agita sbraitando un foglio scritto
 Ch'entro vi scopre ascoso,
 Ma ratto qual baleno il colonnello
 La lettera carpisce e a pezzettini
 Fiero e caparbio la riduce, allora,
- 95 Fra lo stupor di tutti,
 Maledetto dal giovane marito
 Che il temuto bollor più non trattiene
 Al calar della tela.
 Piange la sposa all'inizio dell'Atto
- 100 Nelle paure della veglia bruna
 D'un cimitero attiguo alla chiesetta.
 Piange e ricerca in quel depresso loco
 La tomba della madre e una preghiera
 Rivolte al cielo, fra i Beati, ad essa
- 105 Perché pianga con lei.
 Pur anche fra le zolle
 Cineree e morte la raggiunge il conte
 Infame che le nega
 Restituzion di lettere ed anelli.
- 110 Irrompe il genitor, spada alla mano,
 Qual dio che atterra e suscita
 L'espiazion del forsennato orgoglio
 De' balordi adulterii.
 Fugge gridando Lina e il giovin conte
- 115 Rifiuta la battaglia;
 Vigliacco, non ardisce
 Battersi col soldato e adduce scuse.

- A quel punto, adirato,
Più che mai furibondo il colonnello
120 Rivela al conte che il conte non è,
Ma un trovatello, un tristo avventuriero,
Un furfante bastardo, onde per cui
Incrociar l'armi è d'uopo ed al duello
Dar corso finalmente.
125 Ma in quell'istante appare
Sulla soglia del Tempio
Stiffelio a disarmare
I contendenti e a tutti predicare
Come Gesù abbia detto
130 Che il fratello perdoni al suo fratello.
Avvien però che nel seguente alterco
Stankár confessi che è Raffaello
Amante della moglie e traditore
Del suo importuno amico e salvatore.
135 Una sinistra face
Negli occhi brilla al marito tradito.
Crede e non crede, implora, piange e strilla,
Comprende finalmente e come un folle
Si butta sul nemico per finirlo
140 A sciabolate, ma in quel mentre torna
Per l'aer bruno quel perpetuo canto,
Di miserer, che i devoti, in attesa
Del lor pastor, innalzan nella chiesa.
Il canto sacro e la sacra visione
145 Di una gran croce che tutto sovrasta
Ricordano a Stiffelio il suo dovere
Di buon cristiano, e la spada di mano
Gli cade. E qual di gel freddo sudario
La mistica coscienza lo attanaglia
150 Mentre cala il sipario.
S'apre il terz'atto: Stankar pensieroso
Pulisce la pistola, ultima ratio

- Della sua dignità.
 Egli ama ancora, ancor teneramente,
 155 Quella colpevol figlia,
 Ma l'onor lo costringe al passo estremo.
 Sta per spararsi, poi si ferma quando
 Gli fa sapere Jorg che Raffaello,
 (Che Stiffelio ha chiamato)
 160 Sta per tornar. Stankár balza felice,
 Negli occhi suoi ridenti e fuggitivi
 Convulsa brilla l'estasi,
 La gioia inesprimibile
 Sprizza da tutti i pori,
 165 Invoca la vendetta
 E il suo vago avvenir sembra assapori
 Con feroce piacer. Si appiatta e attende.
 S'incontran il tradito e il traditore,
 E civilmente Stiffelio propone
 170 Al suo rivale di stare in ascolto
 In altra stanza, mentr'egli alla moglie
 Qualcosa proporrà di interessante.
 Giunge Lina dimessa, ed il marito
 Di firmare una carta di divorzio
 175 Le impone crudelmente.
 La donna accetta e con mano tremante
 Firma la transazione.
 Compiuto l'atto, a lui che la rigetta,
 La sprezza disgustato e la condanna,
 180 Chiede d'essere udita, egli rifiuta.
 Ben ferma Lina lo trattien, Stiffelio
 Deve ascoltarla, è prete,
 E come prete l'udrà in confessione.
 «Ministro confessatemi!»
 185 Gli strilla in faccia e lo costringe a udire
 Di colpa, pentimento e del martire
 Ch'essa patisce e che la fa morire.

- Entra Stankár col brando insanguinato
Che l'origliante conte or ha ammazzato.
- 190 Stiffelio monta in furia, maledice,
Casa, parenti, tetto e focolare,
Fugge correndo al Tempio
Ove di già, come tutte le sere,
Il popolo lo attende
195 Cantando il miserere.
Termina in questo modo il primo quadro
Dell'atto terzo, dolorosamente.
S'alza la tela sull'ombre severe
D'un tempio gotico, monumentale
- 200 Dapprima vuoto ma che poi ben presto
Al suon d'un cantico di miserere
S'empie di gente e di popolani,
(Chi inginocchiato, e gli altri a sedere).
Furtivi entrano qui Stankár e Lina
- 205 Pentiti e miseri, vanno a sentire
Stiffelio predicar
Al popolo assembrato
Del Vangelo di Dio il Verbo e i Detti.
Scorge Stiffelio quella peccatrice,
- 210 Sussulta e geme, poi la calca fende,
E sulle scale del pulpito ascende.
Sente il pensier fuggirgli,
Il fastidio l'ingombra,
Ma un santo spron lo punge:
- 215 Il gran libro in man prende,
Ispirazion vuol trarne,
Tace e il popolo freme
Chiedendosi: Perché?
Infine apre il Vangel, trasumanato,
- 220 E quasi in trance ne legge
Tre lapidarie righe:

- Quegli – disse Gesù – quegli di voi
Che non peccaro mai*
- 225 *Scaglin la prima pietra!*
Lina la peccatrice riconosce
In quei Detti del Dio
Il segno del perdono:
Gran Dio! esclama felice
- 230 Precipitando a terra e al pié del pulpito
là cade, immobile, miracolata,
Pacata nel contegno, sposa, figlia,
Pura, innocente, perdonata, casta,
Giace lieta, beata,
- 235 Innanzi al Dio, prostrata,
E all’Uom che la capì.

IL VELO DELLA PRINCIPESSA EBOLI¹

1. Il volume di Guido Paduano che qui discutiamo² può apparire, in se stesso considerato, come un volume di 'librettistica': esso peraltro si inserisce con caratteristiche tutte sue nella ormai ricca bibliografia dedicata a un genere letterario di cui solo di recente, da noi e fuori, si è compreso il singolare valore di testo capace di collocarsi 'di taglio' rispetto a più piani culturali: linguistico, metrico, musicale, sociale e di costume. E non v'è dubbio che la scomparsa del tradizionale dileggio per i 'passi spietati', correlato alla stentata assoluzione che si concedeva ai soliti Da Ponte e Romani (meritevole, quest'ultimo, di ben altro elogio) segua di poco, nel tempo, la riapparizione, nei teatri lirici di tutto il mondo, del grande e 'più vero' repertorio italiano, quello del primo Ottocento, con la recentissima, inebriante riconquista dei paradisi belcantistici rossiniani: sì che, in ultima analisi, anche il libro del Paduano non esisterebbe se i palcoscenici non fossero stati attraversati da chi «è stata non soltanto la Greta Garbo della lirica, ma la maggiore musicologa del nostro secolo. Ha insegnato a centinaia di migliaia di persone che la storia dell'opera, per lo più scritta da cretini, non era per nulla quella dei sacri testi»: Maria Callas (così R. Celletti, *Tu che le vanità*, Milano 1981, p. 104, un romanzo dove la finzione letteraria è talvolta minima e certo non impedisce all'autore taglienti giudizi critici sotto la persona del protagonista-narratore). Come il romanzo di Celletti, così anche la raccolta di saggi del Paduano prende titolo da un verso del *Don Carlos* (III 1 dell'edizione italiana in 5 atti) e al *Don Carlos* è infatti dedicato, con il medesimo titolo, il saggio più lungo e denso del volume, sul quale soprattutto ci soffermeremo.

2. Poche pagine di prefazione (pp. 13-21) chiariscono i presupposti metodici dell'autore, che è 'professionalmente' grecista di *envergure* e di squisito gusto anche come traduttore (Menandro, per es.); e chi scrive questa

1 Da: «Intersezioni» 1984, pp. 419-438.

2 G. Paduano, *Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, Palermo 1982, pp. 208.

nota è ‘professionalmente’ latinista, un po’ ‘testa secca’ (dice un vetusto collega), in cui l’occuparsi di metrica non ha mai sopito (semmai reso più acuto) il rimpianto di non essersi dedicato a quella che troppo tardi vide essere la sua vera strada: c’è così una *forma mentis* comune, quella della funerea *Altertumswissenschaft*, che forse crea tra Paduano e me vuoi sottili complicità, vuoi perfidie dolcemente insidiose. Il Paduano, dunque, muove dalla constatazione della tematica amorosa come centrale nelle trame operistiche e nel *corpus* immenso che va, diciamo, dall’*Incoronazione di Poppea* a *Turandot* e sceglie, oltre a *Don Carlos*, quattro capolavori — *Ernani*, *Così fan tutte*, *Norma*, *Orfeo ed Euridice* — capaci di coprire un arco di tempo che si estende, con immensi mutamenti di linguaggio musicale e letterario, dal 1762 al 1867 (e un po’ oltre). In quest’ambito, fa osservare il Paduano a p. 17, il saggio «non è uno studio sui libretti, e tanto meno sul linguaggio musicale: è uno studio sulla significazione drammatica, vale a dire sul messaggio unitario che l’opera trasmette attraverso la sua testualità multipla. Se la discussione sembra vertere costantemente sui termini della dizione letteraria, ciò potrà anche dipendere, in certa misura, da lacune e squilibri nella formazione culturale di chi scrive, ma sostanzialmente risulta essere il correlato discorsivo di un’attenzione precipuamente rivolta alle forme del contenuto. Con questo si intende anche dire che ogni riferimento ai versi del libretto che non sia brachilogicamente sostitutivo di un riferimento alla partitura, cioè alla parola cantata, rimanda bensì alla parola scritta, ma la considera in quanto portatrice dei valori, delle idee-forza, dei nessi tematici [non in senso tecnico-musicale, si capisce] che attraverso la formalizzazione in un sistema di opposizioni significanti costituiscono la situazione teatrale: considera cioè la sua funzionalità non come forma dell’espressione, ma come, appunto, *indicatore delle forme del contenuto*». Di qui discende il rifiuto metodico di prendere in considerazione la *facies* stilistica (in senso letterario) dei testi esaminati (pp. 17-18), considerata secondaria e debole rispetto all’espressione musicale (il Paduano si colloca in tal modo agli antipodi, direi, di un indirizzo di studi culminato nei saggi raccolti dal Folena nel suo fulgido *L’italiano in Europa*³); discende anche, sulle orme di una personale rimeditazione di ben noti studi di Ruwet,

3 G. Folena, *L’italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Torino 1983.

la rivendicazione (p. 18) della possibile «percezione contemporanea del messaggio linguistico-poetico e di quello musicale. Per la significazione dell'insieme dei due messaggi, la parola ha dunque funzione insostituibile» (e poco prima: «...non intendo affatto accostarmi all'opinione secondo la quale nella musica vocale la parola viene 'assorbita' dentro la musica, perdendo in questo contatto la propria identità»).

3. Il forte privilegio accordato alle forme del contenuto diviene esplicito (pp. 19 sgg.: il linguaggio critico del Paduano non manca, qui e in seguito, di qualche sinuosa oscurità)⁴ nel confronto, istituito dal Paduano proprio *exempli causa*, fra libretto della *Norma*, quello dei *Puritani* e quello della *Lucrezia Borgia*: lodatissimo da tutti, 'perfetto' il primo, di tanto inferiore il secondo (a Pepoli, per davvero, l'amicizia con Leopardi non aveva insegnato niente), eppure — e io sono in pieno accordo con Paduano — «che Pepoli faccia pronunciare ai suoi personaggi 'tournures' slegate o anche autentiche cacofonie, non ha quasi nessuna importanza a patto che, come avviene, siano attendibili e vitali il modello drammaturgico e i suoi operatori»; all'incontro, i buoni versi del Romani nella *Lucrezia Borgia* non impediscono che «il conflitto tra Lucrezia e Alfonso nel I atto» sia «un conflitto drammaturgicamente irrilevante» per cui «l'annaspere della struttura non impedisce certo a Donizetti di scrivere 'bella' musica — nel senso almeno di melodicamente ricca — ma può troncarne la funzionalità drammatica, e quindi impedirne la fruibilità come fatto teatrale». L'esplicito richiamo, del resto, alla celebre 'parola scenica' verdiana (p. 18 e n. 8) era già assai eloquente (ottima, su questo piano, anche la rivendicazione, a p. 20, di un cupo ossimoro del solito *Ballo*: *oh, come tutto riluce di tetro*) e con piena coerenza il Paduano può concludere che «è assurdo chiedere ai libretti un nitore e un'eccellenza della dizione, cui non si potrebbe comunque attribuire una funzionalità decisiva, visto che altra è la forza portante dell'espressione; è pertinente chiedere ad essi capacità di impostazione dell'evento e della

4 A p. 158 il Paduano afferma che quello tra Medea e Giasone, *Norma* e Pollione «è un rapporto non orizzontale»; parimenti a p. 173 «l'esterno del circuito autistico» ad una 'testa secca' come la mia non è stato facilmente comprensibile. Ma ogni venia dev'essere concessa a chi, come Paduano, è considerato un «critico-artista»: così, autorevolmente, A. La Penna, *La Sansoni e gli studi sulle letterature classiche in Italia*, in AA.VV., *Testimonianze per un centenario (Contributi a una storia della cultura italiana 1873-1973)*, Firenze 1974, p. 124 n. 36.

sintassi scenica, e una corretta ambientazione del gesto». Di qui ancora una conseguenza, che mi vede d'accordo con Paduano quali che siano le riserve che si affaceranno più oltre: di fronte ai 'modelli illustri', agli 'originali' di autori famosi (come tutti sanno, *Don Carlos* rinvia a Schiller, *Ernani* a Hugo) «il rapporto tra originale e versione melodrammatica riguardo alla struttura scenica diventa spesso un'opposizione funzionale fra termini di eguale dignità». E subito dopo riconosco nel Paduano chi è intinto della mia stessa pece: «ma su questo punto è il caso di cedere la parola alle analisi singole perché in questo libro l'individuazione e l'utilizzazione delle 'fonti' è il più usato e, credo, più fecondo mezzo per individuare in via contrastiva il processo di autodeterminazione organica del testo» (in termini un po' meno fioriti significa che confrontando il *Δις ἑξαπατῶν* con le *Bacchides* si percorre una buona via per arrivare al *Plautinisches*).

4. E dunque il *Don Carlos*. La primaria esigenza di concreta documentazione che garantisce e inibisce, inibisce e garantisce il filologo classico affiora là dove il Paduano (p. 64 n. 10) giustifica la sua scelta del testo originale francese di Méry e Du Locle come quello su cui lavorare: io, anzi, andrei più in là di Paduano (e di altri non meno *attitrés*) nel rivendicare l'opportunità di udire una buona volta quest'opera anche nel testo francese. Certo, l'italiano è pur sempre la 'lingua dell'opera' e, in più, la memoria dello spettatore è *ab immemorabili* legata ad *incipit* celebri che è problematico mutare (occorrerebbe molto sforzo, anche al più culto degli spettatori, per 'sostituire' *Elle ne m'aime pas* ad *Ella giammai m'amò*), ma forse il Paduano ed altri dimenticano che la fonazione italiana e quella francese con la loro diversità (tanto l'una è chiara e scandita, quanto l'altra raccolta e *nuancée*) sono elementi che concorrono in modo davvero importante al solo risultato che conti, quello musicale nella sua totalità: uno spirito raffinato come il Paduano l'avrà notato confrontando *Guillaume Tell* e *Guglielmo Tell*, per non dire che le *Nozze di Figaro* in tedesco non sono da infliggere neppure al peggior nemico (e in tedesco, ahimè, capitò di dirigerle a Furtwängler). Nel caso specifico, la versione italiana, oltre a vere e proprie bruttezze disseminate qua e là, quasi sempre enfatizza o trivializza a sproposito, come il Paduano mostra facilmente (pp. 70 nn. 19 e 20, 27 n. 24) e vedremo anche qui.

5. Come ben noto, della grande opera verdiana esistono fondamentalmente tre testi (detto un po' in breve), comodamente raccolti e commentati in edizione critica per ora fuori commercio e a me resa accessibile dalla cortesia amichevole di Bruno Cagli⁵. Nel corso di questa nota io quindi distinguerò:

5AP: l'edizione parigina in 5 atti (1866/67), con testo originale di J. Méry e C. Du Locle e trad. ital. di A. de Lauzières⁶;

5APV: i brani inediti di Verdi, ora ricostruiti da Ursula Günther, cioè la musica composta (qua e là neppure orchestrata), ma soppressa nel corso delle prove e comunque non giunta alla prima rappresentazione (fonte principale è la partitura autografa conservata alla Bibl. Nationale di Parigi);

4AR: la versione dell'opera in 4 atti (Milano, 1883/84) con testo originale francese e trad. ital. di A. de Lauzières e A. Zanardini, notissima attraverso un vulgato spartito Ricordi;

5AM: la versione dell'opera in cinque atti (senza ballo) allestita per rappresentazioni a Modena nel 1886; anche di questa si ha spartito Ricordi.

6. Per anni 4AR è stata la versione preferita sia per ragioni pratiche (i frequenti cambi di scena, negli allestimenti tradizionali, rendono, o rendevano, l'opera ancora più lunga) sia tecnico-editoriali (le difficoltà di Casa Ricordi nel mettere a disposizione il materiale d'orchestra e le 'parti' di 5AM, da tempo desueta) ed essa stessa veniva talora abbreviata (pare) anche con tagli nel duetto tra Don Carlos ed Elisabetta (II 2 = I 2) e in quello tra Filippo e Rodrigo (*ibid.*). Tradizionale, poi, il taglio della 'Sommosa' (il Paduano parlerebbe, elegantemente, di «scelta abrogativa»: per es. p. 72 n. 23), che in 4AR prese il posto del lungo, complesso finale di 5AP (e proprio in questo brano anche 5APV è presente in modo significativo: vd.

5 G. Verdi, *Don Carlos*. Ed. integrale delle varie versioni in cinque e quattro atti (comprendente gli inediti verdiani a cura di Ursula Günther). Riduzione per canto e pf. con testo franc. e it. Revisione secondo le fonti di Ursula Günther e L. Petazzoni, Milano 1974. Citerò questo testo con numero di pagina e di battuta entro la medesima pagina.

6 Possono considerarsi appendici di 5AP i due brani scritti per la rappresentazione napoletana del 1872, il cui testo originale fu steso in italiano dal Ghislanzoni: uno è un breve ritocco del duetto del V atto tra Don Carlos e Elisabetta, l'altro un importante intervento alla fine di II 2 (duetto Filippo-Rodrigo): di essi non avremo modo di occuparci.

oltre, 12 e 16). Ma anche in 5AP il finale di IV 2 sembra essere stato tagliato almeno qualche volta (vd. p. 546 n. *) e la ragione principale sarà stata la medesima: il desiderio, cioè, dei grandi baritoni esecutori della parte di Rodrigo di chiudere quadro e atto senza distrarre il pubblico dal loro successo ed essere così chiamati subito alla ribalta; neppure va dimenticato, peraltro, che il taglio della ‘Sommossa’ permette di congedare il coro dopo il finale primo (III 2 = II 2) evitando altre spese, un tempo al privato impresario, oggi al teatro di Stato o sovvenzionato, che deve sobbarcarsi pesanti oneri sindacali di ‘straordinario’ (e poi chissà quante illustri Eboli volevano, e vogliono, andarsene a casa subito dopo l’*exploit* del *Don fatale...*). Un insieme dunque di fattori pratici che condizionano il teatro di tutti i tempi, e lo sa bene chi conosce come si va in scena con un’opera: le emicranie della primadonna sono molto, ma molto più importanti di ogni «scelta abrogativa» (ma non voglio abusare, e in particolare nei confronti del Paduano, dei privilegi che mi vengono da private vicende biografiche).

7. Oggi 5AM prevale di gran lunga (ma già vi ricorreva Tullio Serafin nei primi anni Cinquanta all’Opera di Roma) ed è vulgata anche attraverso incisioni di grande prestigio. In realtà, 5AM è, almeno in parte, un ircocer-vo. Chi credesse che Verdi abbia ripristinato, e sia pur con tagli e ritocchi, il testo parigino, si sbaglierebbe di grosso perché dall’entrata di Rodrigo in poi (II 1 = p. 132, 4) 5AM coincide con 4AR, salvo che di questa edizione l’aria d’entrata di Don Carlos (pp. 126-132), sostitutiva e ‘riassuntiva’ del I atto di 5AP, è stata ovviamente abolita: per poche battute di recitativo e una bella frase del protagonista (pp. 102-103, 4) si ritorna a 5AP, tanto più che, poi, pp. 103, 9-105 di 5AP e pp. 130, 7-132, 3 di 4AR (la misteriosa frase del Frate a Don Carlos e lo smarrimento di questo) sono del tutto identiche.

8. Ancora un cenno sulla versione italiana. Ho detto che concordo con il Paduano in tutte le censure che egli le muove ed aggiungo esempi. Quando Don Carlos (p. 70, 6-9) apprende di dover rinunciare a Elisabetta dice *devant l’abîme ouvert / je frémis de terreur*, mentre la versione italiana comporta una ribellione più o meno titanistica poco conveniente alla fralezza malata dell’Infante (*l’abisso s’apre a me! / e tu lo soffri, o ciel!*); più grave l’intervento sul testo del duetto famoso tra Don Carlos e Rodrigo

(pp. 146, 5-147, 7), dove, dopo *Dieu accepte notre serment, / de mourir en nous aimant! / soyons unis! pour la vie et la mort*, a p. 147, 4-7 la cadenza riprende in *climax* ascendente, che porta la voce del tenore al *la* acuto, *pour la vie et la mort* con successiva iterazione enfatica dell'ultimo sostantivo: qui il presagio funesto per l'uno e per l'altro (la morte violenta di Rodrigo e quella 'morte debole' che è per Don Carlos il chiostro sotto il manto, rifugio e sudario, dello spettro imperiale: vd. oltre, 12) svanisce in un barricadiero *grido estremo sarà / libertà*⁷. E ancora. Il centro vero dell'opera, il duetto tra Filippo e l'Inquisitore (IV 2), in certi momenti ha un testo letterario cui la rapidità delle battute concede dignità di sticomitia⁸. Qui (p. 451, 7-9) *prêtre! j'ai trop souffert ton orgueil criminel!* è davvero malamente reso con *frate, troppo soffrì il tuo parlar crudel*, per cui si perde (p. 453, 8-12) la connessione con l'ultima battuta di Filippo (già solo): *l'orgueil du Roi fléchit devant l'orgueil du prêtre* (brutta retorica 'massonica' dunque *il Trono piegar dovrà sempre all'Altare!*). Se in questo duetto (p. 444, 8-9) una volta sola il testo italiano è più aspro e duro, come la situazione comporta, del testo francese (là dove Filippo chiede all'Inquisitore se può valere anche per sé l'esempio divino del sacrificio del Figlio: *partout où le chrétien suit la foi du Calvaire / ovunque avrà vigor se sul Calvario l'ebbe*), la versione italiana ha arricchito il precedente monologo di Filippo di una connotazione importantissima — ma l'ha fatto involontariamente. Il Re lamenta la fuga del sonno dai suoi occhi (p. 437, 5-9, *hélas! le sommeil salutaire, le doux sommeil a fui pour jamais ma paupière*) e di qui il pensiero che troverà il sonno soltanto nella tomba. È un ordine di idee neanche tanto raro, ma che la musica, lo sappiamo, rende con toni di

7 Proprio questa versione, con *déplacée*, ha indotto A. Asor Rosa (*La cultura*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, IV 2, Torino 1975, p. 963 sg.) a vedere in questo duetto «la più straordinaria celebrazione degli unici valori veramente autentici espressi dal Risorgimento italiano... la fratellanza e la libertà»: niente di tutto questo, invece. In più Asor Rosa crede ancora che il duetto sia all'inizio dell'opera, perché anch'egli, come molti della nostra generazione, ha nell'orecchio 4AR.

8 Nell'ambito dell'opera, i cui duetti hanno per lo più al centro la passione amorosa in tutte le sue forme, non conosco brano di egual genere e potenza se non nell'*Incoronazione di Poppea*; dove Busenello talora quasi traduce l'*Octavia* (vv. 408-463 dell'ed. Della Corte in *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, I, Torino s.d.) non solo il verso più usato (413-447) è l'endecasillabo, ma la scena ha struttura di sticomitia dal v. 426 al v. 438: anche qui l'urto 'politico' di due volontà, con necessario soccombere dell'una, dopo un incalzante balenare di *sententiae* (vd. [Sen.] *Oct.* 440-593). Si noti che in Verdi le voci di Filippo e dell'Inquisitore non si sovrappongono quasi mai: della forma tradizionale del duetto non resta nulla.

tristezza infinita (*ibid.* 11-13 e p. 438, 1 sgg.): *je dormirai dans mon manteau royal / quand aura lui pour moi l'heure dernière, / je dormirai sous les voûtes de pierre / des caveaux de l'Escorial*. La versione italiana che tutti, anche il Paduano, hanno nell'orecchio, suona: *dormirò sol nel manto mio regal, / quando la mia giornata è giunta a sera, / dormirò sol sotto la volta nera / là nell'avello dell'Escorial*. Un confronto pur frettoloso con il testo francese (anche nelle parti del soliloquio che non cito) ci fa capire che *sol* vale sicuramente 'soltanto': Filippo, ormai, spera solo nel riposo della tomba. Ma tutti intendono diversamente — e con maggior profondità di riflessi emotivi: Filippo, ripudiato dal figlio, non amato dalla moglie che egli sospetta di tresca col figliastro (un grande interprete di Filippo, Italo Tajo, volle in una circostanza, ricordo, che sul tavolo del Re si vedesse bene il cofanetto, che però Filippo ancora non aveva osato aprire), circondato da traditori della corona e del letto, si vede abbandonato e solo anche dopo la morte: la solitudine, destino in vita dei potenti, continuerà per lui anche sotto la volta nera dell'Escuriale (e *nera* è aggettivo scelto, si direbbe, con mano ispirata). Determinante, nel nascere di questo equivoco semantico, la valenza del discorso musicale (me lo fa osservare Renato Raffaelli cui appartiene *in toto* quest'osservazione), il cui ritmo prevale sulla sintassi legando *sol* al verbo e impedendone la connessione anche con quanto segue, chiarificatrice del senso: le sillabe di *je dormirai* sono rapportate ciascuna a una nota (quattro *la*) di differente valore: semiminima, croma puntata, semicroma puntata, semiminima puntata e quest'ultima ricopre la sillaba *-rai*, rispettando così la prosodia francese. Ma nella versione italiana non si è ricorsi ad un 'io dormirò', 'ricalcando' il pronome, e *sol* si è trovato ad occupare la figura musicale temporalmente più lunga, dopo la quale (si noti bene!) altresì il cantante deve prendere fiato, contribuendo anche con questa necessità tecnica allo stacco di *sol* dal nastro fonico-semantico successivo e quindi alla sua messa in rilievo. Il ritmo crea il significato. È dunque un pensiero molto più profondo e ancora più triste, che si riallaccia bene a quel filone di necrofilia che percorre quest'opera (vd. 12 e 14), parallelo a quello dell'incesto/parricidio: un altro aspetto, direi, della dimensione decadentistica del *Don Carlos* — veneriamo sempre l'ombra del Divino Angolologo [qui come altrove il riferimento è a Mario Praz, *n.d.c.*]! — messa in luce anni fa da un famoso saggio di Gianandrea Gavazzeni (per un altro

aspetto vd. oltre, 13). In questa scena, inoltre, l'estinguersi dei candelabri nel livore dell'alba è visibile metafora anticipatrice della fine regale e gli stessi doppiieri sono già un arredo funebre che ha lo squallore della morte deserta di ogni consolazione umana o divina.

9. Va da sé, tuttavia, che non solo acribia congenita di filologo classico ha suggerito a Paduano l'uso sistematico di 5AP. Egli rivendica come centrale nel *Don Carlos* la tematica amorosa, staccandosi nettamente da un'ampia vulgata di orientamenti critici privilegiando quella politica: di qui l'obbligato ricorso (causa e giustificazione insieme...) all'«atto di Fontainebleau». Il Paduano, tra l'altro, è un uomo di troppo gusto per cadere in facili tranelli a favore di 4AR come la predilezione verdiana per la brevità a tutti i costi (è vero: in quegli stessi anni anche un lavoro non commissionato dall'Opéra come la *Forza del destino* si muove con un ritmo che non è più quello del *Trovatore*), le corrispondenze sceniche tra II 1 e V che, accettando 4AR, renderebbero strettamente simili fine e principio dell'opera, o la comprensibilità dell'azione: circa questa, opportunamente il Paduano nota che le battute aggiunte all'aria di Don Carlos per adattarla da I 1 di 5AP a I 1 di 4AR sarebbero di per sé sufficienti «a schiudere un passato inciso nelle valenze doloranti del presente» (p. 63) e, aggiungo io, ad informare lo spettatore su eventi appartenenti all'᾿διον del λόγος, che peraltro non impongono, in se stessi considerati, d'essere messi in scena direttamente. Il vero discorso di Paduano è d'altra tempra (ancora p. 63): «l'urgenza imprescindibile del primo atto non è denotativa né sintagmatica, ma connotativa e metaforica, proprio perché, mentre i fatti si possono sorvolare, non si può recidere dall'organizzazione di questa storia la rappresentazione dei modelli formali di situazioni e di comportamenti, i nuclei embrionali che individuano le grandi idee-forza, e protendono il discorso teatrale verso necessari sviluppi. Toglie significato e respiro all'amore di Carlo e di Elisabetta chi toglie non il fatto che i due si siano incontrati, un tempo, in terra francese, ma la dinamica concreta del loro incontro, da intendere come accordo e come iato di voci [in senso, parrebbe, più metaforico che proprio] e *anche* [corsivo mio] come inopinata ricchezza di passione orchestrale». Nelle successive pp. 63-73 Paduano ha osservazioni finissime, tra cui riterrei quella relativa alla 'selva' («passato mitico, è il prezioso patrimonio memoriale dei

due amanti infelici, che ne faranno... uso assai diverso; ma per entrambi sarà comunque lo *specimen* della felicità istantaneamente goduta e perduta»); quella sulla *terrible colère* di Filippo che, ancora indistinta, già prefigura trasgressioni e angosce dell'Infante; quella, davvero importante, sull'identificazione fra amore e paura nel primo incontro di Don Carlos ed Elisabetta («più del terzo atto del *Siegfried*, il primo del *Don Carlos* realizza la più inquietante delle identificazioni wagneriane, quella tra amore e paura»). Anche le osservazioni su quella particolare agnizione fatta compiere da Carlo ad Elisabetta grazie al proprio ritratto sono interessanti, ma le condivido di meno: ritratto e cofanetto mi sono sempre sembrati (né muterei parere) i soliti σημεία, che permetteranno alla gelosia della Eboli di architettare una vendetta molto 'melodrammatica': siamo, direi, più che al medaglione del *Simon Boccanegra*, a quello di Leonora nella *Forza* (vd. oltre, 15). Ma, di nuovo, pieno consenso trovano le considerazioni sul personaggio di Don Carlos come evento scenico: «quanto più si sfaldano i connotati tradizionali del tenore amoroso, combattivo, protettivo, tanto più si afferma la centralità affascinante di questa esperienza nel negativo»; è un buon modo, nella scia di Gavazzeni, di affrontare la questione del protagonista di quest'opera (vd. ancora a pp. 73 n. 27, 103 n. 99), sulla quale peraltro ritorneremo.

10. Ho citato un'osservazione musicale del Paduano e un'altra la trovo a p. 68, relativamente all'inizio del duetto tra Don Carlos e Elisabetta in II 2: a Paduano non sfuggono «la fluidità» e «la forza» di «un linguaggio musicale cui compete, comprensibilmente, la quasi totalità della significazione». Ma in tutte le pagine dedicate all'«atto di Fontainebleau» esse sono le uniche, come si constata con una strana sensazione. Eppure, trattandosi di un'opera, è chiaro che le ragioni della necessità di quanto manca in 4AR e Verdi ripristinò in 5AM deve essere cercata e trovata, in fin dei conti, nella musica (oppure, mettendosi nel punto di vista del Paduano, soprattutto nella musica). Credo quindi di poter integrare un poco i ragionamenti del Paduano sulla scorta della semplice fruizione da *amateur* di una musica meravigliosa, in cui si realizzò una delle mie prime esperienze verdiane 'adulte' (cioè un po' prima dei diciotto), vissuta anche come fatto scenico, registico ecc. ecc.: insomma respirando la polvere del palcoscenico in senso per nulla metaforico. Partendo da 5AP, con cui 5AM coincide in ciò che ora

esaminiamo, osserveremo che la vicinanza di Don Carlos ed Elisabetta si esplica, scenicamente, in tre punti nodali: il duetto di I, quello di II 2 e quello di V, tre scene strutturalmente identiche, la cui rispondenza è accentuata da una polarità: il primo duetto è preceduto dall'aria d'entrata di Don Carlos ('recitativo e romanza': pp. 35-39), il terzo dall'aria di Elisabetta ('scena', con più complesso intersecarsi di battute di canto e recitativo: pp. 595-605).

11. Questi tre momenti sono fra loro strettamente connessi dall'uso di alcune idee musicali ricorrenti (non temi, Dio ci liberi!): la prima che incontriamo è l'*incipit* dell'aria di Don Carlos (p. 37, 8 sgg. *je l'ai vue et dans son sourire*: s'indovina qua e là che al Paduano, come a me, piace moltissimo); la seconda è la grande frase di Elisabetta che si trasformerà in duetto dopo la dichiarazione d'amore dell'Infante (p. 57, 1 sgg. *de quels transports poignants et doux mon âme est pleine*; Don Carlos la riprende un po' variata: p. 58, 7 sgg.): più *nuancée* e sognante l'una, più slanciata e fervida l'altra, certo è che lo spettatore le sente 'vicine', anche al di là di certe coincidenze formali, come il fatto che la prima inizi con intervallo di quarta discendente (do-sol) e la seconda con intervallo di quarta ascendente (lab-reb). Una terza idea appare nel duetto di II 2 ed è affidata a Don Carlos (p. 187, 4 sgg. *ô bien perdu, trésor sans prix! Ma part de bonheur dans la vie*) e di nuovo la voce del tenore passa due volte in gradi contigui da mib a sib in corrispondenza dei due appellativi di Elisabetta; questa, poco dopo, riprende la stessa idea sulle parole *ô Dieu clément, ce coeur sans prix* (p. 188, 3): è ritorno speculare del procedimento visto nel duetto del primo atto. In II 2 appare anche una quarta idea, bella e scenicamente importante perché legata al momento del delirio amoroso di Don Carlos (su cui il P. si sofferma con *sympatheia* più che evidente, ma rinunciando alla pertinente analisi musicale): *par quelle douce voix, mon âme est ranimée?* (p. 191, 3 sgg.). Queste quattro idee musicali sono l'intelaiatura della vicenda amorosa nel *Don Carlos*. La prima infatti riappare nello splendido piccolo preludio che 4AR = 5AM premette a II 1 - III 1 (esso manca del tutto in 5AP che, com'è noto, ha l'incontro della Regina con la Eboli e il travestimento di questa [pp. 295-310], poi la lunga azione coreografica: vd. oltre, 15): è un brano che Paduano sa meritamente apprezzare (p. 89 n. 63), così da mettere da parte, questa volta, 5AP anche per le scene Regina-Eboli, giudicate solo

«chiarificazione e antefatto», anche se poi il testo letterario viene usato, in modo brillante, per studiare il rapporto Don Carlos-Eboli. La seconda idea viene dolorosamente enunciata da legni scopertissimi all'inizio di IV 2, quando Don Carlos è in carcere (p. 533, 8 sgg.).

12. *Summa* di tutto il quinto atto. In questo udiamo la seconda idea prima che Elisabetta attacchi *France noble pays* (p. 599, 6 sgg.); successivamente, di nuovo prima che lo stesso personaggio attacchi *beaux jardins espagnols* e dunque in modo molto percettibile, udiamo la quarta idea, quella del delirio d'amore di Don Carlos (p. 600, 7-8). Questa quarta idea, sempre prima dell'intervento della voce, echeggia più avanti in un passo del duetto (p. 564, 5 sgg.) ed è immediatamente ripresa dal tenore — ma senza l'anafora che la distingueva sia in II 2 (p. 187, 4 sgg.) sia qui nell'enunciazione orchestrale — sulle parole *j'avais fait un beau rêve*. Il quinto atto, dunque, è legatissimo al primo e al secondo non meno di quanto siano connessi fra loro questi due: Verdi, si ricordi, adattando a 4AR *je l'ai vue*, dopo alcune battute che hanno frasi meramente informative dell'antefatto, ha introdotto la seconda idea (p. 127, 3-5) come preparazione all'esclamazione *ah, qu'il fut pur et beau ce jour*, compiendo così un tentativo — non riuscito — di supplire il taglio del I atto con la 'memoria' musicale, peraltro nel nuovo contesto privata della sua relazione autentica e dunque desementizzata. Del primo e del secondo atto, direi ancora, sono richiamati nel quinto la selva e il giardino, luoghi 'naturali' dove la passione iniziò e voleva poi riprendere il suo moto trascurando ogni tabù, di contro alla 'culturalità' dell'edificio claustrale e della tomba sontuosa dell'imperatore: ritroveremo quest'opposizione. Ho detto sopra (vd. 8) del filone 'necrofilico' del *Don Carlos*, trama nera e avvolgente delle scene più inquietanti. Se appare già nel primo atto, quando la ragion di Stato separa per sempre gli innamorati, in un discorso musicale che tuttavia non è tra i più convincenti, esso occupa totalmente lo spazio musicale all'inizio di II 1 e, reso ancor più incisivo dall'intervento del Frate (su cui bene il Paduano a p. 84 e vd. oltre, 14), per riflesso si impadronisce irremissibilmente anche di quel momento ottimistico che pur vorrebbe essere il famoso 'tema dell'amicizia'. Con l'aria di Filippo (IV 1) esso si rivela come assolutamente centrale nella vicenda, che ne sarà gestita senza sosta più o meno apertamente: anche Rodrigo è infat-

ti un 'innamorato della morte', come denuncia la dolcezza ambigua delle due arie di IV 2 e — oserei dire — l'epicedio che in 5APV Verdi gli aveva riservato per bocca dello stesso Filippo II (p. 553, 1 sgg. *qui me rendra ce mort*): non par caso che la medesima frase musicale, mai arrivata sulla scena dell'Opéra, di lì a poco venisse adoperata nel *Requiem* (*Lacrymosa dies illa*). Il filone necrofilico si esplica poi sontuosamente fascinoso proprio nel quinto atto, dove *Toi qui sus le néant des grandeurs de ce monde / Tu che le verità conoscesti del mondo* è un'altra solenne meditazione regale, del tutto parallela ad *Ella giammai m'amò*. La musica, questa volta, non ha il 'color viola' profondo dell'aria di Filippo (uso un'immagine che ho sentito più volte, per certo Verdi, da Ettore Paratore), la quale è dolorosissimo spiraglio sulle più tortuose debolezze del despota solo in apparenza dominatore sicuro di sé e dei suoi regni (il Paduano ha più che ragione) —, ma, in forme alterne di raccolto lirismo e stilizzata aulicità, ripropone severamente la morte come unica saggezza, vortice solutore d'ogni contrasto e approdo inesorabile di quel potere umano che ha censurato l'amore di Carlo e Elisabetta (grandioso l'effetto che ha la ripresa, quasi un 'da capo', della frase d'entrata su accompagnamento di biscrome qui sostituite alle terzine di crome della prima enunciazione: p. 603, 5 sgg.). Nella meditazione, però, si affianca all'idea della morte il ricordo della dimensione umana delle cose e degli eventi con il richiamo (lo dicemmo) della 'natura' di selve e giardini (che riappaiono anche per descrivere la beatitudine eterna di Posa: *les fleurs du Paradis réjouiront son ombre*). Ma a dare il vero colore dell'atto, il coro funebre che abbiamo udito in II 1: rievocato sommessamente in orchestra all'aprirsi del sipario (p. 595, 1 sgg.), esso conclude l'atto e tutta la vicenda, sì che poco importa se, rispetto a 5AP che lo fa echeggiare 'piano' per concludere in 'pianissimo' rivelandone d'un colpo la natura di coro di spettri (pp. 650, 5-6; 651, 1-6), 4AR = 5AM, liberandoci per compenso del pleonastico *μυγμός* dei famigli dell'Inquisizione, lo ha sostituito con una brevissima ripresa orchestrale dove domina il 'forte' degli ottoni: essenziale è aver ribadito così la vanità di ogni potere terreno (e quale e quanta natura musicale occorreva per sfuggire a una tradizione grand-opéristica ricca di *Nonnes qui reposez* ecc., ecc.).

13. Possiamo aggiungere qualche altra considerazione. L'analisi desta e sottile del Paduano non ha mancato di notare che tutti i personaggi del *Don Carlos* verdiano sono, in sostanza, piagati nell'animo, alla ricerca di sicurezza e di 'paternità' (e, polarmente, di 'figli'): così Don Carlos trova un 'padre' in Rodrigo, che tuttavia egli troppo insiste nel chiamare fratello perché la funzione paideutica di Posa, così ben identificata dal Paduano, non lasci trasparire, nella musica o dolce o inquieta (ultime battute del terzetto di III 1) o un po' enfatica (duetto 'dell'amicizia'), una forte componente erotica nell'affetto tra i due personaggi. Ciò anche si rivela (Paduano non ne parla mai) da un lato negli interventi 'provvidenziali' di Rodrigo (incontro con la Eboli in III 1 ed episodio della spada in III 2, per es.), che culminano — va da sé — nel morire di questo per Don Carlos; dall'altro nella 'isterica' reazione dell'Infante all'assassinio, ben esplicitata in 5AP + 5APV (ma attenuata in 4AR = 5AM). Tutto ciò va cercato, ripetuto, nella musica e quindi condiviso come utile alla mia tesi quanto dice il Paduano a p. 96 sull'apparire del 'tema dell'amicizia' nella scena dell'auto-dafé. E se questo lato delle relazioni interpersonali di Don Carlos e Rodrigo è da me colto bene, guadagniamo forse un altro aspetto decadentistico dell'opera per quel tanto di 'morboso' che si può accompagnare ad un sentimento omosessuale. Anche Filippo — il più piagato di tutti i personaggi — cerca un figlio in Rodrigo e, ahilui, certezze paterne nel Grande Inquisitore (assai bene, su questo, il Paduano a pp. 102 e 115 sgg.). In Schiller, come sappiamo, è anche detto chiaramente che dell'Inquisitore il re è stato alunno in gioventù, ma se questo dettaglio non è stato conservato a Verdi da Méry e Du Locle, nulla in realtà cambia fra i due: Filippo, anzi, appare aver evocato il terribile cieco nonagenario solo in grazia della funzione che questi ricopre nell'impero, ciò che lo fa — mi parrebbe — umanamente tanto più lontano quanto gerarchicamente ancor più sovrastante e rivestito di paternità solo giudicante e repressiva. Rispetto a Schiller, poi, il duetto è in tutti i sensi il centro della vicenda⁹ e per di più segue immediatamente il monologo in cui Filippo appare come centro passivo di un nodo di serpi politico e umano. La forza che il Re ostenta nel duetto è del tutto apparente (quando vuol difendere quel 'figlio' che per lui è diventato Posa) ed è lui

9 Il fatto è risaputo: vd. comunque anche V. Cisotti, *Schiller e il melodramma di Verdi*, Firenze 1975, pp. 135, 146 sgg.

che perde il controllo di sé — e non mai l’Inquisitore; a un eccellente interprete di questa parte, Giulio Neri, venne raccomandato di non ‘forzare’ perché l’Inquisitore è infine uomo di Chiesa, sicuro che la vittoria non gli mancherà (e difatti il furore regale dell’ultima esclamazione di Filippo non cancella il *peut-être*, ultima parola dell’Inquisitore tanto più minacciosa e trionfante quanto più ‘pacata’ e cantata quasi fuor di scena). Ma se così è, il centro protagonista del *Don Carlos* — cercato nel Re, nell’Infante e forse persino in Posa — altro non può essere che il Grande Inquisitore, l’uomo delle certezze, l’uomo che incombe su Filippo: le varie redazioni dell’altro duetto ‘politico’ (II 2) ne hanno via via aumentato anche la minaccia *in absentia* (chi sentì il triplice *ti guarda* finale da Boris Christoff ne ricevette impressione indimenticabile). In sé, è chiaro, non sono le certezze a rendere protagonista vero l’Inquisitore: è piuttosto l’altrui varia inadeguatezza rispetto ad esse e in ogni caso ne viene, per me, di conseguenza necessaria il primato della politica, in quest’opera, rispetto all’eros: il Paduano avrebbe dovuto riflettere di più, per es., sulla ‘proposta’ del concertato, enunciata non da un personaggio, ma dal piccolo coro dei Deputati fiamminghi: lo scarto dalla norma, in un brano tanto formalizzato come il concertato di un finale primo, è altamente significativo¹⁰.

14. Proprio sulle ultimissime battute del *Don Carlos* il Paduano ha una splendida osservazione. Come sappiamo, mentre l’Infante si difende dai famigli del Sant’Uffizio indietreggiando verso la grata della tomba di Carlo V, il Frate appare nel fulgore del manto imperiale rivelandosi alla voce come Carlo V e, osserva il Paduano a p. 102, «l’avversario che Filippo e l’Inquisitore trovano, al limite dell’esperienza teatrale, è il portatore di una paternità universale positiva e illuminata [e difatti il Frate-Spettro imperiale ripete la strofa di II 1 *mon fils, les douleurs de la terre viennent expirer dans ce lieu / la paix que votre coeur espère ne se trouve qu’auprès de Dieu*]. Per lui i fatti umani sono polvere e cenere non gerarchizzata; ombra colpevole il

¹⁰ Sarebbe interessante sapere se e in quali opere ciò si ripete; il Verdi di *Otello* interrompe violentemente il grandioso concertato e, in sostanza, non lo conclude, proprio là dove il pubblico si attendeva la ‘stretta’ tradizionale: ‘segno’ della fine di un genere e della sua rivisitazione critica *ab externo* (debole e monco abbozzo di concertato la conclusione del II atto di *Turandot*, dove pure la frase *Figlio del cielo, padre augusto* sembra avere un *incipit* da ‘proposta’; ma quale brano avrebbe scritto Verdi in una situazione simile...).

desiderio, ma ombra colpevole il potere; ombra più colpevole e sacrilega il potere travestito da portavoce della volontà divina» (e il Paduano fa seguire considerazioni, che condivido in pieno, per giustificare i modi che assume teatralmente questo manifestarsi — tanto vituperato — della volontà e della paternità divine)¹¹. Ma proprio di fronte ad essa — e per la prima volta e solo al termine dell'azione — «la voce abissale dell'Inquisitore viene... percorsa e incrinata dall'ansia» (p. 102): solo quando, direi, l'«ombra di Samuel» comprende la nullità del suo potere, ch , se la politica prevale sull'eros, l'una e l'altro sono accomunati dallo sparire come valore autonomo in quel Trionfo della Morte che abbiamo visto celebrarsi nel quinto atto.

15. C'  un personaggio circa il quale il Paduano ha, come sempre, osservazioni pregevoli: esso tuttavia, e crederei per mancanza di pi  immediato aggancio con la musica, finisce con lo sfuggirgli: la principessa Eboli. In una vicenda tetra e torbida essa ha caratteristiche tutte sue: «  l'unico personaggio che ride, qui» osserv , inscenando *Don Carlos*, un direttore (non fra gli ultimi) degli anni Quaranta e Cinquanta non ottenendo dall'orchestra un suono gaio e brillante per la *Canzone del Velo*. S , questo   innanzi tutto la Eboli, che inoltre (mi pare l'abbia scritto Eco *quelque part* in occasione della famosa ripresa scaligera del '77)   molto vicina alla Milady dei *Moschettieri*: sesso e intrigo politico. E a lei   riservato un gesto, quello del furto del cofanetto che contiene il ritratto di Don Carlos, melodrammatico *par excellence* non meno dello scambio di persona in III 1 (su cui vd. il Paduano a p. 92). Il Paduano coglie appieno il legame che congiunge la *Canzone del Velo* in II 2 e la scena di Eboli velata in III 1, ricavandone la conclusione della necessit  drammatica di entrambe le strofe della *Canzone* (un celebre direttore d'orchestra taglia o tagliava, a Salisburgo, questa seconda strofa, pur disponendo, nell'edizione che sentii via radio, di un'interprete come Giulietta Simionato)¹², ma a questo punto — lo si nota — il Paduano reinserisce nel

11 Le realizzazioni sceniche dell'episodio sono quasi sempre insoddisfacenti; persino Visconti, che pure aveva ideato un meraviglioso quadro affollato di arche in stile gotico *flamboyant* cos  da permettere giochi di luci ed ombre molto suggestivi, non riusc  felicemente; in realt  occorrerebbe rinunciare, oggi, all'esplicita visualizzazione del Frate-Spettro, da ridursi semmai a una grande ombra proiettata su un fondale adatto, e insistere sull'effetto vocale, perentoriamente richiamato dall'esclamazione dell'Inquisitore, che riconosce la voce di Carlo V.

12 Quanto Verdi tenesse alla *Canzone* pu  essere dimostrato anche dalla cura con cui stese e ritocc  la cadenza: vd. a p. 159 i vari testi.

suo discorso critico (e, lo ripeto, a piena ragione) quelle scene di 5AP (pp. 297-310) che precedono l'azione coreografica (vd. la citazione a p. 91 *je suis comme la beauté / de la légende du voile, / qui voit luire à son côté / le doux reflet d'une étoile*), del tutto eliminate in 4AR = 5AM con approvazione del Paduano (vd. ancora p. 89 n. 63 e qui 11). In realtà esse andrebbero recuperate perché, al di là del loro carattere informativo, ci danno misura di quella dimensione dell'eros da cui la debolezza di Don Carlos rifugge (il sesso, appunto): non per nulla, dopo il passo citato sopra, la Eboli, vergato e affidato a un paggio che lo rechi al principe il biglietto galante, continua, in una scrittura vocale ricca di note tenute e di trilli: *je veux enivrer Carlos d'amour, / je veux enivrer d'amour le prince au coeur sombre* (pp. 308, 18-310). E tutta la scena si svolge al buio, ma in un giardino, ciò che comporta richiamo alla selva e poi al giardino dell'incontro di Carlo ed Elisabetta oramai infelice regina (un minimo arrangiamento, sacrificando giustamente il ballo, potrà conservare anche il preludio di 4AR con la sua rievocazione di Fontainebleau: se non sbaglio troppo, così si fece alla Scala nel 1977). Il buio, il sogno sono l'altra dimensione importante della scena (*pour une nuit me voilà reine, et dans ce jardin enchanté*: Eboli a p. 305, 17): solo in questa temperie indistinta Don Carlos può pensare di essere se stesso almeno per un istante (ma su questo sembra avere spunti interessanti il Paduano a p. 94, dispersi tuttavia in un discorso qui singolarmente criptico e perplesso)¹³.

16. Sul terzetto che chiude III 1 il Paduano ha nuovamente buoni spunti («...il mezzo-soprano... cui il sistema vocale dell'opera [questa o in generale?] delega l'espressione calda e oscura della passione irresponsabile»), ma, ripeto, il personaggio gli sfugge. A p. 96 n. 78 il Paduano afferma che «il rapporto amoroso tra Eboli e Filippo era stato totalmente escluso dalla prima redazione dell'opera; è stato introdotto in quella italiana... Resta superfetatorio». A parte quest'aggettivo bruttino, si dà caso che tutte le versioni del *Don Carlos* rechino in III 1 (durante il terzetto Eboli, Carlo, Rodrigo) la frase minacciosa della principessa (*je sais votre pouvoir, / vous ignorez le mien*: p. 361, 15-19), dove l'aggettivo pronominale di prima persona è

13 Non riesco proprio a condividere le osservazioni del Paduano sul *clair bruit* della fontana (p. 91 sg.): o è una banale sinestesia, quasi che il getto d'acqua sia qualcosa di baluginante nella sua trasparenza pur nell'oscurità, oppure *clair* vale 'evidente', 'ben percepibile' (e qui 'scrosciante'): insomma il lat. *clarus sonitus, clarus plausus, clarus crepitus*, ecc.

debitamente enfaticizzato da un lab acuto in fine di frase musicale. Come c'era da aspettarsi, Méry e Du Locle non hanno lasciato irrelato o quasi uno spunto schilleriano che avrebbe richiesto allo spettatore troppa informazione preliminare e, soprattutto, troppa attenzione a un pur fuggevole momento scenico. Così 5APV (pp. 488, 489, 6) ha una lunga scena fra Elisabetta e la Eboli che termina con *point de pardon! encore un aveu terrible : : encor? : : le crime irrémissible dont je vous accusais, je l'avais commis, moi... une séduction... le Roi : : horreur!* ecc. Però in 5AP Verdi ha tagliato e la povera Elisabetta non deve più riconoscere in Eboli una doppia rivale: in effetti la principessa confessa solo l'amore per Don Carlos (vd. pp. 495, 11-497, 7: le 38 battute precedenti sono eguali in 5APV). Tutto questo ha condizionato lo statuto della Eboli nel finale di IV 2: in 5APV (p. 578, 1 sgg.) la principessa si rivolge 'a parte' a Elisabetta durante la rivolta della plebe (*voyez si je l'aimais...*) e dice d'aver suscitato il tumulto; in 5AP Eboli è presente ma non canta (vd. la didascalia di p. 573, 2) e alla conclusione dell'atto Elisabetta può perdonarle... una colpa sola, quella di cui è a conoscenza (didascalia di p. 584): in 5APV finiva con il perdonarle tutte e due. Verdi, è chiaro, non poteva non avvertire la goffaggine di tutto questo e occorre dire che 4AR = 5AM migliora nettamente tutto l'insieme: la confessione dell'amore per Don Carlos non cambia (le 38 battute già viste), mentre (p. 524, 9 sgg.) riappare la necessaria confessione della tresca con Filippo (*non! non! pitié pour moi! Une autre faute... le Roi, ne me maudissez pas, oui, séduite, victime... Moi, qui vous accusais, j'avais commis le crime*), dove è altresì reso esplicito che la seduzione è del Re e non, come poteva lasciar intendere 5APV, di Eboli nei confronti di Filippo (l'ambiguità del testo non parrebbe voluta, ma certo lo spettatore avrebbe udito la confessione dopo la grande espansione erotica della principessa in III 1). Nel nuovo finale di IV 2 (la 'Sommossa') Elisabetta non v'è più (e mai avrebbe dovuto esservi, conveniamone), Eboli è solo un fulmineo 'pertichino' scenico (p. 590, 6), sì che la confessione della tresca con il Re, opportunamente decisa e concisa così da evitare la trappola di un richiamo ad Anna-Jane Seymour, può rivestirsi, per un istante almeno, di una sua *brevitas* di manzoniana dignità. Ma la Eboli è personaggio di azione e il suo stesso 'ridere' non lascia margine all'interiorità; il *Don fatale* è l'unico pezzo del *Don Carlos* che strappi comunque l'applauso: una bella voce calda e il successo è assicurato: la musica, qui,

non trascrive dentro di sé le piaghe dolenti e profumate degli altri personaggi. Se 5AP rispecchi censure moralistiche, non saprei, ma certo è che a quest'opera si accompagna stranamente 'odor di zolfo' politico: se è celebre la mossa stizzita di Eugenia, durante la prima parigina, al *tais-toi, prêtre*, nel novembre del 1952 una ripresentazione del *Don Carlos* al pubblico di Barcellona fu preceduta da *rumores* che l'indicavano come 'offensiva per la Spagna': un'idea che sembra tenace, se nei giornali di questo gennaio '84 leggo che non è stato concesso d'allestire una rappresentazione dell'opera, anche da filmare, nell'Escuriale stesso perché «farebbe rivivere la trama della Spagna nera»; l'edizione romana ricordata (vd. sopra, 7) poté mostrare solo per due volte un domenicano che additava Rodrigo all'archibugiere: poi 'li Superiori' ne fecero notare, si seppe, 'la sconvenienza'.

17. Il volume del Paduano reca qua e là osservazioni sulle voci: abbiamo visto più sopra quelle circa la Eboli come mezzosoprano e i toni profondissimi dell'Inquisitore. Altre ne abbiamo (pp. 75, 80) sul ruolo di Rodrigo come baritono («la voce baritonale di Rodrigo rappresenta per Carlo il punto di riferimento autoritario e assiologico, fin da quando l'Infante ne cerca affannosamente la confidenza, ma anche e soprattutto il giudizio»: p. 75) e già prima, in un *excursus* del saggio intelligentissimo sull'*Ernani* (*Turbamenti del triangolo. Il sistema delle autorità e delle tenerezze nell'Ernani*), il Paduano aveva scritto: «nello scontro tra voci profonde del *Don Carlos*, il vertice (cioè l'abisso) autoritario non è toccato dal monarca di Spagna e dell'India, ma dal nonagenario sacerdote che controlla spietatamente i valori comuni alla Chiesa e alla monarchia; e di essi fa anche una forza concreta maggiore» (p. 30). Per quanto riguarda la Eboli io non sono d'accordo. In linea generale sarà da negare subito la funzione che il Paduano sembra attribuire alla voce di mezzosoprano: escluso tutto il primo Ottocento (sono certo che Paduano tiene distinti perfettamente i 'soprani limitati' [Adalgisa] e i contralti [Rosina] di questo periodo dai tipi vocali successivi), neanche nel secondo Ottocento c'è una codificazione stretta, anche se Dalila e Amneris sono nella mente di tutti: ma Carmen, di per sé, non è mezzosoprano, come non lo è la Carlotta di *Werther*: sono quelle voci medie, *nuancées*, molto 'francesi' e difatti a casa loro nell'*opéra-comique* e nell'*opéra-lyrique*; e del resto neanche Santuzza è un mezzosoprano, come

noto *lippis et tonsoribus* (la prassi teatrale lo ha sempre saputo benissimo per *Carmen* e *Cavalleria*). Per quel che concerne il *Don Carlos*, poi, chiunque, come me, ne abbia sentite ottime edizioni lungo l'arco di un trentennio, sa perfettamente che i due ruoli femminili sono vocalmente ambigui e che, specialmente in *Tu che le vanità*, se la voce del soprano non è spinta oltre il sib acuto, scende tuttavia più volte a do e sib sotto il rigo, mentre la *Canzone del Velo* e, più ancora, il *Don fatale* spingono la Eboli verso il si acuto. Scrive un'autorità come R. Celletti (in AA.VV., *Storia dell'opera*, III 1, Torino 1977, p. 236) circa la vocalità dei soprani verdiani dal *Ballo* in poi: «è praticamente il trapianto del soprano Falcon del *grand-opéra* nell'area del melodramma italiano e, per quanto poi specificamente concerne il *Don Carlos*, lavoro scritto per Parigi, abbiamo anche l'adozione [*scil.* per il soprano] di alcuni dei caratteri di mezzosoprano che caratterizzavano, appunto, le tessiture Falcon»; e a pp. 239-240 il Celletti, accennando all'ampliarsi della funzione del mezzosoprano fino a quasi appropriarsi di «certe vibranti e perentorie figure che Bellini e Donizetti avevano a suo tempo ritratto attraverso il soprano drammatico d'agilità», osserva ancora che «il conflitto [fra mezzos. e soprano] appare acuito dall'elevata tessitura del mezzosoprano che, soprattutto nel *Don Carlos*, determina abbastanza spesso una fondamentale equivalenza timbrica», cui il compositore 'rimedias' piegando la voce del mezzosoprano a «screziature sensuali» che sono caratteristiche di Eboli e Amneris (e non della voce in sé, preciso ancora io). Del resto sappiamo tutti (il Paduano in prima fila) che l'Eboli di Toscanini fu Giuseppina Cobelli, soprano ufficialmente ma con imponente registro grave, ed è storia di ieri che una grande Eboli come Giulietta Simionato abbia strappato un clamoroso successo negli *Ugonotti* come Valentina (la parte che rese celebre la Falcon, considerata un soprano).

18. Quanto alla gerarchizzazione delle voci e alla loro connessione con lo statuto dei personaggi, ci sarebbe da fare un lungo e complesso discorso. La connessione voce-ruolo, che ha portato alla vulgatissima definizione dell'opera (il tenore e il soprano vorrebbero fare all'amore ma il baritono/basso glielo impedisce), vale, diciamo, dal 1830 in poi¹⁴: uno degli scogli più dif-

14 La connessione di un certo timbro vocale con un certo ruolo, molto importante ai fini della comunicazione teatrale, è un fatto di 'vischiosità', che in uno spettacolo 'a destinatario soverchiante',

ficili che, personalmente, ho dovuto superare per riacquisirmi Rossini — il Rossini serio, s'intende — non è stato tanto l'amoroso realizzato dal contralto *en travesti* (un recentissimo recital di Marilyn Horne, facendoci udire il Calbo del *Maometto II* nella 'profonda' versione veneziana, ci dà la straordinaria emozione della vocalità 'straniata' settecentesca ancora valida per Rossini), quanto la presenza di padri o comunque di anziani, con funzione di antagonisti rispetto alla coppia soprano-contralto, affidati a voci tenorili: penso al Cleomene di *Maometto II-Assedio* e, per noi ancor più sconcertante, all'Argirio del *Tancredi*, che in II 2 delibera se condannare a morte la figlia, creduta traditrice di Siracusa, affidandosi a un'aria (*Ah, segnar invano io tento*) che non solo vede soccombenti in partenza i tenori d'oggi (fece del suo meglio Dalmacio Gonzales nell'edizione pesarese dell'82), ma per le terribili acrobazie era già stata tagliata nelle rappresentazioni del secolo scorso, fino a sparire dal manoscritto autografo dell'opera¹⁵. Certo, i tenori rossiniani erano tenori 'scuri' (David, Nozzari, García, Donzelli) capaci di eseguire in falsetto o falsettone i passi fioriti, ma il loro carattere vocale brunito doveva attenuarsi di molto, per forza di cose, nei passi acrobatici pur se eseguiti di forza: eppure ad una vocalità siffatta è affidata, nel primo Ottocento, una situazione identica, in sostanza, a quella di Filippo II all'inizio di IV 1. Direi ancora che una certa qual 'lontananza' dal 'suono dell'opera' si riscontra anche altrove nelle pagine del Paduano: per es. a p. 159 n. 31 ben a ragione il Paduano si libera di sciocche definizioni «goliardiche» (com'egli dice) del Pollione di *Norma*, ma non s'accorge che il personaggio è riapparso nei suoi valori drammatici — cioè, in primo luogo, musicali —

come per secoli è stato il melodramma, impone tutta una serie di cautele e di adattamenti (si pensi all'edizione parigina dell'*Orfeo* gluckiano): il nostro codice, per l'opera seria italiana, è sostanzialmente già nel *Tell* (1829) e subito si afferma trionfalmente con il linguaggio musicale romantico: *Anna Bolena* (1830) e *Norma* (1831), vero 'giro di boa' dell'opera italiana (come ha più volte affermato Bruno Cagli). Uno stesso tipo di problematica offre la commedia classica: nella *palliat*a (e nella 'nuova') il rapporto tra maschera e funzione è molto simile (per non addentrarci in quello molto più complesso fra nome e personaggio-maschera): certo è che, come per il nostro pubblico 'baritono' e 'tenore' valgono rispettivamente 'antagonista' ed 'eroe', parimenti per quello latino *miles* e *adulescens* valevano, di nuovo, 'antagonista' ed 'eroe': vd. C. Questa, *Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto*, in C. Questa – R. Raffaelli, *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina*, Bari 1984, pp. 35 sgg.

15 Ma le pagine mancanti di quest'autografo sono state ritrovate da un uomo di immensi meriti come Ph. Gossett: vd. intanto *The romance and mystery of a critical edition*, in Rossini, *Tancredi*, Programma di sala del Rossini Opera Festival, Pesaro 1982, pp. 64 sgg., 70 sgg. [ora si può vedere l'edizione critica, Pesaro 1984].

quando la *Norma* ‘restaurata’ di Maria Callas impose ai teatri d’accostare a lei tenori capaci di reggerne l’impatto: in particolare, la presenza, allora, di Del Monaco e Corelli, voci ‘scure’ come ‘tenore scuro’ era Donzelli primo Pollione, fu una felice coincidenza: ascolti il Paduano, ascolti una *Norma* londinese (8.XI.1952) riversata su disco (cls-md/tp 030/31/32), in cui Pollione è il corretto ma anodino e frigido Mirto Picchi (che era pur meglio dell’insopportabile Nicolai Gedda), e la confronti con un’altra (*Roma-RAI* [29.VI.1955] in disco *Replica-RPL* 6, 2416/18) dove Pollione è appunto Del Monaco: constaterà subito la pertinenza di quel che dico¹⁶.

19. Due filologi classici che discutono su *Norma* non la smetterebbero mai, tanti sono i collegamenti con il loro mondo ‘professionale’ di questo capolavoro e i suoi multivalenti spessori. Tutto questo il Paduano fa percepire talora né più né meno che splendidamente e io ho poco da aggiungere (una pignola precisazione ho già fatto in «Riv. fil. class.» 1982, p. 252). Debbo dire che a me, studioso di Tacito, non sarebbe stato discaro veder evidenziata anche la *lignée* tacitiana del personaggio belliniano. Attraverso la *Norma* di Soumet¹⁷ si giunge a Chateaubriand, la cui Velléda è personaggio tacitano nel nome (*Germ.* 8, 2; *Hist.* IV 61 e 65; V 22 e 24) che da Tacito desume atteggiamenti e cadenze d’eloquio, ricorrendo persino al Calgaco dell’*Agricola* (30-32)¹⁸. Insomma, la ricchissima memoria agnitiva del filologo classico (uno dei pochi privilegi di questi studiosi!) può concedersi il lusso di ‘sentire’ anche Tac. *Hist.* IV 54, 2 (*sed nihil aeque quam incendium Capitolii, ut finem imperio adesse crederent, impulerat. Captam olim a Gallis urbem,*

16 E tanto più ciò si avverte, per contrasto, nell’edizione londinese, dove Maria ha gli affascinanti timbri cupi frequenti all’inizio della carriera e ben noti anche dall’*Armida* fiorentina dello stesso anno: un entusiasmante recupero, davvero, della Pasta e forse persino della Colbran (la Pasta cantò anche *Tancredi* come protagonista).

17 Il Paduano tende ad allontanare un po’ questo testo dalla sua problematica, ma vd. F. Cella, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini*, in AA.VV., *Contributi dell’Istituto di filologia moderna* [dell’Univ. Cattolica], serie francese, V, Milano 1968, pp. 515-547 in particolare.

18 Sulla presenza di Chateaubriand in Soumet vd. Cella, *Indagini...*, cit., p. 517 sg. Quanto a Tacito, è ben noto quanto sia presente nelle *Remarques* apposte da Chateaubriand ai *Martyrs* (li leggo in app. all’ed. a cura di V. Giraud, Paris, Garnier, s.d.), a volte con curiose inesattezze (Tacito menzionerebbe una *Secovia*, sacerdotessa germanica: *ed. cit.*, p. 444, nota a passo del l. VIII). Talora il nome manca quando ce lo aspetteremmo: il discorso di Velléda ai Galli durante il rito notturno è una *summa* di *loci communes* antiromani ricavati dall’*Agricola* e da vari passi del l. IV delle *Historiae* (*Les Martyrs*, l. IX, *ed. cit.*, pp. 157 sgg.).

sed integra Iovis sede mansisse imperium: fatali nunc igne signum caelestis irae datum et possessionem rerum humanarum Transalpinis gentibus por-tendi superstitione vana Druidae canebant) dietro il recitativo celeberrimo, e tanto più se questo è declamato dalla voce di Maria: *...io nei volumi arcani leggo del cielo: in pagine di morte della superba Roma è scritto il nome; ella un giorno morrà, ma non per voi: morrà pei vizi suoi, qual consunta morrà.* Naturalmente gli interessi del Paduano non sono mai ‘fontanieri’: egli, anzi, è così legato ai suoi interessi drammaturgici da far rientrare nell’analisi (p. 166) anche parti di *Norma* I 9 chiaramente virgolettate nell’edizione originale del libretto¹⁹, vale a dire mai messe in musica da Bellini. L’errore metodico sembra evidente: se Bellini non le ha musicate, esse — per comprendere la *Norma* in quello che è — sono né più né meno che inesistenti²⁰.

20. Ma forse errore metodico non è: si tratta piuttosto di inciampo inevitabile dovuto vuoi alla via percorsa dal Paduano, in cui di musica se ne incontra poca, pochissima, quali che siano le premesse metodiche (non un esempio musicale in tutto il volume), vuoi alla sua naturale attitudine di studioso: informatissimo, ricco di cultura varia e complessa, curioso dei più segreti meandri del laboratorio poetico, il Paduano sarebbe certo uno straordinario regista d’opera, mai un direttore d’orchestra.

19 *Norma / tragedia lirica / di Felice Romani / da rappresentarsi / nell’I.R. Teatro alla Scala / il carnevale dell’anno 1831-32. / Milano / per G. Tuffi e Comp., p. 18 (un altro brano espunto a p. 31: la strofe che segue *deh, non volerli vittime*).*

20 Il Paduano potrebbe obiettarmi d’aver usato, in un mio opuscolo, il libretto dell’*Italiana in Algeri* per un’indagine narratologica che, in se stessa, prescinde *in toto* dalla musica. Ma, come l’amico Paduano sa bene, il mio discorso critico ha poi coinvolto anche la musica di Rossini (nei modi consentiti a un *amateur* s’intende) che peraltro il mio livello di lettura e di utilizzazione del testo non implica in linea di metodo. Ma ben altre sono le premesse del Paduano che, comunque usi *Norma* I 9, nell’insieme di certo vuole indagare la «significazione drammatica», cioè il «messaggio unitario che l’opera trasmette attraverso la sua testualità multipla» (vd. sopra, 2): egli era quindi obbligato ad un continuo, stretto confronto con il testo musicale, quasi ovunque dimenticato a favore del testo letterario (utilizzato infatti anche dove rimasto senza musica). *Licet fremant omnes, dicam quod sentio*: l’indagine forse più felice del rapporto parola-musica che io conosca, nella nostra loggia di innamorati dell’opera, è quella di Mengaldo, *Mozart e il libretto dell’Idomeneo*, in *Mozart, Idomeneo*, Programma di Sala del Gran Teatro ‘La Fenice’, Venezia 1981, pp. 245-262.

APPENDICE

Renato Raffaelli

Tre ricordi

RICORDO DI CESARE QUESTA¹

Era la metà esatta degli anni sessanta del secolo scorso quando, per la prima volta, mi affacciai nella città di Urbino, per iscrivermi all'università. Non era una scelta. Semplicemente, essendo di Pesaro, era naturale per me andare nella sede più vicina. Non si avevano, allora, tante informazioni come adesso e non sapevo che cosa vi avrei trovato. Il corso che mi interessava era quello di lettere classiche, per le quali avevo una predilezione fin dalle scuole medie. Me l'aveva instillata un insegnante di straordinarie capacità didattiche, Antonio Brancati, al quale sono debitore anche del decisivo consiglio ai miei genitori di lasciarmi fare il liceo classico, secondo i miei desideri. Mi resi presto conto che la scelta di Urbino, per quel genere di studi, non poteva essere più felice. Per coincidenze fortunate, e per la lungimiranza del rettore Carlo Bo, vi insegnavano alcune delle personalità scientifiche più rilevanti nell'ambito degli studi classici. Fra queste, il grecista Bruno Gentili, presente sin dall'origine della Facoltà di Lettere, nel 1956, il latinista Cesare Questa, arrivato nel 1963 come successore di Scevola Mariotti, chiamato alla Sapienza di Roma, e l'archeologo Sandro Stucchi, che avrebbe fatto pochi anni dopo lo stesso percorso verso la Sapienza. Eh, sì, allora questa era la norma. Come nelle università medievali erano per lo più gli studenti a girare il mondo, così nell'università moderna, fino a qualche decennio fa, erano i professori a cambiare spesso sede, seguendo le tappe della loro carriera per arrivare, alla fine, in quelle più prestigiose. Ora non è quasi più così, le università si sono municipalizzate oltre misura e i danni di questa mancanza di circolazione di uomini e di idee, e anche di una carriera che aveva tanti gradini da salire, sono sotto gli occhi di tutti.

Il destino volle, tuttavia, che sia Gentili che Questa, entrambi di scuola romana, allievi l'uno di Gennaro Perrotta e l'altro di Ettore Paratore, rimanessero in Urbino e vi creassero una propria scuola. La ragione per cui Questa rimase, non dando retta alle sirene di università prestigiose, che

¹ Il testo, qui leggermente riveduto, è stato pubblicato nel «Bollettino di Studi Latini» 46, 2016, pp. 717-725. Il 4 maggio 2016, in occasione dei tre mesi dalla scomparsa, era stato letto in Urbino, a Palazzo Veterani, allora sede dell'Istituto di Civiltà Antiche, in presenza di un folto gruppo di amici e di colleghi. Ciascuno di questi tre ricordi è stato concepito autonomamente e tale autonomia è stata qui conservata: si scuseranno, spero, le ripetizioni che potranno incontrarsi qua e là.

pure lo avevano cercato, l'ho sentita da lui tante volte. A Urbino stava bene, trovava nel rettore Bo una sponda e un appoggio sicuro, vi aveva fondato un Istituto e poi un Centro di studi che gli davano grandi soddisfazioni e in cui collaboravano con lui allievi, presto divenuti amici, lontani dalle rivalità o addirittura dalle invidie diffuse invece nelle maggiori sedi accademiche: ne aveva fatto lui stesso diretta esperienza, tanto da definire un Istituto romano come 'la casa degli Atridi'. I primi corsi che tenne a Urbino erano sugli *Annales* di Tacito, autore su cui aveva fatto la tesi di laurea, discussa con Ettore Paratore. Sulla base della tesi aveva pubblicato il suo primo libro importante, *Studi sulle fonti degli Annales di Tacito* (Roma 1960¹). Le sue lezioni erano letture attente e scrupolose, rivolte alle particolarità di uno stile impareggiabile e alla sua piena aderenza alla profondità del pensare e del sentire dello storico, che, forse come nessun altro, percepì e disvelò tutte le viltà e le bassezze di cui l'animo umano può essere capace. Era visibilmente attratto da questi aspetti dell'umana miseria e dalla solenne sostenutezza della prosa in cui Tacito ha saputo esprimerli.

Ma nei primi anni urbinati, e già prima a Roma, i suoi prevalenti interessi scientifici si erano rivolti a un autore del tutto diverso: il 'solare' Plauto. Aveva cominciato, appena laureato, con le esercitazioni sulla metrica plautina tenute alla Sapienza, di supporto ai corsi svolti alla fine degli anni '50 dal suo maestro Paratore. Studi difficili e rigorosi, quelli dedicati alla metrica e ai *cantica* di Plauto, che richiedevano una grande perizia filologica e in cui Questa si aprì la strada da solo, acquisendo in breve una competenza rara, per non dire unica. Circa la metrica in generale, capì presto che solo una *observatio* scrupolosa e attenta ai dati testuali e codicologici poteva offrire risultati non effimeri. Quanto ai *cantica*, terreno quanto mai lubrico, intuì subito che il fondamento su cui appoggiarne l'analisi poteva essere solo la presentazione del testo conservata dalla tradizione manoscritta, risalendo all'indietro, grazie al confronto tra i due rami di essa, fino a quella che definì la loro «antichissima edizione».

Anche a questa speciale attenzione per i manoscritti era arrivato quasi da solo. L'aveva appresa operando dal 1954, ancora studente, fino al 1966 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, come collaboratore dell'*Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*. Fu un'esperienza decisiva nella sua formazione e non stupisce che il suo primo scritto sia stato appunto un

opuscolo redatto in un accuratissimo latino filologico, intitolato *De duobus codicibus olim Iordani Ursini cardinalis hebraice subscriptis*, uscito in una piccola, preziosa collana diretta da Augusto Campana (Roma 1957), che allora insegnava ancora a Urbino. Da questi inizi e da queste fondamenta trae vita una vasta produzione scientifica che attraversa molti decenni. Da *Due cantica delle Bacchides* (Roma 1967) all'indispensabile *Introduzione alla metrica di Plauto* (Bologna 1967; indispensabile anche per lui: diceva spesso che gli doveva la cattedra, che ebbe molto giovane), da *Il reiziano ritrovato* (Genova 1982: un sostanzioso capitolo di storia degli studi) a *Numeri innumeri* (Roma 1984: vi sono raccolti i saggi fondamentali sull'antichissima edizione e sulle bipartizioni), fino al coronamento di questi filoni, costituito da due opere della piena maturità, ciascuna delle quali basterebbe ad illustrare la vita intera di uno studioso: l'edizione, che lui solo poteva condurre in porto, dei *Titi Macci Plauti cantica* (Urbino 1995), in occasione della quale gli fu conferita la cittadinanza onoraria di Sarsina, e la conclusiva rielaborazione de *La metrica di Plauto e di Terenzio* (Urbino 2007), dove - come aveva incominciato a fare già in *Metrica latina arcaica*, un capitolo dell'*Introduzione allo studio della cultura classica*, II, a cura di F. Della Corte - l'analisi e la ricchissima esemplificazione sono estese a Terenzio, con cui il confronto è ampio e ricco di risultati originali.

La sua vocazione plautina fu anche segnata da un *omen*, così almeno avrebbero creduto gli antichi. Infatti, poco dopo l'uscita della sua edizione critica delle *Bacchides* di Plauto (Firenze 1965), fu scoperto, in un papiro di Ossirinco, un frammento abbastanza ampio del *Dīs exapatôn* di Menandro, di cui molto si parlò e che fu pubblicato in anteprima da E.H. Handley (Londra 1968). Frammento importantissimo, perché per la prima volta si poteva confrontare direttamente una commedia di Plauto, le *Bacchides*, con una porzione abbastanza significativa della commedia greca da cui era stata tratta, appunto il *Dīs exapatôn*. Il fatto di essere recentissimo editore delle *Bacchides* poneva Questa in una posizione di privilegio nella discussione suscitata dalla scoperta, con i nuovi dati che essa forniva e con gli altrettanti problemi che suscitava. Si trovò così, ancora piuttosto giovane (era nato nel 1934), al centro del dibattito internazionale che ne scaturì e che lo portò a trattare l'argomento in un contributo ai *XVI Entretiens* (agosto 1969) della Fondazione Hardt di Vandœuvres-Genève, dedicati a Menandro, e

in una successiva tournée in alcune delle maggiori università inglesi. Il contributo, molto ampliato, conflui in una nuova edizione delle *Bacchides* (Firenze 1975²) e poi nella raccolta dei *Parerga plautina* (Urbino 1985), di cui avremo modo di parlare ancora. Quanto all'attività di editore critico, Questa tornò a dedicarsi intensamente più tardi, quando, a seguito della creazione del Centro Internazionale di Studi Plautini (CISP), da lui diretto fino al 2007, nacque il progetto dell'*Editio Plautina Sarsinatis*, che ha animato con l'impagabile collaborazione alle edizioni altrui e con alcune sue proprie: quella della *Casina*, che ha inaugurato la collana e che è servita di modello per le altre (Sarsina e Urbino 2001) e quella, rifatta secondo i nuovi criteri, delle *Bacchides* (*ibid.* 2008), cui è seguita, postuma, quella dello *Pseudolus*, che è stata la sua estrema, tormentatissima fatica².

Nei *Parerga plautina*, dopo i saggi su *Bacchides* e *Dīs exapatōn*, sono raccolte le ricerche sulla tradizione medievale e soprattutto umanistica di Plauto. È un altro dei settori in cui Questa ha lasciato un segno profondo, come studioso e come promotore di studi. Vi esordì con un lavoro sulla divisione in atti, di cui mostrava la presenza in due manoscritti anteriori all'edizione a stampa di G.B. Pio, alla quale fino ad allora la si faceva risalire, e soprattutto con un prezioso opuscolo, *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo* (Roma 1968) che, dopo le pioneristiche ricerche di Ritschl, fa compiere un nuovo balzo in avanti all'intricata questione delle recensioni umanistiche e pone le basi per ulteriori progressi (entrambi questi studi, come accennavo, sono raccolti nei *Parerga plautina*). Quanto ai progressi, essi furono puntualmente compiuti da allieve urbinati: Rita Cappelletto, con *La 'lectura Plauti' del Pontano* (Urbino 1988) e Alba Tontini, tra i cui numerosi contributi basterà citare *Il codice Escorialense T. II. 8*, in *Studi latini in onore di Rita Cappelletto* (Urbino 1966) e il fondamentale *Censimento critico dei manoscritti plautini*, pubblicato in tre puntate (I: *Biblioteca Apostolica Vaticana*; II: *Le biblioteche italiane*; infine l'*Indice dei codici plautini nelle biblioteche straniere*), le prime due nelle «Memorie della Accademia nazionale dei Lincei» (399, 2002 e 406, 2009) e la terza nei «Rendiconti» della medesima accademia (409, 2012).

2 Per la cura scrupolosa e devota di Alessio Torino, l'edizione ha visto la luce nel 2017 (Titus Maccius Plautus, *Pseudolus*, edidit Caesar Questa, curis adiectis Alexidis Torino, Sarsina e Urbino).

Questo della promozione degli studi, come maestro e anche come energico organizzatore, è un altro aspetto molto rilevante della sua attività scientifica. Poco dopo l'istituzione dell'Istituto di Civiltà Antiche, da lui creato e da lui diretto, e con la collaborazione del gruppo da lui stesso formato, si lanciò in una serie di iniziative di grande respiro, come il convegno del 1974 su *Gli storici latini tramandati in frammenti*, cui parteciparono tutti i maggiori latinisti italiani. In quell'occasione fu fondata la Consulta Universitaria del Latino, ma quello che restò indimenticabile, come in un sogno, fu l'andirivieni di grandi, coloratissimi vassoi, contenenti superbi trofei di gelato alla frutta, che concludeva la cena di gala in un noto locale di Pesaro. Due anni dopo, nel 1976, si svolse il *Seminario di metrica latina arcaica*, cui parteciparono, da giovani apprendisti di metrica, molti di coloro che sono diventati tra i massimi classicisti di oggi. Poi, per tacere di altri, ebbe luogo nel 1982 l'innovativo convegno internazionale *Il libro e il testo*, del cui successo un esperto di manoscritti come Michael Reeve ebbe a scrivere, in occasione di un convegno che si proponeva scopi simili: «So far as we had a model in mind for the Course and the volume that we hoped would result, it was the conference held at Urbino in 1982 and the volume of proceedings ... *Il libro e il testo*, Urbino 1984» (in O. Pecere e M. Reeve [a cura di], *Formative stages of classical traditions*, Erice, 16-22 October 1993, Spoleto 1995, p. 511). Di queste iniziative Questa non curava solo la parte scientifica, ma ogni minimo dettaglio organizzativo. In occasione del convegno del 1974, che si tenne nel Palazzo Ducale, fu visto dirigersi verso il portale con un pacco gigante di rotoli di carta igienica: a chi lo interrogava in proposito, si dice che rispondeva che erano per le sedute più impegnative del convegno. Aveva infatti spiccatissimo il senso dell'ironia e dell'autoironia. Era il primo a ridere e a far circolare la battuta quando qualche collega spiritoso ribattezzava i suoi convegni come 'Gli storici latini tramandati in bikini' o come 'Il libro e il Questo'. Con il sapersi prendere in giro, del resto, smussava, ma con chi voleva lui, gli spigoli di un carattere tutt'altro che semplice. Tornando alla tradizione manoscritta di Plauto, soprattutto durante la preparazione delle sue edizioni critiche nel *corpus* sarsinate, si soffermò con insistenza su quel filone medievale che aveva denominato '*Gallica recensio*', pubblicando, fra l'altro, un ampio saggio sull'argomento in C. Questa e R. Raffaelli (a cura di), *Due seminari plautini*, Urbino 2002.

Agli studi severi sulla tradizione antica, medievale e umanistica di Plauto, seppe accostare anche quelli sulla fortuna moderna del grande comico. È del 1979 l'uscita di un suo libro particolarmente fortunato, di cui conviene riportare titolo e sottotitolo: *Il ratto dal serraglio. Euripide Plauto Mozart Rossini* (Bologna 1979¹; Urbino 1997²). In esso Questa ripercorre il perpetuarsi di un motivo narrativo, appunto quello della fuga da un serraglio (o simile), in testi in apparenza diversissimi: l'*Ifigenia in Tauride* e l'*Elena* di Euripide, il *Miles gloriosus* di Plauto, l'*Entführung aus dem Serail* di Mozart e Bretzner (cui è dedicata un'analisi accuratissima) e l'*Italiana in Algeri* di Rossini e Anelli. Di questo libro ho seguito la stesura in discussioni quasi quotidiane e non potrei darne una valutazione sufficientemente distaccata. Cito perciò il giudizio di un eminente classicista, Hugh Lloyd-Jones, che, richiesto di segnalare nel *Times Literary Supplement* (23 nov. 1979, p. 5) un libro di argomento classico particolarmente significativo, indicò *Il ratto dal serraglio* di Questa: «Let me take the opportunity to recommend a delightful Italian book, which should interest lovers of opera as well as lovers of drama... Cesare Questa is an eminent authority on early latin, particularly Roman comedy... he has devoted a small book... to the *Helen* and *Iphigenia in Tauris* of Euripides... the *Entführung aus dem Serail* of Mozart and Rossini's *Italiana in Algeri*. Invoking... Vladimir Propp, he has made "structuralism" not a bad master but a good servant; and in revealing the close connection between the works in question he has made a distinguished contribution to their understanding». La conclusione è, se possibile, ancora più lusinghiera: «He has also reminded us how classical learning, intelligently used, can throw light on later literature». E Questa non se lo è fatto ripetere. Dieci anni dopo ha pubblicato un libro, tutt'altro che piccolo questa volta, dedicato al tema di Semiramide: *Semiramide redenta. Archetipi fonti classiche censure antropologiche nel melodramma* (Urbino 1989). Anche qui la partenza è dalle fonti classiche, in particolare Diodoro Siculo, per arrivare a Dante, Petrarca e Boccaccio. E ripartire poi per un viaggio molto più lungo e quasi sterminato, seguendo la fortuna della leggenda di Semiramide nel moderno teatro europeo, dalla *Semiramis* di Muzio Manfredi del 1593 alla *Semirâma* (sic) di Cerè musicata da Ottorino Respighi nel 1910. In questo lunghissimo percorso, in cui non è trascurato nessun testo (sono in tutto 68) o aspetto che possa apparire meritevole di

attenzione, la parte del leone spetta all'opera in musica e, nella misura che conviene a un grande capolavoro, soprattutto alla *Semiramide* di Rossini, con libretto di Gaetano Rossi, andata in scena alla Fenice di Venezia nel Carnevale del 1823. L'opera infatti è il frutto più maturo della intensissima stagione italiana del compositore, reduce dal soggiorno napoletano prodigiosamente fertile di opere serie che solo la *renaissance* rossiniana degli ultimi decenni ci ha permesso di conoscere e di apprezzare in tutta la loro grandezza, musicale, vocale, teatrale. Di *Semiramide*, che rappresenta una vetta della produzione seria rossiniana, Questa analizza, oltre i valori musicali, le complesse valenze antropologiche, che discendono anche, in parte, dalla tragedia *Semiramis* di Voltaire (Paris 1748) e che vedono una madre, assassina del marito, essere a sua volta uccisa dal figlio dopo aver sfiorato con lui l'incesto: un groviglio di archetipi culturali e di modelli letterari, in cui si mescolano Clitennestra, Giocasta, Amleto (l'ombra di Nino), Macbeth e, forse, Don Giovanni (la morte di Assur nel mausoleo di Nino). Ma la cosa più stupefacente del libro – e che lo renderà «per lungo tempo definitivo», come amava celiare lo stesso Questa, ironizzando sull'improvvida frase di un collega, ma soprattutto su di sé – è la sterminata informazione con cui vengono prese in rassegna tutte le versioni moderne del tema, fornendo un repertorio davvero insostituibile per quanti vorranno tornare ad occuparsi di *Semiramide* e della sua fortuna. Lo riconosceva Ettore Paratore, in una lunga recensione nella terza pagina de «Il Tempo» del 28 marzo 1990, non priva di qualche punta acidula, quando concludeva: «Così il libro di Questa viene a costituire uno dei più perfetti punti di riferimento per una vicenda soprattutto musicale in cui spicca quel capolavoro rossiniano». Erano questi, *Semiramide* e *Il ratto dal serraglio*, i lavori di cui era più orgoglioso, quelli a cui si riferiva quando, in diverse occasioni pubbliche, aveva affermato di aver scritto, in fondo, «due soli libri». In questi casi ironizzava anche sull'aridità di certi modi di praticare l'*Altertumswissenschaft*, sillabando pesantemente e nasalizzando la lunghissima parola, già ostica per suo conto. Poteva permetterselo, lui che di 'scienza dell'antichità' era imbevuto fino al midollo: della sua storia, oltretutto, aveva ricostruito un capitolo non marginale nella già menzionata monografia *Il reiziano ritrovato*. Anzi, era proprio grazie al pieno possesso del metodo consegnato alla cultura europea dalla grande filologia classica tedesca dell'Ottocento

che aveva potuto scrivere quei due libri che affrontavano temi lontani (ma solo in parte) dagli argomenti più consueti ai classicisti. Il rigore e la raffinatezza degli strumenti critici che li sorreggono, infatti, gli provenivano dalla confidenza e dalla pratica quotidiana di quell'*Altertumswissenschaft* che si divertiva a dileggiare, non senza una punta di civetteria. D'altra parte, in campo strettamente filologico, ripeteva spesso come, per lo studio di ogni autore, sia necessario partire sempre dalla tradizione del testo, attraverso la conoscenza diretta dei manoscritti che ce lo tramandano: principio fondamentale, questo, proprio di quella scienza dell'antichità che altre volte faceva oggetto della sua ironia.

A questi studi un poco 'stravaganti' (le virgolette si riferiscono alle celebri *Pagine* di Giorgio Pasquali, che ammirava profondamente), del resto, era giunto quasi naturalmente. Figlio di un noto direttore d'orchestra e di una cantante che si era ritirata dalle scene per dedicarsi alla famiglia, la musica e in particolare l'opera erano state, sin da piccolo, il suo pane quotidiano. E fu immensamente orgoglioso quando, a seguito di questi due libri, tutti i maggiori teatri d'opera, dalla Scala alla Fenice, cominciarono a richiedere suoi scritti per i loro Programmi di sala. Non lo interessava tanto il *cachet* (ma fino a un certo punto: le sue radici liguri, come amava dire, non sparivano mai del tutto) quanto la consuetudine dei nostri teatri di invitare alle prime degli spettacoli i collaboratori dei Programmi stessi. Riviveva così, lui che con gli anni era divenuto sempre più sedentario, l'esperienza di girovagare per i teatri che aveva frequentato da bambino e da ragazzo, al seguito dei suoi genitori. A questi lavori principali affiancò, nello stesso ambito, molti altri scritti di non meno ampio respiro, fra i quali va segnalato almeno il saggio *Roma nell'immaginario operistico*, apparso in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (dirr.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, IV, *L'attualizzazione del testo*, Roma 1991. Al riguardo, tranne il lavoro appena citato, che già l'autore ristampò nel libro di cui parleremo subito appresso, sarebbe opportuno censire e raccogliere in volume gli scritti operistici minori, sparsi in sedi piuttosto eterogenee.

Come accennato all'inizio, il suo primo autore fu Tacito e, dopo molti anni, vi ritornò. È del 1998 *L'aquila a due teste*, libro pubblicato, come l'edizione dei *Cantica* e quella definitiva della *Metrica*, nella sua collana urbinata 'Ludus philologiae'. In questo libro radunò saggi vecchi e nuovi,

dedicati soprattutto a Tacito, ma anche a Sallustio e allo storico bizantino Agazia, e suggellati dalla riproposizione del lavoro già apparso ne *Lo spazio letterario* e citato poco sopra. Vi si coglie quanto il legame con gli storici romani, e con Tacito in particolare, non si fosse mai veramente allentato. I testi e il pensiero di Tacito vi sono affrontati con lo stesso entusiasmo e lo stesso vigore degli anni verdi: le appendici al primo saggio su *Sallustio, Tacito e l'imperialismo romano*, e in particolare quella su *l'oratio Claudii* in Tacito e nella Tavola di Lione, si leggono davvero con la partecipazione con cui si divora un romanzo. Tornando alla produzione plautina, per l'equilibrio e la sapienza critica che li improntano – in tempi in cui nella letteratura sul Sarsinate imperversano il culto del *servus poeta* e del metateatro ad ogni costo, con il risultato di dimenticarsi spesso del teatro vero, quello senza prefissi e senza limiti –, sono di grande valore i profili di singole commedie plautine, originariamente apparsi nei volumetti della Biblioteca Universale Rizzoli, raccolti insieme dagli amici in occasione dei suoi settant'anni in *Sei letture plautine*, Urbino 2004. Dopo circa trent'anni dalla loro prima pubblicazione e dopo altri dieci dalla raccolta, essi continuano a brillare per capacità di sintesi, per originalità d'intuizioni e per freschezza di approccio e di scrittura.

Dei libri e dei saggi scritti a quattro mani non posso dir nulla, perché il più delle volte le altre due mani erano le mie. Ma posso dire di come l'Istituto di Civiltà Antiche sia stato reso, dalla sua guida e dal suo impegno assiduo, un luogo favorevole agli studi come pochi altri. Di anno in anno il patrimonio librario si è accresciuto fino a raggiungere una ricchezza rara nel settore del teatro latino e assolutamente unica circa la tradizione manoscritta dei comici latini, grazie al possesso, in microfilm o in compact disk, di tutti o quasi i manoscritti di Plauto e di Terenzio. All'Istituto di Civiltà Antiche, finché è esistito, ha pure fatto capo il Centro Internazionale di Studi Plautini che, oltre a portare avanti, come si è detto, il progetto dell'*Editio Plautina Sarsinatis*, giunta al settimo volume³, ha cercato di promuovere in tutti i modi gli studi su Plauto, sia con Seminari tenuti a Urbino con cadenza biennale fino al 2010, sia con le *Lecturae Plautinae Sarsinates*, che si svolgono a Sarsina ogni anno e che sono arrivate alla diciannovesima edi-

3 Mentre sto rivedendo questo testo, siamo arrivati al dodicesimo, il *Miles gloriosus*, curato da Walter Stockert ed uscito nel 2026.

zione (*Trinummus*) e al diciottesimo volume (*Stichus*)⁴. Per quasi vent'anni la direzione e la presenza costante di Questa hanno vitalizzato e qualificato queste attività. Nella collana 'Ludus philologiae', da lui diretta e pubblicata dalle Edizioni Quattro Venti di Urbino, oltre a stampare, come si è detto, alcuni dei suoi libri più importanti, ha fatto sì che venissero editi lavori di studiosi di primissimo piano, come Scevola Mariotti, Enzo Cecchini, Guglielmo Cavallo. Negli ultimi tempi, la *pietas* verso l'antico maestro ha fatto sì che vi ospitasse ristampe o nuove raccolte di scritti di Ettore Paratore: dopo le *Anatomie plautine* del 2003, *Una nuova ricostruzione del 'De poetis' di Suetonio* (2007) e *Seneca tragico* (2011) sono fra gli ultimi titoli apparsi nella collana. A Seneca del resto si era accostato anche lui anni fa, memore degli insegnamenti di Paratore, da un angolo visuale molto particolare, quello dei suoi influssi sul teatro dei Gesuiti: *Il modello senecano nel teatro gesuitico* è il titolo di un ampio e analitico lavoro uscito nel 1999 in «Musica e storia». Non aveva in programma di dirigere una rivista, ma quando la sua università gli chiese di occuparsi di quella d'ateneo, gli «Studi Urbinati B» (B sta per Scienze umane e sociali) fondati da Carlo Bo, non si sottrasse all'impegno e si dedicò per molti anni, dal 1981 al 2000, al loro coordinamento e alla loro ripresa, curando, con lo stesso puntiglioso scrupolo, gli scritti di storia e di letteratura come quelli, a lui meno familiari, di economia e di sociologia.

Uno speciale rapporto ebbe con un'istituzione prestigiosa, l'Accademia Nazionale dei Lincei, di cui fu chiamato a far parte molto presto e in cui si ritrovò pienamente, come in una famiglia. Alle attività e alle iniziative dell'Accademia partecipò assiduamente, organizzando convegni e promovendo pubblicazioni. Vi si dedicò anche quando non aveva più forze: ricordo un ultimo ritorno in taxi da Roma, da una seduta dell'Accademia cui non aveva voluto mancare, in condizioni di penosa sofferenza. Vi ha recato, anche nel periodo più difficile, un contributo originale di idee e di proposte, sia in ambito filologico, sia in quello musicologico, che lo appassionava sempre più. Su questo argomento mi fermo *in limine*: so infatti che

4 Nel frattempo le *Lecturae Plautinae* sono giunte alla ventesima ed ultima edizione: R. Raffaelli e Alba Tontini (curr.), *Lecturae Plautinae Sarsinates, XX-XXI, Truculentus, Vidularia*, Sarsina, 24 settembre 2016, Urbino 2017.

in Accademia parlerà di lui Paolo Fedeli, cui è stato affidato il compito di ricordare il socio scomparso⁵.

Negli ultimi anni, già prima della malattia, anzi della serie di malattie invalidanti che lo costrinsero a letto per molti mesi, aveva rinunciato a scrivere articoli e recensioni per dedicarsi interamente all'edizione dello *Pseudolus*. Ma quando gli arrivò l'invito a redigere la voce *Ettore Paratore* per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, l'accettò con gioia e subito si mise al lavoro, per raccogliere tutto il materiale che potesse servirgli e per avere informazioni, sempre di prima mano, sui periodi della vita di Paratore che gli erano meno noti. Il risultato, che poteva prevedersi complicato dalla tumultuosa produzione del biografato (chiedo venia per il neologismo, che però vedo ormai sdoganato) e dal coinvolgimento emotivo del biografo, può leggersi nel vol. 81 (2014) del *Dizionario*. La vita intellettuale di Paratore vi è delineata con mano sicura e con una asciuttezza di dettato che a Questa deve essere costata moltissimo, date le sue abitudini di scrittura che ne rispecchiano l'esuberanza del carattere. Questa esuberanza erompeva specialmente nelle recensioni, in particolare in quelle severamente critiche, ove spesso, dopo una sfilza di puntuali osservazioni filologiche, condensava il giudizio finale in una graffiante *pointe* epigrammatica. Ne do un solo esempio, a proposito di un commento plautino ricco di imprecisioni: «il M. dice, a p. 5, di aver lavorato al commento dal 1962 al 1975, cioè tredici anni: troppi.» («Riv. di filol.» 1977, p. 64).

La voce biografica su Paratore è, almeno a mia memoria, la sua ultima pubblicazione, perché, come si è accennato, per il sopraggiungere della malattia non ha potuto dare l'ultima mano all'edizione dello *Pseudolus*, cui pure aveva dedicato molto impegno e tantissime fatiche. Era, anche questo estremo lavoro, la chiusura di un cerchio, perché già nel 1966, negli «Studi

5 Il ricordo linceo è stato tenuto il 13 maggio 2016 (vd. ora P. Fedeli, *In ricordo di Cesare Questa*, «Rendic. Accad. Lincei» 413, 2016, pp. 463-472). L'Accademia ha anche programmato, per il 10 maggio 2017, una giornata di studi dedicata alla personalità scientifica di Questa e agli ambiti di ricerca da lui maggiormente coltivati (gli atti sono stati nel frattempo pubblicati: P. Fedeli [a cura di], *Classici latini fra storia, tradizione e ricezione. In ricordo di Cesare Questa*, Accademia dei Lincei, Roma 2020 [suppl. n. 34 al «Bollettino dei classici»], con interventi di: P. Fedeli; *Premessa*; Elisabetta Todisco, *Tacito e la storiografia. Le rivolte legionarie di Pannonia e Germania* [Ann. 1.16-49]; R. Raffaelli, *Fra libro e testo: i codici e i cantica di Plauto*; S. Monda, *Metrica latina arcaica*; E. Sala, *Cesare Questa e il teatro d'opera*; Alba Tontini, *La tradizione manoscritta plautina umanistica*; M. Bettini, *Narratologia, semiologia e antropologia nello studio dei classici*; R.M. Danese, *La drammaturgia del teatro di Plauto tra filologia e palcoscenico*; Giorgia Bandini, *Bibliografia di Cesare Questa*).

italiani di filologia classica», aveva scritto *Per un'edizione dello Pseudolus* e sulla tradizione manoscritta di questa commedia, che gli era particolarmente cara, era ritornato con un articolo su *Il testo dello Pseudolus nei codici C e D*, pubblicato nella *Miscellanea Augusto Campana*, II, Padova 1981 e ristampato nei citati *Parerga plautina*.

Parlando ora delle sue singolari capacità oratorie, mi sia concesso di risalire di nuovo indietro, a quando ero suo studente nell'Urbino degli anni sessanta. Oltre a quelli delle lezioni, altri momenti speciali erano quelli dei suoi esami. Allora si facevano rigorosamente in pubblico e quelli di Questa erano più pubblici di tutti gli altri. Una piccola folla di studenti, a vario titolo interessati e appollaiati sugli emicicli più alti, assisteva a uno spettacolo di variopinta umanità. Esaminande non più giovani che esibivano lutti e gramaglie, giovinette in minigonna poco sopra il ginocchio (allora faceva scandalo), qualche elegantone in maglietta o in camicia un po' troppo attillate, ma, soprattutto, per fortuna, ragazzi e ragazze normali, che avevano studiato tanto e che non cercavano scappatoie. E tuttavia erano anch'essi in grande agitazione, perché – era voce comune – ‘col latino e con Questa non si sa mai’. In questa atmosfera, lui dirigeva l'orchestra, come in un teatrino di corte (come sapemmo dopo, era proprio il mestiere che avrebbe desiderato fare). Faceva ai candidati domande più o meno difficili, ma mai banali, e talvolta faceva battute anche feroci. Una studentessa, che aveva preannunciato di aver tentato l'esame già sei volte e che faceva di cognome Bomba, fu accolta con la raccomandazione di non scoppiare per la settimana. Ma più spesso le battute, sempre prontissime, erano meno impietose e sortivano l'effetto di smorzare la tensione di quei momenti non facili. Posso assicurare che lo spettacolo di quei pubblici esami, oltre ad essere sommamente coinvolgente per la sua imprevedibilità, era anche molto istruttivo. Per il livello delle domande e delle discussioni che suscitavano con gli esaminandi più preparati o più svegli, si usciva da quell'arena sapendo molte cose in più e avendo ricevuto una quantità di stimoli che, nelle menti più pronte, potevano facilmente fermentare. Queste innate doti istrioniche gli permettevano di catturare l'attenzione degli ascoltatori anche quando gli capitava di tenere un seminario o una conferenza su argomenti molto tecnici e di per sé poco accattivanti. Sarebbe stato quasi impossibile per chiunque altro, dopo una lezione, poniamo, sugli elementi strappati nei settenari trocaici

o sulla norma di Bentley-Luchs, lasciare il pubblico ammirato, soddisfatto e, più ancora, divertito e ammaliato. Con lui invece il miracolo si ripeteva ogni volta, rendendoci increduli e stupiti. Quando poi gli argomenti erano per loro natura interessanti o addirittura seducenti, i risultati erano brillantissimi e le esibizioni assolutamente trascinanti. Chi non l'abbia mai ascoltato, restando fermo che lo spettacolo dal vivo era un'esperienza incomparabile, può farsene un'idea leggendo uno dei suoi ultimi scritti, la *Lectio brevis* tenuta nell'Accademia dei Lincei nel dicembre del 2010: *Il nuovo volto di Plauto*, nelle «Memorie Acc. Lincei» del 2011. L'argomento è di quelli molto specialistici, trattandosi di illustrare le finalità e le caratteristiche dell'*Editio Plautina Sarsinatis*, ma la presentazione è di una vivacità straordinaria, con punte di autentico umorismo, come quando una delle regole cui attenersi nella redazione dell'edizione critica è così enunciata (p. 532): «viene bandito l'uso degli apici come indicatori di metro perché troppo connessi con l'empia credenza dell'*ictus* falso e bugiardo». Non mancano neppure spunti di autoironia, talvolta quasi cinica, come quando, parlando della sua edizione dei *Cantica* plautini, si esprime così (p. 530): «qua e là, è naturale, essa non mi contenta appieno, ma ha fatto sì che il Comune di Sarsina mi conferisse la cittadinanza onoraria».

Degli ultimi mesi non vorrei parlare, se non per ricordare un particolare. Pur di fronte a un destino segnato, di cui era penosamente consapevole, continuava a non rinunciare all'ironia, persino a quella un po' macabra. Da molti anni aveva acquistato una tomba nel piccolo cimitero di San Cipriano, sopra Urbino, dove è sepolto anche Paolo Volponi. A questo proposito, a chi lo andava a visitare amava raccontare, sorridendone, un piccolo episodio, accadutogli poco tempo prima. Parlando con una persona della sua scelta di San Cipriano come ultima dimora, si era sentito replicare, con tono assolutamente serio: «Hai fatto proprio bene: da lì si gode uno splendido panorama».

È ormai tempo di concludere questo ricordo. Lo faccio con rammarico, perché è un po' come interrompere una conversazione che non si vorrebbe finire mai. Prima di terminare, tuttavia, mi resta da dire la cosa forse più importante: la generosità senza pari che ha sempre dedicato ai lavori dei suoi allievi e dei suoi amici, mettendoli al primo posto e gioendo di essi ancor più che dei suoi propri. Una generosità poco comune in ambito accademico, dove l'invidia è piuttosto endemica e vige semmai la legge

di Crono. O, peggio, dove molti ‘baroni’ di un tempo (ma la consuetudine non è del tutto estinta...) mettevano a frutto senza troppi scrupoli il lavoro di assistenti e collaboratori più o meno volontari di cui si circondavano. Anche Questa era a suo modo un barone, di quelli però che consideravano questa condizione come un privilegio che comportava una quantità ingente di rigidissimi doveri, verso gli altri e soprattutto verso se stessi. Un barone d’altri tempi, insomma, di cui temo si sia perduto lo stampo. Dopo quella di Gentili, avvenuta un anno e mezzo fa, la sua scomparsa, il 4 febbraio scorso, segna per gli studi filologici classici, non solo italiani, una perdita incolmabile e, per Urbino, la fine di un’epoca irripetibile.

QUESTA, PLAUTO, SARSINA: UN INCONTRO FELICE¹

Il nostro caro e fraterno amico Cesare Questa, dopo una lunga malattia, è scomparso giovedì 4 febbraio 2016, all'età di 81 anni. Era nato infatti a Milano il 29 ottobre del 1934. Professore emerito dell'Università di Urbino, socio nazionale dell'Accademia dei Lincei, cittadino onorario di Sarsina, Questa, dopo Ritschl e dopo Leo, Lindsay ed Eduard Fraenkel, è stato uno dei massimi studiosi e conoscitori di Plauto, occupandosi di tutti gli aspetti più significativi del suo teatro, sempre partendo da un severo e rigoroso approccio filologico. In questo breve ricordo, tralasciando gli altri suoi interessi di ricerca, pur numerosi e sempre caratterizzati dall'eccellenza dei risultati scientifici, farò riferimento soltanto a quelli plautini e alle attività legate a Sarsina, come richiede l'occasione presente.

Dopo le letture liceali, l'incontro decisivo con Plauto Questa lo ebbe nella seconda metà degli anni '50. Avviato agli studi plautini dal suo maestro romano Ettore Paratore, Cesare aveva dapprima dedicato la sua attenzione alla metrica, in specie ai *cantica*, e, mettendo a frutto la sua più che decennale esperienza (dal 1954 al 1966) presso la Biblioteca Apostolica Vaticana come collaboratore dell'*Institut de Recherche et d'Histoire des Textes* (IRHT), si era presto rivolto allo studio della tradizione manoscritta, in vista sia dell'edizione critica di una commedia assegnatagli dallo stesso Paratore (*Bacchides*, Firenze 1965 e 1975²; ma in quegli stessi anni aveva cominciato a lavorare anche all'edizione dello *Pseudolus*, pubblicando un articolo preparatorio e facendo una grande quantità di schede, che gli tornarono ancora utili quasi cinquant'anni dopo), sia, soprattutto, della ricerca di un concreto fondamento filologico a cui ancorare la prediletta e problematica analisi dei *cantica*, cioè delle parti delle commedie che venivano cantate con accompagnamento della musica, che, come si sa, per noi è completamente perduta. Dopo numerosi studi - tra cui spicca, per la lucida consapevolezza delle principali linee di ricerca da seguire e da sviluppa-

1 Pubblicato in R. Raffaelli e Alba Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates XX-XXI, Truculentus, Vidularia*, Sarsina, 24 settembre 2016, Urbino 2017, pp. 19-27.

re, *Problemi di metrica plautina: I*, in «Quaderni Urbinati» 1966 -, un fondamentale punto d'arrivo fu un saggio pubblicato in due puntate nella «Rivista di filologia e d'istruzione classica» del 1974, dal titolo *L'antichissima edizione dei cantica di Plauto: origine, caratteristiche, vicende*, poi ristampato, assieme ad altri che ne allargavano e approfondivano l'ambito, nella raccolta *Numeri innumeri. Ricerche sui cantica e sulla tradizione manoscritta di Plauto*, Roma 1984 (alla tradizione plautina sono rivolti anche scritti riuniti in *Parerga Plautina. Struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Urbino 1985: fra questi, alcuni contributi dedicati specificamente alla tradizione umanistica, rilevanti anche per gli stimoli offerti alla ricerca successiva). Gli studi sulla colometria dei codici di Plauto portarono Questa alla individuazione di alcune caratteristiche della impaginazione dei versi che sono riconducibili all'archetipo della nostra tradizione. Esse, inoltre, devono far capo a un'interpretazione metrica già presente in quella che lui ha chiamato «l'antichissima edizione», risalente verosimilmente al II/I sec. a. Cr. Questi risultati gli permisero di impostare su nuove e più solide basi un capillare lavoro di revisione e di analisi dei *cantica* di Plauto, il settore più insidioso e impervio della filologia plautina. Le sue ricerche sulla metrica e sui *cantica* hanno prodotto lavori che gli hanno prima dato, e poi consolidato, una fama internazionale: l'*Introduzione alla metrica di Plauto* del 1967, *Due cantica delle Bacchides*, pure del 1967, l'edizione critica di tutti i *Cantica*, del 1995 - su di essa torneremo più avanti -, la rinnovata *Metrica di Plauto e di Terenzio*, del 2007. Ma i contributi su Plauto sono moltissimi: oltre quelli raccolti nei già citati *Numeri innumeri* e *Parerga plautina*, ci sono *Il reiziano ritrovato* (1982), la citata edizione delle *Bacchides*, le introduzioni ad alcune commedie della Biblioteca Universale Rizzoli, in seguito raccolte in *Sei letture Plautine* (2004), le edizioni critiche per l'*Editio Plautina Sarsinatis* (di cui pure torneremo a parlare), *Il ratto dal serraglio* (1979 e 1997²) e tantissimi altri saggi, articoli e recensioni (queste, spesso, giustamente severe), sparsi in varie sedi. Come si vede, non c'è aspetto degli studi su Plauto cui Cesare Questa non abbia prestato attenzione e su cui non abbia lasciato scritti destinati a durare. Da quelli più 'tecnici': la metrica, la tradizione manoscritta, l'ecdotica; a quelli più ariosi: l'analisi letteraria, la tecnica teatrale, la fortuna negli ambienti umanistici e nell'età moderna. Per la verità, una cosa cui non si è dedicato

ex professo è stata la traduzione, ma alcune traduzioni di brevi passi presenti in qualcuna delle sue introduzioni della B.U.R. mostrano che anche in questo ambito avrebbe potuto lasciare la sua impronta². Insomma, si può tranquillamente dire che quello di Questa con Plauto è stato un incontro felice, e per entrambi: se Cesare ha avuto grandissime soddisfazioni dal suo assiduo connubio con Plauto, anche Plauto è stato ben remunerato dalle cure che Cesare ha profuso per lui in una intera vita di studi. Ognuno dei due, nella misura e nell'ambito propri di ciascuno, avrebbe dunque pieno motivo di essere soddisfatto dell'altro.

Dopo Plauto, Sarsina. Era fatale che prima o poi, dopo quello con Plauto, ci fosse anche l'incontro con Sarsina. Il primo contatto, tuttavia, non fu dei più felici. Siamo verso la metà degli anni settanta del secolo scorso, la giornata è di inizio autunno, ancora tersa e luminosa. Cesare, mia moglie Laura ed io viaggiamo verso Sarsina, con il maggiolone nero che avevo allora. Era stato invitato - in occasione del convegno della Società di Studi Romagnoli, che in quell'anno si svolgeva appunto a Sarsina e dintorni - a tenere una relazione su Plauto e mi aveva chiesto di accompagnarlo, precisandomi anche... che mi avrebbero rimborsato la benzina. Cesare, lo sapete, era piuttosto bizzoso e talvolta anche ombroso. Al momento dell'arrivo scopri che non gli era stata riservata una stanza d'albergo, dove rinfrescarsi e rilassarsi un po' prima della sua 'recita'. E allora la recita la iniziò subito, puntando i piedi con gli organizzatori. Che non riuscirono a placarlo con l'argomento che, per ragioni di budget, l'albergo (peraltro non a Sarsina, che ne era priva) lo avevano prenotato solo per quelli che avrebbero pernottato, ma non per quelli che, come lui, sarebbero ripartiti in giornata. Non ci fu verso: per lui quell'omissione costituiva una mancanza di riguardo intollerabile. Fece tuttavia la sua relazione, ma rinunciando fermamente a qualunque forma di emolumento, dal gettone al rimborso del viaggio, e ripartimmo subito dopo, insalutati ospiti e con la ferma decisione da parte sua, poi puntualmente mantenuta, di non inviare il testo per gli "Atti" e di non avere più rapporti con i responsabili dell'organizzazione. L'inizio non era stato dei migliori e gli aveva sicuramente procurato qualche inimicizia, o almeno qualche forte antipatia, che nel corso del tempo ebbero, come sospetto, alcuni effetti sotter-

2 Vd. oltre, *Due parole...*, pp. 239 sgg.

ranei. Per sdrammatizzare le cose con un pizzico d'ironia, preciso che io, a conclusione di tutto, ci rimisi il rimborso della benzina...

Dopo questo episodio, che avvenne precisamente il 2 ottobre 1976 (ho ritrovato il programma del convegno tra le carte di Questa, che inventariava ogni cosa), passarono molti anni di silenzio prima che tra Sarsina e Urbino si ristabilisse qualche contatto. Per essere precisi, il nuovo contatto non fu proprio con Urbino, ma con una sua diocesi suffraganea. Nell'aprile del 1991, infatti, quando stavo per ritornare a Urbino ma insegnavo ancora a Ferrara, fui invitato dal dr. Piergiorgio Pellicioni, che li organizzava come responsabile dell'Ufficio Cultura del Comune di Sarsina, a tenere una lezione ai VI Incontri Plautini (quindi ce n'erano stati già cinque e prima di allora non era stato invitato nessuno del giro urbinato, che pure aveva Plauto come suo pane quotidiano). In quell'occasione arrivò a Sarsina anche una piccola ma qualificatissima delegazione urbinato, guidata da Cesare Questa e da Sandro Boldrini. Dopo la mia lezione ci fu un rapido scambio di idee fra gli urbinati, me compreso, e Pellicioni, e ci lasciammo con la promessa di elaborare qualche progetto per il futuro e di rivederci per discuterlo. Cosa che avvenne poco tempo dopo. Questa ed io ritornammo a Sarsina con un progetto piuttosto articolato, che prevedeva già delle Letture plautine dedicate alle singole commedie e dei Seminari sui temi più rilevanti della critica plautina. Ricordo che l'incontro avvenne nella scuola di fianco al Comune, il cui ampio cortile interno fungeva allora da teatro per le rappresentazioni plautine. Pellicioni fu molto ben impressionato dal progetto e, naturalmente, dall'autorevolezza che ad esso conferiva la figura del suo principale promotore: la fama internazionale di *vir plautinus* di Cesare Questa, come abbiamo accennato all'inizio, era già ben consolidata da decenni di mirabile attività scientifica e da una qualità e quantità di pubblicazioni su Plauto che nessun contemporaneo avrebbe potuto vantare. Ma nonostante la fattibilità del progetto e l'autorevole garanzia di Questa e dell'Università di Urbino, con il suo riconosciuto fervore di studi su Plauto, la proposta si arenò e noi non ne sapemmo più nulla. Dopo alcuni anni di silenzio, quasi ce ne dimenticammo.

Dall'autunno del 1991 si arriva così all'inizio del 1996. Siamo ai primi giorni di gennaio, alla fine delle vacanze natalizie. Qualche mese prima Questa ha pubblicato un libro che è una pietra miliare nel settore

più complicato e controverso degli studi plautini. Si tratta dei *Titi Macci Plauti Cantica* (edidit, apparatu metrico instruxit Caesar Questa, Urbino 1995), l'attesa edizione critica di tutti i *cantica* di Plauto, punto d'arrivo di un'attività di quasi quarant'anni. Il grosso tomo è lì, sulla mia scrivania. Mi sembra evidente che il luogo ideale ove farne una presentazione sia Sarsina: ne è degno il libro e ne è degna la città di Plauto. Scrivo di getto una lettera a Piergiorgio Pellicioni, confidando, pur dopo il lungo silenzio, in una risposta affermativa. La replica arriva a giro di posta e supera le migliori previsioni. Vi si dice non solo che Sarsina è fiera di ospitare la presentazione del libro, ma che nella città alcune cose sono mutate. Se non gli avessi scritto io, si sarebbe comunque fatto vivo lui per dirmi che era stato incaricato, direttamente dal nuovo Sindaco Cangini, di mettersi in contatto col nostro gruppo di Urbino, per riprendere e portare avanti il progetto che era rimasto silente per quasi cinque anni. In realtà, come seppi dopo, della collaborazione con Questa e con l'Università di Urbino si era parlato a suo tempo nel Consiglio comunale, senza arrivare però ad una conclusione decisamente favorevole. Ora una disposizione del tutto favorevole invece c'era e il progetto non era stato dimenticato. Si trattava di risvegliarlo dal letargo e di avviare tutte le procedure necessarie per renderlo realizzabile. Il libro sui *cantica* fu presentato a Sarsina il 4 maggio 1996, con la presenza di Alfonso Traina, Mario De Nonno e Giovanni Polara, e in quell'occasione fu anche proposta per la prima volta, da chi vi parla, l'idea di una *Editio Plautina Sarsinatis*. La collaborazione tra Sarsina e Urbino, sui cui dettagli operativi si cominciò subito a lavorare congiuntamente, fu cementata anche da un gesto altamente significativo: la Cittadinanza onoraria che fu conferita a Questa dal Sindaco Cangini il 30 luglio dello stesso 1996, in occasione della rappresentazione della *Rudens* con Franco Bucci al Festival Plautino.

Quanto al resto, riassumo velocemente cose che conosciamo tutti. Si crearono due strutture. Una, il CISP (Centro Internazionale di Studi Plautini), che si caratterizza come organismo di ricerca, rivolto alle attività scientifiche e legato all'Università di Urbino. L'altra, il PLAVTVS (Centro di Ricerche Plautine Sarsina-Urbino), che si configura piuttosto come dedita all'organizzazione e alla realizzazione delle più varie attività che si propongano di diffondere la conoscenza di Plauto e del suo teatro. Il CISP e il PLAVTVS sono ormai operativi da vent'anni. La prima uscita pubblica è stato

l'esordio delle *Lecturae Plautinae Sarsinates*, con la giornata sull'*Amphitruo*, il 13 settembre 1997. Piano piano, una commedia dopo l'altra, con le *Lecturae* siamo arrivati a questa ventesima ed ultima del 2016, dedicata al *Truculentus*, alla *Vidularia* e ai frammenti. Alle *Lecturae*, annuali, sono stati affiancati dal 1998 fino al 2010, con cadenza biennale, i Seminari Plautini di alta formazione, della durata di cinque giorni, tenuti in Urbino e dedicati ai temi di ricerca su Plauto più rilevanti: dalla "Tradizione del testo di Plauto" (1998) all' "Arte del prologo" (2010), passando per "Plauto e i modelli" (2000), "Il Plauto degli eruditi e dei grammatici" (2002), "La fortuna di Plauto (dall'umanesimo ad oggi)" (2004), "La metrica di Plauto (trent'anni dopo)" (2006), "Tradurre Plauto" (2008).

A coronamento di tutto, l'opera cui Cesare ha dedicato le maggiori energie: l'*Editio Plautina Sarsinatis*, la nuova edizione critica di tutto Plauto, commedia per commedia, resa più agevole proprio dall'edizione dei *Cantica*, che ha sgombrato la strada dei futuri editori dai problemi delle sezioni di testo, appunto i *cantica*, più colme di insidie e di difficoltà. All'*Editio Sarsinatis* e alle sue regole Cesare ha dedicato tanto tempo e tanto entusiasmo. Per discuterne e redigerne i principi teorici e le regole pratiche: C. Questa, *Per un'edizione di Plauto*, in F. Bertini (a cura di), *Giornate filologiche "Francesco Della Corte"*, II, Genova 2001, pp. 61- 83. Per tracciarne la genesi: C. Questa, *Il nuovo volto di Plauto (l'editio Sarsinatis)*, in «Mem. Accad. Lincei» 2011, pp. 525-534. Ma soprattutto per realizzarla. Due delle sette edizioni finora uscite sono infatti opera sua: la *Casina*, che, nel 2001, inaugurò la serie, diventandone subito il modello di riferimento, e le *Bacchides*, uscite nel 2008. Le altre cinque, come possono testimoniare gli editori, che vedo oggi tutti presenti, gli devono l'apporto di una collaborazione inestimabile, fatta di stimoli assidui, di generosa assistenza e di rassicurante sostegno critico, frutto di una dottrina e di una competenza assolutamente uniche, che purtroppo si è portato via con sé. All'*Editio Sarsinatis* Cesare ha donato anche la sua fatica estrema, l'edizione dello *Pseudolus*, che ci ha lasciato quasi pronta, senza purtroppo poterla ultimare. Ha cercato di lavorare ad essa, spesso sopra le sue forze, anche nei lunghi mesi di malattia: era il suo primo pensiero e molto si preoccupava di cosa ne sarebbe stato. Ora il testo del suo *Pseudolus* è in ottime mani e, per le cure di Alessio Torino, è vicinissimo ad uscire, come Cesare desiderava. Avevamo sperato di poterlo

presentare già qui a Sarsina, ma la revisione, per l'eccellenza stessa dell'opera, richiede un'attenzione particolarmente meticolosa e, quindi, ancora un po' di tempo. Il rinvio sarà solo di pochi mesi e la sofferta edizione dello *Pseudolus*, cui aveva cominciato a lavorare, come s'è accennato, già in età giovanile, vedrà finalmente la luce³.

Cesare Questa e Sarsina. Fin qui ho parlato di eventi e di studi. Ma com'era, come si trovava Cesare qui a Sarsina? Devo dire che, fin dall'inizio della creazione del CISP, che a lungo presiedette, vi si trovò pienamente a suo agio. Ebbe rapporti che definirei idilliaci con i due sindaci con cui fu a più stretto contatto, il Dr. Lucio Cangini e il Sen. Lorenzo Cappelli, e considerava l'annuale trasferta a Sarsina per la *Lectura Plautina* come un giorno di festa. Partecipava intensamente ai lavori, sia che avesse l'impegno diretto di una relazione o della presidenza, sia che ne fosse esente e più libero: in ogni caso faceva sentire ampiamente la sua voce e i suoi pareri nel corso delle discussioni che seguivano le relazioni. I suoi interventi erano sempre pieni di informazione di prima mano, di punti di vista originali ed anche ricchi di spirito e di ironia (qualche volta, tuttavia, le sue osservazioni e i suoi giudizi potevano apparire spietati).

Ma, forse ancor più dei momenti ufficiali in cui si nutriva lo spirito, Cesare animava i momenti più informali in cui si rifocillava il corpo. Le tavolate che segnavano la pausa dei lavori per il pranzo lo vedevano incontrastato protagonista. A Sarsina era come in famiglia e, anche se un attimo prima si sentiva molto stanco (lui usava il termine "spremuta"), a tavola si riprendeva al primo bicchiere e teneva banco, raccontando gustosi aneddoti e mostrandosi affabile con tutti. Anche se a pranzo, come abitudine, non mangiava che un po' di frutta, a Sarsina invece non si negava proprio nulla: primo, secondo, contorno, dolce, caffè e ammazzacaffè, il tutto accompagnato da generoso Sangiovese. La cucina romagnola gli andava a genio e così pure l'atmosfera che respirava. Chi lo conosceva si accorgeva subito che per lui quelli erano momenti speciali e che si trovava benissimo in quell'ambiente, con persone che gli piacevano e che, anche quando c'erano diversità di competenze, avevano comunque interessi e sentimenti in sintonia coi suoi. Poteva quindi controllarsi un po' meno - la sua estroversione era per la più gran parte di facciata - ed era più libero di essere se

3 Lo *Pseudolus* è uscito nel 2017 (vd. sopra, *Ricordo...*, p. 216 n. 2).

stesso. La sua esuberanza e la sua mai celata vocazione per la scena, che era un'eredità di famiglia, potevano così manifestarsi pienamente. Non credo di esagerare dicendo che a Sarsina trascorse giornate molto belle e, in certi momenti, quasi gioiose. Del resto lo lascia trapelare lui stesso, una delle poche volte in cui ha accettato di scrivere di sé, per rispondere agli amici che avevano presentato a Sarsina la sua edizione dei *Cantica*, nel 1996 (C. Questa, *Una risposta*, in R. Raffaelli [a cura di], *Sui cantica di Plauto*, Interventi di M. De Nonno, G. Polara, C. Questa, Sarsina 1997, p. 31): «Sono confuso e turbato: se sentirete incrinarsi la mia voce, sarà per quello che con troppa - ma davvero troppa bontà - è stato appena detto di me... Per questa giornata - una delle più importanti della mia vita - la città di Sarsina ha fatto una quantità di cose che non merito e con essa i colleghi di ogni sede che mi hanno onorato della loro presenza». Una forma di *recusatio*, in cui l'espedito retorico non riesce tuttavia a nascondere la piacevole commozione per il regalo di una giornata speciale e per l'affetto che aveva potuto sentire attorno a sé. Cesare, nel corso degli anni, aveva saputo circondarsi di persone cui voleva bene e che lo ricambiavano. Ma viveva da solo e, nonostante gli amici, nonostante la musica e tutti i suoi interessi scientifici, culturali e, da ultimo, religiosi, la solitudine, in alcuni momenti, poteva diventare opprimente. Ebbene, mi piace pensare che proprio a Sarsina Cesare trovasse una delle più belle occasioni per ricaricare le sue batterie, accumulando una riserva di umori positivi per compensare le giornate più opache, che prima o poi, inevitabilmente, si sarebbero ripresentate.

Questo e molto altro volevo dirvi. E avrei voluto potervelo dire con il piglio e le doti di affabulatore che Cesare aveva in sommo grado e che gli facevano catturare l'attenzione e la simpatia di ogni pubblico cui si rivolgeva. Noi, che abbiamo avuto la fortuna di ascoltarlo tante volte qui a Sarsina, di queste rare doti possiamo conservare nella nostra memoria un ricordo indelebile. Non avremo più, invece, sul piano scientifico, il conforto di poter ricorrere alla sua sconfinata dottrina, come abbiamo fatto per decenni (io, per una vita) ogni volta che ci imbattevamo in un problema molto difficile o per noi insormontabile, sicuri che per lui insormontabile non sarebbe stato e che, comunque, ci avrebbe aiutato ad affrontarlo nella maniera più giusta o più opportuna. E non avremo più, sul piano umano, la possibilità di fargli una visita o una telefonata, ogni volta che sentiremo il bisogno di

scambiare un pensiero o di udire una parola rassicurante da un amico vero, che dell'amicizia aveva una concezione altissima.

Molta acqua è passata sotto i ponti del Savio - che continua incessante a scavare la valle sopra cui sorge Sarsina - dal quel lontano, ma per me nitidissimo, 1996. In questi venti anni molte persone che hanno animato le giornate plautine purtroppo ci hanno lasciato. Non ci sono più il Sindaco Bartolini, il Sindaco Cappelli, la vivacissima e sempre entusiasta Ezia Finamore, l'insostituibile Cesare Questa. Di essi rimangono bellissimi ricordi, ma non solo ricordi: resta anche la solida realtà di quello che in questi venti anni abbiamo vissuto e abbiamo costruito insieme, qui a Sarsina, ognuno con la sua personalità, le sue attitudini e le sue capacità. Quelle di Cesare erano assolutamente straordinarie e per questo anche i suoi incontri, con Plauto prima e con Sarsina poi, sono stati così fecondi e così felici.

DUE PAROLE SU CESARE QUESTA E IL TEATRO¹

Quando Roberto Danese mi disse che il gruppo di amici della “Resistenza della poesia” (da noi chiamati più sinteticamente e affettuosamente ‘i resistenti’), assieme ad altri giovani studenti dell’Università di Urbino, aveva dato vita al Centro Teatrale Universitario e che, d’accordo con lui e con le autorità accademiche, l’avevano intitolato a Cesare Questa, confesso che rimasi sorpreso e, lì per lì, anche un po’ perplesso. Per due motivi. Il primo è che Cesare aveva sempre manifestato in vita, ed espresso anche nel testamento, un reciso rifiuto verso cerimonie, intitolazioni e - sono le sue parole - «altre ipocrisie accademiche». Tanto che lo scorso maggio, quando, in occasione dei tre mesi dalla scomparsa, si tenne un suo ricordo a Palazzo Veterani, lo facemmo senza alcuna pubblicità e quasi clandestinamente. Il secondo motivo è che mi sembrava piuttosto paradossale che gli venisse intitolato proprio un Centro teatrale. Sappiamo tutti quanto egli amasse il teatro - in particolare l’opera - e quanto abbia amato e studiato quello di Plauto. Ma, come ho avuto modo di accennare a Sarsina nel settembre scorso², nella sua lunga e feconda esperienza di studioso di Plauto, Questa ne ha indagato praticamente tutti gli aspetti - dalla metrica alla tradizione manoscritta, dalla drammaturgia allo stile, dalla storia degli studi a quella della ricezione e della fortuna - tranne proprio quello della traduzione e della realizzazione scenica delle commedie. Un aspetto, si badi, che pure non era estraneo né alla sua sensibilità, né all’ambiente in cui si era formato e aveva cominciato a dedicarsi a Plauto. Il suo maestro Ettore Paratore, proprio negli anni Cinquanta del secolo scorso in cui Questa cominciava ad operare alla sua scuola, aveva infatti tradotto alcune commedie plautine e collaborato alla loro messa

1 Queste parole, qui integrate da poche note aggiuntive, furono pronunciate nel teatro Sanzio di Urbino il 10 novembre 2016, in occasione del Convegno “Da Plauto alla Commedia dell’arte”, organizzato dal CTU Cesare Questa, l’Università di Urbino Carlo Bo e l’associazione “La resistenza della poesia”. Il testo è stato pubblicato subito dopo in: <http://centroteatrale.uniur.it/due-parole-su-cesare-questa-e-il-teatro/>

2 Vd. sopra, p. 229.

in scena, nelle stagioni che allora si svolgevano ad Ostia antica³. Venti anni dopo Paratore pubblicò la traduzione in cinque volumi di *Tutte le commedie* di Plauto (Roma 1976), dedicandola, non per caso, «alla memoria di Luigi Almirante, Annibale Ninchi, Giulio Pacuvio e Camillo Pilotto, che collaborarono felicemente alla prima rappresentazione di commedie plautine da me tradotte»⁴. Di alcune di quelle rappresentazioni Questa era stato spettatore attentissimo e me ne parlò molte volte, con nostalgia e viva ammirazione per i grandi attori che ne erano stati protagonisti. E tuttavia su quella strada non si è mai spinto oltre. Anche nella sua fortunata edizione delle *Bacchides* - uscita nel 1965 in una collana dell'editore Sansoni, ideata da Paratore, che prevedeva una traduzione italiana accanto al testo criticamente stabilito - la traduzione non la fece lui, ma un altro allievo di Paratore, di qualche anno più grande e già con solide esperienze letterarie alle spalle: Luca Canali.

Non voglio tenere troppo sulle spine gli amici 'resistenti' e dico subito che, nonostante tutto, la mia iniziale perplessità si è presto dissipata. Anche in questo caso, per due ragioni. La prima è che proprio l'ambito non scontato, ed anzi piuttosto lontano da quelli da Cesare abitualmente frequentati, gli avrebbe reso meno indigesta l'intitolazione a suo nome non di una delle consuete istituzioni accademiche, ma di un tutt'altro che paludato Centro teatrale. Tutto sommato, conoscendolo bene, credo che anche lui, superata la contrarietà iniziale, proprio per la trasversalità del riconoscimento vi si sarebbe poi facilmente rassegnato e che anzi, alla fine, ne sarebbe stato anche un poco lusingato. Se l'invidia gli era totalmente

3 A questo proposito, proprio in occasione delle rappresentazioni della *Casina* tenute nel teatro romano di Ostia antica nel giugno-luglio 1956, Cesare Questa pubblicò nel Programma degli spettacoli classici estivi curato dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico («Il dramma antico» suppl. ai nn. 7 e 8, luglio-agosto 1956, p. 21) quello che possiamo considerare il suo primo scritto su Plauto. In questo breve intervento, intitolato *Il pubblico moderno e l'azione scenica della Casina*, Questa, non ancora ventiduenne, mostra in genere di seguire da vicino le orme del suo maestro Ettore Paratore. Vale la pena, tuttavia, citarne un paragrafo, in cui già spicca una singolare vivacità d'espressione e di giudizio: «La *Casina*, e tutto Plauto, il pubblico moderno deve ascoltare con la stessa disposizione di spirito con la quale si assiste a un'opera buffa. È stato osservato che, se potessimo ricostruire l'accompagnamento musicale dei *cantica*, vedremmo che essi [...] non sono molto lontani dall'aria della nostra opera comica. E che si chiede a questa altro che non sia l'incontenibile, ridanciano esplodere di una gioia trionfale? Chi si è mai preoccupato [...] della coerenza dei personaggi e dell'azione di fronte allo scatenarsi di furore ritmico del grande concertato del "Barbiere" o del forsennato aggroviarsi di voci nel sestetto «Questo è un nodo ringruettato/ [scil. avviluppato]» della "Cenerentola"?»

4 I, p. 7.

estranea, un po' di vanità non gli mancava. Quello che più lo disturbava era l'ovvio, il *déjà vu*; molto lo attiravano, invece, il bizzarro e l'imprevisto.

Quanto alla seconda ragione, ci arriveremo per un percorso un po' più tortuoso. Nel ricordo di Sarsina, ove appunto dicevo che «una cosa cui non si è dedicato *ex professo* è stata la traduzione», aggiungevo però che «alcune traduzioni di brevi passi presenti in qualche edizioncina della B.U.R. mostrano che anche in questo ambito avrebbe potuto lasciare la sua impronta»⁵. Pensavo in particolare a due passi dello *Pseudolus*, una commedia che gli è stata molto cara e di cui è prossima la pubblicazione dell'edizione critica da lui curata, che purtroppo, nonostante le fatiche e le stoiche energie che vi ha profuso, non ha potuto vedere ultimata⁶. Nella *Lettura dello Pseudolus*, premessa come introduzione alla commedia nell'edizione della B.U.R.⁷, Questa traduce due brevi passi consecutivi, in cui compaiono il giovane Calidoro, il servo Pseudolo e il lenone Ballione. La prima traduzione, con tagli frequenti e sostanziosi, si riferisce a *Pseud.* 322-348, in cui Ballione 'rassicura' Calidoro che non venderà la bella Fenicio, semplicemente perché ... l'ha già venduta (p. 64):

Pseudolo si intromette e chiede al lenone di aspettare [...] sei giorni a vendere Fenicio. Ballione gli replica: «Ma sta' tranquillo! Aspetterò anche sei mesi...; anzi, vuoi che renda Calidoro, da contento che è adesso, ancora più contento? Fenicio non è più in vendita...». «Non la vendi più?» chiede Calidoro, «Proprio no» replica Ballione. Calidoro [...] chiede ancora: «Ma dimmi sul serio: non la vendi più Fenicio?». E Ballione: «No, perché l'ho già venduta». Calidoro è allibito: «E come?» - «Senza abiti, ma con tutte le budella» - «Tu hai venduto la mia ragazza?» - «Sì, per venti mine» - «Per venti mine?» - «O come ti piace: anche per quattro volte cinque mine, e a un soldato macedone e ne ho già avute quindici mine» - «Cosa ascolto da te?» - «Che la tua ragazza si è trasformata in un mucchio di soldi» - «Perché hai osato far questo?» - «Perché così m'è piaciuto: era di mia proprietà».

5 *Plauto, Questa...*, cit., p. 21 (ora qui, p. 229).

6 Nel frattempo l'edizione è uscita, grazie alle vigili cure di Alessio Torino, l'ultimo dei suoi allievi diretti: Titus Maccius Plautus, *Pseudolus*, ed. C. Questa, cur. ad. A. Torino, Sarsina e Urbino 2017.

7 Milano 1983; poi ristampata in C. Questa, *Sei letture plautine*, Urbino 2004, p. 115 sgg.

La seconda traduzione comprende invece integralmente *Pseud.* 360-368, in cui Pseudolo e Calidoro coprono Ballione di contumelie, senza che il lenone ne sia minimamente scalfito:

PS. Rotto in culo!
BA. È così.
CA. Scellerato!
BA. È vero.
PS. Pezzo da frusta.
BA. Perché no?
CA. Saccheggiatore di sepolcri.
BA. Sicuro.
PS. Pendaglio da forca!
BA. Benissimo.
CA. Traditore degli amici.
BA. È cosa mia.
PS. Parricida!
BA. (*a Ca.*) Continua.
CA. Sacrilego!
BA. Lo ammetto.
PS. Spergiuro!
BA. Che vecchia litania.
CA. Violatore di leggi!
BA. Sicuro.
PS. Rovina dei giovani.
BA. Benissimo.
CA. Ladro!
BA. Bum.
PS. Schiavo fuggitivo!
BA. Bumbùm.
CA. Ingannatore del popolo!
BA. Senz'altro.
PS. Imbroglione!
CA. Svergognato!
PS. Ruffiano!

CA. Fango!

BA. Che bravi cantanti.⁸

CA. Hai picchiato tuo padre e tua madre!

BA. E li ho anche fatti fuori piuttosto che mantenerli: ho fatto forse qualcosa di male?

Come si vede, oltre a una conoscenza senza pari di Plauto e della sua *lexis*, non mancavano a Questa il senso del comico e il brio per esserne anche un eccellente traduttore. E un traduttore consapevole che una versione di Plauto non può non tener conto delle esigenze della messa in scena, perché la parola *parlata* (o declamata o cantata) del teatro e la parola *scritta* del libro e della letteratura non sono e non possono essere la medesima cosa. In definitiva, se Questa non ci ha lasciato vere e proprie traduzioni plautine, forse sarà stato perché gliene è mancato il tempo o l'occasione e non certo perché gliene mancasse l'attitudine. Dunque, anche da questo punto di vista, l'ostacolo e l'apparente paradosso dell'attribuzione del suo nome al Centro Teatrale di Urbino possono essere facilmente rimossi. Si tratta infatti del riconoscimento e dell'omaggio di alcuni ex alunni e di studenti, che hanno la fortuna e il piacere di fare teatro, a un filologo che non è stato solo un puro filologo e che, anche per amore verso il teatro, ha dedicato la più gran parte della sua vita a uno dei massimi autori comici d'ogni tempo, paragonabile ad Aristofane, a Molière, a Rossini. Pure quest'ultimo, peraltro, fu da lui molto amato sin da giovanissimo e nella maturità assiduamente frequentato e studiato⁹.

In ogni caso, qualunque cosa Questa potesse veramente pensare riguardo a ciò che a lui si è attribuito e che di lui si è detto qui, sono convinto che, se potesse assistere all'*Aulularia* che verrà rappresentata questa sera, alla fine riderebbe di gusto e, probabilmente, si rallegrirebbe anche di vedere il suo nome 'in ditta', nella locandina affissa a teatro. Perché oltretutto,

8 Il valore da dare all'espressione *cantores probos* è chiarito brillantemente da M. Bettini, *Pre-letterario, popolare, contadino. Tre categorie 'atellaniche' su cui riflettere, II*, in R. Raffaelli e Alba Tontini (a cura di), *L'Atellana preletteraria*, Atti della seconda giornata di studi sull'Atellana, Casa-puzzano di Orta di Atella (Ce), 12 novembre 2011, Urbino 2013, p. 146.

9 Come precocemente provato dalle sue parole cit. sopra, nota 2; quanto agli studi, basterà citare i due libri di cui si diceva più fiero: *Il ratto dal serraglio*. Euripide, Plauto, Mozart, Rossini (Urbino 1997²) e *Semiramide redenta*. Archetipi, fonti classiche e censure antropologiche nel melodramma (ibid. 1989).

come per Augusto, anche per Cesare la vita era in fondo una commedia, dove ognuno recita la sua parte, meglio che può.

Filologo classico tra i più illustri, conoscitore impareggiabile del teatro latino, Cesare Questa ha coltivato anche, per tutta la vita, una straordinaria passione per la musica e in particolare per il teatro d'opera. Il volume raccoglie, tra i suoi vasti scritti operistici, quelli pubblicati in sedi disparate e non facilmente accessibili. Sono dodici contributi che vanno dai soggetti classici del melodramma fino a Verdi, passando per la Venezia del Seicento, Mozart, Spontini, Rossini e Bellini. In appendice *Tre ricordi* di R. Raffaelli, a delineare la figura dello studioso e dell'uomo.

[Print]

ISBN 9791257650414

[PDF]

ISBN 9791257650391

[ePub]

ISBN 9791257650407

uup.uniurb.it



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

UUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

