

## Argomenti d'opere

ALBERTO RIZZUTI\*

L'indagine sui progetti operistici non realizzati consegue risultati apprezzabili soprattutto quando si appunta sulla sfera creativa di artisti principalmente dediti alla composizione di musica strumentale, fecondata sovente da idee attinte alla letteratura e alle arti visive. Valga per tutti l'esempio di Beethoven, prolifico compositore di sonate, sinfonie e quartetti, ma autore di un'unica opera teatrale a fronte delle tante ipotizzate e in qualche caso progettate; o quelli di Chopin o Brahms, artisti che pur rinunciando alla messa in cantiere di progetti propri il teatro lo frequentavano sia in quanto lettori sia in quanto spettatori dotati di spiccato senso critico.

Nel caso di un compositore essenzialmente dedito al teatro, per converso, l'indagine può rivelarsi talora inconcludente, tanti e tanto diversi essendo i fattori capaci d'insidiare l'andata a buon fine di un progetto operistico: impresari che falliscono, agenti che spariscono, cantanti che s'ammalano, librettisti che traccheggiano, censori che eccepiscono, teatri che appassiscono e via discorrendo. Nel caso di Verdi, tuttavia, un documento autografo pubblicato in facsimile nel primo centenario della nascita induce a compiere un'eccezione, trattandosi di un elenco di soggetti redatto quale promemoria personale, e in quanto tale valutabile al di qua di qualsivoglia inconveniente di natura estemporanea.

Certo, anche dietro un documento del genere è avvertibile l'esperienza diretta dei meccanismi regolatori del sistema teatrale italiano dell'Ottocento. Nondimeno, l'allineamento su uno stesso foglio d'una ventina d'argomenti sparsi schiude per un istante la porta del laboratorio in cui Verdi lavorava. Considerando che uno solo di questi «argomenti» divenne infine un'opera, una ricognizione sull'elenco dei progetti accarezzati può rivelarsi utile soprattutto ai fini di un'indagine ulteriore, volta ad accertare nelle opere concluse l'eventuale presenza di figure e situazioni sceniche lasciate intravedere in quelle rimaste allo stato larvale, o progredite anche oltre ma mai approdate alle tavole del palcoscenico.

L'elenco riprodotto (Fig. 1a) e trascritto (Fig. 1b) qui compare nella penultima pagina del secondo *Copialettere*, contenente la corrispondenza in

---

\* Università degli Studi di Torino.



<u>Argomenti d'opere</u>	
<u>Re Lear.</u>	Sakespeare
<u>Amleto.</u>	“
<u>Tempesta</u>	“
<u>Caino</u>	Byron
<u>Roi s'amuse</u>	Victor Hugo
<u>Avola</u>	Grillparzer
<u><del>Keato</del> Kean</u>	Dumas
<u>Fedra</u>	Euripide - Racine
<u>Ad oltraggio segreto segreta vendetta</u>	Calderon
<u>Attala</u>	Chateaubriand
<u>Ines di Castro</u>	Cammarano ? vecchio
<u>Buondelmonte</u>	“
<u>Maria Giovanna</u>	Dennerly
<u>Gusmano il Buono</u>	dramma spagnolo
<u>Giacomo di Valenza</u>	argomento da cavarsi dalla Storia Sismondi Capit XXX.
<u>Arria</u>	da cavarsi dagli annali di Tacito Libro IX
<u>Marion de L'orme</u>	] Victor Hugo
<u>Ruy Blas</u>	
<u>Elnava</u>	

Figura 1b. Giuseppe Verdi – Argomenti d'opere – trascrizione.

quinto, «*Roi s'amuse*». Una lettera a Francesco M. Piave consente infatti di datare alla primavera del 1850 l'intenzione di Verdi di sottoporre il soggetto del dramma di Victor Hugo alla Direzione del Teatro La Fenice, e di avviare così il processo destinato a condurre alla rappresentazione di *Rigoletto*, avvenuta a Venezia l'11 marzo dell'anno dopo:

In quanto al genere sia grandioso, sia appassionato, sia fantastico purché sia bello a me poco importa. L'appassionato nonostante è più sicuro. I personaggi tutti quanti ne richiederà il soggetto. Se un artista bada a queste meschinità non farà mai nulla di bello, di

originale [...] Tentate! Il soggetto è grande, immenso, ed avvi un carattere che è una delle più grandi creazioni che vanti il teatro di tutti i paesi e di tutte le epoche. Il soggetto è *Le Roi s'amuse*, ed il carattere di cui parlo sarebbe *Tribolet*<sup>1</sup>.

Il limite può essere però abbassato al 7 settembre dell'anno precedente, giorno in cui Verdi comunicò all'impresario del Teatro San Carlo un suggerimento per un'opera da mandare in scena a Napoli nella primavera del 1850:

Ora bisogna pensare seriamente al libretto dell'Opera che andrà in scena il giorno dopo Pasqua [...]. Pel soggetto suggerite a Cammarano *Le Roi s'amuse* di Vict. Hugo. Bel dramma con posizioni stupende, ed in cui avvi due parti magnifiche per la Frezzolini e De Bassini<sup>2</sup>.

A prescindere dal fatto che per ragioni contingenti la trattativa col Teatro San Carlo non andò in porto, la retrodatazione al 1849 appare in linea con la collocazione fisica dell'elenco nel secondo Copialettere, il quale conserva la corrispondenza in uscita a partire dal mese di febbraio. Su questa acquisizione s'innesta però il problema del limite inferiore, poiché nulla – a cominciare dalla collocazione non apicale dell'argomento «Roi s'amuse» – autorizza a supporre che Verdi abbia redatto l'elenco nell'imminenza dell'avvio del progetto che avrebbe condotto alla composizione di *Rigoletto*. A fronte della diagnosi di Marcello Conati, convinto ma soprattutto convincente fautore di una datazione al 1849<sup>3</sup>, stanno le opinioni di coloro che, facendo leva sulla possibilità che l'elenco costituisca una sintesi di titoli e argomenti valutati anche prima dell'inizio della trattativa naufragata con Napoli, sostengono l'ipotesi di una redazione anteriore.

L'errore di decifrazione che ha indotto in passato qualche studioso ad abbassare il limite inferiore agli anni 1843-44 è l'identificazione di «*Attala*» – storpiatura padana di *Atala*, titolo di un racconto di Chateaubriand – con

<sup>1</sup> Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave, Busseto, 28 aprile 1850. Lettera riprodotta in M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Il Saggiatore, Milano 1983, pp. 196-197. Anche se molte lettere di questi anni sono state pubblicate in precedenza altrove, la trascrizione di Conati è spesso più affidabile di altre; per questo motivo, ove possibile, le note di questo articolo rinviano in forma sintetica a *La bottega della musica*.

<sup>2</sup> Verdi a Vincenzo Flaùto (M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., p. 185).

<sup>3</sup> M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., pp. 256-257.

«Attila»<sup>4</sup>; la svista ha finito per mettere in relazione l'elenco con la lettura da parte di Verdi di *Attila, König der Hunnen*, il dramma di Zacharias Werner che fornisce la materia all'opera omonima, andata in scena al Teatro La Fenice di Venezia il 17 marzo 1846. La rassegna dei pareri prosegue con quello di Gabriele Baldini, che mette in relazione il documento con gli argomenti valutati da Verdi a Parigi nel 1847-48, all'epoca della genesi del *Corsaro*<sup>5</sup>. Il ruolo di Andrea Maffei quale consigliere culturale di Verdi è enfatizzato da Marta Marri Tonelli, studiosa che attribuisce in maniera quasi esclusiva al poeta e traduttore trentino il merito d'aver fatto conoscere al compositore la grande letteratura anglo-germanica, da Shakespeare a Schiller passando per Werner ed altri autori. La proposta basata sull'errata decifrazione di «Attala», che retrodata il limite inferiore all'epoca di *Ernani* (Venezia, Teatro La Fenice, 9 marzo 1844), la prima opera per cui Verdi dovette farsi carico della scelta del soggetto e di ogni fase della sua trasformazione in dramma musicale, è respinta da Marri Tonelli proprio sulla base della sottolineatura del ruolo ricoperto da Maffei nel 1846, all'epoca della ricerca del soggetto per l'opera da mandare in scena la primavera successiva al Teatro alla Pergola di Firenze, nel proporre a Verdi titoli quali *Caino* di Byron o *L'avola* di Grillparzer<sup>6</sup>.

Al di qua di ogni valutazione dell'influenza esercitata su Verdi da Maffei o da altri letterati dell'ambiente milanese, la fissazione del limite inferiore può far leva su un fatto oggettivo rilevato da Conati, ossia sulla data del debutto della *pièce* che costituisce l'«argomento» più recente dell'elenco: «*Maria Giovanna*», ovvero *Marie Jeanne, ou la femme du peuple*, dramma di Adolphe-Philippe D'Ennery rappresentato per la prima volta al Théâtre de la Porte St. Martin di Parigi l'11 novembre del 1845 e contestualmente pubblicato. Se è dunque ragionevole far ricadere la compilazione del promemoria nell'arco di tempo che va dall'11 novembre 1845 al 28 aprile 1850, l'influsso chiaramente ravvisabile della cultura letteraria coeva spinge l'ipotesi di datazione verso un momento di svolta nella carriera di Verdi. Contraddistinto dal lungo soggiorno a Parigi e a Londra (1847-48) e dall'estinzione della serie di opere cosiddette «risorgimentali» (con la più risorgimentale di tutte, ad onta del periodo storico su cui si concentra: *La battaglia di Legnano*, libretto

<sup>4</sup> Si veda per esempio F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Ricordi, Milano 1959, I, p. 502.

<sup>5</sup> G. Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Garzanti, Milano 1980, p. 153.

<sup>6</sup> M. Marri Tonelli, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Museo Civico, Riva del Garda 1991, pp. 151-159: 156. La decisione di Verdi fu infine quella di affrontare per la prima volta un soggetto shakespeariano, *Macbeth*.

di Salvatore Cammarano; Roma, Argentina, 28 gennaio 1849), esso segnò l'avvio di una fase nuova: inaugurata da *Luisa Miller* (ancora Cammarano; Napoli, San Carlo, 8 dicembre 1849), attraverso *Stiffelio* (Piave; Trieste, Grande, 16 novembre 1850) essa culminò con la trilogia «borghese» formata da *Rigoletto* (sempre Piave; Venezia, La Fenice, 11 marzo 1851), *Il trovatore* (di nuovo Cammarano; Roma, Apollo, 19 gennaio 1853) e *La traviata* (ancora Piave; Venezia, La Fenice, 6 marzo 1853).

Prima di passare in rassegna gli argomenti elencati da Verdi occorre considerare l'esistenza di un altro elenco, verosimilmente anteriore, collocato verso la fine del primo Copialettere. Ad esso accenna, nell'introduzione a un volume a sua cura, Martin Chusid<sup>7</sup>. La descrizione non è esauriente ma dà un'idea del documento, mai riprodotto né trascritto in maniera integrale. Analogamente inaugurato da *Re Lear*, esso contiene titoli quali *Manon Lescaut* (abbé Prévost, 1731) e *Kenilworth* (Walter Scott, 1821). Benché nessuno dei due argomenti sia stato poi trattato da Verdi, la loro menzione nel primo, breve promemoria non è priva d'interesse. Sorprende, in un romanzo che si presenta come «storico», la presenza storicamente improbabile di uno Shakespeare adulto (nel 1575, anno di ambientazione dei fatti, il Bardo di Stratford era un mero adolescente). Negli anni Quaranta dell'Ottocento *Kenilworth* poteva vantare già una discreta fortuna nel teatro d'opera, avendo fornito la materia prima a Eugène Scribe e Daniel Auber, rispettivamente librettista e compositore di *Leicester, ou Le château de Kenilworth* (Parigi, Opéra-Comique, 25 gennaio 1823) e quindi, per loro tramite, ad Andrea Leone Tottola e Gaetano Donizetti, autori di *Elisabetta al castello di Kenilworth* (Napoli, San Carlo, 6 luglio 1829). Sempre a Scribe si deve inoltre la riduzione – verosimilmente filtrata da un adattamento apparso nel 1820<sup>8</sup> – del racconto dell'abbé Prévost a programma di un balletto-pantomima con coreografia di Jean-Pierre Aumer e musica di Fromental Halévy (Parigi, Opéra, 3 maggio 1830). L'interesse di Verdi per le potenzialità spettacolari di *Manon Lescaut* potrebbe essere stato suscitato però da un balletto omonimo andato in scena al Teatro alla Scala nella primavera del 1846. È possibile che l'entusiasmo di Verdi sia stato un po' frenato dal lieto fine appiccicato alla vicenda; nondimeno, proprio tale perplessità potrebbe aver fomentato in lui il desiderio d'approfondire la conoscenza di questo soggetto, tramite la lettura dell'originale di Prévost,

<sup>7</sup> M. Chusid, *Verdi's Middle Period*, The University of Chicago Press, Chicago 1997, pp. 3-4.

<sup>8</sup> E. Gosse, *Manon Lescaut et le chevalier Des Grieux* (mélodrame en 3 actes, Paris, Théâtre de la Gaîté, 16 novembre 1820), Barba, Paris 1821.

dell'adattamento di Gosse o di qualche altra riscrittura alla moda<sup>9</sup>.

Nel mezzo secolo che separa la genesi di *Ernani* (1843) dal debutto di *Falstaff* (1893) la carriera di Verdi fu costantemente percorsa dalla ricerca di soggetti d'opera; in alcuni casi si trattò di infatuazioni passeggera, ma in altri – specialmente in quello di *Re Lear* – si trattò di un confronto serrato e non privo di effetti a breve, medio e lungo termine. Una lista dei soggetti variamente affioranti dalla corrispondenza verdiana è stata stilata qualche anno fa da Roberta Montemorra Marvin, studiosa che ha aggiornato di recente i risultati delle proprie ricerche;<sup>10</sup> a tali contributi si farà riferimento ogni qual volta gli «argomenti d'opere» elencati nel documento in esame ne forniranno l'occasione. La rassegna proposta nelle pagine seguenti rispetta l'ordine e la grafia originali di Verdi.

## ARGOMENTI D'OPERE

### 1. *Re Lear*. Sakespeare

Il promemoria si apre con *Re Lear*, soggetto che punteggia l'epistolario di Verdi dal 1843 sino alla metà degli anni Cinquanta, epoca in cui il soggetto sarà definitivamente abbandonato in favore di *Gustavo III*, ovvero del futuro *Ballo in maschera* (libretto di Antonio Somma, Roma, Apollo, 17 febbraio 1859). Nell'arco di tre lustri, infatti, Verdi propose la tragedia di Shakespeare a non meno di cinque interlocutori, primo fra tutti Alvise

<sup>9</sup> *Manon Lescaut*, azione mimica in cinque parti di Giovanni Casati da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala la primavera del 1846, Valentini, Milano [1846], p. [3]: «Chiunque conosca la storia di *Manon Lescaut* vedrà siccome siasi il compositore alcun poco allontanato da quella per tesserne il suo programma. Le leggi teatrali lo astrinsero a questa manomissione [...]». Rientrato da Venezia il 24 marzo dopo le prime recite di *Attila*, opera andata in scena al Teatro La Fenice il giorno 17, Verdi restò a Milano sino alla partenza per il soggiorno estivo di Recoaro Terme in compagnia di Maffei; dunque non è da escludere che egli abbia assistito a una rappresentazione del balletto di Casati, o ne abbia avuto in qualche modo notizia. Meno probabile è che Verdi avesse avuto esperienza diretta della *Maid of Artois*, opera di Michael Balfe ricavata dal racconto di Prévost e dalla riduzione pantomimica di Scribe (libretto di Alfred Bunn, Londra, Drury Lane Theatre, 27 maggio 1836).

<sup>10</sup> R. Montemorra Marvin, *Verdi's Unwritten Operas*, «Irish Musical Studies», 5, 1996, pp. 191-204. V. anche la voce «Opera subjects, unwritten» in *The Cambridge Verdi Encyclopedia*, a cura di Ead., Cambridge University Press, Cambridge 2013.

Mocenigo, Presidente del Teatro La Fenice all'epoca delle trattative che condussero al varo di *Ernani*:

Per esempio s'io avessi un artista del[la] forza di Ronconi io sceglierei o il *Re Lear* od il *Corsaro*, ma siccome probabilmente converrà appoggiarsi alla prima donna così forse potrei scegliere o la *Fidanzata d'Abido*, o qualche altro in cui fosse la I.<sup>a</sup> donna protagonista. In ogni modo io sceglierei un soggetto che non avrà relazione col soggetto d'altro spartito<sup>11</sup>.

Verdi non tenne poi fede al proposito enunciato, poiché oltre a essere già stato avvicinato da Bellini, che su un libretto di Felice Romani aveva compiuto nel 1830 un tentativo presto arenatosi, *Ernani* era un soggetto già trattato da altri autori<sup>12</sup>. Quanto a *Re Lear*, si trattava in effetti di un soggetto mai affrontato nel teatro d'opera, ove si escluda *Rodrigo di Valenza*, un'opera composta da Pietro Generali su libretto ancora di Romani, andata in scena al Teatro alla Scala quando Verdi aveva quattro anni, due in meno della prima traduzione italiana di un dramma di Shakespeare<sup>13</sup>. Come s'intuisce, l'azione è spostata in Spagna; l'onomastica è mutata, e la trama è modellata su *Le roi Lear* di Jean-François Ducis (1783) e su altri drammi francesi ispirati dal rifacimento di David Garrick (*King Lear*, 1773)<sup>14</sup>.

Due anni e mezzo dopo, *Re Lear* sembra destinato a diventare il soggetto dell'opera che segnerà il debutto di Verdi sulle scene londinesi. A giudicare dal tono di una lettera a Piave, il compositore mostra di avere idee piuttosto chiare sul da farsi: «Io mi occupo del *Lear* e lo studio molto ed io stesso porterò uno schizzo che tu ridurrai a programma grande da presentarsi a Londra<sup>15</sup>». Anche in questo caso, tuttavia, alla fine prevarranno altre idee e l'opera per Londra

<sup>11</sup> Verdi ad Alvise Mocenigo, Milano, 6 giugno 1843, in M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., pp. 52-53.

<sup>12</sup> Cfr. M. Engelhardt, *Verdi und andere. 'Un giorno di regno', 'Ernani', 'Attila', 'Il corsaro' in Mehrfachvertonungen*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1993.

<sup>13</sup> *Giulio Cesare*, trad. it. di M. Leoni, De Stefanis, Milano 1811.

<sup>14</sup> Il libretto di Romani introduce vari cambiamenti nella trama, compreso il lieto fine; esso sarà poi reintonato due volte nel 1845, da Ferdinando Orlandi (Torino, Regio, 10 giugno) e da Filippo Chimeri (col titolo mutato in *Elmonda di Valenza*, Castiglione delle Stiviere, Nuovo, autunno). La materia è trattata con dovizia di dettagli in F. Vittorini, *Shakespeare e il melodramma romantico*, La nuova Italia, Milano 2000.

<sup>15</sup> Verdi a Piave, Venezia, 24 novembre 1845, in M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., pp. 165-66.

diverrà *I masnadieri*, soggetto schilleriano gradito da Benjamin Lumley, l'impresario del *Her Majesty's Theatre*<sup>16</sup>.

Il quarto interlocutore fu, di lì a tre anni, Cammarano. Nel 1849, durante gli scambi di idee sulla drammaturgia di *Luisa Miller*, Verdi chiese al librettista napoletano di mantenere nel personaggio di Wurm alcuni elementi comici che lo avrebbero assimilato al *fool* shakespeariano<sup>17</sup>. Cammarano fece di testa sua, ma qualche mese dopo il debutto di *Luisa Miller* si vide riproposto in questi termini il progetto di *Re Lear*:

Il Re Lear si presenta a prima vista così vasto, così intrecciato che sembra impossibile cavarne un melodramma [...] voi sapete che non bisogna fare del Re Lear un dramma con le forme presso a poco fin qui usate, ma trattarlo in una maniera del tutto nuova, vasta, senza riguardo a convenienze di sorta<sup>18</sup>.

Forse proprio a causa di questa necessità di rinnovamento formale anche stavolta non se ne fece nulla; l'ipotesi di una nuova collaborazione con Cammarano fu scartata e Verdi avviò con Piave il lavoro che condusse, nel mese di novembre, al varo di *Stiffelio* al Teatro Grande di Trieste.

Quinto e ultimo compagno di ventura nel progetto *Re Lear* fu Antonio Somma, che prima di mettere mano a *Gustavo III* redasse – fra il 1853 e il 1857 – due versioni librettistiche della tragedia shakespeariana. Il problema estetico principale era quello di tenere insieme la trama orbitante intorno a Re Lear e la sottotrama incentrata sul Duca di Gloucester. Non volendo sacrificare alcunché, il libretto diventava troppo lungo; accorciandolo, ossia escludendo la sottotrama uguale ed opposta, veniva meno la ricchezza dei dettagli e dei contrasti psicologici, e di conseguenza l'interesse. Così, dopo vari tentativi, *Re Lear* finì in soffitta<sup>19</sup>; ma alla fine degli anni Quaranta, ossia al tempo dei

<sup>16</sup> Ricavata da Maffei da *Die Räuber* di Schiller (1782), l'opera andò in scena nel teatro londinese il 22 luglio 1847.

<sup>17</sup> Verdi a Cammarano, Parigi, 17 maggio 1849, in *Carteggio Verdi - Cammarano (1843-1852)*, a cura di C.M. Mossa, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2001, pp. 112-113: 112: «Mi pare anzi che se darette al carattere di Wurm un certo non so che di comico la posizione diverrà ancor più terribile!».

<sup>18</sup> Verdi a Cammarano, Busseto, 28 febbraio 1850, in *Carteggio Verdi - Cammarano cit.*, pp. 166-170: 166.

<sup>19</sup> Le diverse fasi del progetto sono osservabili attraverso la corrispondenza edita nel *Carteggio Verdi - Somma*, a cura di S. Ricciardi, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2003. Per una ricostruzione dettagliata si veda inoltre G. Schmidgall, *Verdi's 'King Lear' Project*, «19<sup>th</sup>-century Music», IX/2, 1985, pp. 83-101.

suoi scambi epistolari con Cammarano, esso stava in cima ai progetti di Verdi, come testimoniano entrambi gli elenchi redatti in quel periodo.

## 2. Amleto.

Il principe di Danimarca è la vera ossessione dei giovani artisti dell'età post-napoleonica. Soprattutto in Francia, la figura del sovrano malinconico affascina un'intera generazione: quella di Berlioz, compositore per cui la presenza a una recita di *Amleto* equivalse alla scoperta di un mondo nuovo, quello da cui scaturì nel 1830 la *Symphonie fantastique*, capolavoro da cui discesero prima *Lélio, ou Le retour à la vie* (1831-32) e poi, con la complicità di Byron, *Harold en Italie* (1834).

Malgrado la collocazione al secondo posto nell'elenco manoscritto, l'interesse di Verdi per questo soggetto non è documentato con la ricchezza di dettagli relativi a *Re Lear*. Non essendo presumibile un'esperienza dal vivo dell'opera composta da Saverio Mercadante su libretto di Felice Romani (*Amleto*, Milano, Scala, 26 dicembre 1826), ricavato in gran parte da un altro rifacimento di Ducis (1769), c'è da supporre che l'idea di un'opera incentrata sulla figura del principe danese derivi da una conoscenza diretta della tragedia di Shakespeare, letta in una delle tre traduzioni italiane divenute nel frattempo disponibili<sup>20</sup>. Non è tuttavia inutile rilevare come nel 1826 il maestro al cembalo del Teatro alla Scala fosse Vincenzo Lavigna; dunque non è illecito supporre che a metà degli anni Trenta l'insegnante di Verdi serbasse un ricordo vivo di quell'*Amleto en travesti* protagonista a Milano di un dramma da lui condotto in scena sulle note di un illustre conterraneo<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Dopo quella di Michele Leoni erano uscite le traduzioni di Carlo Rusconi (Minerva, Padova 1838) e di Giulio Carcano (Pirola, Milano 1847); è probabile che Verdi avesse letto la tragedia nella trad. di quest'ultimo (v. *infra*).

<sup>21</sup> L'uso deliberato da parte di Romani del modello della saga degli Atridi è dichiarato nella prefazione: «È noto abbastanza che Amleto è l'Oreste del Nord, Claudio (principe del sangue) l'Egisto e Geltrude (regina di Danimarca) la Clitennestra: egli è perciò che il poeta ha modellato i caratteri di questi tre personaggi su quelli dei Greci. Gli è sembrato in tal guisa di renderli, se non più interessanti, almeno più addattati alle nostre scene di quello che per avventura non sieno nell'originale inglese un po' troppo fantastico, e nella copia del Ducis, a creder suo, troppo fiacca e sbiadita [...] <all'autore pare> di averne lumeggiate e sviluppate le passioni, per quanto lo comportano le severe leggi del teatro musicale, dove il dialogo non può procedere liberamente, dove tutto per così dire dev'essere rappresentato in inscriccio. In un'azione sommamente tragica volevasi uno stile meno lirico e meno scorrevole di quello che generalmente si adopera ne' melodrammi: l'autore lo ha usato da per tutto ove l'impero della musica non esige altrimenti» (F. Vittorini, *Shakespeare*, pp. 177-179).

Ancor più che dall'evocazione del lontano precedente di Romani e Mercadante, all'epoca di stesura dell'elenco la fantasia di Verdi poté essere stuzzicata dalla notizia dell'andata in scena, al Teatro La Fenice di Venezia, di un *Amleto* composto da Antonio Buzzolla su libretto di Giovanni Peruzzini. Il debutto in data 24 febbraio 1848 esclude la possibilità che Verdi, allora a Parigi, abbia assistito a qualche recita. Nondimeno, nel periodo seguito al suo rientro a Milano sull'onda emotiva delle Cinque Giornate, qualche eco della rappresentazione fenicea dovette giungere alle sue orecchie, non foss'altro perché l'interprete della parte di Amleto era stato Felice Varesi, il baritono creatore l'anno prima della parte del protagonista nel *Macbeth* fiorentino. Oltre a interpretare la parte del principe di Danimarca nell'opera di Buzzolla, Varesi era apparso al Teatro La Fenice anche nei panni di Macbeth, avendo il teatro lagunare scelto proprio l'opera fantastica di Verdi quale titolo inaugurale della propria stagione di carnevale.

Considerando le molte lettere degli anni Quaranta in cui Verdi palesa la propria tendenza a valutare i soggetti soprattutto in base ai possibili assegnatari delle parti vocali, non è da escludere che il suo interesse per *Amleto* sia da porre in relazione con la disponibilità di Varesi a sostenere la parte del principe di Danimarca. Oltre alla menzione nell'elenco d'argomenti, che non annoverando *Macbeth* induce a restringere al biennio 1847-49 il periodo di possibile redazione, *Amleto* ne fa registrare un'altra in una lettera inviata nel giugno del 1850 a Giulio Carcano, suo recente traduttore:

Mi sarebbe stato carissimo associare il mio al tuo nome, persuaso che se tu mi proponi di musicare l'*Amleto*, deve essere riduzione degna di te. Fatalmente questi grandi argomenti esigono troppo tempo ed io ho dovuto per ora rinunciare anche al *Re Lear* [...] Ora se il *Re Lear* è difficile, l'*Amleto* lo è ancora di più<sup>22</sup>.

Infatti, per dar vita a quello che rimane l'*Amleto* musicale più famoso della storia (quanto meno dell'opera italiana), nel 1865 Franco Faccio si avvarrà di un collaboratore giovane, colto e straordinariamente talentuoso: Arrigo Boito<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Verdi a Giulio Carcano, 17 giugno 1850, in M. Conati, *Verdi. Interviste e incontri*, EDT, Torino 2000, p. 250). La rinuncia «per ora» a *Re Lear* è da mettere in relazione con le trattative con La Fenice per *Rigoletto*, opera per cui i tempi andavano facendosi stretti. Commediografo e traduttore, Carcano non fu autore di libretti, eccezion fatta per *Claudia*, scritto per l'unico allievo di Verdi, Emanuele Muzio (Milano, Re, 1853).

<sup>23</sup> Nel 1868 Verdi pronuncerà parole di fuoco contro la riduzione approntata da Jules Barbier e Michel Carré per Ambroise Thomas, compositore che godeva della sua più grande stima; cfr. Verdi a Léon Escudier, 14 gennaio 1868, in Conati, *Verdi. Interviste*, p. 250: «Come va l'*Amle-*

### 3. Tempesta

Terzo titolo shakespeariano dell'elenco, *La tempesta* non lascia altre tracce significative nella biografia artistica di Verdi. Di per sé il soggetto sarebbe stato assimilabile, in un'eventuale riduzione operistica, alla *féerie*: un progetto tipo *Oberon*, allora proponibile soltanto nella piazza più «sperimentale» d'Italia, ospite regolare di lavori lontani dalla tradizione italiana come il *Franco cacciatore* di Weber e *Roberto il diavolo* di Meyerbeer. A Firenze però Verdi aveva già proposto *Macbeth*, e insistervi non solo con Shakespeare, ma con un'opera fantastica *tout court* dovette apparirgli avventato.

La metafora del potere di Prospero affidata alla tempesta iniziale dovette affascinare Verdi non meno di quella collocata da Shakespeare nel cuore di *Re Lear* (III, ii) con l'intento di evocare il turbamento del protagonista; analogamente, anche l'inquietudine e l'ossessione di cui è preda Amleto avrebbero potuto essere rese mediante l'evocazione di un evento atmosferico. Verdi aveva però imparato da Beethoven e da Rossini che una tempesta musicale è tanto più efficace quanto più è concisa, e che sarebbe stato impossibile concepire un'opera la cui tinta di fondo fosse stata quella di un cielo minaccioso. Dunque l'idea della tempesta la sfruttò, con tutte le implicazioni psicologiche del caso, in un quadro singolo: quello in cui si compie la tragedia di *Rigoletto*<sup>24</sup>.

### 4. Caino      **Byron**

Se dunque l'elenco è databile al 1847-49, la sua redazione avvenne a poca distanza dalla composizione di un'opera (*Il corsaro*, Trieste, Grande, 25 ottobre 1848) su libretto tratto da *The Corsair* di Lord Byron. La consuetudine di Verdi con le opere di questo autore è testimoniata dalla menzione, subito dopo la terna di titoli shakespeariani, di *Caino*<sup>25</sup>. Le opere complete di

---

to? È egli vero che v'interpongono Due Balletti? Amleto e Ballabili!! Quale stonazione! Povero Shakespeare!».

<sup>24</sup> Può non essere una coincidenza, ma è poco più di quello, il fatto che proprio nei mesi che coincisero con la scelta del soggetto e la composizione di *Rigoletto* un'opera intitolata *La tempesta* sia andata in scena prima a Londra e poi a Parigi (Scribe, trad. di P. Giannone / Fromental Halévy, Londra, Her Majesty's, 8 giugno 1850; Parigi, Italien, 25 febbraio 1851). Verdi ricorse a un espediente analogo in *Aroldo*, il rifacimento riminese di *Stiffelio* il cui quarto atto include una «Burrasca» (n. 10).

<sup>25</sup> L'elenco registra una svista significativa, ravvisabile anche nella riproduzione proposta

Byron erano state pubblicate in traduzione italiana nel 1842; *Caino* sarebbe riapparso dieci anni dopo nella traduzione a cui Maffei stava attendendo nel 1847, anno in cui ne consigliò la lettura a Verdi, durante il suo soggiorno fiorentino<sup>26</sup>.

A quegli stessi mesi risale un incontro fra Verdi e lo scultore senese Giovanni Dupré, allora attivo a Firenze. Dopo aver scolpito nel 1842 un *Abele morente*, nel 1843 Dupré produsse un *Caino* che nel 1847 ebbe modo di mostrare a Verdi:

Del mio *Caino* parve contento; quella fierezza quasi selvaggia gli andava a sangue, e mi ricordo che il mio amico Maffei si studiava persuaderlo che dalla tragedia *Il Caino* del Byron, che appunto in quel tempo ei traduceva, poteva levarsi un dramma di molto effetto per le situazioni e i contrapposti, nei quali il genio e l'indole del Verdi amano spaziare. Il carattere mite e pio di Abele di contro a quello di Caino ferocemente preso d'ira e d'invidia per l'offerta di Abele gradita al Cielo, nel contrasto fra loro; Abele che carezza il fratello e parlagli di Dio, e Caino che rigetta sdegnoso le dolci parole rivolgendo fin contro Dio, blasfemi; coro d'Angeli invisibili in aria, coro di Demoni sotto terra; Caino che accecato dall'ira uccide il fratello, poi la madre accorsa alle grida d'Abele che lo trova morto, poi il padre, poi la giovane sposa d'Abele, il dolore di tutti per la morte di quel giusto, l'orrore per l'uccisore, il rimorso cupo, profondo di Caino, e infine la sua maledizione formavano un tutto veramente degno del genio drammatico e biblico di Giuseppe Verdi<sup>27</sup>.

All'epoca di questo incontro Dupré aveva visto a Firenze varie opere di Verdi, fra cui *Giovanna d'Arco*, rappresentata al Teatro della Pergola nella primavera del 1845: da quello spettacolo viene con ogni probabilità l'idea qui accennata dei cori contrapposti di Angeli e Demoni, i quali si contendono a

---

qui; dovendo indicare l'autore di *Caino*, in un primo momento Verdi introdusse le virgolette come nel caso di *Amleto* e *Tempesta*, elencati sotto *Re Lear*, attribuendone perciò la paternità a Shakespeare; accortosi del proprio errore, scrisse il nome di Byron sovrapponendolo alle virgolette.

<sup>26</sup> *Opere complete di Lord Byron*, trad. it. di C. Rusconi (in realtà sua e di molti altri; Minerva, Padova 1842): *Il corsaro* (Giuseppe Niccolini); *Caino* (Virgili); *I due Foscari* (Pasquale de Virgili). La trad. di Maffei apparirà a Milano presso Pirola nel 1852.

<sup>27</sup> M. Conati, *Verdi. Interviste*, p. 18: racconto originariamente apparso in G. Dupré, *Pensieri sull'arte e Ricordi autobiografici* (Le Monnier, Firenze 1880<sup>2</sup>; ed. orig. 1878). Sia *l'Abele morente* sia il *Caino* sono conservati oggi al Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo.

varie riprese l'anima della Pulzella d'Orléans. Il racconto di Dupré prosegue lasciando intravedere il motivo della rinuncia di Verdi all'avvio di un progetto incentrato sulla figura di Caino:

Mi ricordo che in quel tempo ei n'era invaghito, poi non ne fece più altro, e avrà avuto le sue buone ragioni. Forse le nudità erano uno scoglio, ma colle pelli di belve si fanno tuniche e manti sommanente pittorici; e ad ogni modo potea musicare il soggetto, quando questo veramente gli offriva situazioni, effetto e attrattiva, perché il Verdi ha mostrato nelle molte sue opere possedere quel genio sublimemente fiero, adatto a quel tremendissimo dramma; egli, che seppe trovare entro di sé le grandi e serie melodie del *Nabucco*, i mestissimi canti del *Trovatore* e della *Traviata*, e il color locale, il carattere e le armonie sublimi dell'*Aida*, egli poteva musicare il *Caino*. Se un giorno il Verdi leggerà queste carte, chi sa? [...] Dunque l'arte musicale e l'Italia attendono da lui il *Caino*, e l'attendono, perché egli stesso senti la volontà e la forza di volerlo fare<sup>28</sup>.

Più che al problema delle nudità ipotizzato da Dupré, la ritrosia di Verdi verso il soggetto di Caino era forse da ricondurre all'ambientazione pastorale, già esperita in alcune scene di *Giovanna d'Arco* e lontana dal carattere ruvido della sua musica.

## 5. *Roi s'amuse* Victor Hugo

La prima menzione di *Le roi s'amuse* (1832) nell'epistolario di Verdi si trova nella lettera a Flauto del 7 settembre 1849. Interrotte le trattative con Napoli, il titolo rispunta nella primavera successiva in quelle con Venezia destinate a condurre a *Rigoletto*, unica opera compiuta fra quelle dell'elenco di argomenti, sulla cui genesi si rinvia all'introduzione storica premessa all'edizione critica della partitura curata da Martin Chusid nel quadro dei *Works of Giuseppe Verdi*<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Rigoletto*, a cura di M. Chusid, in *The Works of Giuseppe Verdi*, Serie I, Vol. 17, The University of Chicago Press - Ricordi, Chicago - Milano 1983.

## 6. Avola Grillparzer

Pubblicato nel 1817, il dramma *Die Ahnfrau* di Franz Grillparzer era apparso per la prima volta in italiano nel 1838, in una versione di Francesco Vergani recante il titolo riportato da Verdi nel suo elenco<sup>30</sup>. Il ruolo di Maffei nell'attirare l'attenzione di Verdi su questo dramma durante il soggiorno termale a Recoaro nell'estate del 1846 appare accertato, sebbene la traduzione di Vergani circolasse in Italia da quasi un decennio<sup>31</sup>. Roberta Montemorra Marvin sostiene che l'idea dell'*Avola* sia stata scartata presto da Verdi, che al dramma di Grillparzer preferì i *Masnadierei* di Schiller, dramma dalla trama simile ma priva di alcuni ineludibili eccessi<sup>32</sup>. L'*Avola* è difatti incentrata sul personaggio di una donna costretta al matrimonio con un uomo che la uccise a causa del suo rapporto mai cessato con l'uomo che amava prima di sposarsi. Il fantasma dell'*Avola* è destinato a circolare sino all'estinzione della stirpe di cui Berta, fidanzata del proscritto Jaromir, è l'ultima propaggine. In punto di morte, ferito da Jaromir durante una battuta di caccia col pugnale che aveva a suo tempo ucciso l'*Avola*, il padre di Berta – il conte Zdenko von Borotin – riceve la notizia che Jaromir è suo figlio, rapito quando era un bambino. Sconvolta, Berta si toglie la vita, Jaromir muore di dolore e il fantasma dell'*Avola* trionfa.

A proposito di Grillparzer, in un'intervista rilasciata nel 1875 a un giornale viennese Verdi dichiarò

Ne ho letto le opere nella traduzione, e principalmente la *Libussa* m'entusiasmo. Avevo intenzione una volta di metter in musica uno dei suoi drammi, *L'avola*. Il romantico dell'azione drammatica suscitò i miei sensi. Aveva già preparato uno schizzo. Ma è già tanto tempo. In prima linea mi attrasse la figura del [conte] Borotin, ma il testo è troppo romantico, ed il romanticismo diviene mostro in questo dramma. *Ça serait quelque chose pour l'Ambigu ou pour la Porte Saint-Martin*<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> F. Grillparzer, *L'avola*, Bonfanti, Milano 1838. Vergani fu traduttore anche di altre opere della letteratura tedesca: fra queste, F. Schiller, *La morte di Wallenstein* (Bonfanti, Milano 1838) e T. Körner, *Rosmonda* (Bonfanti, Milano 1839).

<sup>31</sup> Quella di Maffei apparve molto più tardi, nel 1877.

<sup>32</sup> R. Montemorra Marvin, *Verdi's Unwritten Operas*, p. 197.

<sup>33</sup> Conati, *Verdi. Interviste*, pp. 121-23: *Verdi e i drammi di Grillparzer* (1875; articolo estratto da un giornale viennese imprecisato, riportato in traduzione italiana sulla «Gazzetta musicale di Milano», XXX, 1875, suppl. al n. 27, 4 luglio 1875, p. 6. Grillparzer, morto nel 1872, aveva ricevuto la distinzione imperiale ottenuta da Verdi nel 1875 (Commendatore dell'Ordine impe-

I teatri menzionati da Verdi sono entrambi parigini; quello dell'Ambigu era famoso per alcune messinscene di grande effetto; quello della Porte Saint-Martin, roccaforte del movimento romantico, era stato sede dei debutti di alcuni dei più famosi drammi di Hugo, fra gli altri *Marion Delorme* (v. infra), *Lucrece Borgia* e *Marie Tudor*. La destinazione ideale a quelle ribalte discende da una confidenza col dramma spintasi sino alla stesura di un testo versificato, conservato a Villa Sant'Agata insieme a due schizzi in prosa relativi ad altri due drammi<sup>34</sup>. La redazione di questo testo in versi è una conseguenza diretta dei colloqui con Maffei dell'estate 1846. Una lettera di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi informa che a meno di un mese dal soggiorno di Recoaro Terme l'*Avola* era stata inclusa in una terna di soggetti da vagliare in vista della scelta dell'opera da mandare in scena in primavera a Firenze:

il signor Maestro si occupa del libretto per Firenze; i soggetti sono tre: *L'avola*, *i Masnadieri* e *Macbeth* – Se avrà Fraschini farà *L'avola*, se invece di Fraschini gli danno Moriani, come sembra, allora fa il *Macbeth*<sup>35</sup>.

Assegnatario *in pectore* della parte di Jaromir, Fraschini era un tenore di forza, tanto da guadagnarsi l'appellativo di «tenore della maledizione» per l'energia che soleva approfondire interpretando la parte di Edgardo in *Lucia di Lammermoor*. Le cose però cambiarono, al Teatro alla Pergola: inizialmente pensata per un tenore – Napoleone Moriani, allora in pieno declino vocale – la parte di Macbeth richiedeva minor forza di quella di Jaromir; scartata l'*Avola*, però, di lì a poco fu scartato anche Moriani, e Macbeth acquisì la voce baritonale di Felice Varesi.

Qualche mese dopo il debutto fiorentino di *Macbeth*, e dieci giorni dopo quello londinese dei *Masnadieri*, l'*Avola* rispunta in un'altra terna di soggetti proposti questa volta da Verdi a Francesco Lucca: «il *Corsaro* [da Byron], oppure *L'avola* (dramma fantastico tedesco) oppure la *Medea* servendomi del vecchio libretto di Romani»<sup>36</sup>. A questa proposta è verosimilmente collegata

---

riale di Francesco Giuseppe) in occasione del suo viaggio a Vienna nel giugno, per dirigerli la *Messa da Requiem* e *Aida*.

<sup>34</sup> Montemorra Marvin, *Verdi's Unwritten Operas*, p. 191. L'esistenza di questo documento è dichiarata da Gaetano Cesari, nella nota 2 di p. 42 dei *Copialettere*, con queste parole: «di mano del Maestro, fra le *minute* depositate presso il Comune di Milano». Una copia microfilmata si trova all'American Institute for Verdi Studies di New York.

<sup>35</sup> Muzio a Barezzi, Milano, 13 agosto 1846, in *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, a cura di L.A. Garibaldi, Milano, Treves, 1931, p. 258.

<sup>36</sup> Verdi a Lucca, Londra, 2 agosto 1847, in *Copialettere*, I, p. 42.

la stesura del testo in versi conservato a Sant'Agata. L'informazione è ricavabile da una lettera scritta nel febbraio 1848 da Muzio a Giulio Ricordi: «l'argomento dell'Opera che Verdi ha scritto per Lucca è *L'avola*, un argomento che ha molta affinità coi *Masnadiери*; è tolto da una leggenda tedesca»<sup>37</sup>. Beninteso, Verdi non aveva composto un'opera; aveva semplicemente redatto il suo «argomento», ovvero un testo verbale che rappresenta il massimo stadio di evoluzione del progetto operistico basato sul dramma di Grillparzer.

## 7. Keate Kean Dumas

Questo titolo registra l'unica correzione vistosa di tutto l'elenco, verosimilmente imputabile alla scarsa confidenza di Verdi con la lingua inglese. Non è detto che il nome cassato corrisponda esattamente a «Keate», ma questa appare l'ipotesi meno improbabile. L'importante è però il titolo corretto; il quale, forte della contigua attribuzione a Dumas, rinvia a *Kean, ou Désordre et génie*, un dramma andato in scena per la prima volta al Théâtre des Variétés di Parigi il 31 agosto 1836 e visto da Verdi al Teatro Carcano di Milano nel 1845, con Gustavo Modena nella parte del protagonista<sup>38</sup>.

La *pièce* fa perno sulla figura di Edmund Kean, un attore inglese ammirato da Dumas a Parigi nel 1828 durante una *tournee* svolta in condizioni fisiche già precarie, tali da condurlo a morte di lì a cinque anni. Kean aveva cominciato la sua carriera a metà degli anni Dieci al Drury Lane di Londra, teatro nel cui comitato artistico sedeva a quel tempo Byron, il quale divenne in breve un suo fervente ammiratore. I trionfi riscossi in patria in una serie di parti shakespeariane (Shylock, Riccardo III, Otello, Jago, Macbeth) lo condussero prima a Dublino, poi in Continente, quindi a New York e in altre città americane. Il successo era però insidiato dal problema dell'alcool, che poco alla volta minò la salute di Kean, sino a farlo accasciare sul palco nella primavera del 1833 nel corso di una recita di *Otello*<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Muzio a Ricordi, febbraio 1848, trascrizione parziale in Conati, *Verdi. Interviste*, p. 122.

<sup>38</sup> A. Dumas, *Kean, ou Désordre et génie*, Marchent. Librairie belge-française, Paris-Bruxelles 1837; A. Dumas, *Kean, ossia genio e sregolatezza*, versione di G.G. Tallone, Bonfanti, Milano 1839. L'edizione adottata da Modena per le recite a cui assistette Verdi fu quella «ridotta per le scene da A.A.», pubblicata sempre a Milano da Borroni e Scotti nel 1845. Sull'argomento si veda S. Arancio, *A proposito del «Kean» di Gustavo Modena. Nota*, «Teatro e storia», nuova serie, 1-2009, XXIII, n. 30, pp. 375-389.

<sup>39</sup> Un sintetico profilo di Kean si trova nella prefazione all'edizione italiana di A. Dumas, *Kean, o Genio e sregolatezza*, a cura di G. Davico Bonino (Rizzoli, Milano 1984, 2006).

Della biografia di Kean la *pièce* di Dumas mette in risalto due aspetti: il corteggiamento di cui fu oggetto da parte della società aristocratica londinese, a cui l'attore preferiva la frequentazione di pub e taverne, e il suo *affair* con Charlotte, la moglie dell'assessore Cox, una vicenda che nel 1825 lo portò in tribunale e gli impose il pagamento di una pesante ammenda.

Rifuggendo dal modello «ascesa e caduta», Dumas segue la sola ascesa del suo eroe, avvolgendone la figura in una luce radiosa. Il suo dramma è la probabile fonte per il libretto di un'opera di Temistocle Solera, *Genio e sventura*, andata in scena al Teatro Nuovo di Padova nell'agosto del 1843, mentre Verdi era nel pieno delle trattative col Teatro La Fenice per la sua prima opera su libretto di altro autore<sup>40</sup>. Sebbene *Kean* non compaia fra i titoli proposti in quei mesi alla direzione del teatro veneziano, non si può non notare come fra questi compaia la byroniana *Fidanzata d'Abido*<sup>41</sup>, ovvero quella *Bride of Abydos* che, apparsa nel 1813, aveva folgorato la mente di Kean al punto da indurlo a portarla in teatro dopo aver scartato – racconta Byron – non meno di 500 altri drammi.

Nell'epistolario di Verdi *Kean* fa capolino nella primavera del 1850, all'epoca dell'avvio delle trattative destinate a condurre al varo di *Rigoletto*. Queste le righe inviate al Presidente del Teatro La Fenice:

Se la Presidenza m'invia le scritture, per guadagnare tempo di' a Piave che, qualora non abbia trovato il dramma spagnuolo che indicai [*Gusmano il buono*, v. infra], io propongo il *Kean*, che è uno dei migliori drammi di Dumas. Si possono fare tante belle cose in questo dramma senza perdere tempo. Da qui un mese potrei mettermi al lavoro<sup>42</sup>.

Ma, ottenuto di lì a breve il contratto, il progetto-*Kean* finì in ghiacciaia.

<sup>40</sup> *Ernani*, su libretto di Piave, è la quinta opera di Verdi; le prime quattro (*Oberto, conte di San Bonifacio*, *Un giorno di regno*, *Nabucodonosor*, *I lombardi alla prima crociata*), andate in scena al Teatro alla Scala fra il 1839 e il 1843, sono tutte su libretto di Solera. Il libretto di *Genio e sventura* si è conservato; non altrettanto la musica, composta anch'essa da Solera. Il carteggio fra l'autore e l'amministrazione del Teatro Nuovo è conservato nell'Archivio di Stato di Padova, cfr. P. Faustini, *Vita e melodramma: Temistocle Solera (1815-1878)*, «Annali online di Ferrara – Lettere», I, 2009, pp. 141-169: 151.

<sup>41</sup> Verdi a Mocenigo, Milano, 6 giugno 1843, in M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., pp. 52-53 (cfr. *supra*, n. 11).

<sup>42</sup> Verdi a Brenna, Busseto, 18 aprile 1850, in M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., p. 195.

Questa la chiusa di una lettera scritta a Piave dieci giorni dopo quella inviata al conte Mocenigo:

Credo non vi sarà più nulla a dire sul contratto. Brenna mi scrive per *Kean*: eppure è un bel soggetto e voi lo vedrete quando col tempo lo farò. Ma, non se ne parli più<sup>43</sup>.

Invece, benché Verdi avesse ancora dinanzi quarant'anni di carriera, il genio e la sregolatezza di Kean non riuscirono mai a incendiare sul serio la sua fantasia<sup>44</sup>.

## 8. *Fedra* Euripide – Racine

Una ricognizione su questo «argomento» può partire da un'affermazione di Gabriele Baldini:

In quegli anni, caroselli di soggetti erano girati, sfumando mano mano gli entusiasmi, attorno per la fantasia di Verdi: [...] l'*Ippolito* <coronato> di Euripide e la *Fedra* di Racine, – chi propose a Verdi il soggetto di queste ultime due tragedie bisognava proprio che di Verdi non avesse capito nulla. [...] Da ultimo, il Lucca gli propone tre soggetti: *Il Corsaro* di Lord Byron, la *Medea* in un vecchio libretto di Felice Romani [...] e ripropone di nuovo *L'avola* di Grillparzer<sup>45</sup>.

Chissà se Baldini sapeva che un invito a considerare la figura di Fedra era giunto a Verdi nientemeno che da Cammarano. Dopo aver trascritto il testo di un salmo ipoteticamente destinato a essere rivestito dalle sue note, il librettista soggiungeva:

Eccovi alcuni argomenti per la nuova opera di Napoli. *Amore e raggio* – *Niccolò dei Lapi* – *Ettore Fieramosca*. Vi sarebbero ancora

<sup>43</sup> Verdi a Piave, Busseto, 28 aprile 1850, in M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., pp. 196-197.

<sup>44</sup> Né fecero molto i suoi colleghi: l'unico altro lavoro di teatro musicale ricavato in Italia dal dramma di Dumas fu *Edmondo Kean*, opera di Filippo Sangiorgi su libretto di Luigi Scalchi (Roma, Argentina, carnevale 1855).

<sup>45</sup> G. Baldini, *Abitare la battaglia*, cit., p. 153.

*Fedra e Saul*, ma siccome Mercadante scriverà una *Virginia* sarà meglio, per contrapposto, tenersi ad un subbietto del medio-evo; ed io sarei pel *Fieramosca*, che non fu mai ben trattato in musica, e che rammenta un punto luminoso della Storia patria, in cui le passioni ed i caratteri ben si prestano al Melodramma. Decidete voi<sup>46</sup>.

Cammarano proponeva *Fedra*, soggetto approdato sessant'anni prima al Teatro San Carlo per merito di Paisiello, autore nel 1788 di un'opera su libretto di Luigi Salvioni tratto dalla tragedia omonima di Racine; il quale, inventando il personaggio di Aricia, aveva umanizzato il personaggio di Ippolito, affatto insensibile nel mito greco al potere seduttivo delle donne, e aveva dunque reso il soggetto antico appetibile per il teatro d'opera. I riscontri erano stati lusinghieri, perché da *Phèdre* erano derivate prima *Hyppolite et Aricie* di Rameau (Parigi, Académie Royale de Musique, 1733) e poi, nel quadro di un ambizioso progetto di sintesi avviato a metà secolo dalla corte francofila di Parma, *Ippolito e Aricia* (Carlo Innocenzo Frugoni / Tommaso Traetta, Parma, Ducale, 1759). In epoca più recente, ma comunque remota in rapporto alla biografia artistica di Verdi, sulla figura di Fedra gli annali del teatro d'opera annoverano l'opera omonima di Giovanni Simone Mayr su testo di Luigi Romanelli, andata in scena al Teatro alla Scala il 26 dicembre del 1820.

Se a causa della sua scabrosità il soggetto poteva apparire poco in sintonia coi gusti del pubblico, nonché di diversi censori, non si può dire che esso non avesse grandi probabilità d'attizzare la fantasia di Verdi, compositore che proprio in quella fase di svolta della sua carriera stava dirigendo l'attenzione verso personaggi variamente «irregolari» quali Rigoletto o Violetta. È però probabile che Baldini intendesse dire che il teatro di Verdi abbisognava di un protagonista eroico, quale Fedra non è; e magari che Ippolito non è personaggio da ridursi facilmente a tenore. Quali che fossero le intenzioni di Baldini, mette conto precisare che anche Medea, fra i soggetti proposti a Verdi da Lucca, non era un soggetto terribilmente congeniale a un uomo che era stato padre di due figli morti in tenera età<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Cammarano a Verdi, Napoli, 4 novembre 1848, in *Carteggio*, pp. 80-81: 81.

<sup>47</sup> A proposito dell'opera composta da Mayr su libretto di Felice Romani si veda P. Russo, *Medea in Corinto* di Felice Romani; storia, fonti, traduzioni, Olschki, Firenze 2004.

## 9. Ad oltraggio segreto segreta vendetta Calderon

L'appunto di Verdi riproduce con esattezza il titolo della «prima versione dallo spagnolo», effettuata da Giacinto Battaglia, di *A secreto agravio, secreta venganza*, dramma pubblicato da Calderón de la Barca nel 1635; è dunque verosimile che Verdi lo abbia conosciuto in tale edizione<sup>48</sup>. Sebbene avesse tradotto il dramma direttamente dallo spagnolo, senza la mediazione di altre lingue, per le note introduttive Battaglia fece dichiaratamente leva su quelle che corredano la traduzione francese effettuata da Jean-Joseph Damas-Hinard (*A outrage secret, vengeance secrète*) apparsa a Parigi presso l'editore Barba nel 1835.

Un passo tratto dall'introduzione firmata da Battaglia delinea il nucleo del dramma in termini talmente netti e vividi da rendere improbabile l'eventualità di un passaggio inosservato sotto gli occhi di Verdi:

L'eroe di Calderon, don Lope de Almeyda, è egli pure, al par d'Otello, un prode e rinomato guerriero; ma grave, posato e riflessivo. Egli combatté nelle Indie ove senza dubbio ebbe la sua parte nelle crudeltà che contaminarono la conquista; ma a suo giudizio egli adornò di nuova gloria il nome illustre che gli tramandarono i suoi antenati. Secondo quanto ei ne pensa e come altamente proclama al principiar del dramma,

El que de vengarse trata  
hasta mejor ocasión  
sufre, disimula y calla  
verun uomo quaggiù può dirsi felice tranne colui il qual mantiene  
intatto sano il proprio onore.

La descrizione riecheggia l'argomento de *L'onor castigliano*, il titolo alternativo – focalizzato su Silva – del libretto che Piave aveva ricavato da *Hernani*. Nel caso di *A secreto agravio, secreta venganza* l'onore sarebbe stato *lusitano*, ma altri elementi del dramma secentesco autorizzano un rinvio alla produzione di Verdi. Per esempio, la protagonista femminile del dramma di Calderón si chiama Leonor e, cosa ancor più ragguardevole, un valletto si chiama Manrico. L'onomastica di *A secreto agravio* sembra condurre insomma da *Ernani* al *Trovatore*; e benché del *Trovador* l'elenco non rechi traccia, è alquanto probabile che Verdi abbia letto il dramma di Antonio García

<sup>48</sup> P. Calderón de la Barca, *Ad oltraggio segreto segreta vendetta*, Bonfanti, Milano 1838.

Gutiérrez in lingua originale proprio a quest'epoca, in una raccolta conservata ancor oggi a Sant'Agata, acquistata a Parigi fra il 1848 e il 1850<sup>49</sup>.

## 10. *Attala* Chateaubriand

Nel caso di questo «argomento» la grafia di Verdi, assai poco nitida, è stata fonte dell'equivoco (*Attila*, non *At[t]ala*) riferito in precedenza. Il nome di Chateaubriand, indotto sulla base del titolo del racconto (*Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert*, 1801) poi inserito dallo scrittore nella quarta parte del *Génie du Christianisme*, è a sua volta identificabile solo facendo ricorso a una certa dose d'immaginazione. Volendo escludere per un attimo l'ipotesi-Chateaubriand facendo leva sul fatto che Verdi scrive «Attala» con doppia «t», e non volendo ritenere questo un mero esempio di consonantismo padano, si potrebbe supporre che redigendo il suo elenco Verdi pensasse a un monaco del VII secolo – Attala, con doppia «t» – di stanza nell'abbazia di San Colombano, nei pressi di Bobbio. Redatta da Giona di Susa, una biografia di questo monaco vissuto non lontano da Busseto esiste, e potrebbe essere stata teoricamente una fonte utile. Ma a parte la difficoltà nel ricondurre a «Giona di Susa» la linea ondulata dietro la quale l'argomento «Atala» con «t» scempia invita a riconoscere Chateaubriand, resterebbe da capire quale elemento della biografia di Attala avrebbe potuto incuriosire Verdi: anche a un'occhiata sommaria, nessuno dei fatti tramandati da Giona in riferimento alla vita e all'opera del monaco medievale si direbbe passibile di sviluppo teatrale. Quantunque sia difficile che Verdi pensasse ad Attala, occorre tenere presente che all'epoca di redazione dell'elenco Verdi era in cerca di soggetti, e dunque di personaggi nuovi; e che *Stiffelio*, l'opera che esemplifica la caduta delle pregiudiziali verso gli argomenti a sfondo religioso, era proprio dietro l'angolo.

Una terza ipotesi, ancor più improbabile di «Attala» ma foriera di indizi utili in vista dell'esame di un altro argomento – «Arria», annotato verso il fondo dell'elenco – riguarda Attalo, uno dei tre sovrani del regno di Pergamo recanti questo nome, trionfatori sui Galati invasori. In particolare Attalo II (220 a.C. – 138 a.C.)

---

<sup>49</sup> Rappresentato nel 1836 al Teatro del Príncipe di Madrid e ivi contestualmente pubblicato, *El trovador* fu tradotto molto tardi non solo in italiano, ma anche in francese, all'indomani del debutto dell'opera composta da Verdi sul libretto di Cammarano completato da Leone Emmanuele Bardare (Roma, Apollo, 19 gennaio 1853). Il primo accenno di Verdi al soggetto del *Trovatore* si trova in una lettera scritta il 2 gennaio 1851; sull'argomento si veda l'Introduzione all'edizione critica della partitura, a cura di D. Lawton, *The Works of Giuseppe Verdi*, Serie I, vol. 18, The University of Chicago Press - BMG Ricordi, Chicago - Milano 1992.

godette di grande stima presso il senato romano, secondo quanto attesta Polibio<sup>50</sup>; alla sua fama si deve anche la fortuna nel teatro d'opera settecentesco, testimoniata dal dramma per musica composto da Johann Adolf Hasse su testo di Francesco Silvani (*Attalo, re di Bitinia*, Napoli, Teatro San Bartolomeo, maggio 1728).

La messa a fuoco delle reali intenzioni di Verdi – «Atala», al di là della grafia scorretta e poco nitida del suo appunto – è un'acquisizione importante poiché sottolinea in questa fase l'interesse del compositore per «argomenti» a sfondo religioso. Nello specifico il mediatore era stato Luigi Toccagni, mentore e amico di lunga data di Verdi, ingegnere nonché traduttore del *Génie* di Chateaubriand in un'edizione apparsa nello stesso anno in cui Manzoni aveva dato alle stampe la prima versione dei *Promessi sposi*<sup>51</sup>.

Giovane indiana d'America di religione cristiana, Atala ama Chactas, un giovane indiano catturato e condannato a morte dalla sua tribù. Figlia del capo, Atala riesce a farlo liberare, ma egli rifiuta di partire senza di lei, che alla fine acconsente. Per ragioni misteriose, tuttavia, Atala non si concede a Chactas, e cerca anzi di allontanarlo da sé. Errando nella foresta, i due incontrano un missionario, il padre Aubry. Al suo cospetto Atala svela il proprio segreto: sua madre aveva fatto un voto alla Vergine, promettendole la castità della figlia se essa fosse nata sana al termine di una gravidanza tormentata. Così, pur di non rinnegare il voto fatto da sua madre, Atala si avvelena e muore per non cedere alla tentazione dell'amore per Chactas.

I motivi per cui, ad onta dell'interesse testimoniato dall'appunto, Verdi non mise mai in cantiere un'opera su questo argomento possono essere due, collegati ad altrettante opere composte rispettivamente prima e dopo l'ipotetica data di stesura dell'elenco. Il voto di castità è un tema cardinale della vicenda di Giovanna d'Arco, protagonista dell'opera composta nel 1844-45 su libretto di Solera (Milano, Teatro alla Scala, 15 febbraio 1845)<sup>52</sup>; esso è inoltre un tema incidentale nella ben più complessa vicenda di Stiffelio, opera su testo di Piave la cui composizione occupò Verdi nei mesi centrali del 1850

<sup>50</sup> Polibio, *Storie*, XXXII, 1-7.

<sup>51</sup> F.A. di Chateaubriand, *Genio del Cristianesimo ovvero Bellezze della religione cristiana*, 4 voll., trad. it. di L. Toccagni, Fontana, Milano 1827. Prima della pubblicazione di questa traduzione, effettuata «sulla sesta edizione parigina», l'opera di Chateaubriand vantava già un discreto numero di traduzioni italiane.

<sup>52</sup> Particolarmente interessanti sono gli interventi censori che estromisero dalla drammatica scena del Finale III ogni riferimento alla verginità della Pulzella; in proposito mi permetto di rinviare all'introduzione all'edizione critica della partitura, apparsa a mia cura nel quadro dei *Works of Giuseppe Verdi*, Serie I, vol. 7, The University of Chicago Press - Ricordi, Chicago - Milano 2009.

ma la cui genesi affonda le radici negli anni precedenti, intersecando la stesura dell'elenco d'argomenti in cui figura Atala<sup>53</sup>. Quello della giovane indiana d'America è dunque il caso di un «argomento» facente parte di una costellazione ampia, la quale testimonia nel compositore-drammaturgo un interesse concretizzatosi altrove.

### 11. Ines di Castro      Cammarano ? vecchio

Man mano che la lista procede, il corpo della scrittura di Verdi s'assottiglia, la grafia si complica e l'identificazione degli argomenti diviene meno agevole. Nel caso di *Ines di Castro* il problema principale è la decifrazione della parola scritta dopo il nome di Cammarano: l'ipotesi meno improbabile è che essa corrisponda all'aggettivo «vecchio», riferito al libretto da questi scritto almeno un decennio prima per Giuseppe Persiani (Napoli, Teatro San Carlo, 28 gennaio 1835). Meno plausibile è che essa si riferisse in senso stretto all'«argomento», più volte sfruttato nell'ultimo decennio del Sette- e nel primo dell'Ottocento; dal punto di vista di un compositore attivo a metà secolo le opere andate in scena quaranta o cinquant'anni prima erano semplicemente al di fuori di ogni orizzonte. Nondimeno ben nota nell'ambiente culturale in cui Verdi operava era una delle due fonti principali per la storia di Inés, dama di compagnia della figlia del re di Castiglia, promessa sposa dell'erede al trono di Portogallo, Pietro I (XIV secolo): le *Lusiadi* (1572) di Luis de Camões, poema noto in Italia sin dagli anni del «Conciliatore», rivista che nell'autunno del 1818 aveva ospitato sul suo primo numero un'ampia recensione firmata da Sismondi<sup>54</sup>.

L'interesse di Verdi potrebbe essere stato stimolato dalla tragicità della figura di Ines de Castro, segregata dal padre della sposa nel monastero di Santa Clara a Coimbra a causa della procreazione illegittima di tre figli col genero. Malgrado l'accoglimento delle sue scuse da parte del re, Inés fu uccisa ugualmente dai sicari, giustiziati a loro volta da Pietro I; il quale, a suggello dell'incresciosa vicenda, la sposò ufficialmente da morta e la fece seppellire con tutti gli onori.

<sup>53</sup> Si veda in proposito l'introduzione all'edizione critica della partitura, a cura di K. Kuzmick Hansell, *The Works of Giuseppe Verdi*, Serie I, vol. 16, The University of Chicago Press - Ricordi, Chicago - Milano 2003.

<sup>54</sup> L'altra fonte, anch'essa letteraria, è la tragedia *Castro*, di cui era stato autore nel 1558 Antonio Ferreira.

Sulla storia s'innestò presto la leggenda, arricchendo la vicenda di particolari eclatanti quali l'incoronazione del cadavere e altri fatti raccapriccianti che scongiurarono alla fine Verdi di prendere in considerazione l'eventualità di comporre un'opera su questo argomento.

## 12. Buondelmonte “ .

L'argomento successivo pone subito due questioni. La prima è legata all'interpretazione del punto: esso può da un lato significare l'assenza di dettagli oltre al nome di Cammarano, evocato mediante un segno di ripetizione di quanto scritto a proposito dell'«argomento» precedente; dall'altro, esso può costituire un ulteriore segno di ripetizione, e significare come sopra «vecchio». Nel primo caso, il riferimento potrebbe essere al libretto scritto da Cammarano per Pacini, autore della musica per l'omonima tragedia lirica ambientata nella Firenze del Duecento, andata in scena al Teatro della Pergola il 18 giugno del 1845 e replicata in quello del Fondo di Napoli nel 1846<sup>55</sup>. Nel secondo, la vetustà del libretto di *Ines di Castro* sarebbe più o meno analoga a quella del libretto di *Buondelmonte*, trattandosi del libretto dell'opera mandata in scena da Donizetti al Teatro San Carlo di Napoli il 18 dicembre 1834. In questo caso sarebbe tuttavia invalidato il segno di ripetizione sotto il nome di Cammarano, poiché questi non ebbe alcun ruolo nella repentina trasformazione in *Buondelmonte* del libretto di *Maria Stuarda*, opera la cui messa in scena era stata giudicata inopportuna nel teatro principale di uno Stato la cui regina era una discendente della sfortunata regina di Scozia<sup>56</sup>.

Il libretto del *Buondelmonte* allestito in fretta e furia a Napoli per Donizetti era stato tratto da Pietro Saladino dalle *Istorie fiorentine* di Machiavelli, autore che aveva potuto attingere ad almeno due fonti autorevoli, il canto di Cacciaguida (*Par.*, XVI, vv. 140-41) e le *Cronache* di Brunetto Latini. Anche in seguito, la vicenda all'origine della frattura tra Guelfi e Ghibellini avrebbe nutrito la letteratura, come attestano le *Novelle* di Matteo Bandello; le quali,

<sup>55</sup> Dopo lunghe discussioni con Cammarano, *Buondelmonte* era stato preferito da Pacini ad *Alzira*, libretto poi scelto e intonato da Verdi in occasione del suo debutto al Teatro San Carlo (Napoli, 12 agosto 1845).

<sup>56</sup> Ricavato dalla traduzione della tragedia di Schiller effettuata da Andrea Maffei, il libretto approntato dal diciassettenne studente di Giurisprudenza Leone Emmanuele Bardare fu intonato da Donizetti l'anno seguente, quando l'opera fu destinata all'inaugurazione della stagione di carnevale del Teatro alla Scala.

in un'edizione pubblicata a Milano proprio nell'anno in cui Verdi nasceva, s'inaugurano con quella incentrata sulla storia di Buondelmonte<sup>57</sup>.

Se per Verdi l'edizione milanese della raccolta di *Bandello* non poté costituire altro che un antecedente lontano, essa non dovette risultare tale a Carlo Tedaldi-Fores, autore di una tragedia pubblicata prima a Cremona e poi a Milano, identificata da David Kimbell col dramma a cui Verdi verosimilmente pensava<sup>58</sup>. Secondo John Black, tuttavia, la fonte più accreditata per il libretto scritto nel 1845 da Cammarano per Pacini è una tragedia di Carlo Marengo apparsa tre anni prima di quella di Tedaldi-Fores<sup>59</sup>; ma probabilmente le fonti furono anche altre, considerando la fortuna riscossa negli anni Venti e Trenta dalla vicenda di Buondelmonte, fra l'altro ispiratrice di un balletto coreografato da Giovanni Galzerani, andato in scena al Teatro San Carlo di Napoli il 4 ottobre del 1827.

La famiglia Buondelmonte è infine protagonista del romanzo *L'assedio di Firenze*, scritto in esilio e in carcere nel 1831-32 dal mazziniano Francesco Domenico Guerrazzi, pubblicato sotto pseudonimo a Parigi nel 1836 (una cinquantina di edizioni fra il 1836 e il 1916). Dopo essere stato accennato il 22 luglio del 1848 a un Piave troppo coinvolto nelle vicende della Repubblica veneziana per potersene occupare, il soggetto – ambientato nel 1529, durante la caduta della Repubblica fiorentina – era stato proposto da Verdi a Cammarano nel settembre dello stesso anno; quindi era stato discusso in dettaglio nella primavera del 1849, durante le trattative che avrebbero condotto a *Luisa Miller*, e considerato per qualche tempo un candidato valido prima di essere abbandonato a causa di ineludibili problemi censorii<sup>60</sup>.

Verdi avrebbe voluto comporre *L'assedio di Firenze* per sfruttare con scene grandiose gli spazi vasti del Teatro San Carlo; egli prevedeva infatti di aprire l'opera con un sermone vibrante volto a esortare i fratelli Buondelmonte alla

<sup>57</sup> M. Bandello, *Novelle*, 9 voll., Silvestri, Milano 1813-1814.

<sup>58</sup> C. Tedaldi-Fores, *Bondelmonte*, De Micheli-Bellini, Cremona 1824; poi Bettoni, Milano 1830. Nel suo *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, (Cambridge University Press, Cambridge, 1985, p. 138) David Kimbell individua in questa tragedia la probabile fonte di Verdi. Un altro dramma di Tedaldi-Fores – *Beatrice di Tenda* (Tip. De' Classici Italiani, Milano 1825) – era stato sfruttato da Romani per redigere l'omonimo libretto per Bellini (Venezia, La Fenice, 16 marzo 1833).

<sup>59</sup> C. Marengo, *Buondelmonte e gli Amedei*, Pomba, Torino 1827; cfr. J. Black, *The Italian Romantic libretto*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1984.

<sup>60</sup> Francesco De Sanctis (*La scuola cattolico-liberale e il Romanticismo a Napoli*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Einaudi, Torino 1953, p. 316) riferisce che a Napoli il romanzo di Guerrazzi si vendeva a peso d'oro ed era di difficile reperimento; ad ogni buon conto nella biblioteca personale di Verdi custodita a Sant'Agata c'è un'edizione in tre tomi dell'*Assedio*, pubblicata a Parigi nel 1840.

riconciliazione. Con uno sguardo al futuro, in questa intenzione si può ravvisare un'avvisaglia della revisione a cui trent'anni dopo andrà soggetto, auspice Boito, *Simon Boccanegra* (1881); in particolare, il pensiero va all'aggiunta più notevole rispetto alla versione originale su libretto di Piave (1857), ovvero alla Gran scena del Consiglio che, basata sulle lettere di Petrarca sull'unità nazionale, conclude il primo atto con impressionante forza drammatica.

### 13. Maria Giovanna Dennery

A *Marie Jeanne, ou la femme du peuple*, dramma rappresentato per la prima volta a Parigi l'11 novembre del 1845 con musiche di scena del direttore d'orchestra del Théâtre de la Porte St. Martin, Auguste Pilati, s'è già fatto cenno nelle pagine introduttive di questa rassegna<sup>61</sup>. Poco resta da aggiungere in proposito se non che il lungo soggiorno parigino di Verdi (1847-48) rende quasi ininfluenza il ruolo giocato dalla traduzione sollecitamente pubblicata in Italia. L'unico indizio in base a cui la conoscenza da parte di Verdi di questa *pièce* teatrale potrebbe essere collegata a una sua lettura in traduzione italiana è la grafia del cognome dell'autore, riportata nell'elenco secondo quella attestata sui frontespizi delle due edizioni apparse a Milano<sup>62</sup>.

### 14. Gusmano il Buono dramma spagnolo

Il titolo di questo dramma compare per la prima volta in un passo già menzionato di una lettera scritta da Busseto il 16 marzo 1850, all'epoca delle trattative col Teatro La Fenice di Venezia relative all'individuazione del soggetto per l'opera da mandare in scena la primavera successiva. Nel *post scriptum* Verdi suggerisce a Piave di dare un'occhiata a *Gusmano il buono*, un dramma spagnolo a proposito del quale qualche settimana dopo si esprime in termini entusiastici: «Difficilmente troveremo cosa migliore di *Gusmano il Buono*, nonostante avrei un altro soggetto che se la polizia volesse permettere

<sup>61</sup> A.-P. D'Ennery, *Marie Jeanne, ou la femme du peuple*, Calmann-Lévy, Paris 1845.

<sup>62</sup> *Maria-Giovanna, ovvero la famiglia del Beone*, dramma in 6 atti dei signori Dennery e Mallan, versione di Pietro del Bondio, Visaj, Milano 1846; esiste anche un'altra edizione, pubblicata lo stesso anno da un altro editore milanese, Borroni e Scotti, il cui traduttore risulta essere Pietro Manzoni, un attore socio dell'Accademia dei Filodrammatici.

sarebbe una delle più grandi creazioni del teatro moderno»<sup>63</sup>. Anche se alla fine la spunterà *Le roi s'amuse*, ovvero *Rigoletto*, è opportuno riflettere brevemente sugli interrogativi posti dal soggetto accantonato.

L'identificazione del dramma oscilla fra due ipotesi. La prima lo fa coincidere con *Guzmán el Bueno*, una tragedia in tre atti pubblicata nel 1777 a Madrid da Nicolás Fernández de Moratín. L'ipotesi che la riguarda è avanzata da William Weaver in relazione a una proposta fatta a Verdi da Alphonse Royer e Gustave Vaëz, gli autori del libretto di *Jérusalem*, il rifacimento dei *Lombardi alla prima crociata* andato in scena all'Opéra di Parigi il 26 novembre 1847. Nel *post scriptum* di una lettera datata 7 agosto 1850 Vaëz scrive:

Parmi les sujets qui s'offrent au choix il y en a un encore dont Bettini vous avait parlé. Il est celui d'une pièce espagnole intitulée Guzmán el Bueno. Nous avons fait un petit drame sur ce sujet mais il n'est pas encore représenté et nous le sacrifions volontiers pour le refaire en Opéra pour vous<sup>64</sup>.

Tenore fattosi carico della parte di Arvino nella ripresa dei *Lombardi* che nella stagione fenicea di carnevale-quaresima del 1844 aveva preceduto il debutto di *Ernani*, intorno al 1850 Geremia Bettini era attivo nei principali teatri di Francia. Il rapporto con Vaëz e Royer doveva far data almeno dal 30 dicembre 1846, giorno in cui egli aveva interpretato la parte di Arturo in *Robert Bruce*, un pasticcio con musica tratta da diverse opere di Rossini di cui Vaëz e Royer avevano approntato il testo verbale. Da questa circostanza nasce il rapporto fra il cantante e i futuri librettisti di *Jérusalem*, e di qui quello con Verdi, a cui Bettini avrebbe parlato nell'estate del 1850 della «pièce espagnole» identificata da Weaver con la tragedia di Fernández de Moratín. «Nulla vieta», obiettava trent'anni fa Conati,

che quanto alla proposta fatta da Verdi a Piave [il 16.03.1850, dunque prima della lettera di Vaëz, che è del 07.08.1850] potesse anche trattarsi, benché troppo recente, del capolavoro drammatico di Antonio Gil y Zárate (El Escorial 1796 – Madrid 1861) *Guzmán el Bueno*, rappresentato al Teatro del Príncipe di Madrid nel 1849 (ove questa ipotesi trovasse conferma, costituirebbe un'ulteriore prova per assegnare la [...] lista di Argomenti d'opere a una data

<sup>63</sup> Verdi a Piave, Busseto, 28 aprile 1850, (v. *supra*, n. 42).

<sup>64</sup> W. Weaver, *Verdi. Immagini e documenti*, Becocci, Firenze 1980, p. 182.

non anteriore al 1849, se non addirittura ai primi mesi del 1850...): L'argomento riguarda il dramma di un padre, ovvero la tragica e patriottica storia del difensore di Tarifa (assedio, 1294), Guzmán, che 'invitato dagli assalitori Mori a consegnare la fortezza in cambio della vita di suo figlio, loro prigioniero, risponde lanciando loro il coltello con cui dovranno sgozzare il ragazzo incitando i suoi a resistere sino alla morte' (Enc spett., V, c. 1297)<sup>65</sup>.

Le indagini rese possibili dagli strumenti bibliografici odierni consentono però di ascrivere la tragedia di Gil y Zárate a una data ben anteriore al 1849: la prima edizione, apparsa a Madrid per i tipi di Repullés, risale addirittura al 1828; e un'altra apparve, sempre a Madrid, nel 1842. Dunque, ammesso che si trattasse del dramma di Gil y Zárate e non di quello di Fernández de Moratín, di cinquant'anni più antico, esso non sarebbe stato «troppo recente» – come affermava Conati – ma perfettamente in linea con le date di stesura, pubblicazione e in qualche caso di traduzione degli altri drammi inseriti nell'elenco. Recente, per converso, era un'opera in musica, [*Don*] *Gusmano il buono ossia l'assedio di Tarifa*, andata in scena a Bologna nell'autunno del 1847<sup>66</sup>. Verdi era a Parigi, immerso nella composizione del *Corsaro*, dunque è da escludere che possa aver visto l'opera di Mattioli e Marliani; ma è parimenti da escludere che – almeno sino all'esperienza traumatica delle Cinque Giornate – la vicenda di un padre pronto a sacrificare il figlio in nome della patria lo lasciasse indifferente.

### 15. *Giacomo di Valenza*      argomento da cavarsi dalla *Storia* Sismondi Capit XXX

Il tentativo d'identificazione di questo «argomento» procederebbe per esclusioni, offrendo la storia almeno tre personaggi con questo nome; ma l'accento verdiano a una *Storia* particolare, quella *delle repubbliche italiane nel Medio Evo* di Sismondi, consente di escludere sia Giacomo I d'Aragona «*El Conquistador*», re di Valencia (1208-1276), sia Jacopo di Valenza, un pittore italiano vissuto a cavallo di Quattro- e Cinquecento e protagonista dell'opera

<sup>65</sup> M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice* cit., p. 257.

<sup>66</sup> [*Don*] *Gusmano il buono ossia l'assedio di Tarifa*: tragedia lirica in tre atti di Giuseppe Camillo Mattioli posta in musica da Marco Marliani (Bologna, Teatro Comunitativo, autunno 1847), Tip. delle Arti, Bologna 1847.

omonima composta da Ruggero Manna su libretto di Calisto Bassi (Trieste, Grande, autunno 1832).

La traduzione italiana dell'opera di Sismondi, la cui versione originale in francese era stata pubblicata a Zurigo fra il 1807 e il 1824, era apparsa 1831-32;<sup>67</sup> nel capitolo indicato da Verdi l'autore riassume in questi termini la vicenda di uno studente dell'Alma Mater Bononiensis

Un di costoro detto Giacomo di Valenza, che l'avvenenza della persona, la leggiadria de' modi e l'indole generosa faceano carissimo ai suoi compagni di studio, incontrassi in una chiesa, un giorno di solenne festa, con Costanza de' Zagnoni d'Argela, nipote di Giovanni d'Andrea, il più riputato di tutti i giureconsulti canonisti. Giacomo, rimastone perduto innamorado, dopo avere inutilmente tentata ogni onesta via per piacerle, la rapì a forza dalla propria casa, mentre trovavasi assente il padre, e coll'ajuto de' suoi amici difese disperatamente la casa in cui l'aveva condotta, allorché il padre di Costanza venne ad attaccarlo alla testa del popolo, ch'egli aveva chiamato in suo soccorso. Giacomo di Valenza fu preso dopo lungo contrasto e, la commessa violenza non potendo in verun modo scusarsi, fu condannato dal podestà al taglio della testa, e il giorno dopo la sentenza fu eseguita. Ma gli studenti pretendevano di non essere sottoposti alla giurisdizione degli ordinarj tribunali, o a dir meglio, reclamavano l'impunità dei delitti. L'amore che portavano a Giacomo di Valenza accresceva il loro malcontento, onde la sua condanna, sebbene giusta e meritata, eccitò l'indignazione di tutta l'università; e gli scolari coi loro professori partirono alla volta di Siena, dopo aver tutti giurato di non tornare a Bologna prima di avere ottenuto intero soddisfacimento.

L'ideazione di un'opera ambientata in due città universitarie dell'Italia centrale in epoca medievale non ha lasciato riscontri nella biografia artistica di Verdi. Più del colore e degli elementi di sfondo, sfruttabili al meglio in qualche scena corale, ad attrarre Verdi dovette essere però il tema della giustizia: rapitore e padre offeso sono scambiati di ruolo, rispetto a *Rigoletto*, ma il vero interesse dell'argomento sta nella figura del giureconsulto coinvolto in una vicenda scabrosa; intorno ad esso Verdi avrebbe potuto certamente costruire

---

<sup>67</sup> J.-Ch.-L. Simonde de Sismondi, *Histoire des républiques italiennes du Moyen-Âge*, 16 voll. (Gessner, Zürich 1807-24); trad. it. *Storia delle repubbliche italiane dei secoli di mezzo*, 16 voll. (Tip. Elvetica, Capolago 1831-32). I primi volumi dell'edizione originale in francese erano stati recensiti da Pietro Borsieri sul «Conciliatore» (n. 14, 18 ottobre 1818, pp. 223-234), rivista a cui collaborava lo stesso Sismondi (v. *supra* l'accenno alla sua recensione delle *Lusiadi* di Camões, apparsa sul numero inaugurale).

un dramma interessante, ma nulla autorizza a supporre che l'elaborazione sia progredita molto oltre questo appunto.

### 16. *Arria* da cavarsi dagli annali di Tacito Libro IX

Prosegue con «Arria» la serie degli argomenti «da cavarsi» da opere non drammatiche; ma laddove il rinvio alla *Storia* di Sismondi non poneva problemi, quello agli *Annali* di Tacito ne pone di grossi, giacché il Libro IX indicato da Verdi non è fra quelli conservati. Degli *Annales* rimangono infatti i libri I-VI, i quali coprono il periodo che va da Augusto a Tiberio, e i libri XI-XVI, i quali coprono quello che va da Claudio a Nerone. Dunque, la lacuna riguarda l'impero di Caligola e le propaggini rispettivamente finale e iniziale di quelli di Tiberio e di Claudio; essendo però il libro IX sparito – insieme ai due precedenti e a quello successivo – ben prima di metà Ottocento, c'è da supporre che Verdi abbia compiuto una svista, abbia riportato sul suo foglio un appunto sbagliato o abbia ricavato l'informazione da un'edizione di consumo in cui l'opera di Tacito era riunita secondo criteri diversi dall'originale suddivisione in libri.

Prima di affrontare la questione di Arria, occorre rilevare come il nome sia leggibile con qualche difficoltà nell'appunto verdiano. La grafia poco nitida ha indotto al silenzio anche un esegeta navigato come Chusid, che nella già ricordata Introduzione a *Verdi's Middle Period* scelse di non formulare alcuna ipotesi in merito ai quattro casi più spinosi, *Gusmano il Buono*, *Giacomo di Valenza*, *Elnava* e appunto *Arria*. Nei casi in cui il nome appare trascritto correttamente – si vedano fra gli altri i lavori di Kimbell e Conati<sup>68</sup> – nessuna ipotesi risulta formulata, come se il rimando bibliografico impreciso di Verdi avesse costituito uno scoglio insormontabile.

Spostando lo sguardo dai libri smarriti a quelli conservati, si constata però come gli *Annali* di Tacito citino ben due donne di nome Arria. Contenuta nel XVI e ultimo libro, la menzione fa riferimento al tentativo di emulazione della madre – Arria maior – da parte di Arria minor, moglie di Trasea Peto, cospiratore nel 66 contro Nerone.

Igitur flentis queritantisque qui aderant facessere prope Thræsea neu pericula sua miscere cum sorte damnati hortatur, Arriamque temptantem mariti suprema et exemplum Arriae matris sequi monet retinere vitam filiaequè communi subsidium unicum non adimere.

<sup>68</sup> D. Kimbell, *Verdi in the Age*, p. 128; M. Conati, *Verdi. Interviste*, p. 15.

Trasea invita allora i presenti, in preda a lacrime e lamenti, ad allontanarsi in fretta e a non legarsi, coi rischi che già correvano, al destino di un condannato. Cerca di convincere poi Arria, che intendeva seguire la sorte del marito, secondo l'esempio della madre Arria, a rimanere in vita e a non togliere l'unico sostegno della loro figlia<sup>69</sup>.

La vicenda di Arria maior è narrata con ampiezza di dettagli in due epistole, rispettivamente contenute nel Libro III e, limitatamente a qualche cenno, nel Libro IX delle *Lettere familiari* di Plinio il Giovane<sup>70</sup>.

Per una messa a fuoco della figura di Arria maior può essere sufficiente ricordare che questa donna era moglie dello stoico Aulo Cecina Peto, *consul suffectus* dal settembre al dicembre del 37, cospiratore contro Claudio e da questi condannato a morte nel 42 a.C. Inoltre, Arria era madre di Arria minor, di cui riferisce brevemente Tacito (v. *supra*), suocera di Trasea Peto, cospiratore contro Nerone e da questi condannato a morte nel 66 a.C., nonché nonna di Fannia, interlocutrice dell'amico di famiglia Plinio il Giovane, il quale sulla base della sua testimonianza narra la storia di Arria maior nella sedicesima lettera del terzo libro delle *Epistulae*. Dunque, sulla scorta delle informazioni fornitegli dalla nipote Fannia Plinio racconta che Arria nascose a Cecina Peto, già malato, la notizia della morte del loro figlio, ne organizzò il funerale e cercò di non turbare mai il marito, dicendogli – stoicamente nascondendo il proprio dolore – che il ragazzo migliorava (*Ep.*, III, 16, 3-6); inoltre, dal racconto di Plinio si evince che Arria era rientrata in barca dall'Illiria per seguire Trasea Peto, quando nel 42 questi era stato condotto a Roma, essendo risultato coinvolto nella congiura di Scriboniano, governatore dell'Illiria, contro Claudio; Arria aveva implorato il capitano della nave di poter salire ma, ottenutone il diniego, aveva affrontato il viaggio da sola su una nave da pesca (7-9); quindi, aveva cercato la morte sbattendo violentemente la testa contro il muro della cella per dimostrare la propria determinazione al suicidio (9-12); da ultimo, aveva preceduto il marito nel gesto finale immergendosi prima di lui il pugnale nel petto e riconsegnandoglielo con le parole «Paete, non dolet» (13)<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Tacito, *Ann.*, XVI 34, 2.

<sup>70</sup> Plinio il Giovane, *Lettere ai familiari*, introduzione e commento di Luciano Lenaz, trad. di L. Rusca, 2 voll., BUR, Milano 1994, vol. I (Libri I-IX); *Ep.* III, 16, pp. 258-63; *Ep.* IX, 13, pp. 704-19. Ipotizzare un diverso errore di Verdi, che anziché il numero del libro (IX) avrebbe sbagliato a riportare il nome dell'autore e il titolo del libro (Tacito, *Annali*, anziché Plinio, *Epistole*), potrebbe non essere avventato.

<sup>71</sup> Plinio il Giovane, *Lettere*, III, 16, 1-13; un riferimento all'episodio finale si trova anche in *Ep.* VI, 24, 5.

Oltre a costituire un *exemplum* di amor coniugale, Arria era stata dunque protagonista di molte azioni memorabili, tutte oscurate purtroppo dall'ultima, fatto di cui si duole Plinio medesimo:

Videnturne haec tibi maiora illo 'Paete, non dolet' ad quod per haec perventum est? Cum interim illud quidem in gens fama, haec nulla circumfert. Unde colligitur, quod initio dixi, alia esse clariora, alia maiora.

Non ti sembra che tutti questi tratti sian più grandi di quel 'Peto, non fa male', cui essa è arrivata attraverso tali precedenti? Eppure quelle parole hanno raggiunto una fama immensa, delle altre nessuno parla. Dal che si dimostra ciò che io dissi al principio, che alcuni fatti sono più famosi, altri più grandi. Addio<sup>72</sup>.

Nulla autorizza a supporre che Verdi si occupasse personalmente di classici latini; è però possibile che nella sua lista d'argomenti sia confluito qualche suggerimento pervenutogli dai letterati con cui era in rapporto<sup>73</sup>. Nondimeno, un interesse riferibile a tale ambito è documentato in anni più tardi da una comunicazione scritta in cui, rivolgendosi a Giuseppe Piroli, Verdi dice di star aspettando le lettere di Plinio<sup>74</sup>.

Oltre che dalla letteratura, l'immaginazione di Verdi era nutrita in modo potente dalle arti visive. Il soggiorno romano in occasione dell'andata in scena dei *Due Foscari* (Roma, Argentina, 3 novembre 1844) aveva costituito

<sup>72</sup> Plinio il Giovane, *Lettere*, III, 16, 13. Infatti le altre testimonianze su Arria maior, a cominciare da quella di Tacito, insistono tutte sul solo episodio della morte: cfr. Cassio Dione, *Storia romana*, introduzione di M. Sordi, trad. di A. Stroppa, note di A. Galimberti, BUR, Milano 1999, vol. VI (libri LVII-LXIII), libro LX, 16, 5-7 (pp. 336-337); Marziale, *Epigrammi*, 2 voll., trad. it. di M. Scandola, BUR, Milano 1996, vol. I, I 13 (pp. 152-55); inoltre Persio, da ragazzo, aveva dedicato ad Arria maior alcuni versi che la madre distrusse su consiglio di Cornutus, cfr. l'introduzione all'edizione della *Satire* a cura di L. Herrmann, coll. Latomus 59, Bruxelles - Berchem, 1962 (*Vie de Perse*, pp. XIII-XIV).

<sup>73</sup> Fra i classici latini tradotti a disposizione di Verdi e dei suoi contemporanei si annoverano diverse edizioni fra cui: *Annali di C. Cornelio Tacito tradotti da Ludovico Vittorio Savioli*, co' tipi bodoniani, Parma 1804; *Gli annali di C. Cornelio Tacito*, tradotti in lingua italiana da G. Sanseverino, 10 voll., Piatti, Firenze 1805-15; poi Stamperia reale, Napoli 1815-16. Per quanto concerne Plinio il Giovane, *Le lettere di Plinio il giovane*, tradotte in italiano da G. Tedeschi, Bettoni, Milano 1827; *Le lettere di Caio Plinio Cecilio Secondo* recate in italiano con illustrazioni da G. Bandini, Rossetti, Parma 1832-33; *I dieci libri delle lettere di C. Plinio Cecilio Secondo*, tradotte ed illustrate dal cav. P.A. Paravia, colle annotazioni de' vari, aggiuntevi quelle di E. Gros, Antonelli, Venezia 1837.

<sup>74</sup> Sull'argomento si veda in questo volume il contributo di Edoardo Buroni (pp. 29-51).

un'occasione formidabile i cui effetti sono documentati nel carteggio intrattenuto per oltre trent'anni (1844-1876) con lo scultore Vincenzo Luccardi<sup>75</sup>. Non è da escludere, quindi, che la menzione del personaggio di Arria nell'elenco di argomenti d'opere possa derivare, oltre che dalla frequentazione diretta o indiretta delle pagine di Tacito e di Plinio, dall'impressione ricavata dall'osservazione del *Galata suicida*.

Conservata oggi in un salone di Palazzo Altemps, questa copia romana dall'originale greco in bronzo si trovava nell'Ottocento nel labirinto di statue di Villa Ludovisi, al Pincio, e i due personaggi che la compongono furono a lungo identificati con Arria e Peto. Oltre che nel 1844 Verdi avrebbe potuto vederla nel 1849, durante il suo secondo soggiorno romano in occasione dell'andata in scena della *Battaglia di Legnano*. A quel tempo la sua immaginazione avrebbe potuto essere già stata nutrita anche dall'osservazione di un'altra statua, in questo caso sicuramente raffigurante Arria e Peto.

Dal 1889 al Louvre, questa scultura – cominciata all'Académie Française di Roma nel 1690 da Jean-Baptiste Théodon e completata negli anni successivi da Pierre Lepautre – si trovava nell'Ottocento nei Giardini delle Tuileries, dove formava un *pendant* rispetto a un altro gruppo – *Enea e Anchise* – scolpito dal medesimo Lepautre. È possibile che Verdi l'abbia vista, durante il suo soggiorno parigino del 1847-48? Come nel caso del *Galata suicida* i documenti tacciono, fatta eccezione per la menzione di Arria nell'elenco di argomenti. In ogni caso, non è difficile immaginare il fascino che una figura di questo tipo poté esercitare sulla fantasia di un compositore-drammaturgo che stava per dar vita alle eroine più indimenticabili di tutto il suo teatro.

### 17. Marion de L'orme Victor Hugo

Di due anni successivo a *Cromwell*, *Marion De Lorme* (1829; rappresentato l'11 agosto 1831 dopo due anni di blocco da parte della censura) è uno dei drammi mandati in scena da Hugo in quel Théâtre de la Porte St-Martin citato da Verdi al termine dell'intervista relativa ai drammi di Grillparzer. Cortigiana accreditata di varie *liasons*, tutte pericolose (fra le altre col Grand Condé e col cardinale Richelieu) Marion de l'Orme (1613-50) fu arrestata per ordine del cardinale Mazzarino e morì poco dopo in circostanze misteriose. La sua figura aveva già nutrito la fantasia di un letterato, Alfred de Vigny (*Cinq Mars*, 1826; da cui l'opera omonima di Charles Gounod, vista da Verdi nel 1877 a Parigi),

---

<sup>75</sup> *Carteggio Verdi - Luccardi*, a cura di L. Genesio, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2008.

e più avanti nutrirà quelle di due autori di teatro musicale, Giovanni Bottesini e Amilcare Ponchielli: i quali la scelsero quale protagonista delle rispettive opere omonime, la prima su libretto di Antonio Ghislanzoni (Palermo, Bellini, 10 gennaio 1862) e la seconda su libretto di Enrico Golisciani (Milano, Scala, 17 marzo 1885). Un po' come nel caso di *Inés de Castro*, tuttavia, la tinta eccessivamente fosca del dramma di Hugo dovette fungere da deterrente per Verdi; il quale, al di là dell'appunto nell'elenco d'argomenti, non tornò più a menzionare Marion de l'Orme.

### 18. *Ruy Blas* [Victor Hugo]

Concordemente ritenuto il miglior dramma di Hugo, *Ruy Blas* era stato tradotto l'anno dopo la sua pubblicazione in Francia ed era quindi un soggetto molto discusso e ammirato nell'Italia in cui Verdi aveva avviato il proprio itinerario artistico<sup>76</sup>. Storia di uno schiavo che diventa ministro grazie al fatto che ama, corrisposto, la regina, *Ruy Blas* delinea la situazione tipica delle congiure di palazzo; essa è infatti sfruttata ad arte da un cugino invidioso, Don Salluste, il quale, a suo tempo respinto, vuol vendicarsi della regina e di conseguenza del suo favorito. Divenuto primo ministro, Ruy Blas avvia un nuovo corso riformista che gli procura ammirazione non meno che ostilità; smascherato da Don Salluste, prima lo uccide e poi si toglie la vita.

Intorno a questo soggetto Cammarano aveva cominciato a lavorare nel 1842 per Donizetti, ma il progetto non era andato in porto. Cammarano lo propose a Verdi insieme ad altri argomenti il 22 dicembre 1847 come possibile alternativa ad *Amore e raggiero* (*Kabale und Liebe*)<sup>77</sup>. Varata a fine 1849 *Luisa Miller*, Cammarano tornò sull'argomento nella primavera-estate del 1850, proponendo a Verdi un programma dal titolo *Folco d'Arles*: anche in questo caso, tuttavia, Verdi si mostrò refrattario, e il libretto finì nelle mani di Nicola De Giosa, che ne fece uso nella sua opera

<sup>76</sup> *Ruy Blas* di Vittore Hugo. Prima versione italiana di L. Masieri, Bonfanti, Milano 1839. Una valutazione di segno contrario di *Ruy Blas* proviene – senza destare sorpresa alcuna – dall'epistolario di Mendelssohn, autore di un'ouverture (op. 95) composta contro voglia nel 1839, per soddisfare una richiesta dell'Altes Theater di Lipsia, che intendeva mettere in scena il dramma di Hugo. Scrivendo alla madre il 18 marzo, una settimana dopo il debutto, Mendelssohn dice «Ich las das Stück, das so ganz abscheulich und unter jeder Würde ist, wie man's gar nicht glauben kann» («Ho letto la pièce; non è da credere quanto sia disgustosa e inferiore a ogni dignità»).

<sup>77</sup> Cammarano a Verdi, Napoli, 22 dicembre 1847, in *Carteggio* pp. 15-18: 15.

omonima (Napoli, San Carlo, 22 gennaio 1851). Dal dramma di Hugo scaturirà anche, nel pieno della stagione grandoperistica, la creatura omonima di Filippo Marchetti su libretto di Carlo D'Ormeville (Milano, Scala, 3 aprile 1869). Verdi non tornò a considerarlo forse anche perché su un tema analogo aveva già costruito un dramma problematico, al cui rifacimento si dispose con cospicuo spiegamento di mezzi quasi un quarto di secolo dopo: *Simon Boccanegra*.

### 19. *Elnava*

Kimbell ipotizza che Verdi stesse considerando, quale ultimo argomento del suo elenco, un dramma storico di Michele Cuciniello della Torre (1823-1889) invocato quale antecedente del libretto di Domenico Bolognese per Errico Petrella (*Elnava, ovvero l'assedio di Leida*, Milano, Scala, 4 marzo 1856) in una scheda bibliografica della collezione Rolandi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini)<sup>78</sup>.

L'assedio di Leida fu un episodio memorabile nella Guerra per l'indipendenza delle Province Unite dal regno di Spagna (1568-1648): la resistenza della città (1573-74), guidata da Guglielmo il Silente, era stata premiata da successo; tanto che per eternare il ricordo di questo episodio glorioso nel 1575 Guglielmo il Silente fondò a Leida la prima università dei Paesi Bassi.

Verdi non si appassionò al dramma di *Elnava*, che posta dinanzi alla possibilità di salvare la patria tradendo l'uomo che ama risolve di agire e poi di uccidersi, così come malgrado reiterati tentativi non aveva messo in cantiere *Gusmano il buono*, di cui *Elnava* costituisce una versione al femminile, al netto della sostituzione del marito col figlio. Nondimeno, la situazione dell'assedio, e segnatamente di un assedio relativo al medesimo quadro storico fa capolino nel catalogo verdiano attraverso il titolo alternativo con cui fu rappresentata, nel 1861 a Milano, *La battaglia di Legnano: L'assedio di Arlem*. L'eroica resistenza di Haarlem assediata da Filippo II di Spagna tramite il Duca d'Alba nel 1572-73 era stata presa a modello da altre città «orangiste» come Alkmaar, e per l'appunto Leida, negli otto decenni di guerra. Quantunque Verdi non abbia avuto un ruolo significativo nell'operazione che consentì alla sua opera di apparire sulle scene milanesi a dodici anni di distanza dal debutto romano, occorre rammentare che ancor prima dell'andata in scena Ricordi, Verdi e

---

<sup>78</sup> *Elnava, ossia l'assedio di Leyda* chiude il volume di Michele Cuciniello, *Drammi*, Tipografia dell'Iride, Napoli 1843.

Cammarano pensavano, per ragioni di opportunità politica, di trasferire l'azione altrove<sup>79</sup>.

Sfondo storico a suo tempo dell'*Egmont* di Goethe, la Guerra per l'indipendenza delle Province Unite lo era stato nel 1839 del *Duc d'Albe*, il *grand-opéra* su testo di Charles Duveyrier lasciato incompiuto da Donizetti; opportunamente rivisto – col trasferimento dell'azione dalle Fiandre alla Sicilia – il testo di Duveyrier sarebbe divenuto il libretto per *Les vêpres siciliennes*, l'opera composta da Verdi a Parigi mentre Somma a Venezia cercava di venire a capo di *Re Lear*.

---

<sup>79</sup> Verdi a Cammarano, Parigi, 24 settembre 1848, in *Carteggio*, pp. 50-52: 51.