

**Camillo Faverzani: *Il tradimento di Leporello. Libretti italiani e dintorni*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2022.**

**ISBN 9788855431613. 540 pagine.**

L'acuto, pregevole e cospicuo volume di Camillo Faverzani raccoglie venti capitoli tematici, in parte inediti e in parte elaborati da precedenti pubblicazioni dell'autore (come dichiarato alle pp. xxiii-xxv), inseriti in un'originale struttura concettuale di cinque parti, corrispondenti a nuclei concettuali di relazioni intertestuali fra libretti e altri generi letterari, cui si aggiungono una prefazione di Stefano Verdino, una introduzione dell'autore e una postfazione di Marina Mayrhofer. Come affermato da Stefano Verdino nella prefazione, dalla lettura di questo studio emergono

la sorpresa di imbattersi in titoli rari e poco frequentati dalla critica, la scoperta di annodi e confronti tra opere celebri e matrici un po' obliate, la fitta navigazione in trame, situazioni, personaggi, messe in scena, corredate da una imponente documentazione in testo e nota, che attesta il lavoro strenuo del Faverzani nel costruire il libro, che unisce sia un taglio angolato, sia una misura sistematica (vii).

Ogni capitolo riporta come sottotitolo le opere direttamente prese in esame, per un totale che supera le trenta unità, cui si aggiungono le analisi di altre opere liriche, teatrali o di altro genere letterario connesse, il che fa lievitare il corpus almeno a oltre 500 titoli. Dal punto di vista cronologico, l'analisi prende le mosse dal *Mondo alla roversa* di Carlo Goldoni, musicato da Baldassarre Galluppi nel 1750 (3 segg.), anche se non mancano riferimenti a opere precedenti, per giungere agli ultimi decenni dell'Ottocento, con qualche incursione in produzioni operistiche del XX e XXI secolo, compresa l'analisi del film *Io, Don Giovanni*, di Carlos Saura, del 2009 (da 81). Nell'"Introduzione" Faverzani afferma che "se l'oggetto di studio è principalmente la produzione dei poeti di lingua italiana per il teatro in musica, *Il tradimento di Leporello* ne analizza perlopiù anche le fonti letterarie che, nella maggior parte dei casi, non sono italiane, e sconfinano nel repertorio francese [...]" (xi).

Un notevole pregio metodologico del volume di Faverzani risiede nella sistematica applicazione della stessa griglia di analisi in tutti i capitoli: coordinate dell'autore, del musicista e dei cantanti o degli attori della prima e di altre rappresentazioni significative, storie dei testi con sviluppo tematico e variazioni di contenuto fra le opere messe a confronto, ricostruzione delle strutture metriche, catalogo musicale dei brani strumentali, delle arie, dei cori, e dei recitativi con i relativi personaggi. Per quanto riguarda gli sviluppi tematici e il catalogo musicale, l'autore ci offre delle chiare tabelle sinottiche che aiutano nella comprensione dei

meri dati testuali e musicali (si vedano rispettivamente a mo' di esempio le tabelle alle pp. 392-393 e 252). Altro elemento formale sistematicamente analizzato in tutti i libretti presi in esame è il rapporto con le aristoteliche unità d'azione, di luogo e di tempo, per cui Faverzani registra un sostanziale rispetto del primo parametro, fatti salvi quei libretti che mirano a introdurre nel panorama italiano il genere francese del Grand Opéra.

Nella sua precedente monografia *Ginevra e il cardinale. Libretti italiani da Salieri a Ponghielli* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2019) lo studioso aveva analizzato un corpus di libretti operistici prodotti fra il XVIII e il XIX secolo, al fine di delineare le caratteristiche che potessero ascrivere pienamente al canone letterario questo genere testuale. In *Il tradimento di Leporello* l'indagine filologica sulla librettistica si approfondisce e si articola in tre direzioni: (1) intertestualità fra libretti operistici, testi teatrali e altre fonti letterarie, (2) riprese e varianti di libretti da parte di diversi autori e musicisti, (3) rapporto fra il librettista, il musicista, i cantanti e il pubblico.

La prima sezione del volume, "Barbaro amor placato", ci mostra legami, innovazioni e persistenze testuali fra opera buffa e melodramma, concentrandosi in particolare sulla seconda metà del Settecento. Già nel primo capitolo "Viaggio agli antipodi tra Venezia e Vienna" si mostrano una fitta rete di rimandi a partire dal *Mondo alla roversa* di Goldoni, fino al libretto di Tommaso Mazzola *L'isola capricciosa*, musicato da Giacomo Rust nel 1780, sempre a Venezia, quindi modificato dall'autore in *Il mondo alla rovescia* e musicato da Antonio Salieri nel 1795 a Vienna, in cui si mostrano le relazioni intertestuali e musicali che mettono alla prova sia autori di grande fama, come Galuppi e Salieri, e altri meno celebri, come Rust. Questo primo capitolo costituisce già un saggio dello scavo filologico di Faverzani, il quale, partendo dalla definizione di dramma bernesco data nel Settecento al libretto di Goldoni, ricostruisce la genesi del motivo del mondo alla rovescia, un'isola in cui le donne sono al governo e occupate nelle attività militari, mentre gli uomini, sottomessi svolgono i lavori femminili, fino all'arrivo di un battello di europei che ristabiliscono l'ordine sociale. Faverzani risale alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (III sec. a.C.), per richiamare quindi il più recente *Issipile* di Pietro Metastasio (1732), tessendo una rete in cui si inseriscono riferimenti letterari ad altri generi, come le 'farse burlesche' di Francesco Berni, o certi passaggi della vicenda di Armida nella *Gerusalemme liberata*, infine la cantata di Giulio Cesare Croce di cui Goldoni assume il titolo (5). Tale attenzione allo stretto legame fra la librettistica e i testi letterari canonici si approfondisce nel capitolo "Caina attende chi a vita ci spense", nella sezione "Eterno pianto di figlia infelice", dedicata ad esempi di libretti che vanno dal 1804 al 1840. Come appare chiaramente dal titolo (233), i libretti di Felice Romani (1823) e Paolo Pola (1828), non solo vengono messi analiticamente a confronto, alla luce di una rete di rimandi che risale alla tragedia *Francesca da Rimini* (235) di Silvio Pellico (234), ma anche a *Inferno*, canto V, del poema dantesco. La ricchissima nota 9 alle pp. 235-236 fornisce una rassegna di tutta la fortuna operistica e musicale della coppia di amanti sfortunati condannati nel primo cerchio dell'*Inferno* da Dante. Uno dei risultati più interessanti di questo confronto è il fatto che i libretti hanno ripreso elementi dalla vicenda teatrale narrata da Pellico, complicata dalla presenza in scena di Guido da Polenta, padre di Francesca,

mentre il ruolo di Paolo come uccisore in guerra del fratello di Francesca, che consente alla cognata di mascherare come odio il turbamento d'amore per Paolo, ripreso dal libretto di Paolo Pola, viene tralasciato da Felice Romani (245). L'altro dato che emerge (359-360) è che una innovazione notevole introdotta da Pellico nella vicenda dantesca è il fatto che alla narrazione in prima persona di Francesca nel poema, Pellico sostituisce il racconto dell'episodio del libro e del bacio da parte di Paolo, mentre nei libretti rimangono solo riferimenti indiretti a quell'episodio nel dialogo fra i due amanti (257-258).

Molto puntuale e serrato risulta, in tutti i capitoli, il confronto fra versioni librettistiche e musicali di un argomento, di una vicenda, talora passata anche per testi in lingue diverse, come nel capitolo "Foss'egli un re", contenuta nella sezione "D'orrido spettro, sangue innocente", dedicata a storie amorose dall'esito sanguinario, in contesti di rievocazione storica. Le opere principali analizzate nel capitolo sono *La reine de Chypre* (1841) del librettista Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, *Caterina Cornaro* (1844) di Gaetano Sacchero, *La Regina di Cipro* (1846) di Francesco Guidi. Indubbiamente la più celebre delle tre opere è oggi la seconda, che debutta al San Carlo di Napoli con la musica di Gaetano Donizetti, rappresentata anche ai giorni nostri (414). Data la fama di tale opera e anche dell'opera in francese, musicata da Jacques-François-Fromental Halévy, Faverezani scava nei documenti e in particolare nella corrispondenza fra il librettista Francesco Guidi e il compositore Giovanni Pacini e negli articoli della stampa contemporanea, per ricostruire la genesi e la fortuna dell'opera messa in scena al Teatro Regio di Torino. In primo luogo lo studioso cerca di rispondere alla domanda che si pone sulle fonti dei libretti italiani, arrivando alla conclusione che, oltre al libretto francese, Sacchero e Donizetti potrebbero aver avuto accesso a fonti storiche sul personaggio di Caterina Cornaro, consultate in aggiunta al precedente melodramma, fonti che vengono analiticamente indicate nel capitolo in questione. Per quanto riguarda il rapporto fra l'opera di Donizetti-Sacchero e la successiva di Pacini-Guidi, dopo aver esaminato i commenti coevi Faverezani osserva: "Non è da escludere che la scarsa fortuna della tragedia lirica del 1844 abbia costituito un fattore propizio alla scelta da parte di Pacini, e di Guidi, di avventurarsi sulla stessa strada, sperando nel successo che non aveva arriso a Donizetti e Sacchero." (417) I raffronti serrati non escludono, come in altri casi, feconde considerazioni generali, come il dibattito nella critica del tempo fra un modo di musicare all'antica secondo tipologie rossiniane, e un modo moderno "germanizzante", proprio della "nuova generazione" di cui era alfiere Giuseppe Verdi (412).

Il terzo filone d'indagine percorso nei capitoli del volume di Faverezani è costituito da ricerche analitiche sui rapporti fra il testo da un lato, interpreti e pubblico dall'altra, al fine di restituire a questo peculiare genere multimediale anche l'aspetto performativo che ne caratterizza ogni singolo allestimento. A questo proposito ci sembra significativa l'individuazione di quei casi in cui al protagonista della vicenda del libretto, la partitura antepone per numero e rilevanza delle arie il personaggio maschile o femminile il cui ruolo canoro è affidato a un cantante evirato, che costituiva la star di tutto il set di interpreti. Nel capitolo "Quale libretto per l'Armida abbandonata?", appartenente alla sezione "Qual fier nemico oppresso", un esempio di questo fenomeno è costituito dal personaggio di Rinaldo, in *Armida abban-*

*donata* (1782) di Luigi Cherubini, interpretato dal “soprano castrato” Sebastiano Policaldi, il cui ruolo musicale risulta più ampio di quello riservato alla protagonista, il soprano Anna Serra (95), come afferma Faverzani: “La predominanza di Rinaldo è comunque ricorrente anche nelle altre opere considerate ogni qual volta il personaggio venga interpretato da un evirato.” (111) In altri casi la presenza di certi cantanti nella compagnia costringe il librettista e il compositore a modulare di riflesso testo e partitura. Nel capitolo “Oratorio o tragedia lirica alfieriana?” dedicato all’analisi del *Saul* (1829) di Felice Romani, musicato da Nicola Vaccaj, nella già citata sezione “Eterno pianto di figlia infelice”, rivestono un ruolo centrale David e Micol, la coppia formata dal successore amico/rivale e dalla figlia del protagonista, interpretati nel debutto napoletano da Giovanni Battista Rubini e dalla moglie. In vista della ripresa a Milano, Faverzani segue sia le pressioni degli impresari su Vaccaj, per sostituire i coniugi in modo da far entrare nel cast altri interpreti localmente graditi, sia le recensioni che sottopongono a critiche soprattutto la moglie di Rubini, soprano, al punto che il compositore introduce un nuovo duetto e modifica le partiture dedicate ai due personaggi (269). Nel presentare la ricezione dei testi si enumerano le rappresentazioni successive, anche nel corso del Novecento, fino al XXI secolo, oppure auspicando la ripresa delle opere cadute in oblio. Nel caso di *Amor non ha ritegno*, musicata da Giovanni Simone Mayr, su libretto di Francesco Marconi, messa in scena alla Scala di Milano nel 1804, alla cui ripresa nel 1807 la stampa ha stroncato l’esecuzione parlando delle “stonature” del coro, nel capitolo “La Spagna a Salerno”, scrive Faverzani:

Fortunatamente al giorno d’oggi i cantanti non stonano più, ma sussiste il problema della rivalutazione del repertorio di primo Ottocento, dei titoli di Mayr, dei lavori considerati minori del suo allievo Donizetti, della carriera italiana di Meyerbeer, delle opere di Mercadante, di Pacini, di Coccia, dei fratelli Ricci e di tanti altri. (214-215)

Si scostano dalle linee strutturali da noi delineate due capitoli, che tuttavia rientrano in quest’ottica di proiezione prolettica, orientate sulle prospettive di sviluppo dell’operistica fino all’epoca contemporanea: “Io, Lorenzo Da Ponte, don Giovanni”, nella sezione “Barbaro amor placato”, e “Il sogno mancato di Giuseppe Verdi?”, che chiude l’ultima sezione “Turbi tempestosi e fulmini!”. Nel primo caso si fa ricorso al film di Carlos Saura “Io don Giovanni”, come lettura del *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte (1787), per analizzare il rapporto fra compositore e librettista, introducendo il dibattito fra i due e il rapporto con il veneziano Casanova. Tale ricorso al cinema come tramite per lettura e interpretazione dell’opera lirica risulta metodologicamente provocatorio, tanto che non è stato del tutto gradito da Marina Mayrhofer nella postfazione al volume intitolata “Il gioco delle parti” (495), che peraltro evidenzia sia la ricchezza della documentazione che la validità del percorso metodologico del volume. A nostro avviso il riferimento al cinema ispirato all’opera lirica risulta assai pertinente per mostrare il dialogo fra due tipologie di testi multimediali, entrambi di grande impatto sul pubblico, nella prospettiva di un posizionamento della musica lirica nel panorama della produzione culturale contemporanea. Nel caso dell’ultimo capitolo,

dedicato alla documentazione su un progetto di *Re Lear* non portato a compimento da Giuseppe Verdi, su libretto prima di Salvatore Cammarano, poi di Antonio Somma, due librettisti che hanno collaborato ampiamente con il musicista. I due progetti non vennero completati, ma perseguiti per un ventennio, e vengono messi in relazione da Faverezani con il successivo *Re Lear* di Antonio Ghislanzoni, su musiche di Antonio Cagnoni, completato, ma non messo in scena, negli ultimi decenni dell'Ottocento, e che ha avuto la sua prima solo nel 2009 a Martina Franca. Tale saggio conclusivo evidenzia da un lato il rapporto fra libretto e modello teatrale, dall'altra il lavoro progressivo, in questi casi a stretto contatto fra librettista e compositore, che può non arrivare a compimento con la rappresentazione dell'opera, come afferma Faverezani:

Possiamo quindi considerare il *Re Lear* di Cagnoni come la realizzazione, sempre procrastinata, del sogno di Verdi? In merito alle forme musicali, abbiamo riscontrato lo scarto tra la struttura della partitura e i due progetti verdiani, i quali rinunciano alla scena finale del protagonista, preferendo un epilogo che si sarebbe focalizzato sull'incontro padre-figlia in punto di morte. (483)

**Angelo PAGLIARDINI (Università di Innsbruck)**