

La censura all'opera

Motivi morali, religiosi e politici manomettono i libretti operistici durante la Restaurazione negli stati italiani preunitari

INTRODUZIONE

“Controllo sulla stampa e sugli altri mezzi di informazione, sugli spettacoli e sulle trasmissioni (cinema, teatro, radio, televisione ecc.), esercitato per lo più preventivamente dalle autorità civili o religiose per impedire pubblicazioni, diffusione di notizie o rappresentazioni e spettacoli che offendono la morale e il pudore, o le istituzioni, i valori e in genere i principi civili e religiosi” (EMIDIO DE FELICE, ALDO DURO, Vocabolario italiano, alla voce *censura*).

Si riporta in qualche libro, senza precisare né la data né il teatro, un episodio riguardante una rappresentazione dell'*Italiana in Algeri* di Rossini, la cui protagonista, la pimpante Isabella naufragata ad Algeri e concupita dal bey Mustafà, progetta la propria fuga, quella del suo amato Lindoro e di altri schiavi italiani. Per incitare il giovane la donna gli canta i seguenti versi: “Pensa alla patria e intrepido / il tuo dovere adempi”, ma la parola “patria” mise in allarme la censura, che la sostituì con “sposa”. Alla recita il pubblico, ironizzando sul “dovere” cui il personaggio avrebbe dovuto ottemperare, scoppiò in una fragorosa risata.

Letta questa correzione e pensando alle tante che il melomane certo conosce, si è portati a credere che la censura fosse solo un ghiribizzo di burocrati destinato a far sorridere gli spettatori, mentre invece è fuorviante considerarla “a prescindere dal potere di cui era espressione” (MORONI, pag. 6).

Dopo la parentesi seguita alla Rivoluzione francese (che con l'articolo 11 della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* del 26 agosto 1789 proclamò che “la libera comunicazione dei pensieri e delle opinioni è uno dei più preziosi diritti degli uomini”),¹ caduto Napoleone (che non fu alieno dal censurare scrittori ed oppositori e qualcosa ne seppe Madame de Staël), giunti al Congresso di Vienna e alla Restaurazione la censura in Italia si fece pesantemente sentire. Essa colpì i libretti delle opere, spettacolo di massa e quindi bisognoso di essere controllato, affinché non toccasse temi che potevano diventare pericolosi. La censura era una potente forma di vigilanza, che negli stati preunitari condizionò il melodramma, molto amato dal pubblico e quindi favorito dalle autorità. Da un lato si costruivano e si facevano funzionare i teatri, dall'altro essi erano controllati con rigore in ogni aspetto dello spettacolo, persino nelle scene, nei costumi e nelle movenze degli interpreti (MORONI, pag. 13).

Per tutto il Settecento il melodramma serio rimase ancorato alla sua tradizione aulica e non diede particolari preoccupazioni alla censura; all'opera comica vennero posti limiti tesi a garantire il rispetto per la classe dominante, l'aristocrazia, per la religione ed il pudore. *Le Nozze di Figaro* di Mozart, derivate dalla commedia *Le Mariage de Figaro* di Beaumarchais, che a Parigi poteva divertire i nobili, oggetto della critica politica e sociale dell'autore, i quali stavano per soccombere alla rivoluzione, a Vienna dovettero superare il veto dei funzionari del teatro e dell'imperatore stesso, Giuseppe 2°. Nel passaggio dalla commedia, proibita a Vienna, al libretto, Lorenzo da Ponte sfrondò l'audacia della polemica politica, autocensurò il monologo del protagonista al quarto atto a favore di una satira contro le donne (“Aprite un po' quegli occhi, / uomini incauti e sciocchi, / guardate queste femmine, / guardate cosa son”) ed oscurò l'argomento dello *jus primae noctis*. Nell'opera mozartiana Figaro si oppone al conte (che fa la corte a Susanna, sua promessa sposa) più a titolo personale che a nome di una classe sociale. Servo ribelle e beffardo però, Figaro irritò il pubblico viennese, che si disamorò dell'opera dal soggetto socialmente spinoso, la quale venne apprezzata invece dall'illuministica aristocrazia di Praga, ostile a Vienna.

Tornando ai tempi della Restaurazione, i librettisti ed i musicisti seppero adeguarsi alla situazione (Giuseppe Verdi stesso si adeguò, pur scalpitando e riuscendo a mettere in scena soggetti pericolosi e innovativi, ma tartassati dai censori), anche se talvolta riuscivano a interpolare nei testi momenti

trasgressivi o sottigliezze velate, che il pubblico smaliziato sapeva cogliere, talvolta anche in modo chiassoso, spingendo la polizia, quando la situazione si infiammava, a drastici interventi.

Il 3 febbraio 1831 fu sospesa la rappresentazione degli *Esiliati in Siberia* di Gaetano Donizetti, perché una marcia contenuta in quest'opera era diventata l'inno dei rivoltosi della congiura di Ciro Menotti. Nel 1836 al teatro alla Scala il *Guglielmo Tell* di Rossini, pericoloso inno alla libertà degli Svizzeri contro gli Asburgo, fu ambientato nella Scozia del secolo XIII durante la lotta fra Inglesi e Scozzesi. Nel 1848, anno rivoluzionario, al teatro Carolino di Palermo si rappresentava *Gemma di Vergy* di Donizetti: durante l'aria del tenore "Mi togliesti e core e mente, / patria, numi e libertà", il pubblico chiese che il soprano Teresa Parodi si presentasse al proscenio avvolta nel tricolore. Vorrei anche ricordare che i versi "Chi per la patria muor vissuto è assai" dell'opera *Donna Caritea regina di Spagna* di Saverio Mercadante divennero un inno patriottico e furono cantati dai fratelli Bandiera davanti al plotone di esecuzione nel 1844.

Un garbato erotismo serpeggia nella *Sonnambula* di Vincenzo Bellini, nel dialogo fra il conte Rodolfo e l'ostessa Lisa, accentuato quando il nobile vede entrare nella sua stanza Amina sonnambula ed è quasi tentato di approfittare della situazione, ma poi, noblesse oblige!, egli esclama: "Ah se più resto io sento / la mia virtù mancare". E che dire del secondo atto di *Linda di Chamonix* di Donizetti, quando la fanciulla savoiarda è trovata dal padre a Parigi in un appartamento con mobili di lusso e alla moda, approntatole dal suo nobile innamorato? Lo spettatore malizioso sapeva interpretare sia la situazione sia certe incaute espressioni sfuggite alla censura: "La mia figlia di un visconte / non può in casa soggiornar".

Gli stati preunitari avevano decreti che variavano dall'uno all'altro e talvolta gli interventi censori erano diversi all'interno di uno stesso stato, ma tutti tendevano a controllare i libretti dal punto di vista politico, morale e religioso. La censura papalina e quella borbonica erano le più rigorose, ma se a Napoli o a Roma si desiderava un'opera nuova di Verdi, che dalla metà degli anni Quaranta e negli anni Cinquanta era l'autore più apprezzato, la censura stava molto attenta, perché egli si era fatto la fama di interessarsi a storie amorali e politicamente sovversive. Bisognava quindi trovare un equilibrio tra esigenza di censura e necessità di soddisfare il pubblico pur di avere una sua prima. Le sue opere giungevano allora sui palcoscenici, ma manomesse nel titolo (per occultare l'originale da cui erano tratte, soprattutto quando si trattava di un autore condannabile come Victor Hugo), nell'epoca della vicenda e nei versi.

A Roma, dove Pio IX divenne rigoroso dopo i moti del '48 che l'avevano costretto ad abbandonare la città, operò monsignor Antonio Matteucci (1802-1866), nominato direttore generale di polizia, ma che amava le donne, il melodramma e soprattutto Verdi, le cui opere cercò di far rappresentare, anche se con le dovute cautele censorie. Ma, e questo può stupire anche se non tanto dato il suo complesso carattere, fu censore tra il 1852 e il 1853 anche Giuseppe Gioachino Belli. Fondatore dell'Accademia Tiberina, istituzione dedita allo studio della letteratura italiana e latina, egli fu soprattutto il cantore arguto dello spirito salace e disincantato di una Roma odiata e amata e della sua plebe nei propri sonetti. In uno di questi si leggono sarcastici versi dedicati all'abate Pietro Somai, revisore teatrale ritenuto ignorante assai, che stravolgeva i libretti censurati:

Del sommo Pietro, Adamo del papato,
puoi dirti, abate mio, fratel cugino.
Abbietto nacque Pietro, e tal sei nato:
Pietro pescò nell'acqua e tu nel vino.
Peccò con la fantesca di Pilato
e ne pianse col gallo mattutino;
tu con la serva tua quand'hai peccato,
n'hai pianto col cerusico vicino.
Pietro irato fe' strazio agli aggressori
d'un solo orecchio; ma tu sempre, il credi,
ambo gli orecchi strazi agli uditori.

Giunto alfin Pietro ove tu presto arrivi,
pose nel luogo della testa i piedi,
e com'egli morì, così tu vivi.

A Roma vigeva un regolamento che prevedeva tre censori: l'Autorità ecclesiastica controllava i testi "per ciò che riguarda la religione, la morale, ed il buon costume"; l'Autorità governativa "per ciò che concerne la politica ed il rispetto delle leggi"; l'Autorità municipale "per ciò che si riferisce alla parte filologica ed artistica degli spettacoli" (forse questo riguardava il controllo dei "figurini dei vestuari, i modelli degli attrezzi e i bozzetti delle scene") (MORONI, pagg. 28-32). Si doveva fare attenzione a non mescolare il sacro ed il profano, a evitare parole come Dio o angelo; non si doveva attaccare o screditare i regnanti, le classi sociali più elevate, il governo imperante e quelli stranieri; si doveva porre attenzione alle "condiscendenze amorose". Ogni libretto doveva riportare la firma dei tre recensori per essere approvato.

A Napoli spesso il re Ferdinando 2° decideva direttamente egli stesso, influenzato dai religiosi e dalla piissima moglie, Maria Cristina di Savoia,² di cui "si diceva che avesse trasformato la corte in un convento" (MORONI, che alle pagine 46 e 47 riporta anche un brano relativo alle disposizioni emanate dal sovrano borbonico: "Per gli scrupoli del re le ballerine debbono vestire in teatro le brache sino al disotto del ginocchio, e di colore scuro;³ per ordine comunicato dalla polizia con ministeriale ai coreografi del reale teatro, questi debbono essere accorti a non mettere loro personaggi in attitudini troppo amorose che potrebbero risvegliare negli spettatori idee libidinose: e nei ballabili non metter tanto in contatto i corifei con le corifee, ma serbare una convenevole distanza fra loro per evitare gli scandali, e non offender la morale [...] né abiti, né preti, né romiti, né ebrei si possono rappresentare in teatro; né mai nominare Dio, ma invece cielo").

Non è che con la formazione del regno d'Italia (il regno sabauda aveva con Carlo Alberto già concesso una seppur controllata libertà di stampa nel 1848) la censura sia scomparsa, ma fu unificata in tutto lo stato col regio decreto del 14 gennaio 1864 che la rendeva molto meno vessatoria.

La Forza del destino di Verdi poté mettere in scena frati (non più definiti "solitari"), croci, un convento, la vestizione di una donna che deve essere creduta uomo ... Anche *Don Carlo* passò indenne (e in essa al duro scontro tra Filippo 2° e l'Inquisitore va aggiunto un auto da fè) ad esclusione del Lazio, finché nel 1870 con la breccia di Porta Pia l'ormai ridotto Stato della Chiesa fu unito al regno d'Italia. La Chiesa, perso il suo potere temporale, non potendo più censurare né libri, né libretti, né spettacoli si prefissò da allora come suo compito la sorveglianza sui libri pericolosi per la salute delle anime e l'ordine sociale (materia studiata da MARIA IOLANDA PALAZZOLO nel libro *La pernicioso lettura. La Chiesa e la libertà di stampa nell'Italia liberale*, ed. Viella, 2010; suo è anche *I libri, il trono, l'altare. La censura nell'Italia della Restaurazione*, Milano, editore F. Angeli, 2003).

NOTE

1 – La nostra costituzione all'articolo 21 riprende gli stessi concetti, dopo il pesante uso della censura imposto dal fascismo: "Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione. La stampa non può essere soggetta ad autorizzazione o censure". L'articolo però così conclude: "Sono vietate le pubblicazioni e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume. La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni". Ciò comportò numerosi interventi, soprattutto nel cinema, che nel Novecento ha sostituito l'opera nell'applauso popolare. Se il fascismo decretò la distruzione di tutte le copie del film *Ossessione* di Luchino Visconti (si salvò una copia del negativo in possesso del regista, la quale permise la distribuzione a partire dal 1945), dopo la guerra subirono la censura, fra altri, *Colpo di stato* di Luciano Salce (1969) ritenuto scomodo per motivi politici; *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick (1971); *Ultimo tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci (1972); *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di P. P. Pasolini (1975). *Il leone del deserto* di Moustapha

Akkad, che mostra l'impiccagione avvenuta il 16 settembre 1931 del condottiero Omar al-Mukhtar, il quale si batté opponendosi all'occupazione della Libia da parte dell'Italia, fu bloccato da Giulio Andreotti in quanto ritenuto "lesivo dell'onore dell'esercito italiano" (1981) e apparve sui nostri teleschermi soltanto nel 2009. La rappresentazione del dramma *Arialda* di Giovanni Testori, messo in scena da Luchino Visconti, fu sospesa per presunta oscenità a Milano nel febbraio 1961, dopo 50 repliche a Roma, dallo stesso giudice che aveva censurato *Rocco e i suoi fratelli*.

2 – Maria Cristina nacque nel 1812, figlia di Vittorio Emanuele 1° e di Maria Teresa d'Asburgo, a Cagliari, dove i Savoia si erano rifugiati quando i Francesi occuparono il Piemonte. Ricevette dalla madre un'educazione molto religiosa, ma il suo desiderio di farsi suora dovette piegarsi alla necessità politica di sposarsi con Ferdinando II, matrimonio avvenuto nel 1832 e accettato come dovere e volontà divini nei riguardi della sua stirpe. Amata dal popolo per le sue attività caritatevoli, morì il 31 gennaio 1836, quindici giorni dopo aver dato luce all'erede, che diventerà re nel 1859 col nome di Francesco 2°I, ma che fu impari al suo ruolo ed incapace di azioni risolutive nelle ultime fasi drammatiche del regno borbonico. Nel 1859 Maria Cristina fu dichiarata "venerabile" dal papa Pio IX e il 25 gennaio 2014 nella basilica di santa Chiara a Napoli si tenne il rito della sua beatificazione.

3 – Qualcuno si ricorda le tute nere che dovevano coprire completamente le gambe delle gemelle Kessler negli spettacoli televisivi degli anni Sessanta?

Il varie volte citato libro di GABRIELE MORONI, *La censura sulle opere di Verdi* (printed in Great Britain by Amazon.co.UK, 2015) contiene in appendice i regolamenti degli stati italiani preunitari relativi alla censura teatrale.

Prima di passare ad analizzare le (dis)avventure censorie di tre opere di Gaetano Donizetti (*Lucrezia Borgia*, *Maria Stuarda*, *Poliuto* su libretti rispettivamente di Felice Romani, Giuseppe Bardari e Salvatore Cammarano) e di tre di Giuseppe Verdi (*Ernani*, *Stiffelio*, *La Traviata* su libretti di Francesco Maria Piave) dedico alcune righe ai loro "poeti", come venivano definiti nell'Ottocento i librettisti.

FELICE ROMANI (1788-1865)

Laureato in lettere presso l'Università di Genova, sua città natale, poeta e critico musicale, dal 1834 al 1849 fu direttore della *Gazzetta Ufficiale Piemontese* cui seppe dare sicuro lustro. Di formazione e gusto classicista, fu diffidente verso il romanticismo (soleva dire: "Io non sono né classico né romantico; amo il bello e l'ammiro dov'è"), ma come librettista calò "una poetica fondamentalmente classicista all'interno di una poetica melodrammatica che lo [rese] in grado di dar voce alle passioni romantiche" (MAURO SARNELLI, *Gli affetti di Maometto da Voltaire al melodramma del primo Novecento*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni Editore, 2005, pagg. 77-90; la citazione è a pagina 89). Attingendo alla produzione di grandi scrittori come George Byron, Walter Scott ma soprattutto a fonti francesi già di successo o tempestivamente recepite (come *Norma*, *Lucrezia Borgia* e *L'Elisir d'amore*), ha affrontato nei suoi circa novanta libretti numerosi argomenti: mito, sacro, storia, esotismo, fantastico, romanzesco, metateatro, buffo, commedia. In essi si leggono versi scorrevoli ed eleganti, recitativi che danno vita spesso a una sicura composizione drammaturgica e a caratteri ben definiti, sia nel campo serio sia in quello comico. Scrisse libretti per Saverio Mercadante, Giacomo Meyerbeer, Giovanni Pacini, Simone Mayr, Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti (la cui carriera decollò dopo la prima rappresentazione della sua *Anna Bolena* al teatro Carcano di Milano nel 1830) e soprattutto (senza nominare altri musicisti secondari) per Vincenzo Bellini, cui offrì sette libretti, fra i quali *Norma* e *La Sonnambula*, opere in cui si intrecciano con bella armonia la poesia di Romani e la sublime musica del catanese. Come riferirò a proposito della sua *Lucrezia Borgia*, anch'egli dovette affrontare la censura e se ne irritò, come scrisse a proposito del libretto *Un'avventura di Scaramuccia*: "E qui mi verrebbe il ticchio di moralizzare un tantino sulla strana

libertà che ciascuno si prende in Italia di metter mano nelle opere altrui; sulle incredibili vicende che corrono tutto giorno i componimenti drammatici, sulle piraterie d'ogni specie, a cui soggiacciono gli autori; sulle spietate mutilazioni, sulle mostruose ferite che si fanno alla ragione poetica, al buon senso e alla sofferenza degli spettatori” (citato da STEFANO VERDINO a pagina 111 del suo saggio “*Non trovo l'argomento*”: *Inventio e Dispositio in Felice Romani*, contenuto nel testo sopra citato *Dal libro al libretto*, pagg. 91-113).

GIUSEPPE BARDARI (1817-1861)

Laureato in legge, fu magistrato a Monteleone (l'attuale Vibo Valentia), carica che perse nel 1848 per attività antigovernativa. Si diede all'avvocatura, poi verso la fine del governo borbonico divenne prefetto di Napoli. Stimato da Garibaldi per il suo equilibrio, stava per iniziare una carriera nel nuovo regno d'Italia quando morì. Scrisse un solo libretto, *Maria Stuarda*, per Donizetti all'età di diciassette anni.

SALVATORE (o SALVADORE) CAMMARANO (1801-1852)

Drammaturgo ed esperto uomo di teatro, era in possesso di una buona formazione letteraria; oltre agli autori italiani conosceva bene le letterature francese, inglese e tedesca. Scrisse una quarantina di libretti per i più noti musicisti dell'epoca e con *Lucia di Lammermoor*, in cui seppe esaltare le cupe atmosfere e le labili psicologie romantiche derivate dal romanzo di Walter Scott, permise di far cogliere a Donizetti nel 1835 a Napoli uno strepitoso successo. Stimato da Verdi, con cui intrattenne una interessante corrispondenza (pubblicata nel 2001 a cura di C. M. Mossa dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani: *Carteggio Verdi-Cammarano. 1843-1852*) e per il quale scrisse i libretti di *Alzira*, *Luisa Miller*, *La Battaglia di Legnano* e soprattutto il romanticissimo *Trovatore*, ove trionfano sentimenti esaltati ed esaltanti in fosche atmosfere notturne, Cammarano fu verseggiatore agile e scorrevole, autore di energici dialoghi di ascendenza alfieriana, approdando ad una vasta gamma espressiva. MARIA LUISA TATTI sostiene che Cammarano contribuì coi suoi libretti “alla costruzione di un'identità nazionale italiana” nel periodo risorgimentale quando i movimenti patriottici tendevano all'unificazione dell'Italia (*L'immaginario risorgimentale in alcuni libretti di Salvatore Cammarano*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, op. cit. pagg. 115-129; la citazione è a pagina 117). Ampia prova ne è il libretto della *Battaglia di Legnano*, andata in scena a Roma nella temperie rivoluzionaria, così come prova della sua “italianità” è la lettera scritta a Verdi il 20 aprile 1848: “In quest'ora di politici sconvolgimenti, di ansie e speranze, i pensieri cittadini presero in me il di sopra ai pensieri artistici; ma io sono italiano e non ne avrò rimprovero da un italiano” (*Carteggio* citato, pag. 19).

FRANCESCO MARIA PIAVE (1810-1876)

Nativo di Murano, studiò a Roma, ove divenne socio dell'Accademia Tiberina, di cui faceva parte Giuseppe Gioachino Belli, che gli dedicò uno dei suoi numerosi sonetti. Dal 1842 fu direttore degli spettacoli presso il teatro La Fenice di Venezia e dopo la seconda guerra di indipendenza collaborò col teatro La Scala. Nel 1867, colpito da un attacco apoplettico che lo lasciò paralizzato, fu generosamente aiutato da Verdi. Fu sepolto nel cimitero monumentale di Milano.

Autore di articoli soprattutto di belle arti sulla *Gazzetta Privilegiata* di Venezia, scrisse circa sessanta libretti, dieci dei quali per Verdi, che furono giudicati pessimi, soprattutto nella verseggiatura. Alcuni critici moderni lodano la sua capacità di seguire le indicazioni di Verdi (ne sono testimoni le loro numerose lettere) e di creare un meccanismo teatrale esaltato dalla musica. I suoi libretti sono “i più belli per la musica di Verdi”, perché egli ha saputo intuire ciò che il compositore gli chiedeva, scrive Gabriele Baldini in *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi* (ed. Garzanti, 1970, pag. 78). Sulla stessa strada, ma più critico, è Emanuele D'Angelo (*Invita Minerva. Francesco Maria Piave librettista con Verdi*, Carlo Granzi editore, Foggia, 2016). Egli afferma che Piave “fu davvero il librettista di Verdi, e che lo fu per la peculiare natura della

loro collaborazione, in cui ebbero un ruolo fondamentale sia la mediocrità sia la totale malleabilità del poeta [che] resta lo scribacchino che fu, un mediocre librettista come tanti, un ordinario uomo del mestiere riscattato dal servizio reso al genio verdiano”. Egli seppe verseggiare ciò che il maestro gli faceva pervenire in prosa stabilendo la sceneggiatura, i dialoghi e i moti delle passioni da esprimere con la musica (pagg. 119-120).

Per valutare appieno il Piave librettista bisognerebbe analizzare anche i libretti che egli scrisse per altri musicisti, come i fratelli Federico e Luigi Ricci e Giovanni Pacini soprattutto. Bisognerebbe studiarne i rapporti, perché con loro egli non fu così remissivo come con Verdi; analizzare la drammaturgia di questi libretti e la loro riduzione dai testi letterari da cui sono tratti; vedere se le tematiche seguono l’evoluzione del melodramma dai soliti schemi, come succede nello strano *Crispino e la Comare* per i fratelli Luigi e Federico Ricci o nel *Rienzi* per Achille Peri, che tende ad uno spettacolo grandioso di marce, cori, concertati ben definiti anche nelle lunghe e inusuali didascalie. Sono i soli elementi che si possono giudicare in un libretto, poiché il suo statuto è quello di essere realizzato in musica, cosa impossibile essendo le opere con libretto del Piave uscite dal repertorio (solo *Crispino e la Comare*, che ebbe uno strepitoso successo in Italia e all’estero nell’Ottocento, ha avuto una ripresa moderna al Festival di Martina Franca nel 2013).

LUCREZIA BORGIA

La terribile Lucrezia era pur sempre figlia di un papa.

Gennaro (tenore), uomo d’arme al servizio della repubblica di Venezia, non sa di essere figlio di Lucrezia Borgia (soprano), che lo ha seguito fino alla città lagunare, suscitando la gelosia del suo sposo, Alfonso duca di Ferrara (basso). Quando i compagni di Gennaro, fra cui il giovane Maffio Orsini (mezzosoprano), gli enumerano i delitti della Borgia egli ne frema d’orrore. Giunto a Ferrara con l’ambasciatore veneziano, Gennaro scalza dallo stemma del palazzo ducale la lettera iniziale della parola BORGIA, trasformandola in ORGIA. Lucrezia chiede al duca che l’onta sia vendicata, senza sapere che il figlio è l’autore del gesto. Alfonso acconsente, obbligando la moglie a porgere al giovane una coppa di vino avvelenato, ma lei riesce a salvarlo con un controveleno e gli ingiunge di lasciare Ferrara. Gennaro si lascia convincere da Maffio a rimandare la partenza di un giorno per partecipare ad un festino nel palazzo della duchessa Negroni, ove si consumerà la vendetta di Lucrezia contro gli amici del figlio, che crede partito. I giovani moriranno avvelenati, ma quando la Borgia si accorge che fra di loro c’è anche Gennaro lo scongiura di bere di nuovo il controveleno. Poiché esso non è sufficiente anche per gli amici, egli si lascia morire, dopo che Lucrezia gli ha rivelato di essere sua madre.

Gaetano Donizetti aveva già composto trentaquattro opere con alterna fortuna, quando ottenne un franco successo il 26 dicembre 1830 al teatro Carcano di Milano con *Anna Bolena*, su libretto di Felice Romani. Tre anni dopo il musicista presentò alla Scala di Milano, sempre il 26 dicembre, un’opera derivata dal dramma in prosa *Lucrece Borgia* di Victor Hugo, che era stata rappresentata il 2 febbraio dello stesso anno al teatro della Porte Saint Martin di Parigi, un teatro più innovativo e popolare della Comédie Française, ottenendo un’accoglienza trionfale fin dall’apertura del sipario sulla prima scena, che mostrava un palazzo veneziano sullo sfondo di un canale sul quale passavano gondole festose cariche di maschere e musicanti.

Il teatro di Hugo aveva la missione sociale, umana e letteraria di educare il popolo. Lo dichiara l’autore stesso nella prefazione al dramma: “Il teatro è una tribuna [...]. Il pubblico non deve uscire dal teatro senza portare con sé una morale austera e profonda” (la traduzione dal francese, come anche nei brani successivi, è dello scrivente).

Donizetti era alla ricerca di soggetti che travalicassero il semplice triangolo amoroso per trame più complesse e sentimenti più variati. La Francia ne era ricca ed egli scelse *Lucrece Borgia*, giudicandola “opera di nuovo genere per l’Italia essendovi frammischiato buffo e serio” (così scrisse al soprano Luigia Boccabadati, che tenne l’opera come suo specialissimo cavallo di

battaglia). Egli, come Verdi in seguito, cercò negli autori romantici d'Oltralpe effetti che possedessero un forte coinvolgimento emotivo, scontrandosi spesso con il classicismo italiano, che riteneva Hugo il responsabile delle "libidini nefande e dei delitti di raccapriccio introdotti nelle scene italiane". Il drammaturgo francese fece al caso loro. In *Le Roi s'amuse* (trasformato da Verdi in *Rigoletto* nel 1851) egli volle rappresentare il tema della difformità fisica "la più orrenda, la più ripugnante, la più completa"; il gobbo Triboulet però possedeva anche un'anima dal sentimento "più puro che sia dato all'uomo, il sentimento paterno". In *Lucrece Borgia* mise in scena "la difformità morale più laida, più ributtante [...] unita alla beltà fisica e alla grandezza principesca; ma se a questa difformità morale si accompagna un sentimento puro, il più puro che una donna possa provare, il sentimento materno, se questo mostro è una madre, il mostro farà piangere e questa creatura che incuteva paura farà pietà e quest'anima diventerà quasi bella ai vostri occhi" (così scrive Hugo nella prefazione al dramma).

Dopo il successo di *Anna Bolena* e dell'*Elisir d'Amore*, Donizetti, chiamato a comporre una nuova opera per La Scala, propose al soprano Marie Lalande (che aveva rifiutato di cantare *Saffo* di Mercadante, soggetto da lei ritenuto troppo immorale) di essere la protagonista di *Lucrezia Borgia*, ridotta a libretto da Felice Romani. Si trattava di un insieme di situazioni melodrammatiche di forte carica emotiva rispondenti alle esigenze del musicista bergamasco, che fece emergere i momenti più lugubri della vicenda spesso con onde di musica festosa, con ritmi di danza brillanti, con cori gioiosi, che possono far pensare al primo quadro del *Rigoletto* o al lontano *Ballo in maschera* verdiani. Felice Romani fu costretto a misurarsi con il testo di Hugo, così lontano dal suo gusto classicistico, incontrando varie difficoltà, tra le quali (sostiene la moglie del librettista nella biografia non sempre attendibile da lei dedicata al marito) l'opposizione frapposta da "una famiglia Borgia milanese, che cercò farne impedire la rappresentazione pretendendo di appartenere al casato di Lucrezia, ciò che non era".

Romani cercò di depurare il dramma di Hugo dalle più crude morbosità e di sottolineare il riscatto della protagonista tramite l'amore materno. Modificò il finale francese che si chiude con la morte di Lucrezia pugnalata da Gennaro, la quale esclama: "Ah!... mi hai uccisa! Gennaro! Io sono tua madre!"; il finale di Romani la vede accasciarsi sul cadavere del figlio avvelenato, cui ha appena rivelato la verità. All'epoca però il soprano, se di cartello, desiderava terminare con una cabaletta e il musicista accontentò la Lalande, che ebbe così il modo di trillare davanti al marito attonito "Era desso il figliol mio", un'aria di disperazione, genere allora molto in voga. Donizetti compose poi nel 1839 un'aria finale anche per il tenore Napoleone Moriani, celeberrimo nelle scene di morte, affinché potesse spirare con arte scenica e vocale. Per fare l'en plein in certe riprese moderne dell'opera, discografiche e teatrali, si eseguono ambedue i brani, prima quello del tenore e poi quello del soprano.

Durante la Restaurazione il potere politico e quello religioso videro in Hugo, e soprattutto nelle sue opere teatrali che giungevano anche ad un pubblico illetterato, una minaccia all'ordine sociale costituito e per tal ragione esse erano messe all'indice. Egli era diventato la bestia nera della censura italiana; ne seppe qualcosa Verdi con *Ernani* e *Rigoletto*, ma già quella francese aveva proibito *Le Roi s'amuse* dopo la prima rappresentazione. Il direttore di polizia di Milano Carlo Giusto Torresani von Landzefeld, che il 26 dicembre 1837 giungerà a vietare la rappresentazione dei drammi di Hugo fra cui *Hernani* e *Lucrece Borgia*, avanzò le sue riserve in merito alla trama della Lucrezia operistica, giudicata immorale ed orrenda, malgrado le attenzioni del Romani, che così scrisse nell'Introduzione del libretto: "Io non poteva né trattar meglio questo argomento, né andar più cauto per la censura". *Lucrezia Borgia*, audace opera donizettiana, dalla vicenda piena di azione e di intrigo, la cui protagonista è un'eroina negativa proveniente da un ambiente negativo, riuscì tuttavia ad ottenere l'autorizzazione, previo qualche ritocco, come la frase che Lucrezia rivolge al marito: "Oh! a te bada... a te stesso pon mente / don Alfonso, mio quarto marito!" che nel secondo verso diventò: "di Lucrezia malcauto marito!", senza dubbio per non richiamare alla mente degli spettatori l'imperatore d'Austria Francesco 1° d'Asburgo che era alla quarta moglie!

Il successo di *Lucrezia Borgia* andò via via aumentando nelle repliche e caloroso rimase quando uscì dal regno Lombardo-Veneto, pur subendo negli altri stati forti manomissioni censorie, a partire dal titolo, perché l'opera non doveva rammentare al pubblico le origini victorhughiane. Divenne così *Eustorgia da Romano*, la cui vicenda venne trasferita a Padova al tempo di Ezzelino. Divenne anche *Giovanna I di Napoli*, *Alfonso da Ferrara*, *Elisa da Fosco* (che trasportò la vicenda a Milano: si ricordi che Ferrara all'epoca faceva parte dello stato pontificio e non era il caso di farvi svolgere la truce vicenda della figlia di un papa).

Il 30 ottobre 1840 *Lucrezia Borgia* debuttò al Théâtre Italien di Parigi, sul cui palcoscenico le opere erano cantate in italiano, ma venne ritirata dopo venti rappresentazioni. Era abitudine accettare in italiano le opere derivate da testi francesi, ma Hugo sparse denuncia quando *Lucrezia Borgia* venne tradotta in francese. Ne seguì un processo intentato ai traduttori, che furono condannati a pagare una multa. Essi presentarono in seguito a Versailles una *Nizza de Grenade* leggermente rimaneggiata, coi nomi dei personaggi cambiati e non ebbero più noie. Al Théâtre Italien *Lucrezia* ritornò solo nel 1845 in italiano col titolo *La Rinnegata*, in cui la vicenda era spostata nella Spagna moresca a Granada, facendo di Lucrezia una cristiana rinnegata che ha tradito patria e fede sposando un moro. In questo modo il soggetto esotico, occultando la fonte victorhughiana, fece perdere all'opera la sua carica dirompente.

Lucrezia Borgia fu travisata anche in una ancor più esotica *Dalinda*, nella quale Alfonso d'Este diventa un re dei mori e la protagonista non è la madre di Gennaro, ma la sua promessa sposa, un tempo rapita dai berberi. Il giovanotto così si presenta: "Un fatal nodo strinsemi / fin dai primi anni miei. / Quell'innocente vergine / fanciulla ancor perdei", al posto di : "Di pescatore ignobile / esser figliol credei / e seco oscuri in Napoli / vissi i primi anni miei". Da artefice di crimini la protagonista diventa una vittima, alterando il potenziale drammatico dell'opera.

Più la "location" diventava esotica più si allontanavano gli elementi oggetto di censura: a Roma nel 1860 la protagonista della *Favorita*, sempre di Donizetti (Eleonora di Guzman è l'amante di Alfonso XI re di Castiglia), cambiata la religione, va a morire non in un convento cristiano ma in una moschea.

Lucrezia Borgia (1480-1519) fu vittima di una leggenda nera, che la volle autrice di efferati delitti, quando invece fu vittima di suo padre, papa Alessandro VI, e di suo fratello Cesare detto il Valentino, passando da un matrimonio all'altro per alleanze con fini politici. Il suo ultimo matrimonio fu con Alfonso duca d'Este e fu amata e rispettata dai sudditi ferraresi.

MARIA STUARDA

Due regine si accapigliano come due comari

Maria Stuarda (soprano), dopo aver abdicato al trono scozzese in favore del figlio Giacomo, si è rifugiata in Inghilterra, ove la regina Elisabetta I Tudor (mezzosoprano) la tiene prigioniera nel castello di Fotheringay. Ambedue sono innamorate del conte di Leicester (tenore), che però ama Maria suscitando la gelosia di Elisabetta. Onde impietosire la sovrana sulla sorte della prigioniera, egli fa sì che le due donne si incontrino nel parco del castello durante una partita di caccia, ma le cose precipitano quando Elisabetta accusa Maria di aver tradito e fatto assassinare il marito. La Stuarda risponde accusandola di essere una bastarda e di profanare il trono, segnando così la propria condanna a morte, sollecitata da lord Cecil (baritono), che la considera un pericolo per l'Inghilterra. Maria si prepara ad affrontare il patibolo, dopo aver confessato i propri peccati a Talbot (basso), sacerdote cattolico, e dopo aver perdonato Elisabetta.

La cattolica e discussa regina scozzese, che per brevissimo periodo fu anche regina di Francia, sposa al giovane re Francesco 2° Valois figlio di Caterina de Medici, apparve sui palcoscenici operistici già nel 1813 (*Maria Stuarda regina di Scozia*, di Pietro Casella), poi nel 1815 (*Maria Stuarda ovvero i Carbonari di Scozia*, di Pasquale Sogner), nel 1821 (*Maria Stuart*, di Saverio Mercadante) e nel 1827 (*Maria Stuart*, di Carlo Coccia). Fu tuttavia Gaetano Donizetti il musicista

che avrebbe cantato la fine tragica della regina con un'opera dagli inizi a dir poco travagliati, ma che ora viene considerata una delle sue migliori. Autore del libretto fu il giovanissimo studente di legge calabrese Giuseppe Bardari, che si rifece alla tragedia di Friedrich Schiller, la quale era apparsa in una traduzione italiana nel 1819 ed in seguito in quella di Andrea Maffei. Il librettista ridusse i numerosi personaggi della tragedia con pregnante concentrazione drammatica, accentuando il tema dell'amore di Leicester per la sventurata prigioniera, di cui si fa generoso patrocinatore.

L'opera avrebbe dovuto essere rappresentata al teatro San Carlo di Napoli nel 1834, ma già durante le prove cominciarono i guai. La rivalità tra le due interpreti sembrava replicare la rivalità tra le due regine, che nel secondo atto si affrontano in un duetto violento sia nel testo sia nella musica (questo incontro c'è anche nella tragedia di Schiller, ma esso non è storicamente mai avvenuto). Le due cantanti si accapigliarono sul palcoscenico con schiaffi, morsi, pugni finché una delle due svenne e rimase a letto più di quindici giorni. In una lettera all'amico Jacopo Ferretti così scrisse Donizetti: "La lite delle due donne la sai e solo non so se sai che la Ronzi sparlando di me e credendomi lunge, diceva: Donizetti protegge quella p[uttana] della Delsere ed io risposi inaspettato: Io non proteggo alcuna di voi, ma p[uttane] erano quelle due [le due regine] e due p[uttane] siete voi..."

I guai più grossi vennero tuttavia dalla censura borbonica, per un intervento diretto e senza spiegazioni di re Ferdinando, quando le prove erano arrivate alla generale alla presenza di un pubblico plaudente. Senza dubbio l'intervento del re era giunto su richiesta della piissima regina Maria Cristina di Savoia, che non poteva accettare che si decapitasse in scena una sua collega, martire della Chiesa cattolica sacrificata da una Elisabetta protestante, che era tra le sue antenate (12° grado di parentela); che si rappresentasse il momento in cui la Stuarda confessa a Talbot, prete cattolico, i suoi peccati, fra cui un uxoricidio e vari adulteri; che si cantassero questi versi: "Figlia impura di Bolena, / parli tu di disonore? / Meretrice indegna, oscena, / in te cada il mio rossore. / Profanato è il soglio inglese, / vil bastarda, dal tuo piè", nemmeno "ammorbidenti" come segue: "Di Bolena oscura figlia, / parli tu di disonore? / E chi mai ti rassomiglia? / In te cada il mio rossore. / Profanato è il soglio inglese, / donna vile, dal tuo piè".

Non bastò aggiustare i punti un po' troppo forti e l'opera fu censurata totalmente. Il povero giovane librettista dovette travestire il testo originario col titolo *Buondelmonte*, ambientato nella Firenze del 1215 e con una faida tra due famiglie, gli Amidei e i Buondelmonte (purché non si parlasse di guelfi e ghibellini!). *Buondelmonte* andò in scena al San Carlo il 18 ottobre 1834. L'opera originale, mitigata delle crudeltà del linguaggio, vide la luce alla Scala un anno dopo, il 30 dicembre 1835, con Maria Malibran che si era innamorata del personaggio, ma ebbe scarso successo. Inoltre il soprano si intestardì a usare le parole crude modificate dalla censura, che quindi proibì la rappresentazione dopo sei recite.

Maria Stuarda ritornò a Napoli nel 1865, quando il regno borbonico delle Due Sicilie era stato unito al regno d'Italia.

POLIUTO

Non si onorano i santi sul palcoscenico

Colpito dalla salda fede dell'amico Nearco (tenore), Poliuto (tenore) si fa cristiano accettando di essere battezzato. L'imperatore Decio ha frattanto inviato a Melitene il generale Severo (baritono), affinché faccia rispettare il suo editto che prevede la persecuzione contro coloro che aderiscono al cristianesimo. Severo, un tempo innamorato ricambiato di Paolina (soprano), sposa di Poliuto e figlia di Felice (basso), governatore dell'Armenia, non ha mai dimenticato il suo amore. Poliuto, per gelosia e per odio contro la religione pagana, abbatte la statua di Giove durante un rito nel tempio al dio dedicato e viene arrestato. Il sacerdote di Giove, Callistene (basso), spinge Severo ad applicare l'editto imperiale. A nulla valgono le suppliche di Paolina, affinché il marito ripudi la nuova religione; alla fine, vinta da tanta incrollabile fede, proclama anch'essa di accettare il cristianesimo e con Poliuto si avvia al supplizio, in un grandioso quadro scenico-musicale, in cui si mescolano

l'inno cristiano dei martiri, la melodia del duetto "Il suon dell'arpe angeliche", gli squilli di richiamo nell'arena e le minacce della folla e dei sacerdoti pagani.

Gaetano Donizetti era stato scritturato per comporre una nuova opera per il San Carlo di Napoli, che sarebbe dovuta andare in scena nel 1838. Il pubblico napoletano aveva applaudito nel 1835 *Lucia di Lammermoor* ed era ansioso di ascoltare una sua nuova opera, ma questa volta la fortuna non arrise al musicista bergamasco. Egli sperava di essere nominato direttore del conservatorio napoletano, ma il re Ferdinando gli preferì Saverio Mercadante, che almeno, essendo pugliese, era cittadino del regno delle Due Sicilie; inoltre la censura fu rigorosissima con la nuova opera (come era già successo con *Maria Stuarda*), proibita per ordine del re stesso, che scavalcò la commissione, di cui faceva parte Basilio Puoti (1), affermando che "i fasti dei martiri si venerano nelle chiese, e non si pongono sulle scene". Il re il 12 agosto 1838, quando le prove erano già in corso, vietò l'opera che aveva come protagonista Poliuto, martire cristiano vissuto nel terzo secolo, durante l'impero di Decio, il quale aveva scatenato una dura persecuzione. Per MARIASILVIA TATTI la censura non fu dovuta solo a scrupoli religiosi, ritenendo che il potere fu probabilmente spaventato dalla "figura dell'eroe pronto a tutto, disposto al sacrificio estremo, senza nessuna mediazione e, di fatto, senza nessuna imposizione esterna, che attinge esclusivamente alle proprie energie" (*L'immaginario risorgimentale in alcuni libretti di Salvatore Cammarano*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, op. cit., pagg. 115-129; la citazione è a pagina 124). In questo contributo l'autrice analizza la produzione librettistica di Cammarano "considerando il rapporto che esiste, nel primo Ottocento, tra l'immaginario melodrammatico, profondamente mutato dopo la svolta tardo-settecentesca, e la costruzione di una identità nazionale italiana [nella quale] i futuri italiani, si possono riconoscere" (ivi, pag. 115).

Donizetti si era accostato, come farà in seguito Giuseppe Verdi, alle letterature europee, che presentavano soggetti di forte romanticismo: la Francia gli aveva offerto la cruda *Lucrezia Borgia* victorhughiana; la Germania la *Maria Stuarda* schilleriana; l'Inghilterra, tramite la tragedia di Lord Byron, il doge decapitato per tradimento e condannato alla *damnatio memoriae*, cioè Marin Faliero, e la pazzia di Lucia dal romanzo *The Bride of Lammermoor*, di Walter Scott. (2) Per la nuova opera il musicista si rivolse non più ad un teatro di acceso romanticismo, ma ad una tragedia del classicismo francese seicentesco, il *Polyeucte* di Pierre Corneille, cinque atti di scontro fra fede cristiana e fede pagana, di contrasto fra sentimenti e ambizioni, tra ragione del cuore e ragione politica, con l'inserimento della vicenda amorosa del protagonista e della sua consorte e l'elemento disturbante di un rivale, fino a giungere al nobile trionfo finale dei buoni sentimenti.

Poliuto (in greco Polyuectos = molto desiderato), eminente cittadino di Melitene capitale dell'Armenia, benché pagano era legato da intensa amicizia col cristiano Nearco. Questi temette che il decreto dell'imperatore potesse incrinare il loro rapporto, ma Poliuto gli rivelò che in sogno il Cristo adorato da Nearco l'aveva rivestito di una veste luminosa e che egli l'aveva seguito su un cavallo alato. Il sogno lo spinse a ciò cui pensava da tempo, divenire cristiano e, invaso da sacro furore, stracciò l'editto dell'imperatore e gettò a terra le statue degli idoli pagani. Il suocero Felice tentò di blandirlo e di farlo rinsavire con minacce e colpi di bastone; gli inviò anche la figlia Paolina, affinché lo convincesse a ripudiare la religione cristiana, poiché la sua costanza stava portando molti pagani alla conversione. Fece infine decapitare l'irriducibile, che così morì col solo battesimo di sangue dei martiri.

Corneille lesse questa storia nelle pagine di Simeone Metafrasto, scrittore e agiografo bizantino del X secolo, autore di un menologio ove sono riportate le biografie di 148 santi. In una introduzione alla tragedia egli affermò che l'ingegnoso intreccio di finzione e realtà è il più bel segreto della poesia. Al racconto aggiunse allora come abbellimenti teatrali l'amore per Paolina di Severo, generale romano inventato, il quale alla fine della tragedia si propone di convincere l'imperatore a non perseguire più i cristiani; il battesimo effettivo di Poliuto; la morte di Nearco; il grado di governatore dell'Armenia di Felice; la conversione finale di Paolina e di suo padre.

Al martire Poliuto, ricordato nel calendario il 13 febbraio e pure il 7 e il 9, dedicò “un componimento sacro per musica da cantarsi nell’oratorio de’ PP. di san Filippo Neri detti della Madonna di Galliera di Bologna (con licenza dei superiori) il signor don Vincenzo Cavedagna”, su testo dell’abate Anton Maria Dotti, il quale lo terminò con un coro di angeli che accolgono il martirio di Poliuto e della consorte.

Donizetti affidò la riduzione della tragedia di Corneille a Salvatore Cammarano (con cui aveva già collaborato per *Lucia di Lammermoor*), che rispettò l’intreccio nel suo insieme, cambiando tuttavia il carattere dei personaggi, le cui passioni diventano meno ideologiche, meno filosofiche e più intense, assolute, “romantiche”. Egli inserì inoltre nella trama delle invenzioni per renderla più varia ed accettabile da parte del pubblico, prima fra tutte la presenza del coro di cristiani e di pagani, per dar vita a momenti canonici come il concertato che doveva chiudere l’atto centrale. L’episodio in cui Poliuto rovescia gli idoli pagani, solo raccontato nella tragedia secondo le regole del classicismo, nel libretto viene sceneggiato e posto all’interno del tempio di Giove: esso termina il secondo atto con un quadro grandioso che vede partecipi tutti i personaggi e il coro.

Cammarano aggiunse anche il personaggio di Callistene, sacerdote del tempio di Giove, per aumentare il contrasto fra le due religioni, e modificò la drammaturgia dando maggior spazio all’amore, con l’abituale triangolo tra soprano, tenore e baritono. Di conseguenza la scena della statua di Giove abbattuta sembra più dovuta alla gelosia di Poliuto che al suo fervore di neofita: il prossimo martire si comporta come un comune sposo tradito.

Come successe per *Maria Stuarda*, il divieto di re Ferdinando creò i soliti problemi al teatro, che aveva scritturato gli artisti necessari. Si pensò di sostituire l’azione spostandola dall’Armenia in India, con gli zoroastriani al posto dei cristiani, ma non se ne fece nulla e invece del Poliuto fu rappresentata *Pia de’ Tolomei*, sempre di Donizetti, che aveva avuto la prima il 18 febbraio 1837 a Venezia. Anche per quest’opera ci furono pesanti intromissioni della censura, con grande ira del musicista, che così scrisse all’amico Giacomo Pedroni: “Qui andiamo di *bene* in *peggio*. Finalmente si è deciso che io dia *Pia* con alcuni accorgimenti in luogo di Poliuto proscritto. La qual *Pia* non deve morire (ma, Dante...). Noi ci fottiam di Dante. Pietro Pettinaro, frate storico [...] nel libro è *solitario*, ebbene noi vogliamo che si chiami filosofo educatore di Pia (sissignore). E gli altri solitari? Pastori. Va bene. Non nominate mai Dio – sissignore”. (Ricordo che nei libretti venivano definiti “solitari” i frati e che, se dovevano esserci delle suore, esse diventavano “pellegrine”).

In *Poliuto*, il cui soggetto era stato suggerito a Donizetti dal tenore francese Adolphe Nourrit, che ne sarebbe stato l’interprete e che si suicidò dopo la proibizione reale, (3). Il librettista, oltre allo scontro amore/gelosia non mancò di accentuare l’importanza dello sfondo religioso, che mise di fronte due gruppi antagonisti, i cristiani (identificati da un breve inno corale posto all’inizio dell’opera e ripreso nel finale) e i pagani, il cui odio è espresso da Callistene nella scena seconda dell’atto terzo: “Il poter degli altari che langue / col terrore afforziamo e col sangue: / ed agli occhi del mondo insensato / l’util nostro, util sembri del ciel”. Così si esprime il sacerdote pagano, ma le sue parole possono riferirsi a qualsiasi “altare”, utilizzato per accrescere il potere della casta facendolo sembrare un “utile” della divinità. Parole pericolose e censurabilissime!

Prima di affrontare il martirio Poliuto e Paolina si esibiscono in un duetto di bell’involto melodico, che ha inizio con le parole “Il suon dell’arpe angeliche”, ma gli angeli non andavano nominati nemmeno utilizzando l’aggettivo, per cui il verso fu così trasformato: “Il suon dell’arpe armoniche” e così fu cantato in seguito a Roma. Si dice che il papa Pio IX, “da uomo di spirito, prese in giro il censore di allora chiedendo di far una passeggiata a *Porta Armonica* perché non osava dire *Porta Angelica* per non incorrere nelle ire del censore!” (episodio riportato da Ulderico Rolando nel suo ampio e ben informato *Il libretto per musica attraverso i tempi*, edizioni dell’Ateneo, Roma, 1951, pag. 144).

Poliuto ritornò a Napoli il 30 novembre 1848, quando Donizetti era già morto. Ferdinando 2° aveva promulgato il 29 gennaio la costituzione e forse aveva problemi politici (come del resto ce n’erano in tutta Europa) che lo distoglievano dal suo rigore censorio. L’opera era nel frattempo migrata a Parigi, riscritta ed ampliata secondo le regole del grand-opéra francese, che amava gli

scontri fra popoli o fra gruppi religiosi, con un apparato scenico più grandioso, colpi di scena, intrighi di potere e con l'aggiunta obbligatoria del balletto (si pensi ai futuri *Vêpres Siciliennes / Vespri Siciliani* di Verdi o agli *Huguenots* di Jacques Meyerbeer, che in Italia divennero *Gli Anglicani* o anche *I Guelfi e i Ghibellini*). Fu rappresentata il 10 aprile 1840 al teatro dell'Opéra (o Académie Royale de Musique) col titolo *Les Martyrs*, che ricordava l'omonimo libro di Chateaubriand, dedicato alla tematica del martirio cristiano, cosa che poteva sembrare una promozione pubblicitaria presso il pubblico francese.

Mi piace ricordare la ripresa di *Poliuto* al teatro alla Scala di Milano il 7 dicembre 1960, con un trio vocale d'eccezione, Maria Callas, Franco Corelli e Ettore Bastianini, in un'epoca in cui la presenza di Donizetti sui palcoscenici era limitata a poche opere e la sua "renaissance" non aveva ancora avuto inizio.

La tematica di *Poliuto* incornicia con grandi scene di massa, soffocandola, una storia intima di amore e gelosia, quasi prefigurando le storie intime e personali, poste all'interno di vicende spesso oppressive, che Verdi mise in scena musicando *Simon Boccanegra*, *Don Carlo* e *Aida*. A proposito di *Aida* si può certo pensare che egli abbia visto l'opera di Donizetti e se ne sia ricordato quando compose la grande scena del trionfo nel secondo atto dell'opera egiziana: non solo il coro iniziale "Gloria all'Egitto ad Iside" ricorda nella melodia e nell'accompagnamento il coro donizettiano "Celeste un'aura dal tempio muove", ma nella chiusura del grande concertato Verdi, come Donizetti, lo sovrappone alle voci dei solisti. Inoltre la melodia del duetto Poliuto-Paolina alle parole "Lasciando la terra / il giusto non muore" è simile a quella del duetto tenore-mezzosoprano, che si ascolta nella *Luisa Miller* alle parole "dall'aule raggianti di vano splendore"; quest'opera ebbe la prima rappresentazione a Napoli nel 1849, esattamente un anno dopo l'arrivo a Napoli di *Poliuto*.

Polyeucte è anche un'opera di Charles Gounod, più fedele alla tragedia di Corneille, rappresentata a Parigi nel 1878 ma senza successo.

Il musicista polacco Zygmunt Krauze compose un *Polyeukt*, inteso come un canto per la libertà e la tolleranza, che ebbe la sua prima rappresentazione a Toulouse nel 2010, con la regia di Jorge Lavelli.

NOTE

1 – Basilio Puoti (1782-1847), grammatico e critico letterario napoletano, laureato in giurisprudenza, dopo essere stato ispettore generale della pubblica istruzione nel regno delle Due Sicilie, fondò nel suo palazzo nobiliare a Napoli una scuola di lingua italiana ed ebbe fra i suoi allievi Luigi Settembrini e Francesco de Sanctis. Fu avverso ai romantici, tranne che al Manzoni, e fu fautore di un purismo linguistico che si rifaceva ai modelli trecenteschi e cinquecenteschi.

2 – Il primo romanzo di Walter Scott tradotto in italiano fu nel 1821 *Kenilworth*, seguito nel 1822 da *Ivanhoe*. Il primo (che si svolge nel 1575 ed ha come trama il matrimonio segreto fra Amy Robsart e Robert Dudley 1° conte di Leicester e amante della regina Elisabetta) fu la fonte per un'opera di Donizetti, *Il Castello di Kenilworth* (1829). Da *Ivanhoe* (che si svolge nel 1194 al ritorno di Riccardo Cuor di Leone dalla terza crociata e che narra dello scontro fra i Sassoni sottomessi e i Normanni dominatori) derivò l'omonima opera di Giovanni Pacini (1832). Esiste anche un *Ivanhoe* del 1826, che è un "pastiche" su musiche prese a prestito da varie opere di Gioachino Rossini. Gli anni Venti dell'Ottocento videro sorgere la polemica fra classicisti e romantici italiani sulla lingua, lo statuto, la liceità e la funzione del romanzo storico, nella quale si discusse del rapporto fra la storia vera e le storie inventate dei personaggi, che travagliò anche il Manzoni. Il romanzo storico ebbe grande successo presso il pubblico italiano e nel 1827, strana coincidenza, apparvero *I Promessi Sposi*, *Il castello di Trezzo* di G. B. Bazzani, *Sibilla Odaleta* di C. Varese e *La Battaglia di Benevento* di G. D. Guerrazzi (autore anche dell'*Assedio di Firenze*, 1836), cui vanno aggiunti *Marco Visconti* di Tommaso Grossi (1834), *Ettore Fieramosca o La Disfida di Barletta* (1833) e *Niccolò de' Lapi* (1841) di Massimo d'Azeglio e *Margherita Pusterla*

di Cesare Cantù (1838). Mentre *The Bride of Lammermoor* di Scott, che divenne due volte *La Fidanzata di Lammermoor*, nel 1831 musicata dal napoletano Luigi Riesck, nel 1834 da Alberto Mazzucato e nel 1835 divenne *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. Fra i romanzi italiani approdarono all'opera *I Promessi Sposi*, musicati da Enrico Petrella (1869) e da Amilcare Ponchielli (1856, prima versione, poi modificata nel 1872). Controllando i cataloghi delle opere ottocentesche (la cui abbondantissima produzione giace quasi tutta dimenticata nelle biblioteche e negli archivi) ho trovato quattro opere dedicate a *Ettore Fieramosca*, due all'*Assedio di Firenze* (di cui una musicata dal famosissimo contrabbassista Giovanni Bottesini), tre a *Niccolò de' Lapi* (di cui una postuma del prolifico Giovanni Pacini), due a *Margherita Pusterla* (di cui una sempre di Pacini) e tre a *Marco Visconti* (di cui una del Petrella ed una di Nicola Vaccai, di cui si ricorda ancora un *Giulietta e Romeo* su libretto di Felice Romani, passato poi a Bellini).

3 – Il suicidio fu dovuto forse ai problemi vocali che preoccupavano il tenore, giunto a Napoli per sistemare il suo tipo di emissione, molto diversa da quella di Gilbert Duprez, tenore che stava riscuotendo un grande successo.

La censura all'opera

Motivi morali, religiosi e politici manomettono i libretti operistici durante la Restaurazione negli stati italiani preunitari

ERNANI

A Carlo V gloria e onor.

Elvira (soprano) è una nobile donzella aragonese, di cui sono innamorati ben tre uomini: il vecchio don Ruy Gomez de Silva suo zio (basso), che la vuole sposare, il re di Spagna Carlo d'Asburgo (baritono) ed Ernani (tenore) bandito per motivi politici, di cui Elvira ricambia l'amore. Ernani, inseguito dai soldati di Carlo, chiede asilo a don Ruy, che lo nasconde rifiutandosi, fedele al diritto dell'ospitalità, di consegnarlo al re. Carlo, conducendo con sé Elvira, lascia il castello di don Ruy, il quale, avendo scoperto che sua nipote ed Ernani sono innamorati, sfida a duello il rivale. Il giovane però gli chiede di poterlo aiutare per recuperare la fanciulla, dopo di che egli potrà morire: come pegno della sua promessa dona al vecchio il suo corno da caccia, al cui suono si suiciderà. I due si uniscono ai congiurati ribelli al re, ma quando questi viene nominato imperatore del Sacro Romano Impero, col nome di Carlo V, perdona a tutti e acconsente al matrimonio di Ernani ed Elvira. Il giorno delle nozze, quando i due sposi stanno per raggiungere il talamo nuziale, si ode il suono del corno: l'implacabile don Ruy vuole la morte del rivale, cui non resta che pugnalarsi, fra il dolore di Elvira e l'appagata sete di vendetta di suo zio.

I successi ottenuti da Giuseppe Verdi al teatro alla Scala di Milano con *Nabucco* e *I Lombardi alla prima Crociata*, successo riscosso anche alla Fenice con la prima delle due opere, spinse questo teatro a contattare il maestro per invitarlo a comporre un'opera nuova per la stagione 1843-44.

Il teatro La Fenice fu uno dei teatri (insieme con La Scala per gli esordi e per le ultime sue due opere, con il San Carlo, con l'Opéra di Parigi) con cui Verdi ebbe rapporti significativi; ad esso egli riservò soggetti insoliti e arditi per le censure dell'epoca, derivati dal teatro francese contemporaneo: un bandito, un buffone, una prostituta (*Ernani*, *Rigoletto*, *La Traviata*, oltre al re unno Attila e al doge Simon Boccanegra). In una città già capitale di alta civiltà culturale, aperta ai rapporti con altre civiltà, come la bizantina e la turca, Verdi sperava di trovare un ambiente più favorevole per sperimentare soggetti nuovi, variati, moderni, che non fossero i soliti triangoli amorosi.

Nei suoi contatti con la direzione della Fenice egli propose alcuni soggetti: una *Caterina Howard*, la quarta moglie di Enrico VIII, in cui trovava però caratteri troppo odiosi; un *Cola di Rienzi*, "un magnifico argomento" scrisse, ma sicuro che la censura non l'avrebbe permesso, poiché c'era di mezzo una repubblica romana con il papa regnante ad Avignone; *I due Foscari*, soggetto appassionato, che Verdi musicerà in seguito per Roma per non urticare nobili famiglie veneziane ancora esistenti e coinvolte nella trama quattrocentesca. Mocenigo stesso, il direttore della Fenice, gli propose *Ernani*, un soggetto che Verdi conosceva bene, da lui ritenuto d'immenso interesse, benché l'autore Victor Hugo fosse tenuto in sospetto dalla polizia degli stati italiani per le idee liberali espresse nelle sue opere: "Oh se si potesse fare l'Hernani, sarebbe una gran bella cosa!" Già ci avevano provato Alberto Mazzucato a Genova il 26 dicembre 1843 e Vincenzo Gabussi al Théâtre Italien di Parigi nel 1834; ci aveva pensato anche Vincenzo Bellini con la collaborazione del librettista Felice Romani, ma ci aveva rinunciato, consapevole che la censura avrebbe opposto numerosi ostacoli.

Con *Ernani* Verdi cominciò la collaborazione con Francesco Maria Piave, il quale temeva però che le belle situazioni del dramma venissero a mancare per gli interventi della censura, togliendo così all'opera il suo interesse. Già il titolo e il nome dell'autore facevano ricordare la battaglia fra tradizionalisti e romantici che si era scatenata a Parigi alla prima rappresentazione del dramma al Théâtre Français il 25 febbraio 1830, che però trionfò per cinquantatre sere, opponendo i partigiani di un classicismo tenace e ormai sfatto negli epigoni ai giovani romantici. L'effetto della rottura col

passato era forte sulla scena, perché la reazione del pubblico teatrale risultava più brutale che per i lettori dei romanzi e della poesia.

A Venezia bisognava evitare di nominare *Ernani* e quindi nel corso dei lavori furono proposti altri titoli, come *Don Gomez de Silva* e *L'onore castigliano*, mentre la censura affilava le forbici, soprattutto per quanto riguardava la congiura contro il re Carlo d'Asburgo (erano Asburgo anche i sovrani austriaci cui apparteneva il Lombardo-Veneto) e soprattutto la sua figura, cui bisognava ridare dignità, compromessa da Hugo che lo fa nascondere in un armadio quando, all'inizio del dramma, va a trovare doña Sol di cui è innamorato e che egli è disposto a condividere con Ernani: "Dividiamo. Accettate? Ho visto nella sua bell'anima tanto amore, tanta bontà e teneri sentimenti che la signorina ne ha certamente per due amanti" (*Hernani*, atto I, scena II). La scena della congiura andava condotta con cautela: "Richiedesi, che alla Scena III Parte III, ove compariscono i Congiurati sia breve quanto mai è possibile l'azione, non venghino snudati i brandi, e liberale, e grande sia alla scena III l'atto di clemenza dell'Imperatore che compare fra essi. E' di mestieri ancora, che durante la Scena fra l'Imperatore ed Ernani usi il Poeta di espressioni dicevoli e proprie di un suddito al Sovrano, omettendo parole di sangue e di vendetta". Verdi in verità non faticò a nobilitare la figura di Carlo, cui regalò una bellissima aria all'inizio del terzo atto (l'atto della temuta congiura): "O de' verd'anni miei", alla fine della quale il sovrano si ripromette di innalzarsi a somme virtù facendo il suo nome "vincitor de' secoli". Nell'*Ernani* di Mazzucato, ove il re Carlo era diventato un duca di Saragozza, mancava l'intero atto della congiura, poiché librettista e musicista si erano concentrati sulla figura della primadonna.

A creare problemi ci si mise anche la direzione del teatro, cui non andava giù il corno affidato da Ernani al vecchio Silva come pegno della propria parola. Un corno in teatro? Presenza stravagante sul palcoscenico, ma Verdi tenne duro e il corno risuonò nel quarto atto per richiamare Ernani al suo tragico destino.

Finalmente l'opera (i cui ingredienti drammatici sono amore, odio, vendetta, onore e morte, e che crea il primo vero grande personaggio verdiano, il bandito romantico, l'eroe ribelle) fu presentata al pubblico veneziano, ma in modo tribolato. Mancavano le ultime scene, il tenore Guasco aveva la raucedine e il soprano Sophie Löwe stonò per tutta la recita, ebbe a lamentarsi Verdi.

Ernani però piacque e il successo, aumentato lungo le repliche, dilagò in Italia e all'estero (e Verdi si arricchì). In Italia però subì i rigori della censura, soprattutto di quelle dello stato della Chiesa e del regno borbonico, che spesso non solo richiesero cambiamenti vari, ma che talvolta ne imposero addirittura un divieto assoluto. Il problema nasceva anche dal fatto che l'opera era nota dappertutto, sia per le recensioni sulle gazzette, sia attraverso esecuzioni di brani nei concerti: "Questa musica, essendo applauditissima, è da tutti cantata, in tutte le veglie, in tutte le feste. Or rappresentandosi nei nostri teatri l'opera ridotta e contraffatta, come si chiuderanno le bocche de' satirici e degli impertinenti? Che epigrammi e dileggiamenti non si avventerebbero contro la censura?" Così scrisse il "regio revisore" borbonico Gaetano Royer al ministro degli Interni, aggiungendo "per la qual cosa di questo melodramma Ernani, o Elvira d'Aragona che voglia intitolarsi, e sotto qualunque forma intenda di averlo rivestito sì l'impresa dei reali teatri, come quella del teatro nuovo, io rassegno a V. E. parere di proibizione" (MARCO SPADA, "*Ernani*" e la censura napoletana, in *Studi verdiani*, n° 5, Parma, 1988-1899, pagg. 11-23; la recensione è a pagina 15).

Eppure erano stati approntati tre libretti, che cambiavano il titolo, onde cancellare il più possibile il nome di Hugo e il suo dramma, e cambiavano l'epoca e il luogo dell'azione: *Elvira d'Aragona* rimaneva bensì nella Spagna del XVI secolo, ma scompariva il re Carlo poi imperatore diventato un Consalvo di Cordova; *Il Proscritto ossia Il Corsaro di Venezia* migrava nella laguna in un'epoca non indicata e di nuovo scompariva il re, tramutato in senatore e poi promosso doge, di nome Andrea Gritti; *Demetrio Alvexi* migrava addirittura nella Grecia del secolo XVII e il re diventava un Veli pascià di Tessaglia. Sempre però si manometteva la scena della congiura dell'atto terzo per nascondere il più possibile una ribellione all'autorità (oltre a eliminare la parola "amante" e l'impudica frase "abborrito amplesso" diventato "orrendo stato" ed altre amenità consimili, anche

se poi erano sfuggiti ai censori i due versi in cui Ernani esprime all'implacabile don Ruy il desiderio, con parole nemmeno tanto velate, di consumare le nozze prima di suicidarsi: "Lascia ch'io libi almeno / la tazza dell'amor").

Destò sempre applausi calorosi (e pericolosi), quando veniva cantato, il coro della congiura "Si ridesti il leon di Castiglia", che esprimeva l'esaltazione della lotta per la libertà. Già il librettista Piave si era autocensurato nella terza e quarta quartina del coro, ma in un libretto per una rappresentazione a Roma i decasillabi originari cedettero il "passo alla pura e astratta celebrazione dell'eroismo e della riconquista dell'onore". Ecco qui di seguito, per un concreto confronto, il testo che appare nella revisione critica dell'opera seguito dalle due quartine concepite in origine dal Piave prima di autocensurarsi e poi dai versi del libretto romano (riportati dal MORONI alle pagine 124-125 del libro citato nell'Introduzione):

Si ridesti il Leon di Castiglia,
e d'Iberia ogni monte, ogni lito
eco formi al tremendo ruggito,
come un dì contro i Mori oppressor.
Siamo tutti una sola famiglia,
pugnerem colle braccia, co' petti;
schiavi inulti più a lungo e negletti
non saremo finché vita abbia il cor.
Sia che morte ne aspetti, o vittoria,
pugnerem, ed il sangue de' spenti
nuovo ardir ai figliuoli viventi,
forze nuove al pugnare darà.
Sorga infine radiante di gloria,
sorga un giorno a brillare su noi...
Sarà Iberia feconda d'eroi,
dal servaggio redenta sarà.

Morte colga o n'arrida vittoria,
pugneremo; e col sangue de' spenti
scriveranno i figliuoli viventi:
qui regnare sol dee libertà!
Qui s'assida in suo trono di gloria,
e se Gracchi, se Bruti ebbe Roma,
Gracchi e Bruti anco Iberia darà!

Sia per te la vendetta compiuta,
in te parli dell'ira la voce,
sazi il sangue tua brama feroce,
piombi un gelo a Consalvo nel cor.
Se mai vada tua speme fallita
arder noi del tuo sdegno sapremo,
questo dì sia per l'empio l'estremo,
sia deluso del vil il furor.
Sia che morte o vittoria ne aspetti,
correremo da prodi ai cimenti;
noi cadremo, ma prima che spenti
l'onta tua vendicata sarà.
Sorgan mille, a te scudo coi petti
contro a mille i tuoi prodi faranno,

di Consalvo i codardi cadranno,
ei trafitto con essi cadrà.

Pio IX, che l'8 dicembre 1864 aveva pubblicato il Syllabus, un elenco di errori da condannare in blocco, aveva bensì poco dopo la sua elezione nel 1846 emanato con motu proprio una direttiva tesa a creare "una Consulta di Stato, e dotare in tal modo il governo pontificio d'una istituzione [che] fu gloria un tempo dei domini della Santa Sede, e gloria dovuta al genio dei pontefici romani". Per esaltare questa decisione del "clementissimo pontefice", all'arrivo di Pio IX a Macerata fu cantato un coro accompagnato dai suoni della banda del comune, le cui parole si rifacevano a quelle del detestato *Ernani*, e precisamente a quelle che il re Carlo divenuto imperatore canta per proclamare la sua clemenza e il desiderio di imitare le virtù del sommo Carlo Magno:

O sommo Pio gloria al tuo nome,
per te di grazie fonte s'aprio,
che tu ad immagine dell'homo-Dio
tutti ne legghi con santo Amor.
Perdono a tutti, sian l'ira dome,
- disse - o Fratelli, v'amate ognor.
Sia lode eterna al tuo gran nome,
al cor clemente che giusto e pio
l'error, l'offese copre d'oblio
e dà perdono agli offensor.
La tiara augusta sulle tue chiome
acquista insolito nuovo splendor.
Al Sommo Pio sia gloria e onor.

Il coro fu cantato tra il secondo e il terzo tempo dei *Lombardi alla prima Crociata* e tutti gli spettatori "concordemente proruppero in altissime acclamazioni al Sovrano, alla sua clemenza, in batter mani, in agitar banderuole e fazzoletti. Tre volte fu richiesta la ripetizione di quella musica stupenda" (raccontata da Domenico Pantaleoni in *Motu proprio di Pio IX del 16 luglio 1846*, stampato a Loreto).

STIFFELIO

Un pastore protestante perdona la moglie adultera.

Stiffelio (tenore), pastore protestante, si era allontanato dalla sua città per motivi politici e religiosi, ma al suo ritorno scopre che la moglie Lina (soprano) l'ha tradito con un supposto conte Raffaello (tenore), ospite del suocero Stankar (baritono). Il suo animo è scosso dal contrasto tra lo sposo tradito e innamorato e il suo dovere di sacerdote, al quale non può sottrarsi quando Lina gli chiede di essere confessata, dichiarando di essere ancora di lui innamorata e di essere stata circuita da Raffaello. Mentre irrompe Stankar che ha ucciso il seduttore in duello, Jorg (basso), altro sacerdote, invita Stiffelio in chiesa ove i fedeli lo attendono per il sermone. Stiffelio apre il Vangelo a caso alla pagina in cui si narra di Gesù che perdona l'adultera. Tutti i fedeli, Stiffelio compreso, cantano "Perdonata, Iddio lo proclamò", con grande sollievo e liberatorio acuto finale della sposa pentita.

Un sacerdote sposato (anche se protestante), un adulterio (consumato, e non solo sospettato come in tante altre opere anche di Verdi), una confessione in scena, una proposta di divorzio, l'interno di una chiesa con croce e pulpito per il finale: ce n'era abbastanza per mettere in agitazione la censura asburgica, che doveva dare il consenso alla rappresentazione dello *Stiffelio*, che avvenne il 16 novembre 1850 a Trieste, con tiepida accoglienza da parte del pubblico. Il libretto fu derivato dal

Piave dal dramma *Le Pasteur ou l'évangile et le Foyer* di Emile Souvestre e Eugène Bourgeois. Fonte quindi recente e tema spinoso, come spinoso sarà quello che Verdi riproporrà tre anni dopo con *La Traviata* (“traviata” è un vocabolo ben poco velato per indicare una prostituta).

Il dramma francese *Le Pasteur* fu rappresentato a Parigi il 10 febbraio 1849 con scarso successo, ma era già apparso in Italia nel 1848 col titolo *Stiffelius* in una traduzione, alla base del libretto di Piave, ove si era tentato di smussare i punti più scabrosi dell'originale: l'adulterio è lasciato supporre e viene definito “delitto” di fronte al termine “faute” del testo francese; il ruolo sacerdotale di Stiffelio è ridotto al minimo; si nomina il meno possibile la divinità e si attenua il tema della corruzione della società. Stranamente il dramma in prosa era stato ammesso a Trieste, mentre l'opera subì forti angherie censorie.

Lo *Stiffelio* di Verdi è un dramma borghese, ove la donna è soggetta all'autorità paterna, che detta legge imponendole di non rovinare la famiglia. Se Violetta dovrà sacrificare il suo amore per Alfredo, Lina deve tacere l'adulterio per non far soffrire il marito. In Verdi sono presenti i padri autoritari, mentre mancano le madri, che sono tutte salite in cielo dove avrebbero una funzione propiziatrice per le figlie: “Ah dagli scanni eterei / dove beata siedi / alla tua figlia volgiti, / l'affanno suo deh vedi” canta Lina sulla tomba della genitrice, mentre Gilda morente in *Rigoletto* esala queste ultime parole: “Lassù in cielo, vicino alla madre / per voi pregherò”.

La censura triestina intervenne pesantemente a causa del “pericolo per la morale e per la dottrina cattolica” e Verdi e Piave accettarono vari cambiamenti, onde evitare la proibizione dello spettacolo, che furono stampati su striscioline di carta incollate sui versi incriminati che apparivano sui libretti già pronti per il pubblico. Il protagonista non fu più definito ministro ma settario (a Trieste c'erano due confessioni protestanti che potevano offendersi); Lina non disse più “Ministro, confessatemi”, bensì “Rodolfo, deh ascoltatevi”; nell'ultima scena dall'interno della chiesa scomparvero altare, croce e pulpito e Stiffelio declamò genericamente che Dio sarà clemente con chi perdonerà il nemico, sopprimendo la parola adultera e il riferimento al Vangelo.

Lo *Stiffelio*, che ha alcuni punti in comune con la successiva *Traviata* (un soggetto contemporaneo alla composizione; la critica alla società, tuttavia più forte in quest'opera che in quella; un duetto fra soprano e baritono che rappresenta il padre custode intransigente dell'onore familiare), a Trieste non fu né un vero fiasco, né un successo. Alcuni critici seppero cogliere ed apprezzare i momenti migliori dell'opera, ma non mancò chi accusò librettista e musicista per aver messo in scena un soggetto che toccava la religione. Alcuni giornali misero in ridicolo l'opera del censore Lugnani, che aveva deturpato il libretto. Lo sfregio maggiore avvenne con l'ultima scena, quella della chiesa, in cui il coro dei fedeli non doveva inginocchiarsi né congiungere le mani né dare l'dea che si stesse pregando. Il ridicolo fu raggiunto nelle parole di Stiffelio, che avrebbero dovuto ricordare il perdono evangelico all'adultera e che furono così trasformate:

“Al suo nemico / chi pace dà, clemente avrà il Signore [...] Sì, clemente ... clemente / e perdonato andrà [...] Sì perdonato ... In ciel ciò scritto sta”, mentre le parole originali così cantavano: “Quegli di voi / che non peccò, la prima pietra scagli [...] e la donna ... la donna / perdonata si alzò [...] Sì, perdonata ... Iddio lo pronunciò”.

Insomma, si chiese l'autore dell'articolo: “Lina è stata o non è stata perdonata? Come termina l'opera?”

Dopo la prima a Trieste si era progettato di allestire *Stiffelio* a Venezia, ma Verdi temeva ulteriori interventi della censura. “Sono disposto a venire a mettere in scena lo *Stiffelio* a Venezia, purché la censura non mi guasti il sostanziale del libro. *Stiffelio* deve essere sacerdote, quindi nell'ultimo duetto il verso *Ministro confessatemi* deve esserci, come pure l'altro *Sacerdote io sono* perché senza di ciò per chi ha senso non c'è più caratterizzazione, più dramma” (scrive Verdi a Piave il 3 novembre 1851).

Lo *Stiffelio* era arrivato invece a Roma il 23 febbraio 1851 al teatro Apollo col titolo *Guglielmo di Wellingrode*, un nuovo libretto non di Piave, da lui sconfessato in una dichiarazione apparsa sulla milanese *Gazzetta dei Teatri*. Il libretto aveva subito pesanti interventi moralizzatori. Il protagonista non era più un sacerdote, ma un uomo politico perseguitato per la sua rettitudine, l'adulterio

divenne solo un sospetto, non si parlò di divorzio, l'ambientazione storica venne arretrata all'inizio del secolo XV, i due ministri furono declassati a "settari" perché non si pensasse a sacerdoti anche se protestanti. La scena finale ovviamente non si svolgeva più in chiesa, ma nell'atrio di un castello.

Verdi era consapevole del valore drammaturgico innovativo del suo *Stiffelio* e tentò di rimetterlo in circolazione, sempre con l'aiuto di Piave, ritoccando la musica, aggiungendo un quarto atto al posto della scena nella chiesa e soprattutto ritornando a un'ambientazione medievale. Stiffelio divenne un crociato inglese di ritorno dalla Palestina (e canta la sua cavatina "Sotto il sol di Siria ardente / ricoperto d'aspre maglie" utilizzando un tema musicale che la tromba aveva già annunciato nella sinfonia stiffeliana, ripresa con alcuni ritocchi), vivendo la stessa vicenda dell'opera primigenia. Alla fine del primo quadro del terzo atto il protagonista, dopo che il suocero ha ucciso il seduttore, fugge. Lo ritroviamo in un quarto atto fattosi eremita in un luogo solitario vicino ad un lago. Qui, dopo una tempesta (quella della sua anima ulcerata?) e un coro di villici e pastori, lo raggiunge col padre la sposa Mina, già Lina, per implorare il perdono, finalmente concesso. Oltre all'aggiunta della cavatina sopra citata, un cambiamento vistoso è la cabaletta che il soprano canta presso la tomba della madre per allontanare da sé il seduttore: in quella di Lina pullulavano le tradizionali agilità di una brillante coloratura ("Perder dunque voi volete / questa misera tradita"); quella nuova, che cambia di parole, di musica, di concetto ("Ah! Dal sen di quella tomba / cupo fremito rimbomba"), ha inizio in tono molto funereo per poi terminare in modo cupo e drammatico.

L'opera, col titolo di *Aroldo*, inaugurò il nuovo teatro di Rimini il 16 agosto 1857, ma scomparve ben presto dal repertorio, come era scomparso *Stiffelio*, a favore di altre opere di Verdi già popolari (*Rigoletto*, *Trovatore*, *La Traviata*) e di nuovi approdi (*La Forza del Destino*, *Un Ballo in maschera*, *Aida* e infine *Otello* e *Falstaff*).

Stiffelio rinacque al Regio di Parma nel 1968 e poi al San Carlo di Napoli nel 1973. Ha avuto varie altre riprese (con José Carreras anche al teatro alla Scala nel 1985 e con Plácido Domingo al Metropolitan di New York nel 1993) e sembra favorito nei confronti di *Aroldo*. Il pubblico sa ravvisarvi la scelta ardita di Verdi prima che egli affrontasse i soggetti innovativi di *Rigoletto* e *Traviata* e forse accetterebbe anche *Aroldo* se vi vedesse rappresentato non un Medioevo di cartapesta, ma un soggetto contemporaneo all'epoca della composizione, in un interno borghese ottocentesco greve di brividi adulterini e di padri padroni custodi dell'onore della figlia. Questo ricambiamento di epoca non scandalizzerebbe più il pubblico, abituato a manomissioni ben più traditrici di ciò che recita un libretto.

La contemporaneità di *Stiffelio* piacque a Verdi, quando scelse il dramma francese fonte del libretto e si chiese se il protagonista fosse veramente esistito. "Del resto questo Stiffelio è personaggio storico? Nelle storie che conosco non mi sovviene questo nome" (scrisse a Piave l'8 maggio 1850). Egli non poteva sapere che visse presso Dresda uno Stffelius (che non ha niente a che vedere col protagonista della sua opera), proselito di un professor Müller (1782-1815), insegnante all'Accademia di Dresda, che si proclamava un inviato della Madonna sulla terra per fare miracoli (il cognome di Stiffelio nell'opera è Müller!). Nel primo Cinquecento visse anche un Micael Stifel, monaco agostiniano che divenne seguace di Lutero, il quale firmò alcune sue opere col nome latinizzato in Stiffelius (notizie riprese da HELMUT LUDWIG, *La fonte letteraria. "Le Pasteur ou l'évangile et le Foyer"*, in *Stiffelio*, n° 3 dei Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani, pag. 13).

Stiffelius è un termine tedesco che indica un abito maschile con lunga giacca aderente in voga nell'Ottocento (detto anche *redingote* o finanziaria).

A proposito del nome Aroldo, c'è ancora chi fa derivare il soggetto dell'opera dal romanzo *Aroldo l'ultimo dei re sassoni* pubblicato nel 1848 da Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), la cui trama però narra di Harold morto in battaglia a Hastings il 14 ottobre 1066, sconfitto dal normanno Guglielmo il Conquistatore che si impadronì del trono inglese.

Bulwer-Lytton è anche l'autore del romanzo *Rienzi* (1835), fonte dell'omonima opera di Wagner, e del più famoso *Gli ultimi giorni di Pompei* (1834).

LA TRAVIATA

Ma Violetta era davvero una prostituta?

Violetta (soprano), una “cortigiana” mantenuta dal barone Douphol (baritono), a una festa conosce il giovane Alfredo Germont (tenore), innamorato di lei, che non sa decidersi tra l'accondiscendere ad un amore vero ed appassionato e le gioie ed i piaceri di una vita pur minata dalla tisi. Abbandonato poi il protettore e rifugiata in campagna con Alfredo, riceve la visita del padre del giovane, che la invita ad abbandonarlo, perché il loro amore non può avere futuro e nuocerà anche al matrimonio di sua figlia. Violetta accetta di sacrificarsi e scrive una lettera di addio ad Alfredo, il quale, incontrandola in seguito ad una festa, la insulta davanti agli invitati. Ormai abbandonata da tutti, povera ed ammalata, la giovane riceve la visita di Alfredo, che ha saputo dal padre il suo sacrificio e che viene per chiederle perdono, appena in tempo per vederla morire fra le proprie braccia.

Alphonsine Plessis, nata nel 1824 in Normandia, giunse giovane a Parigi e divenne una delle più ammirate, ricercate e costose cortigiane, in una città che contava anche numerosissime prostitute da marciapiede negli anni Quaranta dell'Ottocento. Fu per circa un anno l'amante di Alexandre Dumas junior, che la lasciò poiché non era abbastanza ricco per mantenerla. Alphonsine, che aveva cambiato il nome in Marie Duplessis, morì di tisi nel 1847. Lo scrittore le dedicò l'anno dopo un romanzo, *La Dame aux Camélias*, ove ricreò con fantasia la loro storia e che ebbe un immenso successo. Come succedeva all'epoca egli trasformò il romanzo in un dramma in cinque atti, attenuandone gli aspetti più scabrosi, ma ciò nonostante la censura ne vietò la rappresentazione fino al 1852. Il dramma, tradotto in Italia subito dopo la pubblicazione in Francia, spinse Verdi a mettere in scena un soggetto nuovo e audace (ma c'erano già stati *Stiffelio* e *Rigoletto*) e affidò la stesura del libretto al fedele Piave. Consapevole dei problemi che avrebbe posto la censura a una prostituta sulla scena, egli lavorò molto autocensurandosi. Chi non conosca quest'opera, che dopo il titolo provvisorio di *Amore e Morte* ebbe quello definitivo di *La Traviata*, e ne legga il libretto può pensare che la protagonista sia solo una sventata che ama le feste, anche amoreggiando ma con leggerezza, finché, innamoratasi seriamente di un giovanotto, per non compromettere il matrimonio socialmente elevato di una sua sorella, lo lascia e va a morire povera e di tisi. Piave innanzi tutto allontanò la vicenda nel tempo, trasportandola al secolo XVII (e non nel Settecento come si legge talvolta: i bozzetti dei costumi delle prime rappresentazioni sono in stile Luigi XIII), poiché l'epoca contemporanea, pur più adeguata e desiderata da Verdi, avrebbe creato un sussulto nel pubblico. Il titolo *La Traviata* dovrebbe dare un indizio, anche se non probatorio: “traviare” significa allontanarsi da una via retta e onesta, ma non necessariamente prostituirsi. Già Dumas nel dramma aveva cancellato le parole che alludevano alla sfera della sessualità.

Nel primo atto si ha una festa ove si balla al ritmo del valzer (danza ottocentesca, contemporanea alla vicenda, ma fuori luogo nel secolo XVII), ove si brinda con “lieti calici”, quando Alfredo offre a Violetta amore che è “croce e delizia al cor” (ah! la parola croce invisibile ai censori...); la ragazza chiuderà l'atto con la sua grande aria, divisa fra il sogno di un vero amore e la volontà di “folleggiar di gioia in gioia”. Passando al secondo atto il lettore apprende che sono passate “tre lune” (cioè tre mesi) e che Alfredo vive felice in campagna con Violetta, la quale per lui “lasciò dovizie, amori, e le pompose feste, ove agli omaggi avvezza, vedea schiavo ciascun di sua bellezza”: chi vuole intendere intenda! Anche la scena fra Germont e Violetta scorre senza richiami espliciti alla sua professione; il suo amore per Alfredo non è altro che “veneri”, che il tempo fugherà portando tedio senza balsami di “soavi affetti”. Nella festa che chiude il secondo atto, fra innocue zingarelle e prodi mattatori, Alfredo non osa chiedere a Violetta se è tornata a farsi mantenere dal barone Douphol e domanda solo pudicamente, anche se con rabbia gelosa, “dunque l'ami?”. Nel terzo atto

ci scappa la parola “religione”, che inquietava i censori dello Stato della Chiesa e quelli borbonici, ma tra pii ministri, angeli e demoni Violetta riesce a morire tra le braccia di Alfredo.

Nel desiderio di autocensurarsi utilizzando un linguaggio classicheggiante per rendere meno scottante il soggetto, il Piave scrive parole come tazze, egra, tre lune, duopo, pudica vergine, ma le mescola incongruamente ad espressioni prosaiche come “la volpe lascia il pelo”, “la cena è pronta”, “dammi d’acqua un sorso”, “la convalescenza non è lontana”, “la tisi non le accorda che poche ore”, “vi sentite meglio?”.

E’ interessante spigolare qualche esempio mettendo a confronto il libretto già autocensurato dal Piave con quelli manomessi dalla censura, tesa a velare ancor di più una materia ritenuta inconsueta per il pubblico e urtante, oltre a cancellare i riferimenti alla religione e le espressioni ritenute offensive del pudore. In un libretto utilizzato a Napoli Violetta non è certo una prostituta, e nemmeno una “traviata”, e viene così presentata nell’Argomento introduttivo: “Violetta Valery, giovane nubile, ricca, priva di parenti, ha chiuso il core ad ogni affetto, ad ogni amore, e perché travagliata da grave morbo fin dall’infanzia, il quale spesso l’assalisce, trova soltanto diletto a approfondire le sue ricchezze, raccogliendo in sua casa tutti quegli amici, che al pari di essa amano sollazzarsi nelle feste ed ai conviti” (in ANNA BUIA, *Un così eroico amore*, Quaderni degli Amici della Scala, 1990, pag. 39).

Dallo studio della Buia, che ha messo a confronto vari libretti censurati, ecco alcune sostituzioni ai versi del Piave (a sinistra i versi originali, a destra quelli dei censori):

Al piacere mi affido / Alle danze mi affido

S’inebrii a voluttà / Soave scorrerà

In questo paradiso / In questo lieto eliso

Altra cercar dovrete / Altra sposar dovrete

Croce e delizia / Duolo (pena) e delizia

~~Sempre in addegio / Innocente in addegio~~ folleggiar di gioia in gioia, / trasvolar di gioia in gioia,
perché scorra il viver mio / perché ignoto al viver mio

tra i sentieri del piacer sia / lo strazio dell’amor

Così alla misera, ch’è un dì caduta / Ah! Sono misera, sono perduta

Deh non mutate in triboli / Oscura siete, un titolo

le gioie dell’amor, / la sorte non donò

ai prieghi miei resistere / e la mia stirpe nobile

non voglia il vostro cor / unirsi a voi non può

Coll’amante il protettore / Della sorte ogni favore

Scorda un nome ch’è infamato / Scorda un core addolorato

Che qui pagata io l’ho / Che disprezzata io l’ho

(Alfredo le getta i soldi) (le getta il ritratto regalatogli da Violetta)

Mi confortò ier sera un pio ministro / Sgombra è la mente da pensier sinistro

Ah! Della traviata / Ah! D’una infelice

Parigi o cara, noi lasceremo, / All’ara, o cara, ci condurremo,

la vita uniti trascorreremo / insieme uniti sposi saremo

La Traviata non ebbe esito felice il 6 marzo 1853 al teatro La Fenice di Venezia, per varie cause, fra cui le prestazioni non adeguate del tenore e del baritono, ma è una leggenda che il fiasco (così Verdi stesso definì l’esecuzione) fosse dovuto alle forme opulente della protagonista, il soprano Fanny Salvini Donatelli, come ebbe a scrivere il baritono Felice Varesi scritturato per il ruolo di Germont, che la riteneva poco adatta a rappresentare una giovane “estenuata e logorata da una tisi”. Dalle cronache risulta anzi che essa piacque e fu applaudita, soprattutto nel primo atto. Più che un fiasco si poté definire un esito modesto, ma al botteghino il bilancio fu abbastanza soddisfacente. Verdi scrisse al suo allievo Muzio: “La Traviata ieri sera, fiasco” ritenendo che essa fu “ben male eseguita, ma anche assai mal interpretata “ e all’amico e direttore Angelo Mariani: “Per me credo che l’ultima parola di Traviata non sia quella di iersera. La rivedremo... e vedremo!”

Sicuro della sua scelta Verdi non demorse e dopo un anno, con vari ritocchi musicali, la ripresentò, sempre a Venezia, ma al teatro San Benedetto, il 6 maggio 1854. Il nuovo soprano, oltre a essere brava incarnava, anche fisicamente, una Violetta malata e appassionata: la giovane Maria Spezia (1828-1907) in seguito interpretò l'opera in numerosi teatri, compresa La Scala. Da questo momento l'opera iniziò il suo cammino vittorioso, in Italia e all'estero, ed è tuttora una delle opere più rappresentate in tutto il mondo. La censura aveva trasformata il titolo in *Violetta ... camelie, violette, sempre fiori sono, alcuni profumati ed altri no, come le camelie che piacevano a Marie Duplessis*.

Per i rapporti fra Verdi e il teatro La Fenice si legga il libro ben documentato di MARCELLO CONATI, *La Bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

E PER CONCLUDERE...

Quarant'anni dopo la proclamazione del regno d'Italia e trent'anni dopo la breccia di Porta Pia, sul palcoscenico del teatro Costanzi di Roma, il 14 gennaio 1900, ebbe luogo con grandissimo successo di pubblico la prima rappresentazione dell'opera *Tosca* di Giacomo Puccini.

La censura aveva temperato i suoi strali, malgrado il regio decreto del 1864 l'avesse mantenuta (e unificata per tutto il regno) per fare salvi decoro, moralità, principi religiosi e rispetto per casa regnante e capi di stato stranieri. Sarebbe stato tuttavia interessante vedere al lavoro nel 1900 le forbici dei censori, che ancora nel 1868, quando ormai i tempi erano maturi per aggregare al regno l'ultimo territorio rimasto al potere temporale del papa (Lazio e città eterna), furono sottoposti all'arduo compito di assoggettare alle rigide regole pontificie quell'opera complessa e monumentale che è il *Don Carlo* di Verdi, il grand-opéra che aveva debuttato in lingua francese a Parigi l'11 marzo 1867. Ce n'era del materiale da riscrivere, da tagliare, da occultare: frati salmodianti in scena e dietro le quinte; un marchese che tiene testa al suo sovrano chiedendogli la libertà per le Fiandre, ma che viene fucilato a tradimento dall'Inquisizione in scena; un incesto evitato per poco fra l'infante Don Carlo e la sua giovane matrigna Elisabetta di Valois; l'infante che sguaina la spada contro il re suo padre; un autodafé con grande partecipazione di popolani, clero e nobili; ma soprattutto uno scontro fra il potere politico e quello religioso, tra il re Filippo secondo e il grande Inquisitore, che esige dal sovrano la testa del marchese "novatore" ed anche quella del figlio. Se Dio ha sacrificato il suo, lo può fare anche il re, il quale in un attimo di collera grida: "Tais-toi, prêtre" (nel testo francese - diluito in italiano con le parole "non più, frate" - che spinse l'imperatrice Eugenia moglie di Napoleone terzo, cattolicissima, a lasciare indignata il palco), per poi esclamare all'uscita del grande Inquisitore (nonagenario e cieco, cieco e incapace di vedere le esigenze di libertà e autonomia dei popoli): "L'orgueil du roi fléchit devant l'orgueil du prêtre!" diventato nella traduzione italiana "Dunque il trono piegar dovrà sempre all'altare".

In una lettera indirizzata a Verdi da Giuseppe Cencetti, che doveva adattare il libretto, sono espresse tutte le difficoltà frapposte dalla censura pontificia e le richieste di numerosi cambiamenti. Stranamente però intervenne anche la Santa Inquisizione (caso unico nei confronti di un libretto d'opera), che in una relazione del primo gennaio 1868 ritenne il dramma "un indigesto aggregato immorale di sacro e di profano, di ecclesiastico e di rivoluzionario, di liberalismo" (il Syllabus del 1864 esprimeva la stessa condanna della rivoluzione e del liberalismo). Soprattutto la relazione metteva in evidenza che il *Don Carlo* avrebbe eccitato negli spettatori "odio contro l'Inquisizione e i suoi Ministri, i quali hanno per iscopo, come è ben noto, di mantenere la purità della fede cattolica senza punto occuparsi di politica". La conclusione era che l'opera non poteva essere rappresentata nei teatri romani, in qualsiasi modo venisse modificata. Gli auspici dell'Inquisizione furono però delusi e *Don Carlo* andò in scena a Roma un mese dopo questa relazione, il 9 febbraio 1868 (MORONI, *op. cit.*, pagg. 147-149).

Che avrebbero dunque potuto fare i poveri censori pontifici se avessero dovuto sistemare il libretto che Luigi Illica e Giuseppe Giacosa avevano composto per Giacomo Puccini, adattando il dramma di Victorien Sardou? L'atto primo di *Tosca* si apriva sull'interno di una chiesa,

Sant'Andrea della Valle in Roma (la chiesa era una scenografia proibita: l'aveva imparato Verdi per l'ultimo quadro dello *Stiffelio*), ambientazione in cui ha luogo un profanissimo duetto d'amore fra il pittore Cavaradossi e la cantante Floria Tosca, i quali si abbandonano ad un licenzioso bacio davanti alla statua della Madonna, che è "tanto buona". Nel secondo atto c'è il grido alla libertà del pittore quando sente che a Marengo i francesi di Napoleone hanno vinto gli austriaci, ma soprattutto c'è il tentativo di stupro da parte del barone Scarpia, capo della polizia papalina, tentativo sventato con una coltellata che gli vibra Tosca, coltellata che il nobile "libertino, sadico e satiro", ha meritato, ma egli è pur sempre il rappresentante dell'autorità. Nel terzo atto si ha una fucilazione in scena (a Castel Sant'Angelo), che dovrebbe essere finta secondo la fallace promessa di Scarpia a Tosca, ma che si rivela vera (e qui il tenore farebbe bene a controllare le finte pallottole prima di presentare il petto al plotone di esecuzione, spesso formato da improvvisate e inesperte comparse) e che spinge la disperata Tosca a gettarsi dagli spalti (movimento scenico talvolta poco convincente quando il soprano ha forme più giunoniche che da diva).

Il momento più irriverente è però senza dubbio il finale del primo atto, quando nella chiesa di Sant'Andrea si canta un *Te Deum* per ringraziare Nostro Signore della vittoria a Marengo (notizia poi rivelatasi falsa: una "fakenews" quando ancora non c'erano né facebook né what's app...). In scena entrano il popolino, chierici, prelati e cardinali coi loro più rutilanti abiti talari e mentre tutti intonano l'inno Scarpia immagina di vedere pendere dal capestro il bel Mario, voltairiano e suo rivale nell'aver ottenuto i favori di Tosca, ma soprattutto si eccita nel pensare la diva fra le proprie braccia "illanguidir con spasimo d'amor". Poi si riprende, esclama "Tosca, mi fai dimenticare Iddio" e, quasi senza prender fiato, si unisce al coro, si fa il segno della croce e devotamente si inginocchia. Che affronto! A Roma, nella Roma che appartenne per secoli al papa, un tal lubrico intreccio di religione e sesso, di sacro e profano, quell'intreccio che i censori papalini avevano aborrito e cancellato per decenni dal teatro d'opera, anche per episodi ben meno audaci.

Cosa sarebbe rimasto da fare ai solerti censori se avessero avuto fra le mani il libretto di *Tosca*? Senza dubbio avrebbero richiesto di non autorizzare assolutamente, nemmeno sottoposta a ritocchi o riscrittura, la rappresentazione dell'opera, anzi, bisognava inserirla nell'Indice dei libri proibiti (in questo caso una partitura!) o addirittura, ricordando la grande scena dell'autodafé del *Don Carlo*, ripristinare il rogo purificatore e fra le sue fiamme ridurla in cenere.