

GIUSEPPE VERDI

I DUE FOSCARI

Una nuova direzione di ricerca

L'attenzione di Verdi cadde su *I due Foscari* di Byron durante l'estate del 1843 allorché, avendo già al suo attivo *I Lombardi e Il Nabucco*, si stava guardando intorno per trovare un soggetto conveniente al suo debutto presso il Teatro La Fenice di Venezia. Dopo due opere grandiose, caratterizzate da un massiccio impiego del coro, adesso voleva tentare una direzione nuova.

The Bride of Abydos, sempre di Byron, fu presa dapprima in considerazione per un'ipotesi di opera tutta incentrata sul ruolo della primadonna. Ma i *I due Foscari* lo attirava più-"è un bel soggetto, delicato, ed assai patetico", ne scrisse al suo nuovo librettista Piave.

Tradizionalmente Venezia era vista come la città del carnevale, una pittoresca fiera dei divertimenti dove le regate, i balli in maschera e gli intrighi amorosi tenevano occupati gli abitanti dalla sera alla mattina ("Cosa accade ad un'anima"-si chiedeva Robert Browning-"quando più non può baciare?"). Byron fu tra i primi ad occuparsi dell'altra faccia di Venezia: le sue rigide leggi repressive, i processi segreti, l'onnipotente Consiglio dei Dieci. Sarebbe stato seguito da Victor Hugo in *Angelo*, e Fenimore Cooper nel suo romanzo *The Bravo*.

Ma Verdi era forse un poco ingenuo a pensare che un tale quadro avrebbe lusingato i veneziani; anche la direzione della Fenice gli consigliò di ripensarci. Così egli fece, e a suo tempo l'*Ernani* fu il felice risultato di tale ripensamento.

Ma non per questo rinunciò ai *Due Foscari*. Quando la censura romana rifiutò di autorizzare un *Lorenzino de' Medici* perché troppo sovversivo, Verdi ritornò imperterrito al dramma di Byron come soggetto per un'opera nuova da darsi al Teatro Argentina nel novembre 1844. Tuttavia egli scrisse a Piave che il soggetto mancava di "quella grandiosità scenica che pur è voluta dalle opere per musica" e gli raccomandò: "metti alla tortura il tuo ingegno e trova qualche

cosa che faccia un po' di fracasso specialmente nel primo atto". Di fatto il lavoro non è eccessivamente teatrale: Byron infatti, a somiglianza di Liszt nel campo della composizione, non era portato a scrivere per la scena. *The Two Foscari* è singolarmente povero di avvenimenti; si tratta per lo più di un saggio di eloquenza in versi, con i personaggi principali che conservano lo stesso atteggiamento per tutto il corso dell'opera e dicono le stesse cose con parole differenti. Donizetti, nel mettere in musica l'altro soggetto veneziano di Byron, il *Marino Faliero*, si basò su di una successiva commedia di Casimir Delavigne, nella quale la trama originale risulta considerevolmente trasformata. Sia lui che il suo librettista sapevano bene che l'originale così come stava non era materia prima per il teatro d'opera.

STRALCIO DELLO SPARTITO

6. Tema di Jacopo Foscari



7. Tema di Lucrezia



8. Tema del doge



Wagner descrisse una volta la musica come arte della transizione: definizione che potrà forse funzionare per il suo *Musikdrama*, ma non per l'opera dell'Ottocento italiano-e meno ancora per il primo melodramma verdiano, che si fonda su di una successione di imprevisti e di sorprese capaci di avviare l'azione musicale come l'accensione di altrettanti razzi. In *Ernani* gli ingredienti effettistici sono tutti lì sin dall'inizio, ma nemmeno Piave, con tutta la sua buona

volontà, avrebbe potuto trovarne nell'interminabile trama byroniana; pertanto gli toccò appiccicarveli artificialmente. Dato che nel contempo Verdi gli aveva ingiunto di "stare attaccato" a Byron, ne risulta una serie fittizia di colpi di scena che non soltanto sono privi di influenza sul corso dell'azione, ma tendono a ripetersi senza necessità. Due volte l'intervento di personaggi minori con i loro intempestivi discorsi sulla "clemenza" spinge tanto Jacopo che Lucrezia a passare da un accorato cantabile ad una furiosa cabaletta. Due volte il perfido Loredano rende nota la sua presenza alla famiglia Foscari, con analogo effetto.

Anche l'inaspettata presenza di Lucrezia con i suoi due bambini in quel fortilizio della supremazia maschile che è la sala del Consiglio dei Dieci non ha altra funzione che quella di innescare uno dei grandi concertati dell'opera. Molti anni dopo Verdi avrebbe dimostrato la tendenza a disprezzare *I Due Foscari* come opera monotona e incline ad arpeggiare sempre sulla stessa corda.

Tuttavia, pur non avendo riscosso a Roma altro che un modesto successo, e nonostante Donizetti la considerasse solo un'espressione parziale e frammentaria del genio verdiano, essa fu largamente eseguita durante il trentennio successivo, fino a che non fu messa in disparte negli anni Settanta dal generale cambiamento del gusto.

Per la sua prima esecuzione parigina al Teatre des Italiens, a Verdi fu chiesto di fornire una nuova cabaletta per il grande tenore Mario che interpretava il ruolo di Jacopo (una copia si conserva alla Biblioteca Nazionale di Parigi). Nel 1847 l'opera figurava sul cartellone di entrambe le stagioni che si tenevano in concorrenza fra loro. La scena finale era il cavallo di battaglia dei baritoni (Charles Santley la scelse nel 1869 per una sua beneficiata).

In Italia era una delle "opere di ripiego" più in uso-cioè uno di quei titoli da mettere in scena con poche difficoltà quando una novità annunciata doveva essere rimandata per ragioni di forza maggiore. Inevitabilmente, quando la pratica dei balli nell'intervallo tra un atto e l'altro cominciò a declinare, la stessa brevità di quest'opera divenne un elemento controproducente. Con un centinaio circa di minuti e due intervalli soltanto, bastava malamente a "far serata".

TEATRO LA FENICE



Vero è che molte delle opere scritte tra *l'Ernani* e la *Luisa Miller* inclinano alla brevità, ma principalmente per la ragione che Verdi rifiutava sempre di parlare più a lungo del necessario ("la brevità non è mai un difetto", soleva ripetere a Piave).

Tuttavia nel caso de *I due Foscari* il compositore sembra mirare di proposito ad una nuova minuzia di scala e di concezione che in seguito sarebbe riuscito a raggiungere di quando in quando ne *Il Corsaro* e ne *La battaglia di Legnano*, in modo più continuativo nella *Luisa Miller* e pienamente soltanto in *Traviata*, dove essa viene esaltata da un vocabolario musicale più ricco e da un più sviluppato senso di struttura.

Nel 1844 Verdi realizzava i suoi effetti per mezzo della semplicità e della compressione formale, nonché di uno stile di strumentazione più lieve che non nel *Nabucco* e nell'*Ernani*-evitando inoltre le complicazioni ritmiche tanto nella melodia che nell'accompagnamento.

Per una volta tanto, qui la sua incontrollata energia viene tenuta a freno. In tutta la partitura non si riscontra una sola *stretta*; la cosa che più le assomiglia è il quartetto "Ah sì, il tempo che mai non s'arresta". Da notare l'abbondanza di ritmi di barcarola, di semplici 3/4 e 3/8, e di scorrevoli 4/4 non complicati internamente da fraseggi in terzine.

Il tradizionale galoppo dei decasillabi è riservato alla finale invettiva del Doge; e anche qui il suo consueto effetto monolitico è spezzato da una censura ("Questa dunque è l'iniqua mercede").

E pur tuttavia ciò non toglie alla musica la sua arcata sorprendentemente lunga, ottenuta grazie al modo in cui Verdi incastra molti dei pezzi chiusi l'uno dentro l'altro.

Così il secondo atto comincia con un preludio descrittivo per viola e violoncello giustamente famoso, che forma la base di una drammaticissima scena affidata a Jacopo-conclusa da un cantabile in miniatura al termine del quale egli cade svenuto proprio al momento dell'arrivo di Lucrezia. Un'ulteriore scena, comprendente una frase ripetuta ("Vieni amico, ti posa sul mio cor") che fa le veci di un'intera aria, conduce ad un duetto bipartito, interrotto da un coro fuori scena con accompagnamento di banda.

Alla cabaletta che segue il duetto (semplice, in tempo moderato), fa riscontro il dinamico *allegro* annunciante l'ingresso del Doge, e il trio seguente termina con un quartetto all'arrivo di Loredano. In tal modo assolo, duetto, terzetto e quartetto sono compresi in un unico blocco.

Qualche volta la compressione dà come esito una novità formale, come nell'addio di Jacopo "All'infelice veglio", che è parte romanza, parte duetto, parte concertato-come quelle strutture ibride cui tendeva (sia pure su scala più vasta) Bellini nei *Puritani*.

Il finale del primo atto fa da prototipo e quel genere di duetto in più movimenti che viene sfruttato con esiti tanto memorabili in *Traviata* e *Forza del destino*. Singoli elementi dell'antica maniera "grandiosa" si riscontrano nei concertati degli atti secondo e terzo, circonfusi di quella sensibilità patetica che è la cifra prevalente di quest'opera.

Ma ciò che colpisce immancabilmente chi ascolti per la prima volta *I due Foscari* è l'uso sistematico di singoli temi per caratterizzare i tre personaggi principali e il Consiglio dei Dieci. È qualcosa di più di una "reminiscenza tematica", perché-ad eccezione di quello del Consiglio dei Dieci-nessuno di essi richiama una qualsiasi melodia cantata in precedenza; è qualcosa di meno di un *Leitmotiv* wagneriano, dato che

nessuno costituisce la base di una contrapposizione musicale.

Quando Verdi giunge infine ad utilizzare la tecnica dello sviluppo motivico, i suoi motivi influenzano la dimensione drammatica in maniera affatto diversa, basati come sono sul ritmo della parola ("te lo cornifico"; "riempirvi la pancia"; "dalle due alle tre" da *Falstaff*.....).

Ne *I due Foscari* i temi ricorrenti servono di cornice al disegno generale, oltre che a controbilanciare gli artificiosi colpi di scena apprestati da Piave con la constatazione che fino alle ultime battute del terzo atto la situazione è rimasta essenzialmente immutata-e con essa l'atteggiamento dei protagonisti del dramma-: l'impetuosità di Lucrezia, il pathos di Jacopo, l'ombrosa grandezza del Doge, l'inflessibilità del Consiglio.

È curioso invece che nessuno a quell'epoca abbia fatto rilevare la novità di quest'uso di una melodia orchestrale indipendente dal canto. In realtà vi era un precedente nel *Olandese Volante* wagneriano del 1843, ma né Verdi né i suoi critici potevano conoscerlo all'epoca. Abramo Basevi, nel famoso studio su Verdi pubblicato nel 1859, ascrive a Meyerbeer la paternità di tale procedimento; di fatto però questi lo aveva impiegato per la prima volta soltanto ne *L'étoile du Nord* (1854).

Tutti i casi più antichi di impiego di un tema ricorrente ricadono sotto la definizione di reminiscenza tematica. Si può riscontrare nei lavori di minori compositori italiani degli anni Sessanta, come Antonio Cagnoni (*Michele Perrin*, *Claudia*, *Un capriccio di donna*)-e anche Verdi tornò a farvi ricorso allo scopo di caratterizzare le sue antagoniste femminili nell'*Aida*-ma in nessun luogo è usato con tanta sistematicità come ne *I due Foscari*.

Dopo il primo spontaneo e felice slancio creativo di *Nabucco*, *I lombardi*, *Ernani*, Verdi cominciò, pur non rinunciando a dissodare terreni nuovi, a vivere di rendita; in altre parole, a ripetersi. Peraltro con *I due Foscari*, che è un lavoro di totale autorinnovamento, egli realizza un *pendant* femminile alla sfrenata energia di *Ernani* (nello stesso rapporto reciproco in cui stanno *La Traviata* e *il Trovatore*).

CHIESA DI RONCOLE A BUSSETO



Vero è che il raggio drammatico e la gamma espressiva vi appaiono limitati e, pure con tutto il ricorso al mestiere, vi sono momenti in cui gli attrezzi del compositore paiono un po' ottusi e inadatti allo scopo.

Il terzetto "Di questo affanno orrendo" è chiaramente della stessa natura dell'intervento di Gilda nel quartetto dal *Rigoletto*; ma ciò che nel secondo caso si presenta con inequivocabile incisività, conserva ancora nel primo un residuo di goffaggine. Il quartetto successivo causò una qualche ilarità al momento della prima esecuzione viennese, poiché ricordava al pubblico un valzer di Johann Strauss padre. E tuttavia, pur con le riserve del caso, *I due Foscari* rimane un lavoro sorprendentemente fresco e toccante, dotato di qualità che non ci si aspetterebbero dal giovane Verdi.

Un'ultima annotazione sui cantanti che presero parte alla prima esecuzione. Giacomo Roppa (Jacopo) era un brillante tenore di forza, non del tutto adatto al personaggio, ma Verdi ebbe cura di adattare la propria scrittura ai suoi specifici talenti, ad esempio nella cabaletta "Odio solo".

Marianna Barbieri-Nini (Lucrezia) compensava un aspetto poco attraente (Santley la descrive come brutta e tarchiata) con acuto senso drammatico, dolcezza di tono, ed una tecnica agile e priva di pecche.

Sarebbe tornata a servire egregiamente Verdi tre anni dopo come Lady Macbeth; ma le sue qualità puramente vocali non sono mai messe a frutto tanto bene come qui.

Achille De Bassini (il Doge), conosciuto ai suoi tempi come "il Ronconi del Sud " (Giorgio Ronconi, celebre baritono milanese) sembrava specializzato nei ruoli di baritono serio finché Verdi non lo scelse per creare la parte di Fra Melitone ne *La forza del destino*.

Qui, come anche nella *Luisa Miller*, egli compare come un archetipo del "baritono nobile".

LA TRAMA

ATTO I

Scena I

Una sala nel Palazzo Ducale di Venezia

Il Consiglio dei Dieci e la Giunta vanno radunandosi per esaminare un caso delicato che coinvolge un membro della famiglia del Doge. Giunge il suo accanito rivale Loredano in compagnia dell'amico Barbarigo: vengono a sapere che il Doge li ha già preceduti nella sala del Consiglio, apparentemente calmo e sereno. Prima di entrare, tutti i consiglieri si uniscono nell'elogio della giustizia veneziana e delle sue caute procedure

Scena II

Prigioni di Stato

Dalle prigioni di Stato, dove ha subito la tortura, viene condotto Jacopo, il figlio del Doge. Costretto ad attendere la chiamata del Consiglio, rivolge nel frattempo un saluto alla sua natia Venezia, dalla quale ha vissuto lontano per tanto tempo nell'esilio. Il Fante (un

ufficiale del Consiglio) gli dice che può attendersi un giudizio clemente, ma Jacopo impreca contro l'odio implacabile di cui si sente vittima.

FOTO DI SCENA



Scena III

Palazzo dei Foscari

Nel palazzo dei Foscari, Lucrezia, la moglie di Jacopo, risolve di perorare la causa del marito davanti al padre di lui. Le sue ancelle tentano di calmarla ma, dopo che ella si è rivolta in preghiera al Cielo per implorarne l'aiuto, entra Pisana con l'annuncio che Jacopo è stato condannato ad un nuovo esilio e Lucrezia esplode in un eccesso di furore.

Le scena ritorna nella sala del Palazzo Ducale dove i senatori hanno pronunciato la sentenza contro Jacopo. Quantunque egli sia rimasto muto sotto la tortura, l'intercettazione di una sua lettera diretta allo Sforza, Duca di Milano, è stata considerata prova sufficiente della sua

colpevolezza: deve pertanto essere rimandato a Creta. Ancora una volta i senatori lodano l'imparzialità della giustizia veneziana.

Nei suoi appartamenti privati entro il Palazzo Ducale, Francesco Foscari si sofferma in amare considerazioni sulla propria autorità sovrana, che non gli basta a difendere il figlio contro la brama di vendetta dei suoi accusatori. Giunge quindi Lucrezia, che implora il suocero di far revocare la sentenza di Jacopo. Il Doge risponde che le leggi di Venezia gli legano le mani. Ma allora, ella insiste, potrà almeno implorare pietà per il figlio-e a questo punto, vedendo che il Doge non riesce a trattenere le lacrime, comincia a sperare.

ATTO II

Scena I

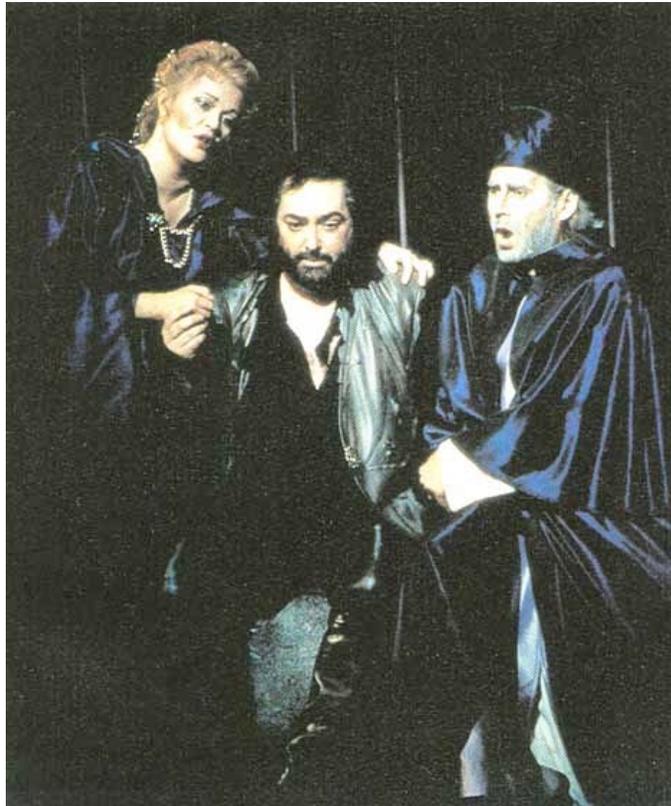
Jacopo, che languisce in una delle prigioni di Stato, ha nel delirio la visione del conte di Carmagnola, il famoso capitano di ventura un tempo arrestato e decapitato dai veneziani, il cui spettro sembra minacciarlo; cade a terra svenuto e riprende i sensi tra le braccia di Lucrezia che era venuta da lui per comunicargli la sentenza emessa dal Consiglio dei Dieci. Per entrambi un esilio lontani l'uno dall'altra è assai peggio della morte. Il suono lontano di una barcarola sulla laguna solleva per un attimo il loro spirito oppresso; entra quindi il Doge, salutato festosamente dai familiari. Mentre Jacopo lamenta il proprio destino, compare all'improvviso nella prigione Loredano accompagnato dalle guardie, ghignando sinistramente sulla sconfitta dei suoi nemici. Egli annuncia a Jacopo che dovrà comparire un'ultima volta davanti al Consiglio dei Dieci per ascoltare la sentenza, e subito dopo sarà imbarcato su una nave che lo condurrà a Creta. Jacopo e Lucrezia lo aggrediscono furibondi, ma il Doge li esorta alla calma e infine Jacopo viene condotto via sotto scorta.

Scena II

Camera del Consiglio dei Dieci

Nella camera del Consiglio davanti ai Dieci riuniti sotto la presidenza del Doge Jacopo ascolta la riconferma della sua sentenza. Fa appello al padre, il quale non può far altro che consigliargli la rassegnazione. A questo punto appare Lucrezia, seguita da Pisana, dalle sue ancelle e da altre dame veneziane, conducendo per mano i suoi bambini che fa inginocchiare ai piedi del Doge. Barbarigo si muove a pietà, ma gli altri senatori si schierano con l'implacabile Loredano, che intima un'immediata partenza: Jacopo dovrà ritornare a Creta, e da solo. Di fronte a questa prospettiva, Jacopo si sente ormai vicino a morire.

FOTO DI SCENA



ATTO III

Scena I

Piazza San Marco

La Piazza di San Marco è piena di animazione e di baldoria: sta per aver luogo una regata. Entrano Loredano e Barbarigo e fanno commenti sull'allegria spensieratezza del popolo. Loredano ordina l'inizio della competizione, e poco dopo dalla folla risuona una barcarola cantata in onore del gondoliere che ha vinto; ma poi tutti si disperdono allarmati alla vista di una galea col vessillo di San Marco che reca a bordo Messer Grande (il capo degli sbirri). Non appena l'imbarcazione è approdata, Jacopo viene condotto fuori dal Palazzo Ducale ma, prima di salire a bordo, prende un disperato addio dalla moglie e dai figli. Loredano fa in modo che si accorgano della sua presenza e di nuovo esulta per il proprio trionfo.

Scena II

Palazzo Ducale

In una stanza dei suoi appartamenti in Palazzo Ducale, il vecchio Foscari riflettere sulla perdita del suo ultimo figlio. Entra all'improvviso Barbarigo con una lettera scritta da uno degli Erizzo, che si confessa autore dell'omicidio per il quale era stato condannato Jacopo. Il vecchio rende grazie al Cielo, ma la sua felicità dura poco: giunge infatti Lucrezia tutta in lacrime, annunciando che Jacopo è morto poco dopo aver messo piede sulla nave che doveva condurlo a Creta. Invoca quindi la collera divina sul capo dei persecutori, e fugge via.

I servi del Doge introducono poi i membri del Consiglio dei Dieci, guidati da Loredano. Sono venuti per chiedere al Doge di abdicare, in considerazione della sua grave età e del lutto recentemente patito.

Per il vecchio Foscari questo è il colpo di grazia; già per due volte egli aveva richiesto in precedenza di poter deporre la carica, e sempre il permesso gli era stato negato-anzi gli avevano fatto giurare di morire nell'esercizio delle sue funzioni. Ora non verrà meno al giuramento

prestato. Ad onta del suo accorato appello, i Dieci si dimostrano ancora una volta irremovibili, e Lucrezia, nel frattempo ritornata, può vedere il suocero mentre viene spogliato delle insegne del potere: il manto e il corno dogale. Mentre ella lo conduce via, la grande campana di San Marco inizia a far risuonare i suoi rintocchi di saluto per il successore, e nell'udirla Foscari muore (come già era morto il figlio) di crepacuore.

Loredano estrae un taccuino di conti e, di fianco al nome dei Foscari, scrive: "Pagato".