

GIUSEPPE VERDI

I MASNADIERI

L'opera “Londinese” di Verdi

Per tutto l'Ottocento solo a due compositori di fama mondiale toccò l'onore di una commissione per un'opera nuova destinata ad un teatro londinese: Weber e Verdi.

Nel caso di Verdi la commissione fu resa possibile grazie all'iniziativa di un impresario e all'energia di un editore. Impresario era Benjamin Lumley che nel 1842 aveva assunto la gestione dell' Her Majesty's Theatre, la tradizionale casa madre londinese dell'opera italiana. La vita musicale della capitale era ricca, caotica e per nulla filistea.

Nuove imprese spuntavano come funghi dalla sera alla mattina, per poi scoppiare come bolle di sapone. Per il vasto pubblico dire musica voleva dire i concerti-passeggiata e i concerti *monstre* di Jullien, che contenevano più di un elemento di spettacolarità da circo equestre.

In un mondo pieno di ciarlatani Lumley combinava l'idealismo artistico con un solido senso degli affari, e tra i suoi piani per rivitalizzare il repertorio del teatro di Haymarket c'erano nuove opere da commissionarsi rispettivamente a Verdi e Mendelssohn - strani compagni di strada davvero, perché se Mendelssohn era l'idolo degli accademici, dei puristi e, naturalmente, della beneamata regina Vittoria, Verdi era guardato con sospetto dagli intellettuali, ad onta del rapido seguito che si era guadagnato a partire dalla rappresentazione dell'*Ernani* nel 1845.

"Pur ripiena di plagi com'era in ogni sua scena, l'opera riuscì più o meno a catturare il pubblico a causa della gran quantità di melodie delle quali abbondava, mentre la continua successione di passaggi in unisono destava sensazione a causa della sua novità".

Così il reverendo J. E. Cox, tentò di sminuire ciò che era senza dubbio alcuno un successo popolare. Fu intorno a quell'epoca che Lumley fece i suoi primi approcci con il compositore per il tramite di un intermediario italiano: l'editore Francesco Lucca, già copista di Casa Ricordi, poi divenuto l'acerrimo rivale di Giovanni Ricordi.

Purtroppo per lui Verdi era stato scoperto da Ricordi, e ci vollero

parecchi anni prima che Lucca riuscisse ad assicurarsi un suo lavoro, *Attila*, grazie al previo accordo col teatro che l'aveva commissionato, dopodiché non ebbe alcuna difficoltà a portarsi via un'altra opera del più rinomato compositore italiano, usando come esca una prima londinese. L'allestimento, originariamente previsto per l'estate del 1846, dovette essere posposto l'anno successivo causa una grave crisi di salute dello stesso Verdi.

Durante il suo lungo periodo di convalescenza, Verdi ebbe tempo a volontà per considerare la scelta di un soggetto. La prima idea riguardava quel *Re Lear* al quale doveva tornare tante volte e con così poco frutto; poi si attaccò al *Corsaro* di Byron, a dispetto degli sforzi fatti da Lucca per dissuaderlo.

Ordinò a Piave di abbozzare un libretto e cominciò anche a lavorarvi sopra saltuariamente durante l'estate, mentre era in convalescenza presso la stazione termale di Recoaro; ma qui accadde che tra i suoi compagni di cura si trovasse anche il poeta, uomo di lettere nonché traduttore di Shakespeare e Schiller, Andrea Maffei, che deviò le sue intenzioni in un'altra direzione.

Ne vennero fuori *Macbeth* e *I Masnadieri*, da collocare rispettivamente a Firenze e a Londra in base alle convenienze della compagnia di canto disponibile. Lo stesso Maffei stese il libretto de *I Masnadieri* e Verdi, a quanto egli stesso racconta, ne compose gran parte tenendo in mente il precedente impegno fiorentino.

Ma avendo appreso che il Teatro della Pergola non aveva in cartellone un tenore di primo piano per la stagione di carnevale, il compositore si rivolse al *Macbeth* e destinò a Londra il soggetto schilleriano.

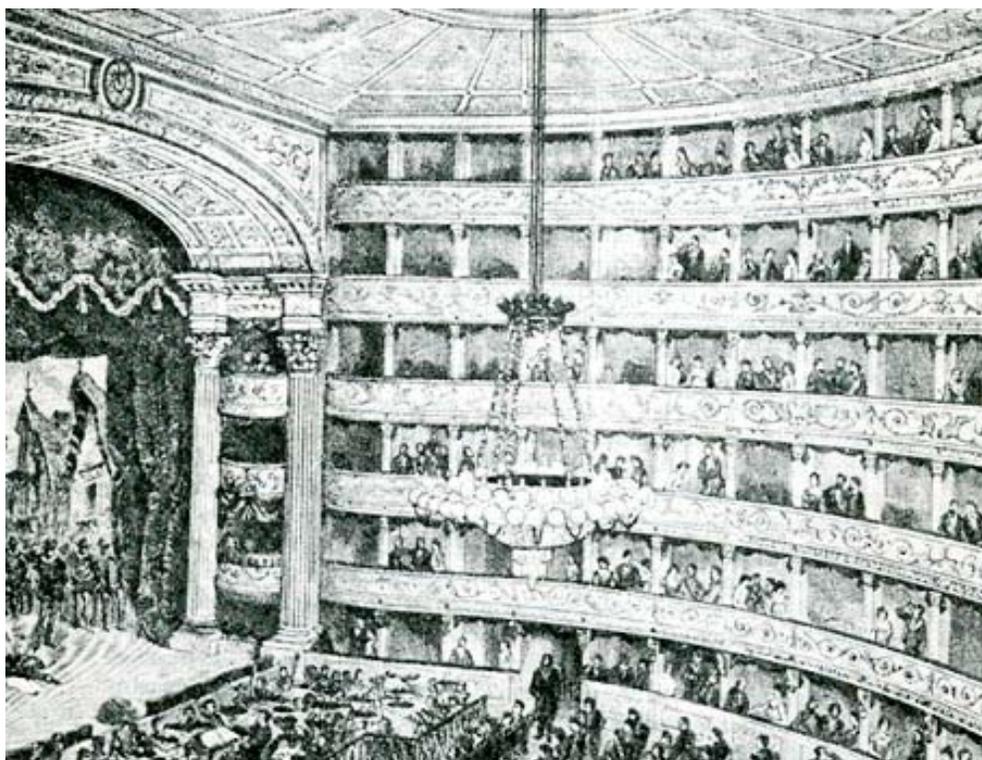
Quando Lucca e Lumley espressero sorpresa per il fatto che *Il Corsaro* era stato lasciato cadere, Verdi rispose che aveva perso interesse al soggetto e che in ogni modo non vi era tempo di modificare ancora una volta i progetti prestabiliti (fece poi ritorno al *Corsaro* nel 1848). Tutto ciò aiuta a spiegare il taglio piuttosto antiquato de *I Masnadieri*, a paragone di quello del *Macbeth*; per quanto completato più tardi, esso fu concepito prima che il contatto con Shakespeare gli suggerisse un modo nuovo di guardare al dramma per musica.

La prima opera drammatica di Schiller, *Die Rauber*, tratta di un giovane che, diseredato a causa delle macchinazioni di un fratello più giovane, si tramuta in una sorta di Robin Hood, salva il vecchio padre dalla morte per fame in un torrione e induce il fratello a suicidarsi per il rimorso.

Ma non si tratta soltanto di un drammone avventuroso: l'eroe è infatti dedito ad autocommiserazioni di tipo amletico e a sensi di colpa e di vergogna che lo portano a pugnalarlo al cuore l'amata piuttosto che permetterle di unirsi alla banda dei masnadieri.

Cucinato dal librettista Crescentini nel solito polpettone melodrammatico, il dramma aveva già fornito la base dell'opera *I Briganti* di Mercadante, rappresentata a Parigi nel 1836. Verdi era come sempre affascinato dall'obiettivo di riprodurre quanto più fosse possibile la qualità dell'originale; e chi poteva fare questo meglio del più grande esperto schilleriano d'Italia?

BOZZETTO DEL QUEEN'S THEATRE DI LONDRA



Lo stesso Maffei rivelò nella sua prefazione una comprensione ammirevole della funzione e delle responsabilità del librettista: "Insomma egli deve ridurre un vasto concetto in una piccola dimensione senza mutarne l'originale fisionomia, come una lente concava che impicciolisce gli oggetti e ne conserva tuttavia la sembianza".

Pur senza ritenere che questo dramma fosse tra i migliori di Schiller, Maffei proclamava di non sapere "qual altro lavoro di penna potesse offrire situazioni più accomodate alla musica". Scegliendo di attraversare la Renania nel corso del suo viaggio alla volta dell'Inghilterra, Verdi avrà voluto assorbire un po' di autentico colore locale, anche se nella sua partitura di tedesco c'è veramente poco.

Per accettare l'incarico Verdi aveva posto tra le sue condizioni di poter disporre di una compagnia di canto di prim'ordine e certo non rimase deluso. Vero è che in un primo tempo aveva sperato di poter avere nel ruolo di primo amoroso il suo tenore drammatico preferito, Gaetano Fraschini, ma il debutto di questi in terra britannica risultò deludente e Verdi acconsentì a far scritturare il giovane Italo Gardoni, un tenore di calibro assai più leggero - al quale peraltro non fece alcuna concessione, se non forse la melanconica romanza del secondo atto.

Carlo Moor rimane essenzialmente una parte fraschiniana, che richiede sostenuta potenza nel registro centrale e una notevole brillantezza in quello acuto.

Il perfido Francesco doveva essere Filippo Coletti, un baritono per il quale Verdi era sempre felice di scrivere. Pur senza mai creare alcun ruolo verdiano di qualche rilievo, egli si dimostrò un leone nel far risorgere lavori che avevano inizialmente fatto fiasco (fu lui il Germont della rinnovata *Traviata* e uno dei primi Dogi a riscuotere l'applauso nella primitiva versione del *Simon Boccanegra*).

Vero è che la sua carriera londinese era cominciata male, con la supplenza del divo Antonio Tamburini nei *Puritani*. Il risultato fu una pubblica contesa narrata nei particolari da Lumley che capeggiò una delle due fazioni (*Reminiscenze dell'opera italiana*), da Cox (*Musical Recollections*) che si mise alla testa dell'altra e da un altro parroco anglicano, il Reverendo R. H. Barham, che se ne fece gioco senza troppo rispetto nelle strofette della sua *Leggenda di Ingoldsby*.

Col tempo prevalse l'equità, e Coletti guadagnò la sua fetta di ammiratori stabili, tra i quali lo scrittore Thomas Carlyle. Massimiliano Moor era il napoletano Luigi Lablache ("il grosso Ciccibomba che rimbomba sotto

il re", secondo il già citato Barham) e uno dei pochi celebri bassi della sua epoca a riscuotere pari successo nei ruoli seri ed in quelli buffi.

Ma la stella di tutta la stagione fu Jenny Lind, "l'usignolo svedese", che non solo faceva la sua prima comparsa sulle scene inglesi, ma che per la prima volta in vita sua si trovava impegnata nella creazione di un ruolo operistico composto espressamente per lei.

Verdi rimase impressionato dalla sua personalità, un po' meno dal suo stile di canto. Per dirla con il suo fedele cronista Emmanuele Muzio "generalmente per far udire la sua bravura di canto pecca in fioriture, in gruppetti, in trilli, cose che piacevano nel secolo passato, ma non nel 1847". Non sembra tra l'altro che fosse nemmeno abituata a cantare in italiano. È significativo come le cadenze nella parte di Amalia venissero lasciate una volta tanto all'invenzione della cantante, che dopo averle realizzate, avrebbe continuato a considerarle di sua proprietà.

La prima rappresentazione ebbe luogo il 22 luglio, con Verdi che dirigeva (secondo il resoconto dei giornali) "bacchetta alla mano".

Se dirigere con la bacchetta era già pratica comune in Inghilterra ed in Francia da almeno vent'anni o anche più, non era affatto lo stesso in Italia, dove le opere venivano dirette dal primo violino dell'orchestra servendosi dell'archetto, mentre il compositore si piazzava tra il primo contrabbasso e quello che un tempo era stato il posto del clavicembalo o del pianoforte, pronto a saltare sul palcoscenico per ringraziare degli eventuali applausi ricevuti da ciascun pezzo.

Il pubblico era entusiasta, la stampa qualche volta guardinga. Alla terza esecuzione la bacchetta passò a Michael Balfe (già celebre per aver composto *Bohemian Girl*) e Verdi partì alla volta di Parigi.

Con tanti elementi al suo attivo, è difficile capire perché *I Masnadieri* non siano riusciti a divenire popolari come *Ernani ed Attila*.

La verità è che i suoi diversi vantaggi tendevano ad elidersi reciprocamente. La trama, per quanto solida, non era calcolata per porre nella miglior luce le scene madri, giacché - per dirla come Lumley - "l'interesse che avrebbe dovuto incentrarsi su Mademoiselle Lind era invece catturato da Gardoni; mentre Lablache nelle vesti del padre imprigionato doveva fare pressoché la sola cosa che non potesse fare a perfezione: impersonare un uomo morente di fame".

L'opera non ebbe molto più successo in Italia, dato che lo spirito schilleriano di rivolta cieca ed individualistica aveva poco in comune con quello delle opere risorgimentali.

D'altro canto *I Masnadieri* era un lavoro che presentava troppe esigenze di messa in scena per poterne fare un'utile "opera di ripiego" come *I due Foscari*. Infine Maffei, nel suo ben intenzionato tentativo di condensare tutti gli elementi essenziali del prolisso dramma di Schiller in un libretto d'opera, creò al compositore speciali problemi che in quel momento egli poteva risolvere soltanto grazie ad una dilatazione - a volte piuttosto grave - delle forme tradizionali.

GIUSEPPE VERDI



Ne *I Masnadieri*, come pure in *Attila*, l'unità formale è per lo più la scena, costruita attorno al nucleo di un'aria con cabaletta o di un concertato. Già le melodie mostrano la tendenza ad articolarsi a partire da brevi figure ritmiche capaci di variazione e di sviluppo, piuttosto che dai versi lunghi, qualche volta inflessibili, di *Attila e Nabucco*.

Ma Verdi non era ancora pronto ad assecondare le implicazioni di questa nuova tendenza del proprio stile, e *I Masnadieri* rimangono per lo più un'opera "grandiosa" nella prima maniera del compositore.

Entro questi limiti essa mostra una crescente padronanza della elaborazione melodica. La cabaletta annessa alla cavatina di Carlo "Nell'argilla maledetta" è un notevole esempio di scrittura eroica per tenore; quando undici anni più tardi *Luisa Miller* fu eseguita a Londra per la prima volta, il Rodolfo di quella rappresentazione, Antonio Giuglini, la cantò in coda all'aria "Quando le sere al placido".

La malvagia ipocrisia di Francesco è vivacemente dipinta nella *scena e cavatina* d'apertura, nella quale si possono distinguere deboli anticipazioni di Jago. La musica destinata a Jenny Lind è inevitabilmente delimitata dalle sue possibilità di soprano drammatico.

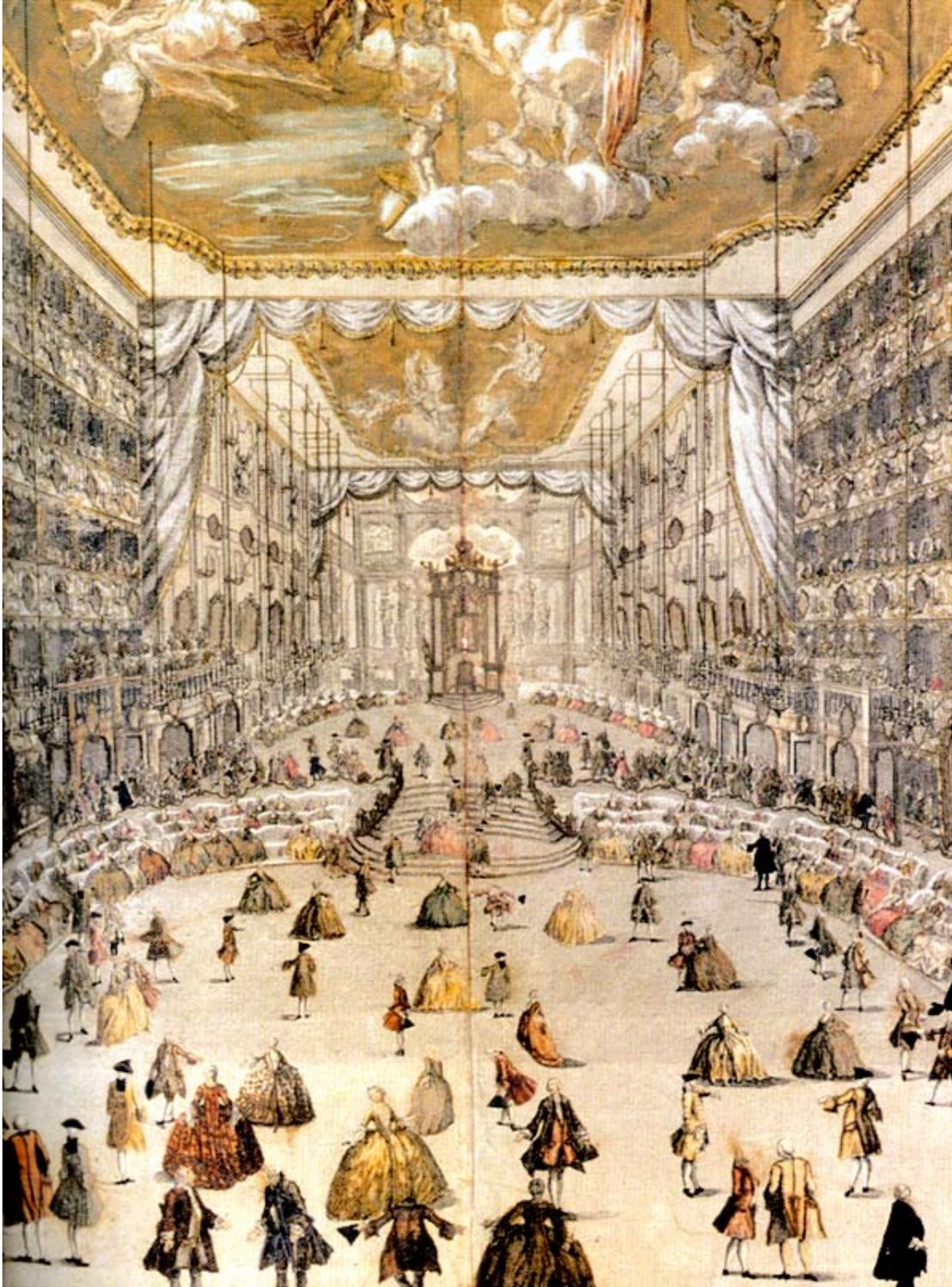
Di solito Verdi amava sfruttare appieno tutte le possibilità della voce di soprano. L'usignolo svedese era un lirico-leggero di coloratura, e pertanto Amalia si aggira tra il registro medio e quello acuto, in modo non dissimile da Gilda nel *Rigoletto*; ma c'è un'estrema differenza tra una parte di soprano lirico che scaturisce da un'idea drammatica e un'altra che viceversa è condizionata dai limiti dell'interprete.

Il duetto di Amalia e Francesco sarebbe certo stato più convincente se la Lind fosse stata capace di mostrare le unghie con un paio di quelle sconvolgenti puntate nel registro grave che si ritrovano ad esempio nelle parti di Odabella (*Attila*) e di Elvira (*Ernani*).

Peraltro le sue particolari doti furono sfruttate al meglio di quanto la narrazione permettesse. La sua cavatina "Lo sguardo avea degli angeli" - un brano insolito che si dipana per 54 battute senza una sola ripresa - abbonda di trilli e di salti d'agilità. Il suo cantabile nel secondo atto ("Tu del mio Carlo al seno") col suo delicato accompagnamento di arpa è quel genere di cantilena dolce e spontanea che si potrebbe pensare ispirata da un'artista di rara sincerità.

Degna di nota è anche la combinazione di soprano leggero e di basso spinto nel duettino con Massimiliano (primo atto). D'altro canto il grande racconto dello stesso Massimiliano è costruito formalmente in modo tale

INTERNO DEL TEATRO REGIO DUCALE



da attenuare l'effetto sensazionale degli avvenimenti narrati.

Lo stesso si potrebbe dire del sogno di Francesco nell'atto quarto, nonostante l'uso efficace che Verdi fa costantemente di quella ritualistica "regola del tre" della quale parla Frits Noske. Fra i duetti, di gran lunga il più esaltante è quello tra Moser e Francesco, che mostra ancora una volta quale statura Verdi riesca a conferire ad un basso spinto comprimario soltanto con un pugno di frasi incisive che lo trasportano da un'estremità all'altra della tessitura.

Molto da ammirare vi è pure nel duetto d'amore dell'atto terzo, con il suo dialogo icastico, come altresì in quello tra Carlo e Massimiliano nell'atto quarto, laddove ciascuno dei due sembra voler continuare i pensieri dell'altro.

Attraverso tutta l'opera si dispiega una vivace e varia scrittura corale (forse un tributo alla tradizione inglese in questo campo?). I finali dell'atto sono tutti forti e per la prima volta, a causa della natura della trama, nemmeno uno ricade nello schema *Largo concertato - stretta* che era pressoché d'obbligo nelle opere di questo periodo. Si noti in particolare la potente modulazione armonica che s'incontra al culmine del finale, in forma di quartetto, dell'atto primo: è una freccia che punta chiaramente nella direzione che sarà imboccata dallo stile maturo di Verdi.

Un regalo inaspettato è il preludio, con il suo assolo di violoncello concertante - ma si tenga presente che Verdi aveva già conosciuto Alfredo Piatti, il primo violoncello dell' Her Majesty's Theatre, durante il periodo dei suoi studi milanesi, e che non era tipo da dimenticare i vecchi amici.

Non un capolavoro, dunque, ma un'opera nobile e sincera con momenti di autentica grandezza - e mai banale.

LA TRAMA

ATTO I

L'anziano conte Massimiliano Moor ha due figli: il bel Carlo, un giovane di elevati sentimenti la cui generosità lo ha indotto a frequentare cattive compagnie mentre ancora studiava all'università, e il meno fortunato Francesco, la cui natura è stata traviata dall'invidia per il fratello maggiore, che è il prediletto dal padre.

Sperando di far sua la primogenitura Francesco, dopo aver denigrato come meglio poteva agli occhi della famiglia la reputazione di Carlo, gli aveva scritto a nome del padre, non per offrirgli il perdono che questi era disposto a concedergli se si fosse corretto, ma anzi per scacciarlo e minacciarlo di incarcerazione nel caso di un suo ritorno.

Nel ricevere questo colpo Carlo, che è sinceramente pentito ed avverte la nostalgia della casa e della sua adorata Amalia, viene colto dal furore e, nella smania di vendicarsi contro la società, aderisce al suggerimento dei suoi corrotti compagni: si metterà alla testa della loro banda di briganti e giurerà con loro un mutuo patto di fedeltà.

Da parte sua Francesco, non contento di aver fatto diseredare Carlo, non vede l'ora di levar di mezzo il padre, così da diventare lui il padrone. Costringe dunque Arminio, il suo "camerlengo", a recarsi travestito dal conte, recandogli il falso annuncio che Carlo, reso disperato dalla maledizione paterna, ha voluto prender parte alla battaglia di Praga, rimanendovi ucciso: spera infatti che il colpo sia fatale al vecchio.

Il suo diabolico piano si dimostra efficace. All'udire la notizia - corroborata da Arminio mediante la presentazione di una spada sulla quale è stato scritto col sangue un messaggio che scioglie Amalia dal giuramento di fedeltà a Carlo e la incoraggia a sposare Francesco - Massimiliano cade a terra privo di sensi.

ATTO II

Mentre Francesco festeggia la propria successione con banchetti e gozzoviglie, Amalia si dilegua furtiva per versare una lacrima sulla tomba del vecchio Massimiliano, cui ella non aveva mai cessato di voler bene, nonostante fosse stato all'origine della sua separazione da Carlo.

Arminio, tormentato dai rimorsi della coscienza, riesce brevemente ad informarla che entrambi gli uomini sono ancora in vita; ma lo scoppio di gioia della donna viene troncato dall'improvvisa apparizione di Francesco, che si offre di sposarla.

In preda al disgusto e all'indignazione Amalia lo respinge con scherno, al che egli la minaccia delle peggiori nefandezze, e starebbe per trascinarla via a forza quando, in un balzo, ella si impadronisce del pugnale di lui e con quello riesce a tenerlo a bada.

Nel frattempo Carlo a Praga ha messo a segno un colpo temerario, strappando all'ultimo momento dalla forca uno della sua banda e mettendo la città a ferro e fuoco per rappresaglia. Le acclamazioni dei suoi masnadieri hanno su di lui l'unico effetto di ricordargli che è un proscritto al cospetto di Dio e degli uomini; tuttavia, all'annuncio che la foresta è stata circondata dai soldati, si getta ancora una volta nell'azione e dispone gli uomini per il combattimento.

ATTO III

Amalia, fuggendo dal castello, penetra in un bosco nel quale sono giunti per caso Carlo e i superstiti della sua banda. Al suono delle loro voci è colta da timore, ma avendo udito pronunciare il proprio nome e rendendosi conto che si tratta di Carlo, viene sopraffatta dalla sorpresa e dall'esultanza e gli racconta la supposta morte di Massimiliano e le ignobili mire di Francesco.

Carlo le parla con amore, pur senza osare rivelarle di essere divenuto capo di una banda di criminali; raggiunge invece i suoi compagni e mentre monta la guardia durante il loro sonno, medita il suicidio - respingendo però alla fine questa tentazione come indegna di lui.

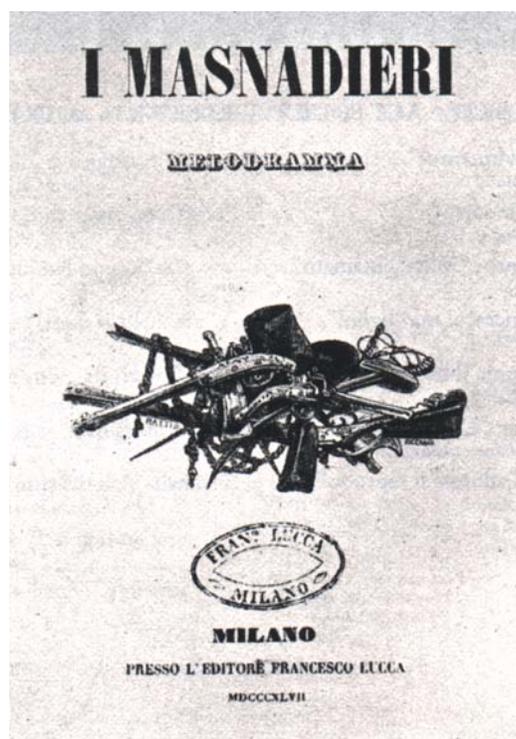
Nell'oscurità sente qualcuno avvicinarsi ad un rudere seminascosto nel bosco; si tratta di Arminio, che attraverso l'inferriata del torrione cala delle vivande a qualcuno rinchiuso là dentro.

Apostrofato da Carlo, Arminio lo scambia per Francesco e balbetta di non aver avuto il coraggio di eseguire i suoi ordini.

Carlo entra nel torrione e ne trae fuori Massimiliano, ormai ridotto ad uno scheletro. Il fragile vecchio, non riconoscendo il figlio tanto cambiato, gli racconta come Francesco, avendo scoperto che il padre era soltanto svenuto all'annuncio della morte di Carlo, lo aveva fatto gettare nel torrione, dove era stato tenuto in vita soltanto dalle visite clandestine di Arminio.

Indi ricade svenuto e Carlo, chiamati a raccolta i suoi uomini, fa loro giurare di vendicarlo e di andare a catturare l'inumano Francesco per dargli la meritata punizione.

MANOSCRITTO ORIGINALE DELL'OPERA



ATTO IV

Francesco ha avuto in sogno la terribile visione del Giudizio Universale: le tombe hanno vomitato i loro morti, e la bilancia sulla quale dovevano essere librate la sua salvezza o la sua dannazione eterna viene fatta traboccare dall'aggiunta di una ciocca bianca strappata dalla testa di un vecchio.

Manda allora a chiamare il pastore, il quale gli dice che esistono due colpe pressoché inconcepibili, per le quali non esiste perdono: il parricidio e il fratricidio.

In quell'attimo giunge la notizia che il castello è preso d'assalto: Francesco, temendo per la propria vita, chiede l'assoluzione e, poiché il pastore gliela nega, comincia per la prima volta in vita sua a pregare - ma solo per concludere: "Ah no, l'inferno/Non si dee beffar di me!".

Nella foresta il mite Massimiliano non vorrebbe che Francesco fosse punito, e si sente pieno di rimorsi per il destino di Carlo: quest'ultimo, pur senza rivelare la propria identità, chiede ed ottiene come prezzo del riscatto la benedizione del vecchio.

Quando ritornano i briganti, annunciando che Francesco è riuscito a fuggire, Carlo avverte un grande sollievo. Ma ora altri masnadieri hanno catturato una preda, ragguardevole: è Amalia, che vedendo Carlo invoca dal suo "sposo" la salvezza.

Una tale identificazione getta quest'ultimo nel baratro della disperazione: il padre e l'amata conoscono ora gli abissi d'infamia nei quali è piombato, ed egli si rassegna a passare il resto della vita in prigione.

Amalia gli dichiara il suo imperituro amore ad onta di ogni suo misfatto, e per un attimo egli può pensare ad una vita di felicità con lei; ma i briganti gli ricordano il solenne giuramento che lo lega a loro e, messo di fronte all'alternativa di trascinare Amalia in una vita di vergogna oppure di abbandonarla - ciò che (egli dichiara) gli renderebbe la vita intollerabile - la trafigge con un pugnale e va a costituirsi.