

Antonio Ghislanzoni ed Errico Petrella

Antonio Ghislanzoni conta indubbiamente tra i rappresentanti di rilievo dei librettisti italiani dell'Ottocento. Attraverso documenti dell'epoca, questo contributo intende gettare luce sulla sua collaborazione con Errico Petrella (1813-1877),¹ un contemporaneo di Giuseppe Verdi e, dopo questi, probabilmente l'operista più in voga del periodo compreso tra il 1850 e il 1870. Seppure Ghislanzoni avesse elaborato già precedentemente alcuni libretti, egli divenne noto al grande pubblico in realtà solo con i lavori per Petrella, all'epoca assai popolare, e in particolare ovviamente con il libretto tratto da *I promessi sposi*. Grazie alla collaborazione con Verdi, che risale al medesimo periodo, la sua notorietà crebbe ulteriormente.

«Il libro sarà [...] scritto da uno de' migliori poeti del giorno, cioè, o da Ghislanzoni, o da Piave, o d'Ormeville»,² scrisse Petrella il 17 luglio 1868 a suo figlio Antonio, il quale fece da intermediario con l'impresa del Teatro di San Carlo. In un primo momento però non si giunse ad alcun accordo; solo quando sfumò la produzione, allora progettata per il Teatro della Pergola di Firenze, la prima assoluta della *Giovanna di Napoli* ebbe luogo il 27 febbraio 1869 a Napoli.³ Per il libretto del «dramma lirico in un prologo e tre atti» Ghislanzoni si rifece alla storia di Giovanna II di Napoli (1371-1425), che in precedenza era stata portata in scena da Gaetano Rossi, con musica di Carlo Coccia (Milano 1840).⁴

¹ Per dettagli di questa collaborazione, cfr. MARIO MORINI, *Antonio Ghislanzoni, librettista di Verdi*, «Musica d'Oggi», nuova serie, IV, 2, marzo-aprile 1961, pp. 56-64; *ivi*, IV, 3, maggio-giugno 1964, pp. 98-103.

² Lettera del 17 luglio 1868 ad Antonio Petrella, citata in SEBASTIAN WERR, *Die Opern von Errico Petrella. Rezeptionsgeschichte, Interpretationen und Dokumente*, Wien, Edition Praesens, 1999 (Primo Ottocento, 2), p. 213.

³ Cfr. GIUSEPPE COSENZA, *La vita e le opere di E. Petrella*, Roma, Rivista d'Italia, 1909, p. 55; *Il Teatro di San Carlo. La cronologia 1737-1987*, a cura di CARLO MARINELLI ROSCIONI, Napoli, Guida, 1987, ²1988, p. 377: i ruoli principali furono cantati da Marcellina Lotti Della Santa (Giovanna), Nicolina Favi Gallo (Matilde), Giovanni Zaccometti (Lorenzo), Vincenzo Quintili Leoni (Aniello) ed Enrico Rossi Galli (Marino); si ebbero ben sedici rappresentazioni.

⁴ Giovanna II non è da confondersi con Giovanna I di Napoli (1326-1382), sempre angioina, alla cui vita sono state dedicate pure un certo numero di opere, dovute ad Antonio Granara (Venezia 1835), Pier Antonio Coppola (Lisbona 1840), Eugenio Terziani (Ferrara 1842) e Francesco Malipiero (Padova 1842).

Il successo della nuova opera fu modesto; nello stesso 1869 si registrarono degli allestimenti di *Giovanna di Napoli* alla Pergola e al Teatro Regio di Torino,⁵ ma negli anni successivi questo melodramma fu ripreso solo da una mezza dozzina di teatri. Ghislanzoni fu reputato responsabile almeno parzialmente dell'impressione negativa dell'insieme. Il corrispondente della «Gazzetta Musicale di Milano» notò:

Il libretto non offre verun interesse. La *Giovanna II* non ha né vizi né virtù; nella tragedia del Ghislanzoni non è che una pettegola che si innamora di un giovane, il quale, alla notizia che la sua innamorata si è gettata da un balcone, cade in svenimento. È quindi da perdonarsi al Petrella di non aver potuto ispirarsi nel trattare un tal personaggio. Il carattere invece dell'altra donna, Matilde, che è più delineato e rivestito di forti passioni, venne dal maestro trattato con miglior effetto, e gli fornì campo di più elette ispirazioni.⁶

Sembra tuttavia che il libretto, contro la volontà di Ghislanzoni, sia stato rimaneggiato da un anonimo librettista napoletano. Una recensione di Salvatore Farina suggerisce si possa imputare agli interventi di costui la mancata coerenza dell'azione.⁷

Solo pochi mesi dopo alla *Giovanna di Napoli* sarebbero seguiti *I promessi sposi*, ovvero il prodotto più fortunato della collaborazione di Ghislanzoni e Petrella. Quest'opera rimase in repertorio per molti anni e venne ripresa ancora nel 1913 a Genova, quando, in occasione del centenario della nascita di Petrella, la sua salma fu traslata dalla Liguria a Palermo, sua città natale.⁸ Nel 1950 la si diede al San Carlo, pur senza grande risonanza;⁹ come anche l'esecuzione di alcuni estratti nel 1973, in occasione del centenario della morte di Alessandro Manzoni, non riuscì a destare un vero interesse.¹⁰

Forse la curiosa accoppiata tra Manzoni e Petrella, noto come gaudente e vanitoso, un binomio di primo acchito abbastanza strampalato, fece sì che Ghislanzoni volle prendere le distanze dall'opera, quando nel 1880 raccontò in forma aneddotica la sua genesi:

⁵ Cfr. *Storia del Teatro Regio di Torino*, vol. V: *Cronologie*, a cura di ALBERTO BASSO, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1988, p. 186; nel cast di quel 25 dicembre 1869, Teresa Stolz quale protagonista, Albina Contarini (Matilde), Giuseppe Fancelli (Lorenzo), Carlo Trivero (Fabrizio/Sforza) e Antonio Cotogni (Aniello); diresse Carlo Pedrotti. Al Teatro Regio di Torino era stata già data, il 30 gennaio 1844, la citata *Giovanna I di Napoli* di Coppola (cantarono allora Eugenia Tadolini, Carlo Guasco e Felice Varesi).

⁶ «Gazzetta Musicale di Milano», XXIV, 1869, p. 80.

⁷ «Gazzetta Musicale di Milano», XXVIII, 1873, pp. 277 sg.

⁸ Cfr. GAETANO CIPOLLA, *Enrico Petrella (nella traslazione della salma da Genova a Palermo). La cerimonia*, «Musica» (Roma), VII, 9, 2 marzo 1913, p. 2; cfr. anche EDILIO FRASSONI, *Due secoli di lirica a Genova*, Genova, SIAG (Stabilimenti Italiani Arti Grafiche) - Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980, vol. II, p. 99: *I promessi sposi* furono diretti l'8 marzo 1913 da Egisto Tango al Teatro Carlo Felice, con Maria Crosa, Dolores Frau, Ipólito Lázaro, Roberto Janni, Giuseppe La Puma, Alfredo Picchi e Riccardo De Rosa.

⁹ Il 5 marzo 1950, con Marcella Pobbe (Lucia), Francesco Albanese (Renzo), Piero Guelfi (Don Rodrigo), Mario Petrucci (Padre Cristoforo), Vito de Taranto (Don Abbondio), Giuseppina Sani (Perpetua), Giulio Tomei (l'Innominato); diresse Gabriele Santini; cfr. MARCELLA POBBE, *Dove sono i bei momenti*, Milano, Leonardo Arte, 2000, pp. 17, 19, 133.

¹⁰ Il 23 dicembre 1973 al Teatro del Casinò Municipale di San Remo cantarono Magda Olivero, Giuseppe Campora, Antonio Salvadori, Dimitri Nabokov, diretti da Carlo Farina; cfr. VINCENZO QUATTROCCHI, *Magda Olivero. Una voce per tre generazioni*, Parma, Azzali, 1984, 1987, pp. 124-125, 210, 233. Prima del concerto ebbe luogo una tavola rotonda con Fedele d'Amico, Mario Morini e Giampiero Tintori.

Una sera a Milano, insolitamente gaio per il buon esito della sua *Contessa d'Amalfi*, il Petrella sedeva trincando in lieta brigata di amici nella sala di una fiaschetteria. Eran le due dopo mezzanotte; dalla chiosso conversazione e dal vino spumeggiavano, come avviene sempre, i progetti. A quando una vostra nuova opera? chiedevano gli astanti al maestro. Ciò dipende dalla buona volontà del mio poeta, rispondeva il Petrella additando l'autore di questo scritto, che sedeva mezzo brillo al suo lato. Facciamo *I promessi sposi*? E scoccata sbadatamente la proposta il così detto poeta si copre il volto colle mani, attendendo uno scroscio di risate. A mente più calma è probabile che la riflessione e la discussione avrebbero seppellito il progetto. Tra i fumi del vino accade altrimenti. Non si discusse, non si ebbero esitazioni; e i *ma* ed i *se*, avversari di ogni ardito concetto, morirono schiacciati da una enfatica acclamazione. Prima di uscire dalla fiaschetteria, tutto fu determinato e concluso. Il poeta promise di compiere il libretto in un mese, il maestro di mandare a termine lo spartito pel settembre imminente, l'impresario [Antonio] Perales di recarsi a Lecco di là a due giorni per offrire ai signori azionisti del teatro la primizia di un'opera che doveva, per l'attrattiva del titolo e per la fama dell'illustre compositore, riuscire specialmente gradita ai conterranei di Don Rodrigo e di Lucia.¹¹

I promessi sposi, legati strettamente a Lecco e i suoi dintorni, erano certamente assai adattati a una circostanza solenne come la riapertura del teatro locale. Fu proprio con *I promessi sposi* che Antonio Ghislanzoni, nativo di Lecco, iniziò la collaborazione con il teatro della sua città, per il quale negli anni successivi avrebbe scritto ben cinque libretti. Appena deciso di mettere in musica il romanzo di Manzoni, il compositore e il librettista iniziarono i preparativi. Con una lettera in data 6 giugno 1869 Petrella chiese all'anziano scrittore il permesso di poter utilizzare la sua celeberrima creazione per un libretto d'opera:

Illustre Signore,

credo adempiere a un dovere col renderle noto che, ispirato dalle sublimi bellezze dell'immortale romanzo *I promessi sposi*, io mi sono proposto di scrivere su quel tema un'opera in musica, la quale verrà per la prima volta rappresentata al teatro di Lecco nel prossimo autunno. Ho dato l'incarico di scrivere il libretto al Sig. A. Ghislanzoni, e spero che questo, nato e cresciuto nel territorio di Lecco e ferventissimo ammiratore di Lei, riprodurrà convenevolmente i principali episodi del romanzo. Il *gran borgo* che in oggi, compiutosi il di Lei vaticinio, ha diritto di chiamarsi *città*, si mostra insolitamente commosso dell'avvenimento e si prepara a festeggiarlo d'ogni maniera. Non mi resta dunque che ottenere da Lei una parola di adesione, ed io gliela chieggo con animo riverente, nella fiducia che Ella vorrà accordarmela. Aggradisca frattanto, coi sentimenti della mia più sentita ammirazione, i ringraziamenti e i voti di chi ha l'onore di segnarsi.

Di Lei devotissimo servo
Errico Petrella¹²

Manzoni rispose a stretto giro di posta con una lettera che risulta datata, evidentemente per errore, 7 maggio 1869:

¹¹ ANTONIO GHISLANZONI, *Come venne l'idea di musicare «I promessi sposi»*, in *Antonio Ghislanzoni e il teatro di Lecco*, a cura di GIACOMO DE SANTIS, Lecco, E. Bartolozzi, 1977, p. 39.

¹² ANNA PAVARANI BELLIO, *Ghislanzoni - Manzoni e il melodramma*, in *Il «Vegliardo» e gli «Antecristi». Studi su Manzoni e la Scapigliatura*, a cura di RENZO NEGRI, Milano, Vita e Pensiero, 1978, pp. 179 sg.

Illustre Maestro,

Non si tratta di adesione, ma bensì di ringraziamento che Le devo, per l'onore che Ella si propone di fare alla cantafavola dei *Promessi sposi*.

Possano le due arti che concorreranno alla trasformazione del soggetto dargli del loro quell'effetto drammatico, del quale non ho mai creduto che potesse avere il germe in sé.

Gradisca, insieme coll'espressione della mia riconoscenza, l'attestato dell'alta stima, con cui ho l'onore di rassegnar-mele.

Devotissimo ed Obligatissimo Servitore
Alessandro Manzoni¹³

La lettera di Manzoni venne resa nota immediatamente. Si suppone che Petrella abbia chiesto allo scrittore il permesso di potersi fare pubblicità con la di lui risposta. Verdi, la cui venerazione per Manzoni e la cui antipatia nei confronti di Petrella sono noti, rimase scettico circa una versione musicale del romanzo. Lo scambio di lettere tra Petrella e il poeta lo mandò in bestia:

Era meglio che Manzoni non scrivesse quella tal letterina. Quantunque parmi dia un po' del minchione a Petrella, questi nonostante, possiede un autografo. Ed io imbecille che mi son sempre fatto un riguardo di scrivere a Manzoni per non obbligarlo a rispondermi.¹⁴

Onde mettere le ali all'ispirazione di Petrella, Giovannina Lucca lo fece soggiornare al Caleotto, ovvero quella proprietà in cui a suo tempo lo stesso Manzoni scrisse il suo romanzo. Non risultò però facile iniziare il lavoro, come ricorda l'ingegnere Enrico Maggioni, compagno di gite di Petrella nelle sue passeggiate a Lecco e nei dintorni:

Aver bisogno di aria, di moto, di luce: essere egli uccel del bosco, che fa sentire i suoi trilli e gorgheggi solo fra il denso fogliame degli alberi, in aperta campagna, e voler cogliere l'ispirazione, lui pure percorrendo e ripercorrendo i luoghi e le strade illustrate dal Manzoni. Ed uscì e si diede a girare, visitando i paeselli e le località ove il grande romanziere aveva fatto svolgere gli episodi del suo romanzo. Fu in una di queste sue prime passeggiate mattutine che io m'ebbi la fortuna insperata di incontrarlo, fermo a un crocicchio di stradicciuole, mentre non sapeva scegliere quella che adduceva alla casetta di Lucia. Stava egli fermo, addossato a un muricciuolo, con in mano il romanzo manzoniano e il libretto del Ghislanzoni e girava lo sguardo pensoso ad un tempo e impaziente di qua e di là, senza sapersi decidere sulla strada da prendere. [...] Spesso al ritorno da alcuna di queste passeggiate, durante le quali talora narrava argutamente, e con spirito fine a salace, le più bizzarre vicende del teatro o sue, tal'altra, chiuso in un silenzio quasi religioso, restava meditabondo rileggendo brani del romanzo e le corrispondenti scene del libretto, il Maestro, giunti presso casa affrettava a un tratto il passo, si metteva perfino a correre e tenendomi per mano mi obbligava a seguirlo, mi trascinava con sé, e su per l'ampio scalone, divorandone i gradini, attraversate varie stanze, entrava come un bolido nello Studio, il Sancta Sanctorum dei *Promessi sposi*, e, senza neppure levarsi il cappello si lanciava al pianoforte e giù... una gragnuola di note, una pioggia di perle musicali, che poi venivano raccolte e fissate sugli appositi fogli sparsi d'ogni intorno.¹⁵

¹³ ALESSANDRO MANZONI, *Lettere*, a cura di CESARE ARIETI, Milano, Mondadori, 1970, vol. III, pp. 785 sg.

¹⁴ FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959 (*Le vite*), vol. III, p. 291.

¹⁵ ENRICO MAGGIONI, *Come nacquero «I promessi sposi»*, in DE SANTIS 1977, pp. 46 sg.

A Ghislanzoni tuttavia Petrella sembrava dedito all'ozio. Come egli avrebbe raccontato più tardi, il lavoro procedette a rilento, suscitando apprensione nelle altre persone coinvolte nell'impresa:

Petrella, ospitato al Caleotto, nel bello e spazioso palazzo già posseduto e abitato dal Manzoni, vi dormiva e banchettava lietamente, aspettando... l'ispirazione. La nuova opera doveva prodursi al teatro di Lecco sugli ultimi giorni del settembre 1869; ma agli ultimi dell'agosto, né dalla collina di Acquate, né dal campanile triangolare di Pescarenico era ancora scesa la diva invocata. Il maestro prometteva grandi cose; la sua salute non era stata mai così florida; nulla gli mancava; e ciò significa positivamente ch'egli era felice. Un bel giorno, l'autore del libretto, il sindaco della città, i direttori del teatro, l'editore, l'impresario, tutti quanti si danno parola di tentare i più energici espedienti per scuotere dall'indolenza il troppo beato ospite del Caleotto. Investito da ogni parte, incalzato dalle esortazioni, sgomentato da rimproveri che sentono di minaccia, proprio sul principiare del settembre il maestro mette garbamente alla porta i soliti visitatori, si barriera nelle sue sale, si rende inaccessibile, e con lena febbrile compie in meno d'un mese il suo nuovo spartito.¹⁶

Ciò nonostante la genesi dell'opera era contrassegnata dalla più scrupolosa attenzione ai dettagli. Petrella e Ghislanzoni si trovarono a collaborare strettamente:

Bisognava sentire le discussioni, talvolta aspre che si accendevano tra il Maestro e il poeta, a proposito di un brano, di un verso, di una frase, di una situazione scenica, che l'uno voleva mutata o variata, e l'altro mantenuta inalterata. E come si accaloravano e si irritavano! Pareva stessero per venire alle mani, per aggredirsi ed azzuffarsi: ma interveniva la Signora Lucca, sempre presente, e pregando, persuadendo, rimproverando, sopiva ogni attrito, toglieva di mezzo ogni screzio, riconduceva la calma; sicché i due, rabbonacciati, finivano con l'intendersi e insieme studiavano di risolvere le controversie pel meglio del successo artistico.¹⁷

Il librettista era assai attento a che il compositore aderisse con la massima precisione al romanzo manzoniano. Visto che non si videro quotidianamente, si dispone anche di alcuni documenti epistolari attestanti i loro scambi d'opinione; questa lettera di Ghislanzoni ci testimonia l'intensa collaborazione tra compositore e librettista:

Caro Petrella,

La Signora Giovannina Lucca è oltremodo soddisfatta della vostra musica. Tanto meglio. Compiuta quest'opera, daremo mano ad altri lavori, e questa volta imporrete voi le condizioni.

Vi faccio osservare che il Manzoni, per non uscir dal vero, ha trattato l'amore di Renzo e Lucia con molta riservatezza. I paesani sentono l'amore, non lo sanno esprimere, ed io ho dovuto seguire nel mio libretto il medesimo sistema, altrimenti mi avrebbero accusato di esagerazione o di inverosimiglianza. Ad ogni modo, eccovi la quartina che desiderate:

RENZO Vieni, già sei mia sposa...
 Ti stringi al core amante;
 L'indugio d'un istante
 È un secol di dolor.

¹⁶ ANTONIO GHISLANZONI, *Così visse Petrella*, in DE SANTIS 1977, p. 35.

¹⁷ MAGGIONI, in DE SANTIS 1977, p. 47.

Badate però che nel libretto amerei lasciare i versi come stanno. Ho levato dal recitativo di Don Rodrigo gli ultimi versi, ed ho finito alle parole: "nell'anima ho l'inferno".

Caro maestro: cercate di attenervi al libretto più che vi è possibile. Ho tutto meditato, ho tutto calcolato, e vi assicuro che ho durato molta fatica a restringere il romanzo in queste poche scene, conservandomi fedele alle scene ed ai caratteri ideati dal Manzoni. Fate bene a musicare il quarto atto prima del terzo. Il terzo deve riuscirvi assai facile, essendo tutto quanto del genere comico e spigliato. Vi raccomando caldamente l'ultimo duetto fra Renzo e Lucia e il terzetto finale. Qui ci vuole uno stile più appassionato e più solenne che mai. Vi raccomando di trovare una bella e calda frase sulle parole di Renzo: "Io che lontano e povero...". Sulle parole dell'ultimo corale: "Il Dio che atterra e suscita" non arrestatevi troppo. Basteranno poche battute. Vi raccomando altresì un bel'accordo e molto grave sulle parole: "Ei fu". Addio: appena avrò messo in ordine la casa, verrò a Lecco a trovarvi. Avanti!

Vostro affez.
A. Ghislanzoni¹⁸

Dal canto suo Petrella chiese più volte consiglio al librettista:

Caro Ghislanzoni,

desidero sapere quando nel terzetto si sente lo squillo e la *processione delle donne si avvanza* secondo come dice l'annotazione hai piacere che io in queste poche battute fo' ripetere il coro di prima, o far sentir solo per un otto battute lo strumentale. Ieri ti ho scritto per avere l'ultima pagina in regola ed amerei che ci facessi tutte le tue annotazioni.

Ti saluto in fretta.

Lecco, domenica mattina

Il tuo amico
E. Petrella¹⁹

La prima assoluta, andata in scena a Lecco il 3 ottobre 1869, fu un successo, nonostante la recita, a causa dell'indisposizione di alcuni cantanti, fosse nata sotto una cattiva stella. Visto che gli esecutori – l'orchestra consisteva di quaranta elementi di quella del Teatro alla Scala – e il pubblico erano venuti per lo più da Milano, dal punto di vista artistico non si trattò certamente di una produzione provinciale. Si può parlare piuttosto di un *evento*, messo in scena accuratamente dal compositore, dal librettista e dall'editore. Talvolta si incorre nell'affermazione che Alessandro Manzoni abbia presenziato alla prima assoluta dell'opera di Petrella. «Per rendere più solenne quella rappresentazione, v'intervennero l'ottuagenario illustre autore de' *I promessi sposi*», annota per esempio Francesco Florimo nella sua breve biografia del compositore.²⁰ Nelle recensioni tuttavia non si trova il benché minimo accenno a un'eventuale presenza di Manzoni in teatro. Nel rendiconto curato dallo stesso Ghislanzoni per la «Gazzetta Musicale di Milano» si fa menzione di diversi dettagli della rappresentazione e delle sue circostanze, ma la supposta presenza di Manzoni non viene riportata.²¹ Si può escludere che la presenza di

¹⁸ CARLO VANBIANCHI, *Il Maestro Errico Petrella ed il Poeta Antonio Ghislanzoni per l'opera «I promessi sposi»*, «Rivista di Bergamo», IV, 1925, pp. 1215 sg.

¹⁹ DE SANTIS 1977, p. 53.

²⁰ FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Napoli 1880–1882, vol. III, p. 372.

²¹ «Gazzetta Musicale di Milano», XXIV, 1869, pp. 352 sg. Nel «Cosmorama pittorico» si trova un elenco degli spettatori più illustri: «Si notavano, fra le celebrità giornalistiche ed artistiche, il Fortis, il Cletto Arrighi, il tenore [Mario] Tiberiani, il baritono Graziani, il Sonzogno, il Garciolli, l'instancabile parlatore fiorentino, il poeta Temistocle Solera, il librettista [Giorgio Tommaso] Cimino, tutta una famiglia di editori di musica, e perfino quel Bisogni, che non manca mai alle prime

Manzoni non sarebbe stata citata, qualora egli fosse stato davvero in teatro. È invece possibile che ad aver messo in giro la voce della presenza di Manzoni alla prima assoluta dei *Promessi sposi* sia stato lo stesso Petrella. Visto che fu Petrella a fornire i dati della sua biografia a Florimo, non è improbabile che anche questo dettaglio provenga dall'interessato. Questo sospetto si rafforza se si tiene conto di una lettera del 1875, in cui Petrella si rammarica della perdita di un orologio, che avrebbe avuto in dono in occasione della prima dell'opera dallo scrittore:

Vedersi strappato in pieno meriggio sopra una pubblica via, l'orologio presentatomi dalla propria mano dell'Ill. Manzoni, con la catena offertami dall'Impresa del Politeama di Roma, dove non il pregio dell'oro era mio vanto; ma l'altezza delle persone e l'occasione del dono.²²

Un articoletto sulla «Gazzetta Musicale di Milano» che ci ragguaglia sul caso suggerisce il sospetto che Petrella nella lettera citata non abbia detto la verità.²³

Il libretto di Ghislanzoni è supportato dalla grande ammirazione per il romanzo di Manzoni. In una premessa al libretto egli ha chiarito le sue intenzioni nell'adattamento della celebre fonte:

Prendendo in svolgere in forma di melodramma *I promessi sposi* di A. Manzoni, non credo essermi affidato ad una ipotesi troppo ardita supponendo che tutti quanti gli spettatori recheranno in teatro la piena conoscenza del romanzo. Questa convinzione mi ha dato coraggio e mi ha, in certa guisa, appianata la via. Il pubblico (mi sono detto) riempirà colle proprie reminiscenze le inevitabili lacune del melodramma, e sulle poche scene, sui pochi quadri che io gli andrò esponendo, ricostruirà tutto intero il romanzo. Ho dunque curato, nei tratti che mi fu dato riprodurre, di attenermi fedelmente all'originale; ho fatto quanto era da me acciò le situazioni e i personaggi non apparissero falsati. Qualche volta ho copiato quasi testualmente; e sempre, poi, mi sono studiato di imitare, fin dove i versi lo consentano, quella naturalez-

rappresentazioni di un'opera o di un ballo, quando ci sia bisogno delle mani rumorose» (cfr. «Cosmorama pittorico», xxxiv, 35, 1869). Inoltre Antonio Camurri fa cenno a un altro elemento chiarificatore: «Anzitutto ci pervenne una notizia dal Comune di Lecco, dalla quale rilevammo che l'attuale proprietario della Villa detta *Caleotto*, già di pertinenza della famiglia Manzoni, signor Gigi Scola, era sicurissimo nell'affermare che nell'occasione in parola la Municipalità di Lecco ebbe ad incaricare un suo zio di recarsi a Brusuglio per invitare il Poeta ad assistervi. Il Manzoni, però, gentilmente, ma fermamente, si schermì affermando che l'età non glielo permetteva – aveva infatti 84 anni – e che inoltre troppo doloroso sarebbe stato per lui rivedere quei luoghi così cari al suo ricordo». Cfr. ANTONIO CAMURRI, «*I Promessi sposi* di Petrella, «La Scala», agosto-settembre 1959, p. 33.

²² Lettera del 3 giugno 1875, citata in WERR 1999, pp. 236-237: 237.

²³ A quanto pare l'orologio fu un «pubblico dono di Lecco», come riportato in questa notizia apparsa sulla «Gazzetta Musicale di Milano» nel 1874 a p. 309: «Ieri l'altro il commendatore Errico Petrella si recava a visitare alcuni restauri alle sue case alle rampe di S. Marcellino; dove giunto, in pubblica via, fu investito da un giovane svelto e gagliardo col viso chiazzato di nero, come i tintori che abitano quella contrada, il quale violentemente gli strappò l'orologio d'oro con la vistosa catenella, e fuggì via per quella strettoia che scende in via Portanova. Non se ne stette il maestro, ed inseguì il ladro, gridandogli dietro; e già il raggiungeva, quando costui, rivoltosi di botto, gli mostrò la bocca di una revoltella, a cui dovette la sua salvezza. Nel ristarsi, il valentuomo, si vide a' lati di due persone sinistre, una delle quali in atto di brandire qualche arma. Nessuna guardia, né polizia, né municipale, e nessun cristiano al mondo accorse a' gridi. E non era a mezzanotte, ma scoccava l'una e mezza dopo mezzodì, quando fu commessa la rapina. Non è solo il valore di circa 1400 lire che ha perduto l'egregio maestro; ma l'orologio fu pubblico dono di Lecco alla rappresentazione dei *Promessi Sposi*, e la ricca catenella fu offerta dal Politeama di Roma al Petrella, dopo la prima rappresentazione del *Marco Visconti*, e vi erano incise le leggende gloriose per l'arte, l'artista e la patria».

za e semplicità di linguaggio, di cui il Manzoni è maestro insuperabile. Ragioni ed esigenze facilmente si indovineranno da chi abbia pratica di teatro, mi imposero di lasciare nella penombra la interessante figura del cardinale Federico Borromeo e di omettere il sublime dialogo della conversione. Quell'episodio, che in ogni modo doveva far parte del melodramma, io fui costretto, per non ingrossare l'elenco già soverchio dei personaggi, a rappresentarlo nelle sue conseguenze e quasi di riflesso. A mio vedere, il cardinale Federico non poteva figurare in un libretto d'opera se non a patto di essere una *parte primaria* o una muta apparizione.²⁴

Risalta particolarmente la somiglianza del linguaggio del libretto e rispetto al romanzo. In molti punti Ghislanzoni ha utilizzato il testo di Manzoni quasi alla lettera. Solitamente egli nel far ciò ha tenuto presente la prima versione del romanzo, che egli preferiva all'altra, come risulta da una lettera del 1871 indirizzata ad A. G. Cagna: «Delle due versioni de *I promessi sposi* io preferisco di gran lunga la prima, non ancora risciacquata e ripulita nei plumbei gorghi dell'Arno».²⁵

In questa sede può bastare un solo esempio, in cui al testo del libretto è affiancato il passaggio relativo nella versione definitiva del romanzo. Le espressioni utilizzate nella prima versione sono riportate fra parentesi:²⁶

Romanzo

DON RODRIGO:
In che posso ubbidirla [*obbedirla*]?
FRA CRISTOFORO:
Vengo a proporle un atto di giustizia,
a pregarla [*supplicarla*] d'una carità.
Cert' [*certi*] uomini di mal affare hanno

per far paura a un povero curato,
e impedergli di [*stornarlo dal*]
compire il suo dovere [...] Lei [*Ella*]
può [...] confonder coloro [...] e
potendolo... la coscienza, l'onore...

Libretto dall'atto I:

In che posso obbedirla?
Vengo a proporle un atto di giustizia...
A supplicarla d'una carità...
Certi uomini...men probi... hanno
stornato
Un povero curato
Da' suoi doveri...Ed ella può, signore...
La coscienza...l'onore
Impone dunque a lei...

Inoltre, in molte note a piè pagina del libretto si rimanda ai passi corrispondenti del romanzo; la didascalia del primo quadro, per esempio, è accompagnata dalla indicazione «Veggasi per l'esatta riproduzione della scena, il capitolo primo del romanzo del Manzoni».

L'eco suscitata dall'opera e il libretto che riflette lo spirito di Manzoni (meglio che non nell'opera omonima di Ponchielli) era prevalentemente positiva. Chi criticò la caratterizzazione del personaggio di Don Abbondio come basso buffo non volle rendersi conto che anche nel romanzo questi ha dei tratti decisamente comici. Il rifiuto del lavoro di Petrella da parte di un certo numero di giornali era dovuto più che altro alla questione di ordine generale se fosse legittima o auspicabile la trasposizione musicale di un roman-

²⁴ Premessa del libretto.

²⁵ BIANCA BARATELLI, «*I promessi sposi* di Antonio Ghislanzoni», «Esperienze letterarie», XI, 4, 1986, p. 54.

²⁶ *Ibidem*.

zo che nel corso degli anni era diventato una sorta di *epos* nazionale e, in quanto tale, ormai era considerato intoccabile. Il critico che si firmava con lo pseudonimo *Edwart* sulla «Gazzetta Musicale di Milano» si pose proprio questo problema:

Era musicabile il soggetto? Poteva egli riuscire adatto alla scena? La nuova opera è veramente un buon lavoro d'arte? Il soggetto non era musicabile. La musica è linguaggio il quale non deve essere adoperato se non allorquando la parola non arrivi ad esprimere il sentimento: rifugge da tutto ciò che la parola può descrivere, trova altrimenti avvilito l'ufficio suo e trovasi impotente a compirlo. La musica vuol essere mantenuta ad una altezza dalla quale ella possa a tutto suo agio dominare: non vuol piccolo il campo; non vuol chiuso il cammino; né domanda l'aiuto d'una musa sorella.²⁷

Più oltre l'estensore della recensione scende nei dettagli e biasima la realizzazione, a suo parere non adeguata, di alcuni nodi centrali, come per esempio quella dei personaggi del Cardinale Borromeo e dell'Innominato, essenziali per il messaggio religioso del romanzo:

Lo confessiamo: non vedemmo volentieri che dal libro di Manzoni si volesse cavare un melodramma. Tutti i personaggi, secondo noi, dovevano scapitare d'interesse. La parte più bella del romanzo, — il dialogo — appunto per la sua verità fisiologica, doveva necessariamente venire barbaramente falciata. Poi si presentava l'insormontabile scoglio del numero dei personaggi. Pensammo che meglio sarebbe stato respingere il soggetto più che si potesse e farne proprio un piccolo quadro, un *idillio*, nel senso che vuol darsi in giornata a questa parola. Se ne volle invece fare una specie di rivista del romanzo e tutte le principali figure compaiono alla scena. Ma come se ne poteva degnamente tirar partito? La più bella di tutte, quella dell'Innominato è affidato ad un terzo basso, se non è quarto, il quale fa appunto come le compare. Viene e va. Si poteva mettere in scena l'Innominato e non dargli importantissima parte, anche a costo di omettere quell'odioso racconto della peste che fa Don Rodrigo nell'atto quarto? Perché non pensare a quella terribile notte passata dall'Innominato in faccia alla sua propria coscienza? Anche il cardinale Federico Borromeo rappresentato da una comparsa stuona maledettamente quando si pensi allo stupendo capitolo del libro di Manzoni laddove descrive l'abboccamento di lui e dell'Innominato. Né nell'interno della casa di Lucia ci introduce il poeta, dove la musica avrebbe potuto darci il godimento di cose tranquille e soavi. Di questa casa, soggiorno della virtù, al pubblico non è permesso di vedere se non un negro cortile dove Lucia viene a far vedere alle compagne sue il *busto di broccato*.²⁸

La collaborazione tra Petrella e Ghislanzoni sarebbe continuata: dal 1874 furono impegnati con un'opera-ballo, basata sul romanzo *Salammbô* di Gustave Flaubert, anche se il risultato dei loro sforzi non giunse mai sul palcoscenico, dato che il compositore si ammalò, morendo prima di terminare l'opera. Uno dei motivi per cui il lavoro intorno all'opera procedette a rilento era la discordanza di certe opinioni del compositore e del librettista. Sembra anche che il lavoro propriamente compositivo sia stato insolitamente disagiabile. Petrella, che di norma lavorava velocemente, pare abbia preferito prendersi parecchio tempo per sorprendere gli addetti ai lavori — dopo gli insuccessi delle sue ultime opere — con uno stile profondamente rinnovato. In diverse lettere a Giulio Ricordi il compositore annunciò a più riprese, tra il 1874 e il 1876, la prossima consegna dell'opera, di cui riu-

²⁷ «Gazzetta Musicale di Milano», xxvi, 1871, pp. 187 sg.

²⁸ *Ibidem*.

sci tuttavia a completare solamente il I atto, conservato oggi all'Archivio Storico Ricordi, e che è caratterizzato da uno stile 'monumentale', nuovo per Petrella. Purtroppo non disponiamo del libretto di Ghislanzoni. La copia di una lettera del compositore indirizzata al suo librettista, inviata a Ricordi dallo stesso Petrella, permette tuttavia di intravedere il lavoro 'in officina' e di farsi un'idea dello stretto contatto intercorso tra i due:

Copia della lettera spedita al Ghislanzoni il giorno 6. 9bre 74 =

Mio caro Ghislanzoni

Ho letto con interesse il programma più volte, e mi son compiaciuto. Capisco pure che nel distendere il dramma farai quegli sviluppi che l'arte e la fantasia ti detteranno...

Eccoti adesso le mie impressioni che sono state le prime nella prima lettura, e che ho risentito anche nelle successive, e ti prego di accoglierle con sensi di amicizia, essendo certo che il tuo ingegno saprà valutarle. 1°. Due balletti nel solo primo atto, e niente più in seguito, pare che non dovrebbero fare buon effetto in un'opera-ballo. O 1° e 3°, o 2° e 4° atto. Capisco che nel 4° atto una danza qualunque sarebbe acqua fredda nell'azione di fuoco che si svolge. Allora io mi regolerei come ti saprà dettare la tua calda fantasia.

2°. Il carattere di Spendio forse te l'avrai riservato per svolgerlo più secondo il romanzo, che tanto mi piace. Cioè che fosse comico e coglionatore anzitutto: poi scaltro, e non curante sino all'ateismo - 3°. Amico mio, il mio spirito s'era già messo in moto, vagheggiando una scena dove il teatro fosse stato innanzi una piazza, al secondo piano scale viali e giardini, al 3° in alto case di Amilcare praticabili = l'ora il crepuscolo del mattino. E giù Spendio che si burla della pericolosa impresa di Matho, di rubare il velo. E il comparir di costui dall'alto, ebbro non si sa più, se di aver tolto il velo a Tanite, o d'altre immense voluttà provata nella remota e misteriosa stanza dove riposava Salambò, ma costei più che la Dea e il suo velo dev'occupargli la mente. Alla sua apparizione un grido d'allarme delle scolte atterrite, un grido d'orrore dei campagnuoli ne' giardini: un grido di terrore nel popolazzo della strada; un grido di ammirazione beffarda di Spendio. Tutti spaventati voltando le spalle, e gettandosi per terra, alfin di non guardare il sacro velo e il sacrilego che l'ha rubato. Ed intanto Matho che lentamente scende briaco di potere e di voluttà pronunziando Salambò, Salambò! E quindi qualche cosa, pervenuto giù di tremendo e misterioso, di terribile, da scuotere a tali sensi lo stesso cinico Spendio. Questa scena per me varrebbe un Drama.

4°: Dimmi, Salambò ama, o non ama il barbaro? Ti confesso che non l'ho ben capito: è stata o non è stata con lui? Questa indeterminatezza negativa, secondo me, mi spiace. Se la tua fantasia mi accompagna, non sarebbe bellissimo, che ad una certa compiacenza del 1° atto quando Salambò dà a bere a Matho, succedesse un furioso amore contro sua volontà per punizione della Dea di cui ha visto il velo; e poi morisse così per questa ultima cagione, e per l'amore e la pietà dello strazio che han fatto dell'uomo che puna ha fatta sentire la suprema voluttà di natura prepotente? Quanto maggior calore, quanta vita, quanto terrore terribile nella scena finale!

Queste sono le mie impressioni, e considerale come focile che batto alla pietra del tuo ingegno; son certo che saranno scintille di fuoco; e da te non mi posso attendere meno in un'opera di grandissima importanza per me - Meditavi sopra; valutate: tu sei uomo che conosci il teatro e vedi più di me. Posso insegnarvi. Ma il gran concetto dell'opera; la divisione e quadratura de' balli, e dei pezzi di musica; la giusta proporzione de' Cori; il calore ognora crescente dell'azione; e l'interesse che si protrae sino allo strazio son considerazioni che tu stesso avrai già fatto prima di ricevere questa mia lettera.

Mio caro Antonio pensa, medita, scrivi: e fammi subito sapere se mi sono ingannato. I Sigg. Ricordi hanno fatto tutto la fatica nostra, senza risparmiarci nulla.

Ricevi un abbraccio ecc. ecc.²⁹

²⁹ La lettera si legge in WERR 1999, pp. 234-235.

La collaborazione di Petrella mostra come Ghislanzoni – a prescindere dalla stesura materiale del libretto – influenzasse la concezione globale delle opere a cui collaborò. Questa dovrebbe essere una ragione sufficiente per accordare a Ghislanzoni una posizione preminente tra i librettisti del secondo Ottocento.

(Traduzione dal tedesco di JOHANNES STREICHER)