



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA



La Fenice prima dell'opera 2002-2003 8

ADRIANO
Donizetti
Marino Faliero

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Marino Faliero

azione tragica in tre atti

libretto di

Giovanni Emanuele Bidera

musica di

Gaetano Donizetti

Teatro Malibran

venerdì 20 giugno 2003 ore 20.00 *turni A-Q*
domenica 22 giugno 2003 ore 15.30 *turno B*
martedì 24 giugno 2003 ore 20.00 *turni D-R*
venerdì 27 giugno 2003 ore 20.00 *turni E-H*
domenica 29 giugno 2003 ore 15.30 *turni C-I-V*

Sommario

- 7 La locandina
- 9 «È traditor chi è vinto / E tal son io»
di Michele Girardi
- 11 *Marino Faliero*: libretto e guida all'opera
a cura di Giorgio Pagannone
- 63 *Marino Faliero* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 65 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 73 Paolo Fabbri
«Fosca notte, notte orrenda»
- 89 Francesco Bellotto
L'immaginario scenico del *Marino Faliero*
- 103 Guido Paduano
L'individuo e lo stato. Byron, Delavigne, Donizetti
- 128 Il contratto del *Marino Faliero*
- 133 Emanuele Bidera
Marino Faliero, libretto della prima versione,
a cura di Maria Chiara Bertieri
- 151 Francesco Bellotto
Bibliografia
- 157 *Online*: *Marin Faliero* «dux VeNETiarum»
a cura di Roberto Campanella
- 165 Gaetano Donizetti
a cura di Mirko Schipilliti

Francesco Bellotto

L'immaginario scenico di *Marino Faliero*

... quell'aura di tristezza muta, secreta, non definita, ma sempre crescente, che sottentra lenta lenta all'energia della volontà, che pone ad uno ad uno gli attori del dramma sotto il dominio della fatalità, [...] signoreggia dall'alto, cupa come la notte, immobile come la laguna.

Mazzini, *Filosofia della Musica*, 1836

Scorrendo a campione la raccolta di lettere di Gaetano Donizetti, con disordinata e oziosa premeditazione, mi sono reso conto che molto spesso, là dove compaiono annotazioni sull'attività del comporre, o emergono dettagli d'estetica musicale, o si delineano nuovi progetti drammatici, in quei luoghi, in quelle *occasioni di pensiero*, il compositore si esprime immaginando azioni teatrali. Raramente questioni di scrittura musicale, ancor meno disposizioni librettistiche, ma soprattutto *azioni teatrali*. Vividamente descritte attraverso personaggi e ambienti. Sapientemente narrate in un fluire di tempo che già partecipa l'effetto finale, la rappresentazione.

Sospetto che in Donizetti l'impulso primario alla scrittura, alla creazione artistica, riguardasse appunto, in primo luogo, la sua 'immaginazione scenica', l'intimo piacere nel disporre mentalmente una storia fatta di parole, di musica e immagini. Da tale immaginario scenico Donizetti ricavava un testo. Sul testo gli interpreti realizzavano una rappresentazione teatrale. E se il pubblico, assistendo alla messinscena, provava le medesime sensazioni che il compositore aveva cercato d'imprigionare dietro le inferriate dei suoi pentagrammi, allora il ciclo comunicativo era concluso, e la missione *poetica e poetica* dell'autore finalmente compiuta.

Marino Faliero è fra le opere di Donizetti una di quelle che più evidenti porta i segni del complesso e faticoso lavoro di cristallizzazione dell'immaginario scenico, forse perché è dramma in cui i nessi fra parole, musica e immagini paiono inscindibilmente vincolati alla sfera teatrale, alla vita sulle tavole del palcoscenico. In questo saggio, ripercorrendo le sollecitazioni visive, le indicazioni d'azione e le disposizioni genericamente teatrali del testo, cercherò di occuparmi appunto dell'immaginario scenico donizettiano seguendo qualche traccia ancor visibile nella intricata selva di fonti, segni, indicazioni, informazioni e testimonianze a nostra disposizione.

A quale tipo di storie *Marino* appartiene?

È il 16 aprile 1355. Il Faliero, da sette mesi Doge, è sposato con la bella e giovane Elena. Ma il nobile, eroico, Marino non è che un vecchio: la moglie ben presto lo tradisce col suo più fido amico (nonché nipote), Fernando. A sfondo di tutto questo c'è Venezia, in mano a un'oligarchia prepotente e corrotta: Faliero tenta il rovesciamento del Maggior Consiglio. La congiura fallisce: destituzione e decapitazione la pena decretata per lui. Elena confessa la propria infedeltà: al Doge toccherà anche l'amara prova di riuscire a perdonare la colpa della moglie prima di salire al patibolo.

La vicenda è dolorosamente tetra, piuttosto scabrosa ed esplicita. La produzione di Donizetti, dopo le esperienze de *Il Furioso all'isola di San Domingo* (Roma, 2 gennaio 1833) di *Torquato Tasso* (Roma, 9 settembre 1833) e soprattutto di *Lucrezia Borgia* (Milano, 26 dicembre 1833), si era decisamente rivolta ad un genere di narrazione drammatica particolare. Questi titoli si basano su vicende quasi al limite dell'impudicizia, per l'epoca. I personaggi hanno psicologie molto marcate ed evidenti; agiscono come in preda ad un destino ineluttabile, quasi vittime della trama, senza reali possibilità d'influenza sullo svolgimento dei fatti. Mi pare evidente che Donizetti, percorrendo una via ben tracciata da Victor Hugo nelle prefazioni di *Cromwell* e *Hernani*, cercasse in questi anni di utilizzare uno stile d'azione comica al posto dello stile di «statica classicità» che si può rintracciare in alcune tragedie liriche precedenti, quali, ad esempio, *Anna Bolena*. L'adozione del lavoro di Casimir Delavigne come fonte letteraria mi sembra rientrasse totalmente nell'ottica, una vera scelta di campo. Leggiamo la testimonianza di un uomo di teatro eccezionale, Gustavo Modena, che in una lettera del 1833 ad un anonimo amico contrapponeva – in maniera del tutto consapevole ed esplicita – le due scuole: da una parte la tragedia italiana; dall'altra il «teatro nuovo» che veniva d'oltralpe. Il riferimento è a *Les Enfants d'Edouard*, che in quell'epoca Modena stava traducendo.

Mio caro amico, Eccoti la traduzione d'una scena di tragedia. Tu riderai di questo stile della Mandragora portato da me profanamente nei sacri, sublimi concetti di Melpomene. Un Italiano avvezzo a tener Alfieri per unico tipo di tragedia, dee turarsi le orecchie, scandalizzato e impaurito di tanta sfrontatezza. Tu hai buon senso, però; stando fuori d'Italia devi esserti avvezzato alla libertà letteraria, e capirai che questo dramma di De La Vigne non comportava il nostro linguaggio convenzionale sui trampoli, e i passi da angelo de' nostri Eroi canonizzati *tamquam* tragediabili. Traduttore ed attori devono farsi comici per servire alla intenzione del Poeta. Gl'Italiani d'oggi lo sgradiranno; gl'Italiani liberi d'un giorno (che sia domani!) troveranno sensato e giusto che per eccitare gli affetti gli uomini non s'abbiano già a trasmutare in Silfi.

Qualche anno dopo scriverà nuovamente del dramma di Delavigne al Regli:

Il dramma è tragicomico, alla maniera di Shakespeare, e alla maniera delle storie del mondo nostro, che non è sole né una cometa, checché ne pensino e dicano gli spiritualisti. Calcai nel comico, perché a quei giorni io leggeva il *Cromwell* di V. Hugo ed il *Re Achab* del nostro Cecchi.

Shakespeare, Delavigne e Hugo come modelli di una teatralità nuova nuovissima per l'Italia, e neppure troppo ben vista da censori e conservatori. La novità consisteva precisamente nell'accostare elementi comici e tragici. Per citare qualche elemento concreto, si consideri lo stile librettistico dell'opera. È indubbio che il lessico adoperato e lo stile versificatorio sono modellati ad imitazione di un linguaggio 'quotidiano', in qualche modo antiletterario, e in questo senso 'comico': per dirla con le parole di Felice Romani (che fu, credo, uno dei più attivi avversari del nuovo stile) nella prefazione alla *Lucrezia Borgia* (a tutti gli effetti è la prima opera tragicomica del Romanticismo italiano, scritta dal librettista *malgré lui*) «stile che tien l'indole della prosa in un lavoro in versi; che vuolsi adattare all'angustia del dialogo, alla tinta dei tempi, alla natura dell'azione, ai caratteri che la svolgono, più comici la maggior parte

che tragici; stile insomma conveniente in un'opera ove il Poeta deve nascondersi e lasciar parlare ai personaggi il loro proprio linguaggio.». Dunque, nel modo di esprimersi, i personaggi comici hanno la capacità di nascondere il lavoro del poeta, del librettista. Ottengono così più facilmente l'illusione che la parola recitata sia pensata dal personaggio, e non filtrata attraverso il lavoro dell'autore dei versi. Lo spettatore, non percependo più alcun diaframma fra boccascena e platea, è lasciato in balia dei personaggi. In perfetta antitesi con la letteratura classicista, nel nuovo teatro si realizzava perciò una enorme, inusitata, possibilità di *immedesimazione* nei panni di chi agiva sul palcoscenico.

In accordo con lo stile comico, nella costellazione di *Marino Faliero* abbiamo un notevole contorno di personaggi, fondamentali per l'economia della storia, che però non possiedono trattamento musicale di prima sfera: Steno, Leoni, Vincenzo, Beltrame, Pietro, Strozzi, Marco, Arrigo, Giovanni, Irene; assieme a loro agisce un quartetto di protagonisti: Faliero, Elena, Fernando, Israele. Non casualmente, è più o meno la disposizione che Donizetti adottò anche per *Lucrezia* e che Verdi adotterà per *Rigoletto*. Altra caratteristica comune alle tre opere riguarda i ruoli eponimi. Estendendo un'acuta osservazione dello studioso Piero Weiss (relativa a *Rigoletto*: la si può leggere nell'articolo *Verdi e la fusione dei generi*), *Lucrezia*, *Marino* e *Rigoletto* parlano con linguaggio comico, ma hanno un percorso di trama perfettamente tragico, sublimando nei rispettivi finali quell'ideale di *catastrofe* aristotelica che si compone di pietà e orrore.

Cimentandosi con Delavigne, bisogna poi tener presente che Donizetti debuttava in Francia adattando un soggetto recente e ben noto al pubblico parigino: logico che il camaleontico compositore tentasse di modulare il suo modo di scrivere alle esigenze della piazza. Si conserva a Napoli un importante documento sul quale insisterò: è il libretto manoscritto di Emanuele Bidera con interventi autografi di Donizetti (la fonte si trova riprodotta in «The Donizetti Society Journal», 7, Bergamo, 2002; la trascrizione integrale è proposta in questo numero 8 de «La Fenice prima dell'opera»): rappresenta il testo progettato a tavolino dal compositore e dal librettista, qualche mese prima della trasferta parigina. Arrivato nella capitale francese, Donizetti (così come prevedeva il contratto che troviamo pubblicato in questo volume per la prima volta) fu costretto dal sovrintendente Robert e dal consulente artistico Rossini ad una serie di cambiamenti molto importanti: i due dirigenti volevano per il Théâtre Italien opere di gusto assolutamente italiano e – se possibile – composizioni ancor più convenzionali di quelle che risuonavano nella nostra penisola. *I Puritani* di Bellini, che precedette nello stesso teatro il *Marino* di nemmeno due mesi, era una partitura nata stilisticamente già 'vecchia': e pure stava totalizzando un record d'incassi che dovrà rimanere di fatto imbattuto fino al 1843, l'anno di *Don Pasquale*. Tale successo autorizzava e spronava i responsabili del Teatro degli Italiani a continuare nella medesima direzione. Molti dei cambiamenti imposti a Donizetti sono spiegabili come tentativi di cancellazione di soluzioni poco ortodosse rispetto alla tradizione. Ciononostante, Donizetti la spuntò su qualcuna delle idee portate da casa. Ad esempio la primadonna non ha una vera aria di sortita, né un rondò finale: al suo posto c'è una scena molto intensa dove l'azione non si ferma per lasciar luogo al classico sfoggio vocale prima della chiusura di sipario. Manca la cavatina del protagonista maschile. E non esiste neppure un'aria di 'addio alla

vita' del tenore morente. Sintomi, credo, della commistione dei generi di cui ho scritto prima: come non pensare per esempio al Finale primo, dove i 'comici' suoni del festino danzante si alternano ora alle voci del dramma privato di Faliero, Fernando ed Elena ora alle voci politiche della congiura?

In quest'opera gli oggetti di scena hanno importanza fondamentale. L'inclinazione comica spinge gli autori a prevaricare addirittura i moventi psicologici dell'azione: sembra che gli oggetti siano la vera causa del comportamento dei personaggi.

Pensiamo alla scritta ingiuriosa di Steno che denuncia l'infedeltà di Elena. Nella versione del libretto di Napoli, Vincenzo indicava a Israele il trono dogale, coperto da un panno. La scritta veniva direttamente mostrata al pubblico, un po' come succedeva con la scritta «Borgia» / «Orgia» in *Lucrezia*.

VINCENZO (*rimovendo il tappeto dal trono*)

Mira.

Leggi, taci, affrena l'ira;
Ché a soffrir solo ci avvezza
La sognata verità

ISRAELE (*leggendo*)

«Marin Faliero dalla infida moglie...» (*coprendosi il viso*)
O vitupero! Ecco le grandi imprese
Del cavalier scortese

Il tema doveva essere di grande presa emotiva e in qualche modo appartenente alla *koinè* artistica: nove anni dopo, nel 1844, Francesco Hayez dipinge un *Marin Faliero rimprovera il giovane Steno*, dove – in un clima figurativo di tragica classicità – compariva, a destra del trono, la comica scritta «Marin Faliero dalla bella mojer – altri la gode e lui la mantien» (cfr. p. 93). Nella versione definitiva dell'opera donizettiana, la scritta non è alla vista del pubblico, ma viene citata da Faliero stesso, che ne parla a Fernando (il quale, per verità, è proprio la causa dell'infedeltà di Elena).

FALIERO

Or va, l'insulto

Conta all'Europa; di che restò inulto.
Godi, Venezia! O gondolier, che canti
Le glorie mie, canta or su queste soglie:
«Marin Faliero dall'infida moglie».

Questa soluzione è del tutto giustificabile secondo categorie psicologiche: la colpa di Fernando è enfatizzata, perché il giovane viene messo al cospetto delle conseguenze che il Doge è costretto a patire per la sua tresca con Elena; tuttavia il libretto napoletano risolveva la scabrosità dell'episodio adottando un taglio eminentemente visivo, e in tal senso più comico. Si noti un ulteriore dettaglio: Donizetti e Bidera inizialmente pensavano alla scritta coperta. Il trono dogale era macchiato dalla infedeltà, ma la macchia, quell'umana, dolorosa, debolezza di Elena, veniva mascherata. Proprio il mascheramento, espediente scenico antico quanto il teatro stesso, è una caratteristica dominante nella trama: pensiamo all'episodio del velo. La donna lo consegna come dono all'amato che sta per lasciare la città (il medesimo meccanismo



Francesco Hayez (1791-1882), *Il doge Marino Faliero accusa il giovane Steno di essere l'autore della scritta infamante sul Doge e la Dogaressa*. Olio su tela. Parigi, Collezione privata, 1844.

di *Roberto Devereux*); da quel momento il velo agisce sulla vicenda esattamente come il tappeto agisce sul trono, nascondendo simbolicamente la colpa degli amanti: fino a quando Fernando e il velo (la 'maschera' consegnatagli da Elena) rimarranno insieme, l'infedeltà non sarà scoperta.

Eppoi l'altro mascheramento, questa volta del tutto esplicito: la festa. Steno, nonostante la condanna all'esilio, s'introduce in casa di Leoni grazie alla maschera che indossa. Si mette ad insidiare pesantemente Elena, della quale vorrebbe – senza speranza di successo – diventare l'amante. Israele lo riconosce; lo denuncia a Fernando che – reso cieco dalla gelosia – lo sfida a duello, mentre Faliero non s'accorge fino in fondo di quel che sta succedendo. Tuttavia il mascheramento scenico più permeante, invadente e soffocante dell'opera non era realizzato da un oggetto, ma dai lumi. Esiste nel libretto una parola evocata quasi patologicamente. È la parola «notte». La notte, se vogliamo, è mascheramento della luce, diaframma fra verità e coscienza; e in *Marino Faliero* agisce sui personaggi in maniera decisiva, inesorabile, quasi si trattasse d'un personaggio in carne ed ossa: tutti ne parlano come ossessionati. Lo scorrere del tempo drammatico è serratissimo. Sembra che tutto avvenga in presa diretta, come nelle migliori opere comiche. La scena dell'arsenale, in apertura, si svolge prima del tramonto. Fuggito il sole, lo scandire del tempo viene rispettato matematicamente, con riferimenti addirittura alle ore. A sera inoltrata si celebra la festa e si decide l'assalto (atto I, 16):

FALIERO

La notte scelta?

ISRAELE

È questa.

FALIERO

Questa che già si avvanza
Si tenebrosa?

ISRAELE

Sua feral sembianza
L'opra somiglia che pensiam.

Alle tre si riuniscono i congiurati, preceduti dal canto dei gondolieri, in Campo San Giovanni e Paolo (II, 1):

CORO

Siamo figli della notte
che voghiam per l'onda bruna:
l'eco sol dell'acque rotte
della torbida laguna
corrisponde al nostro canto,
che di pianto è messeggiar.[...]

VOCE DI DENTRO

Or che in cielo alta è la notte
senza stelle e senza luna,
te non sveglin le onde rotte
della placida laguna:
dormi, o bella, mentre io canto
la canzone del piacer.

Arriva Fernando, che sta per battersi in duello (II, 2):

FERNANDO

Notte d'orrore!... Di tremendi auguri
fatto segno son io.
Freme il ciel, freme il mare,
voci cupe e lontane odo gridare...

Viene dunque decisa l'ora dell'assalto, il «terzo squillo» della campana grande: le sei del mattino (come in *Rigoletto*, la campana suona ogni due ore). Poi, in successione diretta, e sempre con riferimenti all'oscurità, si susseguono la morte di Fernando, la trappola ordita contro il Doge e il suo arresto, con relativo processo. L'alba è desiderata e invocata più volte dal Doge e dai suoi fidi.

Quella notte maledetta caduta sopra Venezia è causa di tutte le sciagure (II, 4-5):

GUIDO e CORO

Ah! quell'aurora
quanto è tarda a comparir [...]

FALIERO

Fosca notte, notte orrenda,

tante colpe invan tu celi.
L'ira mia sarà tremenda,
morte ovunque spargerà. [...]

CORO

Trista notte, il corso affretta,
cedi il campo alla vendetta; [...]

FALIERO

Non un'alba, non un'ora
più rimanga ai scellerati.

Per effetto di tutto questo buio, gli squarci di luce hanno valore particolare, enfaticizzato: sono sempre forieri di verità dolorose e sconvolgenti. Il Doge, apprendendo che Elena è seguita dalla maschera insolente in casa di Leoni, esclama freudianamente «Terribil lampo agli occhi miei!» (I, 17): è l'improvvisa scoperta che la sua vita sentimentale è concretamente minacciata da qualcosa, da qualcuno. Quando poi si presenta in Campo San Giovanni e Paolo per mettersi a capo della rivolta, l'oscurità è protagonista assoluta. La didascalia del libretto napoletano descriveva la scena con precisione: «Da un lato la chiesa, il canale dall'altro. In fondo al canale una Madonna rischiarata da una fioca lampada che non dà verun lume alla piazza, anzi ne accresce l'orrore della notte». I congiurati diffidano dell'estraneo. Una «lampada cieca» viene presa da una barca; Beltrame illumina il volto del Doge, e la verità della congiura entra in scena acquistando una fisionomia. Sempre accompagnato da effetti illuminotecnici, Faliero proclama l'obiettivo della missione (II, 4):

FALIERO

Morte ai dieci!...

ISRAELE

Il fulmine cade. (*tuona*)

Anche il ciel minaccia irato
I superbi...

Nel mentre (nascosto dalle quinte) Fernando si batte con Steno. Il cozzar d'armi e il grido di dolore sono un'eco imprecisa della verità: Faliero è agitato per i rumori che ha sentito. Sul passo d'una marcia funebre arriva Fernando agonizzante, portato a braccio dai gondolieri. Avvolto dalle tenebre, Faliero non può riconoscerlo: è di nuovo un lampo che s'incarica di rivelare la tragedia. Un istante: il tempo di veder spirare il ragazzo, e il vecchio ritorna cieco, stordito e brancolante (II, 5):

FALIERO

Ove son? Chi piange qui?...
Ove andò?... Dov'è? Morì?...
Voi chi siete che piangete?
E Fernando ov'è?...

TUTTI

Morì!

Si chiude l'atto secondo, e con trovata davvero notevole, muta l'ambiente scenografico ma non si spezza il flusso narrativo: il pubblico si trova al terz'atto nella se-

mioscurità delle stanze del Doge, mentre fuori il temporale si sta calmando. La tempesta funziona perciò da cerniera fra il *prima* ed il *dopo*, realizzando un inedito *durante*: il coro d'apertura viene percepito come contemporaneo alla scena che si sta svolgendo in Campo San Giovanni e Paolo, perché innestato in quel medesimo effetto atmosferico che funge da amalgama: il cielo nero spazzato da vento e bagliori. Nel frattempo, Elena ha assistito – in sogno, in incubo – ad una scena orribile, forse alla stessa uccisione vista dagli spettatori. Faliero entra nella stanza. Nel dialogo con la moglie ritroviamo l'ossessione notturna: «Fra l'ombre in sì tard'ora?» e poi «E in tal notte Fernando anch'ei ti abbandonò?» «Fernando è morto» risponde il Doge. Il commento di Elena è poeticamente consono alla situazione di luce: «Il sol che sorge ed io non vedrem che un sepolcro!», mentre Faliero incalza, rivelando il progetto della congiura imminente «E mille ancora ne scorgerà l'aurora». È nuovamente una sensazione uditiva a scuoterlo: sente il tumulto dei rivoltosi prima dell'ora convenuta, non vede la luce del sole «Pur non aggiorna... e l'alba ancor lontana parmi...»; ciononostante al cospetto di Leoni si proclama re di Venezia. Scatta la trappola, fuori dalla porta ci sono gli sgherri, i «Signori della notte» che lo arrestano, reo confesso.

Dopo la condanna, finalmente comincia ad arrivare un po' di luce (associa questa situazione al sorgere del sole sulla laguna nell'*Attila* verdiano: lo studioso Marco Capra ha acutamente segnalato l'uso simbolico della luce in queste letterature), e così si procede nel percorso graduale verso la verità. Faliero, ingannato dalla propria cecità, vorrebbe fare un uso improprio del velo che Fernando gli ha consegnato morendo. Chiede dunque ad Elena di usarlo per coprire il volto suo e quello di Fernando in sepoltura comune. Elena è schiacciata dai sensi di colpa, e confessa l'infedeltà. Donizetti a questo proposito si discosta dal modello del Delavigne, che invece aveva disposto la confessione qualche scena prima: nel momento cioè in cui Faliero rivelava a Elena la morte di Fernando, mostrando il velo insanguinato. Paolo Cecchi, autore di un importante saggio su *Marino Faliero*, interpreta lo spostamento osservando che effettivamente nel libretto operistico l'effetto drammatico è accresciuto rispetto a quel che accadeva nel modello francese; la scelta di Donizetti – oltre ad ottenere un *coup de théâtre* indubbiamente migliore – appartiene ad una modulazione complessiva del soggetto verso un orizzonte un po' diverso da quello del Delavigne. Come noto, il *Marino Faliero* è l'unica di circa settanta opere donizettiane ad aver lasciato intendere una qualche vicinanza alle idee del Risorgimento, in virtù di alcuni lusinghieri giudizi espressi in una *Filosofia della musica* (1836) da qualcuno che se ne intendeva: Giuseppe Mazzini. Va da sé che l'argomento stesso – un patrizio che si unisce al popolo oppresso per scalzare la tirannia oligarchica del governo – era facilmente interpretabile secondo logiche risorgimentali. Ma cercando nel lavoro di Donizetti un orientamento veramente politico della trama, potremmo nutrire seri dubbi per almeno tre motivi:

1. nel libretto di Napoli l'apertura dell'opera non inscenava lo scontro fra Steno e gli arsenalotti difesi da Israele: l'episodio veniva semplicemente raccontato da Israele. Solo a Parigi, mercé il lavoro dell'esule Agostino Ruffini, Steno, il cattivo, diventa il tiranno disposto a scontrarsi fisicamente con gli arsenalotti, di classe inferiore;
2. sempre nel libretto di Napoli, Steno era proprietario di un'aria in cui cattiveria e negatività venivano ricondotte principalmente alla lussuria, al desiderio re-

presso nei confronti di Elena, e non a brame politiche o prevaricazioni sociali. A Parigi l'aria scompare;

3. l'episodio cruciale per spiegare il disegno politico di Faliero è nel duetto con Israele. In quel momento Bertucci parla al Doge del complotto per rovesciare il governo. Lo sprona ad unirsi alla congiura; Faliero contrappone le sue obiezioni, di carattere politico, di carattere militare, ma è solo nel momento in cui Israele tira fuori l'argomento della taccia d'infedeltà di Elena che il vecchio Doge decide d'armarsi contro gli oppressori. Per Marino, la principale colpa dei Dieci e dei patrizi sembrerebbe essere quella d'insidiare la sua sfera coniugale.

Sono anche arrivato a pensare che quello di Mazzini – e di molti altri musicografi – fosse un abbaglio, una proiezione di desideri di appartenenza più che un dato oggettivo. Rileggendo Mazzini mi sono invece persuaso che nell'indagare la politicità dell'opera forse avevo inforcato un paio d'occhiali sbagliati. Intendo dire che l'idea che abbiamo noi uomini del Novecento di concetti come «Storia» o «Rivoluzione», si fonda su alcune idee *a priori*: prima fra tutte che la storia e le rivoluzioni siano fatte dai popoli, dalle grandi masse, non dagli individui. Ebbene, l'Italia dell'epoca di Mazzini (a differenza della Francia di Delavigne e Hugo) non era una Nazione, né gli Italiani un Popolo. Gli unici valori nei quali era possibile trovare un'identità di intenti erano individuali, non sociali. E così la storia della tentata congiura del 1355 era quella di un individuo, un Doge offeso come marito che si univa a tanti altri individui: gondolieri, arsenalotti, operai che fossero. Tutti offesi, per motivi diversi, nella loro singola vicenda come il nobile Faliero. E tutti pronti a reagire contro il nemico comune. Cito da Mazzini, che punta la sua analisi proprio sul duetto politico di Israele e Faliero: «rappresentazione profondamente vera, l'uno del principio popolare intollerante di giogo, l'altro del principio aristocratico offeso nella parte più vitale della sua essenza, l'onore». Perciò Donizetti trasferisce alcune idee del Delavigne dall'ambito sociale a quello privato. Per l'episodio del velo, l'elemento messo in maggior risalto nel melodramma donizettiano è l'infedeltà, la colpa di Elena. È chiaro che mettendo tale scena a ridosso del finale, Donizetti ha tolto la funzione 'incidentale' del velo (in Delavigne era l'oggetto che rivelava ad Elena quasi casualmente la morte dell'amante), ma in compenso ne ha aggiunto un valore simbolico fortissimo.

Ripercorriamo il passo. Siamo nella Sala del Consiglio dei Dieci; il libretto di Napoli specificava: «tappata di nero con grande crocifisso in mezzo». Il Doge è condannato, assieme ai cospiratori. Chiede di poter passare gli istanti prima di morire da solo: viene accontentato. Nella grande scena che segue, Faliero è raggiunto dalla moglie e, come detto, vorrebbe usare il velo insanguinato, il simbolo dell'infedeltà, come estremo suggello della virtuosa amicizia che lo legava a Fernando: è per quest'uso improprio del simbolo-velo che Elena compie l'onesto ma crudele atto della confessione. Faliero in preda all'ira straccia il velo. Adesso la grande croce che sovrasta la sala diventa l'oggetto chiave per lo scioglimento: attraverso la confessione e il perdono cristiano Elena viene in qualche modo purificata. Donizetti, grazie agli oggetti di scena e allo spostamento della confessione, riusciva così a focalizzare il suo punto di vista sul dramma privato del tradimento, mettendo in secondo piano il dramma pubblico di una rivoluzione (giusta) soffocata nel sangue sul nascere. Insomma, nel momento in cui le tenebre svaniscono, la croce catalizza visivamente, co-

me simbolo d'un perdono spasmodicamente invocato, tutta la tensione psicologica dei due personaggi, diventando l'interlocutrice del loro esprimersi:

ELENA

Giusto cielo, a lui tu dona
Il perdon com'ei perdona,
Alla sposa delinquente,
Alla rea che si pentì.

FALIERO

Dio pietoso, Dio clemente.
Come or io perdono a lei,
Dal tuo soglio i falli miei
Tu perdona in questo dì!

Faliero viene condotto al patibolo. Il Finale dell'opera nega agli spettatori qualsiasi possibilità 'visiva': Elena, sola in scena, con una specie di 'tiscopopia' (per la precisione 'ascolta' i rumori della sala contigua) segue la morte del marito e la racconta. Il coro dei Dieci, da fuori, annuncia l'eseguita condanna. Elena sviene e si chiude il sipario. Nel libretto di Napoli accadeva qualcosa di decisamente più spettacolare e crudo, e che Rossini e Robert puntualmente cassarono. Dalla sala Elena non riesce a seguire gli eventi esterni: in un finale serrato e travolgente, quasi a precipizio, la donna abbraccia la croce. Sente gridare «Viva Faliero!», corre verso le porte sperando in una sollevazione della plebe, ma viene sospinta al centro della scena dal sopraggiungere deciso e trionfale dei Dieci che annunciano l'avvenuta esecuzione del Doge: «Di Faliero / Il reo capo giustizia troncò». La chiusura era risolta col nuovo ingresso di un oggetto-simbolo: i Dieci, come vuole la didascalia napoletana, rientrando in scena recano fra le mani «le spoglie ducali», corona compresa. La suggestione visiva era di grande impatto. Il costume teatrale diventava la metafora del Doge ucciso, e il suo corno, il copricapo, una allusione talmente chiara ed eloquente del capo spiccato che i responsabili del Théâtre Italien evitarono d'inscenarla.

Ancora Francesco Hayez può prestarci uno sguardo: nel 1867 dipinse gli *Ultimi momenti del Doge Marin Faliero* (cfr. p. 99). Il luogo è quello deputato dalla leggenda, la cosiddetta «scala del piombo», anche se il pittore la dipinge con la stessa foggia della attuale Scala dei giganti (in realtà nel 1355 la scala del piombo non c'era: l'esecuzione avvenne su altra scala che oggi non esiste più). Il giorno brilla in modo insolente. Nella sua narrazione, il pittore mette al centro Faliero in sottoveste nera. È il dramma di un vecchio (ha il volto del pittore settantasettenne) che conserva tutta la regalità pur senza broccati: con stordita incredulità sta per poggiarsi sul ceppo. Il corno ducale viene collocato su di un cuscino, evidentemente già pronto per il successore. Il cuscino è sorretto dal paggio del doge, il 'pallottino'. In asse, alla sommità dello scalone, la giovane moglie in gramaglie si dispera fra gli sguardi impietosi di alcuni dei Dieci: ha l'atteggiamento intenso e drammatico tipico di molte Madonne ai piedi della croce; ed anche la disposizione geometrica del gruppo rammenta il supplizio del Cristo, o meglio, gli istanti *prima* dell'innalzamento della croce, in cui l'asse corto dello strumento di supplizio è disegnato dalle figure in basso, mentre la linea che unisce il capo di Faliero alla moglie rappresenta l'asse maggiore. Il pittore, allo stesso modo di Donizetti, non sceglie come «ultimo momento» *il morire* del Doge, ma la sua *svestizione*, assieme alle storie individuali raccontate dalle espressioni degli 'attori': si notino ad esempio i commenti e i diversi atteggiamenti dei tre personaggi che sorreggono il vestito accuratamente piegato. Insomma, credo non sia un errore collocare il dipinto nel medesimo ambiente estetico del melodramma: questi due grandi



Francesco Hayez (1791-1882), *Gli ultimi momenti del Doge Marino Faliero sulla scala detta del Piombo*. Olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, 1867.

artisti italiani evitano l'esplicita e truculenta messinscena della morte violenta ricorrendo ad un apparato simbolico incentrato sul costume del Faliero. Ma non è solo una forma di 'buon gusto' figurativo a spingere in tal senso, è proprio un intento narrativo differente.

Eugène Delacroix dipinse il medesimo soggetto nel 1826 (cfr. p. 101). La differenza culturale è evidente. Il dramma privato della moglie scompare: sulla sommità dello scalone campeggia la corona. L'abito giallo è una massa inerte ed ingombrante: la svestizione è narrata come crudele dettaglio per agevolare il lavoro del boia. Ai piedi dei gradini lo scempio del Doge. La scala deserta, nel centro del quadro, segna una separazione incolmabile fra il 'sotto' e il 'sopra': lassù una folla muta e feroce guarda verso la figura che leva al cielo il brando insanguinato e tiene in mano la testa recisa del povero Faliero, genialmente nascosta dietro la balaustra. Al vecchio Doge, così separato dal gruppo dei potenti, Delacroix nega la possibilità del volto, la possibilità di una smorfia di orrore e dolore. Il pittore francese ritrae la tracotanza di un potere violento, di una giustizia inflessibile (il brando che colpisce chiunque violi le leggi), il braccio di una Storia in cui non esiste pietà per gli individui. Faliero, in fondo, non è che un corpo mutilato, un Doge senza fattezze: è come la tela nera conservata per suo 'ritratto' ancor oggi a Palazzo Ducale.

Esattamente l'opposto di quell'unico, irripetibile personaggio che Donizetti e Hayez hanno voluto così *teatralmente* immaginare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

L'elenco che segue segnala i principali debiti scientifici in ordine diacronico di ricorrenza. Desidero inoltre ringraziare Paolo Fabbri, Livio Aragona, Marina Manfredi e Luigi Ferrara Degli Uberti che hanno avuto la pazienza di leggere e discutere il contributo nella fase di stesura.

GEORGE GORDON BYRON, *Tragedie Storiche*, introduzione e traduzione di Decio Pettoello, Torino, UTET, 1956.

E.T.A HOFFMANN, *Marin Faliero*, traduzione ed introduzione di Marino Freschi, Pordenone, Studio Tesi, 1987.

CASIMIR DELAVIGNE, *Marino Faliero di Casimiro Delavigne dell'Accademia Francese tradotto da Luigi Raspi*, «Nuova Biblioteca Drammatica», u/1, Roma, 1829.

GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della Musica* [1836], a cura di Marcello De Angelis, Firenze, Guaraldi, 1977.

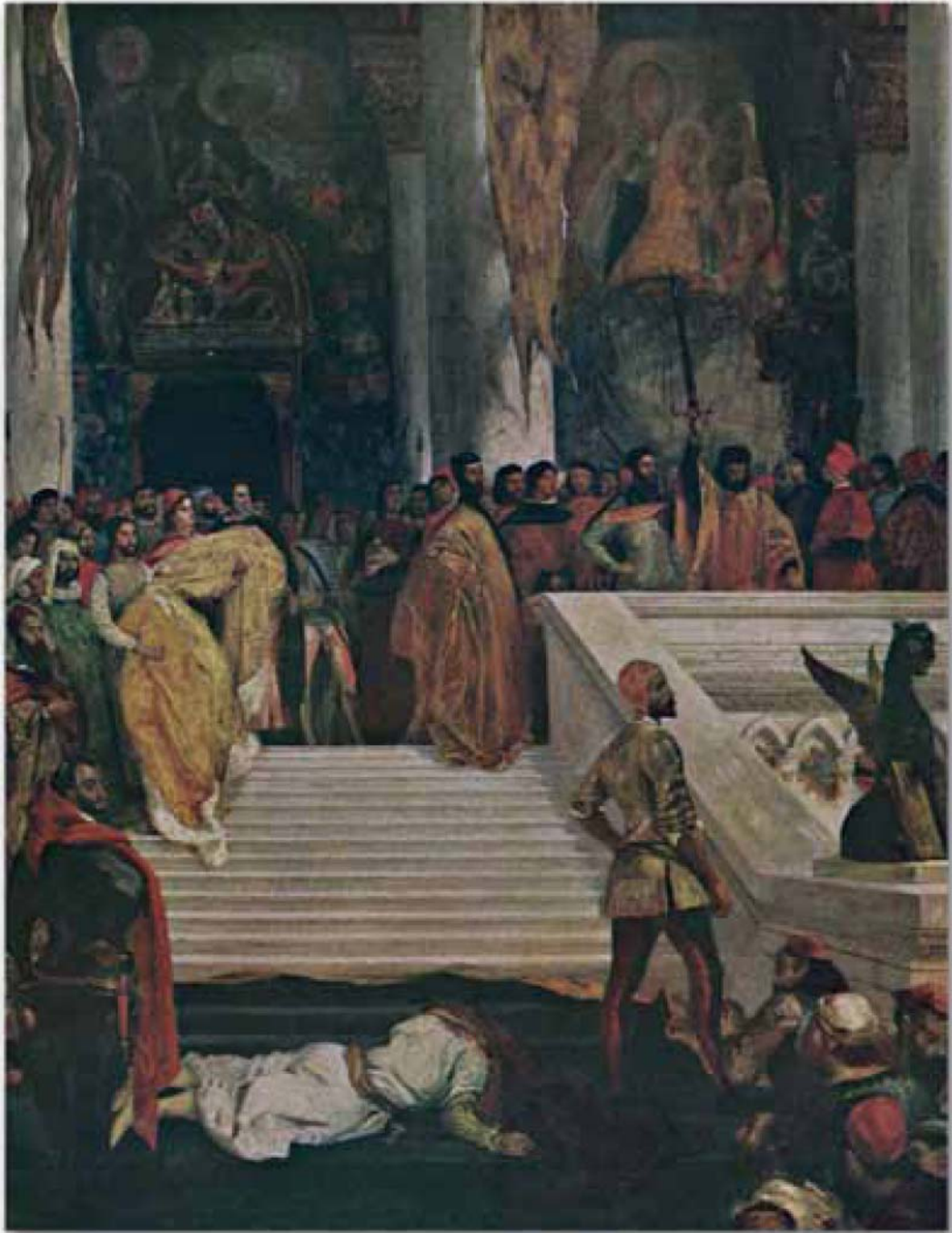
GUIDO ZAVADINI, *Gaetano Donizetti: Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo, Arti Grafiche, 1948.

GUSTAVO MODENA, *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, a cura di Terenzio Grandi, Roma, Vittoriano, 1955.

WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, Torino, EdT, 1986.

PIERO WEISS, *Verdi e la fusione dei generi*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Mulino, 1986, pp. 75-92.

GIOVANNI MORELLI, *Ascendenze farsesche nella drammaturgia seria italiana del grande Ottocento*, in *I vicini di Mozart*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, 1989, II, 641-688.



Eugène Delacroix (1798-1863), *L'esecuzione di Marino Faliero*.
Olio su tela. Londra, The Wallace Collection, 1827.

- PAOLO CECCHI, *'Per rendere il soggetto musicabile': il percorso fonte - libretto - partitura in «Maria Stuarda» e «Marino Faliero»*, in *L'Opera Teatrale di Gaetano Donizetti, Atti del Convegno Internazionale di Studio 1992*, a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993, p. 229-275.
- FERNANDO MAZZOCCA, *Francesco Hayez: catalogo ragionato*, Milano, Motta, 1994.
- MARCO CAPRA, *L'illuminazione sulla scena verdiana ovvero «L'arco voltaico non acceca la luna?»*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997, pp. 230-264 (l'autore indaga il valore simbolico delle prescrizioni illuminotecniche di alcune opere verdiane; sua è l'osservazione riguardante il sorgere del sole nell'*Attila*).
- GIORGIO PAGANNONE, *Aspetti drammaturgici e formali nel «Marino Faliero» e nell'«Assedio di Calais»*, in *Donizetti, Napoli, l'Europa*, a cura di Franco Carmelo Greco e Renato di Benedetto, Napoli, Edizioni Scientifiche, 2000, p. 299-321.
- PIERO MIOLI, *Quello schiavo coronato che spezzò la sua corona*, in *Marin Faliero*, Parma, Teatro Regio, 2002, pp. 47-69 (programma di sala).
- «The Donizetti Society Journal», 7: *Donizetti and France*, a cura di Alexander Weatherson e Fulvio Stefano Lo Presti, Londra-Bergamo, Donizetti Society e Fondazione Donizetti, 2002. In particolare: *Il libretto*, pp. 47-96 e FRANCESCA SELLER, *Il «Marin Faliero» da Napoli a Parigi: raffronti testuali*, pp. 31-46.
- MARCELLO CONATI, *Il «Marin Faliero» secondo Bellini e secondo Mazzini*, relazione tenuta a Bergamo in occasione del convegno *Drammaturgia, vocalità e scena tra Donizetti e Puccini. Convegno di studi in onore di William Ashbrook*, Bergamo-Lucca, 18-21 ottobre 2002.
- JEREMY COMMONS, *L'ur-text del «Marino Faliero»*, relazione tenuta in occasione del convegno *Voglio amore, e amor violento*, Bergamo 1998, in corso di pubblicazione a cura della Fondazione Donizetti.
- Donizetti nel Fondo Rolandi, Catalogo dei libretti donizettiani della Fondazione Giorgio Cini di Venezia*, a cura di Luigi Ferrara degli Uberti con la collaborazione di Silvia Urbani, in corso di stampa per la Fondazione Donizetti di Bergamo.