

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno VIII, 2001, n. 2

ARTICOLI

| | | |
|--|------|-----|
| NICO STAITI, <i>L' "Estasi di santa Cecilia e quattro santi" di Raffaello. Riflessioni su pittura e musica</i> | pag. | 177 |
| JAMES CHATER, <i>Marenzio's "First Flower" Restored: A Reconstruction of «Donna bella e crudel, se sdegno avete»</i> | » | 193 |
| FERRUCCIO TAMMARO, <i>"Il credulo deluso" di Paisiello: un adattamento prima dell'originale</i> | » | 213 |
| MICHELLE BIGET-MAINFROY, <i>Quand les compositeurs relisent les contes</i> | » | 241 |

INTERVENTI

| | | |
|--|---|-----|
| PAOLO GALLARATI, <i>Mozart e Shakespeare nel "Don Giovanni" di Peter Brook</i> | » | 261 |
| MARCO BEGHELLI, <i>Per fedeltà a una nota</i> | » | 295 |

RECENSIONI

A. BARKER, *Scientific Method in Ptolemy's "Harmonics"* (M. Raffa), p. 317 – W. E. CAPLIN, *Classical Form* (L. Azzaroni), p. 325 – C. BROWN, *Classical and Romantic Performing Practice* (A. Rostagno), p. 331 – G. PESTELLI, *Canti del destino* (J. Daverio), p. 341 – F. LIPERI, *Storia della canzone italiana*; E. BERSELLI, *Canzoni. Storia dell'Italia leggera*; G. SALVATORE, *L'arcobaleno. Storia vera di Lucio Battisti* (P. Somigli), p. 351.

SCHEDE CRITICHE

R. Martinelli, M. Sonoda, G. Pestelli, G. Fornari, M. Giani, V. Bernardoni, S. Pasticci, G. Biancorosso e D. Sestili su S. CLARK e A. REHDING (p. 359), I. FENLON (p. 361), A. RICHARDS (p. 365), D. SCHROEDER (p. 367), I. BENT e U. TADDAY (p. 368), F. D'AMICO (p. 371), *Luigi Nono* (p. 373), M. J. CITRON (p. 376) e W. P. MALM (p. 378).

| | | |
|---|---|-----|
| NOTIZIE SUI COLLABORATORI | » | 381 |
| LIBRI RICEVUTI | » | 383 |
| BOLLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE» | » | 391 |

La redazione di questo numero è stata chiusa il 31 marzo 2002

Redazione

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. 0512092000 - Fax 0512092001
E-mail: saggmus@muspe.unibo.it

Amministrazione

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto (Viale Europa) - 50126 Firenze - c.c.p. n. 12707501
Tel. 0556530684 (quattro linee) - Fax 0556530214
E-mail: periodici@olschki.it

Abbonamento 2001: Italia € 41,32 (Esteri € 56,81)
Abbonamento 2002: Italia € 45,45 (Esteri € 62,49)
Abbonamento 2003: Italia € 47,00 (Esteri € 65,00)

(segue in 3ª di coperta)

MARCO BEGHELLI

Pesaro

PER FEDELTÀ A UNA NOTA

Prologo

L'ultimo importante allestimento verdiano del secolo XX, il *Trovatore* dato alla Scala nel dicembre 2000, ha sollevato i medesimi polveroni polemici già registrati in occasione di passate interpretazioni verdiane di Riccardo Muti, risolti nel pressapochismo dello *scoop* cui la stampa quotidiana e il giornalismo radiotelevisivo di casa nostra ci hanno da tempo abituati in campo culturale. Tutto pare essersi ridotto all'assenza di un acuto "di tradizione". Sul merito di quell'acuto hanno pontificato ministri della Repubblica e dirigenti d'azienda, stilisti e magistrati, cantanti in pensione e loggionisti in servizio permanente: tutto ciò in nome di una presunta "fedeltà" all'arte di un musicista assunto al rango di padre della patria.

La portata artistica dell'evento ha varcato di molto i confini nazionali, grazie a una fitta rete di trasmissioni radiofoniche e televisive in decine di paesi diversi e alla definitiva fissazione discografica (Sony Classical S2K 89553) di un'esecuzione che per marchio di garanzia reca il crisma dell'"autenticità testuale" («Riccardo Muti ha sempre sostenuto che quest'opera si dovesse eseguire come avrebbe voluto Verdi: in versione integrale e con scrupolosa attenzione per i dettagli di armonia, strumentazione e dinamica»: così sottolineano le note di accompagnamento ai CD). La vicenda ci offre il pretesto per saggiare il livello di coscienza critica che, al giro del millennio, caratterizza la stampa musicale italiana a larga diffusione, e per affrontare nel contempo un problema di prassi esecutiva che, muovendo da un caso particolare noto anche ai frequentatori occasionali del teatro d'opera, riguarda più in generale un fenomeno stilisticamente connaturato al melodramma italiano ottocentesco: quello dell'acuto aggiunto. Se dunque le premesse sono circoscritte a un fatto di cronaca, le argomentazioni mirano ad una portata più generale.

L'errore di base che si è potuto osservare sulle pagine dei quotidiani per una settimana intera è la decontestualizzazione del problema, isolato non solo dalla realtà storica, ma anche dalla realtà attuale, quella cioè che il critico frequenta d'a-

bitudine. Fatto sta che agli occhi della pubblica opinione si è improvvisamente fatta passare per pecora nera ciò che quotidianamente pascola e prospera da pecora bianca nei teatri di tutto il mondo, solo perché il *diktat* del momento era di eleggere per una sera a capro espiatorio l'acuto aggiunto: un capro espiatorio verso cui nessuno, fino al giorno prima, aveva tuttavia mai espresso un particolare fastidio, e contro il quale, placatosi il clamore del momento, nessuno par che voglia più sostenere la crociata (com'era del resto già avvenuto in occasione di un'analoga operazione compiuta durante il Maggio Musicale Fiorentino del 1977, artefice lo stesso Muti).

Vale dunque la pena di ridelineare a mente fredda l'intera questione, sul piano storico e stilistico insieme, con la serenità ch'essa richiede.

Il falso mito del "Do di petto"

Furia e bagarre in loggione alla Scala per un Do di petto. "Vergogna", grida qualcuno da lassù, quando non arriva la puntatura del tenore Salvatore Licitra, alla fine della cabaletta «Di quella pira», che Riccardo Muti come persino i bambini sanno ha tolto dal *Trovatore* che ha aperto ieri la stagione della Scala.
(Leonetta Bentivoglio, «La Repubblica», 8 dicembre 2000)

La nota incriminata è dunque il Do acuto con cui i tenori son soliti concludere l'atto III del *Trovatore*, esito estremo e trionfale dell'elettrizzante cabaletta «Di quella pira – l'orrendo foco | tutte le fibre – m'arse, avvampò!...». Tale nota eclatante viene comunemente denominata 'Do di petto'.

Ebbene, converrà chiarire una volta ancora che il Do di petto *non* esiste, nel senso che non può fisiologicamente esistere, così come non può esistere il Si di petto o il Si₁ di petto. La salita agli acuti estremi senza applicare il cosiddetto 'passaggio di registro' (in termini foniatrici: dal 'registro modale con consonanza di petto' al 'registro modale con consonanza di testa') è infatti umanamente impossibile, come ben sanno gli stessi tenori che a parole sbandierano i loro sedicenti Do di petto ma che, come tutti i colleghi, per forza di cose "girano" la voce fra il Mi e il Sol, a scanso di un inevitabile *break* vocale.

Anche la leggenda legata a Gilbert Duprez, presunto inventore ottocentesco del Do di petto durante le repliche parigine del *Guillaume Tell*, è stata da tempo confutata e ricondotta sui binari di un artificio messo in atto a livello di risonanza faringea, piuttosto che di un inedito meccanismo di produzione del suono in ambito laringeo.¹

¹ Cfr. M. BEGHELLI, *Il "Do di petto". Dissacrazione di un mito*, questa rivista, III, 1996, pp. 105-149.

Il tradizionale Do della "pira" non è dunque un (di per sé impossibile) Do di petto, ma un semplice Do acuto. Con la simbologia corrente lo chiameremo 'Do₄'.

L'aspetto stilistico

La passione per la voce ottenebra un tipo di tifo operistico. Il Do è uno spogliarello, fa vedere dove arrivi.

(Lorenzo Arruga, «Il Giorno», 9 dicembre 2000)

Cos'è quel Do di petto? Non è per niente uno scatto atletico; è la somma di una disperazione, il grido che scaturisce dalla certezza di un naufragio, di una sconfitta. Così, caro maestro Muti, in passato l'abbiamo sentito cantare: in un modo che scavalcava ogni eleganza o il suo contrario. Scattava quella nota dall'ugola del tenore, appunto come un fatto sovrumano, saliva al soffitto del teatro, e quel soffitto diventava un cielo sereno, dolcemente, tragicamente irraggiungibile.

(Enzo Siciliano, «La Repubblica», 8 dicembre 2000)

Non intendo indirizzare qui il discorso sul binario della pertinenza drammatica, quanto piuttosto di quella stilistica. Per sua natura, infatti, il melodramma vive in un continuo altalenare fra le ragioni del dramma e quelle del canto (fra la 'funzione referenziale' e la 'funzione poetica', avrebbe detto Roman Jakobson), e nella conclusione di un'aria come quella di Manrico è palese che, per dir così, il personaggio con tutti i suoi conflitti affettivi si ritira in buon ordine e lascia spazio al cantante con le sue fisiologiche necessità esibizionistiche.

Che l'esecuzione operistica abbia nel suo DNA pure un che di connaturato a concetti di atletismo e di mero sfoggio vocale è una realtà che risale all'epoca dei castrati settecenteschi; che i compositori d'opera italiana si formassero per operare entro siffatta temperie culturale è verità altrettanto inconfutabile. Quando Händel o Mozart, Rossini o Verdi (sino almeno alla *Traviata*) indicavano una corona cadenzale o la ripetizione *da capo* di un passo musicale già esposto, sapevano che il cantante sarebbe intervenuto con inserti di propria invenzione: in altre parole, predisponavano tali strutture *attendendosi* che il cantante agisse secondo principii invalsi di prassi esecutiva (così la chiameremmo oggi). Ne deriva che eseguire 'ciò che l'autore ha scritto' non è, in questo repertorio, necessariamente un merito.

In mancanza di attestazioni sonore per quanto riguarda l'aspetto di tale prassi a metà Ottocento,² ne abbiamo ampie esemplificazioni pratiche nei due volumi

² Intendo naturalmente parlare di attestazioni dirette, per le quali bisognerà attendere il secolo XX. E tuttavia le pionieristiche incisioni dei primissimi anni del '900 che ci conservano in-

del trattato di canto edito a Parigi da Manuel García jr fra il 1841 e il 1847, prontamente vòlto in italiano da Ricordi.³ Si potrebbe opinare che lo stile vocale lì codificato fosse ormai *démodé* a metà secolo, ma rimangono pur sempre gli appunti tramandati dai cantanti dell'epoca a darci solide conferme. Anche gli stessi compositori hanno più volte preso in mano la penna con intenti "didascalici", o annottando soluzioni esecutive particolari ad uso di questo o quel cantante, o addirittura scrivendole direttamente in partitura.⁴ Per limitarci al *Trovatore*, anno 1853, Verdi annotò in prima persona la fioritura di alcune corone (vedi il caso della cadenza che spinge Azucena fino al Do₅ nel duetto con Manrico), ovvero qualche *oppure* nelle cabalette (per la prima aria di Leonora), ma è improbabile che tali parche indicazioni andassero concepite come un limite da non oltrepassare: avrà provveduto sempre e comunque l'interprete a completare il disegno dell'autore, secondo consuetudine, e se non fosse stato in grado di farlo da solo, gli sarebbe venuto incontro l'autore stesso o qualche musicista di fiducia. Negli allestimenti del *Trovatore* che diresse al Théâtre Italien di Parigi (1854 e 1855), Verdi operò «qualche accomodo alla parte della Frezzolini», nei panni di Leonora;⁵ della versione dell'opera in lingua francese (1857) ci rimangono poi le fioriture per l'aria del Conte e ben quattro nuove versioni (due autografe) della cadenza per la cavatina di Leonora; e allorché il contralto Pauline Viardot ebbe a chiedergli una modifica da proporre a Londra nelle ultime battute dell'opera (proprio così), Verdi l'indirizzò colà da Manfredo Maggioni, il quale avrebbe potuto «ajouter les peu de vers que vous désirez, ainsi que les notes», mentre per inserire una cadenza al termine del duetto con Manrico le consigliò di far ritornellare quattro battute dell'orchestra, onde averne tutto l'agio.⁶ Altro che un semplice acuto aggiunto.

Nella recente esecuzione scaligera, Riccardo Muti ha dunque giustamente invitato i suoi cantanti ad eseguire tutte le varianti d'autore notate in partitura, più

interpretazioni di cantanti allora cinquantenni, allievi diretti di maestri nati un secolo prima, hanno ancora molto da dirci, come ha ben mostrato W. CRUTCHFIELD, *Vocal Ornamentation in Verdi: The Phonographic Evidence*, «19th-Century Music», VII, 1983/84, pp. 3-54.

³ M. GARCÍA fils, *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant*, Paris, l'Auteur, 1841 e 1847; trad. it. *Scuola di Garcia. Trattato completo dell'arte del canto*, Milano, Ricordi, 1842 e 1848 ca.

⁴ Per Rossini, cfr. gli apparati critici delle partiture edite dalla Fondazione Rossini di Pesaro; per Donizetti rimando al mio articolo *Fonti per il recupero della prassi esecutiva vocale donizettiana*, in *Il teatro di Donizetti*, Atti dei Convegni delle celebrazioni 1797/1997-1848/1998, I: *La vocalità e i cantanti* (1997), a cura di F. Bellotto e P. Fabbri, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2001, pp. 11-29. Una messe inesauribile di esempi raccolti sul campo fino agli anni '60 dell'Ottocento (anni prettamente verdiani) l'offre la dissertazione dottorale di D. COLAS, *Les annotations de chanteurs dans les matériels d'exécution des opéras de Rossini à Paris (1820-1860)*, Tours, Université "François Rabelais", 1997.

⁵ Lettera di Tito Ricordi a Verdi, Milano, 25 novembre 1854 (inedita, S. Agata, Archivio di Villa Verdi). Di tali interventi d'autore non è rimasta traccia concreta, anche se, come ipotizza David Lawton (nell'introduzione storica all'edizione del *Trovatore* da lui curata, Chicago-London, University of Chicago Press - Milano, Ricordi, 1992, pp. xxxix-lxiii: lrv), potrebbero in parte essere confluiti nella successiva revisione (*Le trouvère*).

⁶ Lettera di Verdi a Pauline Viardot, Parigi, 24 aprile 1855 (si legge per la prima volta a p. LXI della suddetta edizione critica).

qualche altra timida interpolazione sparsa qua e là, in misura probabilmente inferiore al dovuto, ma di certo superiore a quanto qualsivoglia direttore avesse mai preteso nel repertorio verdiano, dopo Richard Bonyngé. Solo cantanti isolati d'estrazione rossiniana sono andati oltre in tempi recenti, come Samuel Ramey, disposto a variare ampiamente il *da capo* di tutte le cabalette verdiane che intona.

Discostarsi dalla lettera della partitura significa quindi, in tutti questi casi, realizzarne lo spirito implicito. Nessuno di coloro che nella 'settimana del Do di petto' – così l'ha ironicamente appellata un commentatore esterno ai pettegolezzi musicali – hanno predicato il rispetto della volontà d'autore si è tuttavia mai espresso in passato contro corone vocali insipientemente risolte col mero allungamento della nota, o ripetizioni eseguite testualmente, e neppure contro i tagli indiscriminati di tali ripetizioni, che sono altrettanti atti di lesa maestà formale ben più gravi d'una nota aggiunta o tolta («Voi sapete che sono nemiccissimo dei tagli, e dei trasporti di tono. È meglio non eseguire le opere»),⁷ ignorando il lavoro realmente svolto da Muti, hanno invece inneggiato ad un'unica abolizione di una variante tradizionale – e a quella soltanto, fra le molte abolite – senza rendersi conto che, per quante gli interpreti ne avessero tolte, altrettante varianti avevano poi reinserito in quelle stesse recite (e alcune persino di consolidatissima tradizione, come il portamento vocale «Ah, l'amorosa fia-am-ma» nel recitativo di sortita del Conte, o la salita al Si₄ di «E solo in ciel precederti» nell'aria di Manrico, non meno di certi *ritardando* durante «Mal reggendo all'aspro asalto»), il tutto contro la lettera del testo, non certo contro il suo spirito.

Il Do della "pira" è dunque solo una di tali varianti tradizionali; di sicuro la più nota e in quanto tale irrinunciabile, a tal punto che, come si sa, pur di emettere quell'acuto in quella posizione accade spesso che si abbassi di un semitono o di un tono l'intero brano, ad uso dei tenori che non ce la fanno ad intonare con sicurezza il Do. È dunque illecito anche tale abbassamento di tono?

Scagliarsi *acriticamente* contro l'arbitrio del trasporto, e di quell'uno soltanto, è un fariseismo che dimentica quanti e quali luoghi del melodramma italiano siano tradizionalmente sottoposti a trasporto di tono per oggettivi problemi d'estensione, da «La calunnia è un venticello» a «Che gelida manina», ignorando nel contempo che l'accomodamento della tonalità all'interprete faceva parte integrante della prassi esecutiva belcantistica, secondo il principio per cui parti create su misura di questo o quel cantante non necessariamente si confacevano a tutti gli esecutori che le avrebbero poi riprese: Verdi stesso, nonostante le dichiarazioni appena lette, ne autorizzò la pratica, ad esempio nel *Nabucco*,⁸ eleggendo poi a testo definitivo alcuni trasporti nella *Traviata*, dopo le prime, incerte recite.⁹ (Ma se dette recite non

⁷ Lettera di Verdi a Giulio Ricordi, Genova, 12 marzo 1878, in F. ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, IV, Milano, Ricordi, 1959, p. 49.

⁸ È da tempo noto il caso della preghiera di Fenena, «Oh, dischiuso è il firmamento!», descritto dettagliatamente per la prima volta in D. LAWTON - D. ROSEN, *Verdi's Non-Definitive Revisions*, in *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto di Studi verdiani, 1974, pp. 189-237. Ulteriori dettagli nella successiva edizione critica della partitura, a cura di R. Parker, Chicago-London, University of Chicago Press - Milano, Ricordi, 1988.

⁹ Per questo e tutti gli altri interventi, cfr. J. BUDDEN, *The Two "Traviatas"*, «Proceedings of

si fossero rivelate un insuccesso tale da indurre l'autore a ritirare la partitura per le opportune modifiche, sarebbero mai entrati nel testo definitivo quegli aggiustamenti dettati *anche* da situazioni contingenti, quali un cambio di compagnia?)

Scagliarsi *criticamente* contro il trasporto tonale della "pira" in funzione dell'acuto finale è invece sacrosanto là dove si condanni il malcostume di ergere una variante esecutiva al rango di 'testo' ancor più sacro e inviolabile di quello d'autore, costi quel che costi. Il problema, ancora una volta, è di portata ben superiore a quella di una singola opera. Si pensi a *Rigoletto*, tanto per fare un altro esempio tenorile non meno noto: da generazioni, certi tenori tecnicamente e stilisticamente impreparati si rendono ridicoli ostinandosi a "sbrodolare" una cadenza vocalizzata in coda a «La donna è mobile» (sulle parole «ed il pensier») entrata evidentemente in repertorio quando l'esecuzione d'un simile vocalizzo doveva essere ancora pane quotidiano per un cantante che si rispettasse. Ammesso e non concesso che in quel punto specifico del *Rigoletto* una cadenza ci voglia, sarebbe un preciso dovere artistico dell'interprete produrne una personale, modellata sulle proprie caratteristiche vocali; al contrario, molti tra coloro che per una sera si sono improvvisati paladini nella crociata anti-Do₄, non solo non battono ciglio nel sentire da anni sempre la stessa cadenza del Duca di Mantova mai scritta da Verdi, ma accettano supinamente persino l'assurdità di un'unica cadenza finale buona per l'intero repertorio romantico, nata chissà come chissà quando, e circolante oggi con la massima disinvoltura di bocca in bocca da un cantante all'altro, dal tenore al basso, qualunque sia l'opera in programma. Dischi alla mano, riascolti il lettore per suo conto cosa erano soliti cantare i vari Pavarotti o Ghiaurov o Cappuccilli – tre nomi campione – in coda alle arie «Quanto è bella, quanto è cara» nell'*Elisir d'amore*, «Tombe degli avi miei» nella *Lucia di Lammermoor*, «Infelice, e tuo credevi» nell'*Ernani*, «Il balen del suo sorriso» nel nostro *Trovatore* (qui all'Esempio 1): sempre e solo le stesse note, a dispetto di quelle scritte in partitura, a malapena adattandovi le parole dell'aria di volta in volta eseguita.¹⁰



Es. mus. 1 – Cadenza per il Conte di Luna. Con minimi aggiustamenti, Nemorino canta sulle medesime note «In quel cor non son capace, ah! non son capace lieve affetto ad inspirar», sir Edgardo di Ravenswood «Rispetta almen le ceneri, ah! di chi moria, di chi moria per te», don Ruy Gómez de Silva «Mi dovevan gli anni almeno, ah! far di gelo, far di gelo ancora il cor» (cfr. L. RICCI, *Variazioni – Cadenze – Tradizioni per canto*, II: *Voci maschili*, Milano, Ricordi, 1937, pp. 37-39).

the Royal Musical Association», 99, 1972/73 pp. 43-66, nonché la recente edizione critica della partitura a cura di F. Della Seta, Chicago-London, University of Chicago Press; Milano, Ricordi, 1997.

¹⁰ Per Pavarotti e Cappuccilli valgono praticamente tutte le edizioni discografiche disponibili; per Ghiaurov va esclusa l'esecuzione sotto la guida di Riccardo Muti, che ripristina il dettato della partitura.

Il problema della tradizione è dunque piuttosto il problema di un fossile: è la prassi esecutiva, prima ancora della tradizione, che obbliga a inserire la cadenza col flauto nella pazzia di *Lucia di Lammermoor*, ma essa pretenderebbe invero cadenze sempre nuove e diverse, non certo la pappagallesca ripetizione di quanto fecero Toti Dal Monte o Maria Callas.

I due Do di Manrico

Niente acuti sparati, niente Do di petto nella cabaletta di Manrico, ma il pubblico se lo aspetta.

(Paolo Gallarati, «La Stampa», 8 dicembre 2000)

Il famigerato Do della "pira" sono in realtà *due* nella tradizione esecutiva, e con implicazioni diversissime. L'uno s'inserisce al termine dell'arcata melodica della cabaletta, sulle parole «o teco almeno – corro a morir», l'altro come grido conclusivo dell'intero brano: «All'armi!» (una tradizione ormai estinta ne inseriva un terzo fra i due, subito prima della coda «All'armi! all'armi!», lanciando verso il Do₄ l'ultima sillaba di «corro a morir»).

Il primo Do acuto nacque verosimilmente come variante esecutiva per la ripetizione della cabaletta, una di quelle varianti stilisticamente sacrosante, di cui altri esempi (benché meno eclatanti) si sono pur uditi nella concertazione di Muti (vedi la seconda cabaletta nelle due arie di Leonora e in quella del Conte). Sennonché la pratica teatrale invalsa – e dura ad estirparsi – di abolire la prima esposizione delle cabalette rende assurda la tradizione di eseguire la variante di qualcosa che non si è mai sentito nel dettato "originale". Ci troviamo quindi di fronte a un paradossoso concettuale: l'acuto viene accettato impropriamente in tutto il mondo là dove si massacra la forma del testo verdiano abolendo la doppia esposizione della cabaletta di Manrico, e lo si condanna invece nell'unico caso teatrale in cui proprio il ripristino della struttura originale perseguito da Muti pretenderebbe la variante nel *da capo*.

Certo, non necessariamente sempre e solo *quella* variante, ma qualcosa di nuovo rispetto alla prima esposizione, questo sì. Scriveva il succitato García appena cinque anni prima del *Trovatore*: «REGOLA GENERALE. Si deve variare un pensiero ogni volta che questo pensiero si ripete, sia in totalità, sia in parte; è questa una cosa indispensabile, e per comunicare una nuova attrattiva al pensiero, e per sostenere l'attenzione dell'uditore».¹¹ Il principio veniva presumibilmente onorato anche dai cantanti di Verdi, cresciuti a tale scuola stilistica: uno di questi lanciò un giorno la voce su «o teco» verso l'estremo acuto (fu forse Tamberlick, o Baurcardé, o Villaret; o forse fu più d'uno contemporaneamente: la soluzione di un Do₄ in quel punto era del resto quasi automatica e scontata nell'ottica dell'epoca);

¹¹ GARCÍA, *Scuola di Garcia* cit., II, p. 39.

la cosa piacque e si consolidò, fino a fossilizzarsi però oltre misura, come tante altre interpolazioni cresciute sugli spartiti verdiani e no.

Il secondo (ovvero terzo) Do₄ della “pira” si pone invece in dirittura d’arrivo, e rientra, sul piano stilistico, in tutt’altro ordine di idee: quello dell’acuto conclusivo inserito di prammatica dai cantanti d’ogni sesso e registro al termine delle loro arie, qualunque sia l’opera o l’autore eseguito.

Il problema dell’acuto finale

Mi va bene se Muti ha tolto l’acuto per essere fedele alla partitura verdiana, ma mi fa arrabbiare se dice che è una nota che non c’entra niente con la cabaletta.
(Carlo Bergonzi, «La Repubblica»,
9 dicembre 2000)

Il Do di petto? Senza quella nota il *Trovatore* è un’opera zoppa.
(Franco Corelli, «La Repubblica»,
7 dicembre 2000)

Fra le tante varianti stilisticamente concesse all’interprete vocale, la liceità di una puntatura acuta finale è tuttora oggetto di discussione. Va innanzitutto stabilito se si tratta dell’ultima nota cantata (coincidente sul piano armonico col suono di tonica) ovvero della penultima (coincidente col quinto grado superiore).

All’epoca di Rossini sappiamo per certo che l’acuto conclusivo sulla dominante non veniva prescritto in partitura (dove appaiono sempre figurazioni generiche nel registro medio), ma poteva tuttavia venire interpolato, come dimostrano alcuni suggerimenti di Rossini stesso ai propri interpreti, o le varianti personalizzate tramandateci dai maggiori cantanti dell’epoca.¹² Che molte arie rossiniane d’indole eroica scritte per contralto *en travesti* siano state concepite in Mi ovvero in Mi₁, non dev’essere del resto un caso, visto che tali tonalità permettono all’interprete di sfoggiare poderosi Si₄ o Si_{1/4} all’ultimo passo dell’aria.

¹² Ancora una volta, il rinvio è agli apparati critici delle partiture edite dalla Fondazione Rossini, nonché ai trattati di canto dettati dai cantanti ottocenteschi (una rassegna si trova nella mia dissertazione dottorale: *I trattati di canto italiani dell’Ottocento: bibliografia, caratteri generali, prassi esecutiva, lessico*, Università degli Studi di Bologna, 1995). Si tenga comunque presente che (a) le varianti melodiche tramandateci per iscritto riguardano soprattutto ornamentazioni e cadenze peculiari, non certo un artificio meccanico buono per tutte le stagioni, ragion per cui sono piuttosto poche le testimonianze relative all’acuto sulla dominante conclusiva, e sempre inserite entro una figurazione articolata, di cui esso costituisce l’esito finale (nessuno avrebbe mai preso la penna in mano per mettere nero su bianco due note isolate scontatissime); (b) la crudezza dell’acuto sulla dominante viene, in quelle fonti, addolcita il più delle volte da un rapido passaggio alla sensibile inferiore, prima di toccare la tonica (è quanto fa lo stesso Verdi nella conclusione della seconda aria di Leonora, di cui si dirà fra breve): tale percorso, con tutta probabilità, è l’antenato storico del nudo acuto oggi in vigore, privato nel tempo di quella “grazia” che la fugace sensibile sapeva infondere all’intero gesto vocale.

Nel *Trovatore* c’è un bell’esempio d’autore di tali acuti sulla dominante: l’acceso Do₅ richiesto a Leonora al termine della sua doppia cabaletta nel quart’atto (sulla parola «scenderò»). Il più delle volte, comunque, una siffatta soluzione non è prescritta in partitura, bensì aggiunta dall’interprete: celeberrimo il caso della *Traviata*, là dove Violetta conclude il primo atto con un Mi_{1/5} di tradizione che lo stesso Muti ha accettato nelle tante recite scaligere dell’opera, sebbene Verdi non l’abbia né scritto né mai avallato esplicitamente.

Il discorso relativo all’acuto di tonica sulla nota conclusiva dell’aria è invece più complesso. Oggigiorno, cantanti grandi medi e infimi l’interpolano per ogni dove, nell’illusione di strappare fervorosi applausi da platee sonneccianti, ma rendendosi il più delle volte ridicoli, per l’inefficacia dei risultati ottenuti con certi effettacci troppo spesso *déplacés* o di scarsa qualità canora.

In linea di principio, l’acuto finale è infatti un controsenso: impone al cantante il massimo sforzo vocale e all’ascoltatore la massima tensione emotiva proprio nel momento in cui il decorso musicale dell’aria giunge all’agognata distensione, al riposo sull’armonia di tonica; per questo i compositori solevano prescrivere in partitura la medesima nota che oggi i cantanti eseguono all’acuto, ma un’ottava più bassa, in zona centrale, dove la tensione si scarica, invece di caricarsi fino allo spasimo. Non può tuttavia escludersi *a priori* una situazione drammatico-musicale in cui una siffatta tensione conclusiva possa risultare affettivamente plausibile: e il caso della “pira” *potrebbe* ben essere uno di questi.¹³

Sul piano stilistico sappiamo per certo che negli anni di Rossini l’acuto sulla tonica suonava insolito, mentre all’epoca del tardo Verdi era divenuto consuetudine. In mezzo ci sta evidentemente un processo di lento attecchimento della nuova pratica, passato attraverso tappe intermedie, come il raggiungimento dell’acuto per via scalare, nota dopo nota (vedi la parte di Elvira al termine dell’infuocato terzetto nell’atto I di *Ernani*). È probabile che, all’epoca del *Trovatore*, molti cantanti provvedessero a concludere alcune delle loro arie con la puntatura sulla tonica acuta (alla stessa Leonora viene di fatto espressamente richiesto proprio questo, nel La_{1/4} che suggella la celebre cavatina, preso per salto dalla dominante inferiore); forse alcuni tenori erano già soliti terminare anche la “pira” in acuto allorché Verdi si accinse a preparare la versione francese dell’opera, appena quat-

¹³ Già un direttore come Tullio Serafin, per l’anagrafe rotto a tutte le consuetudini della cosiddetta “tradizione”, spendeva parole di fuoco contro «uno dei soliti soprusi vocalistici», quello perpetrato da alcuni soprani (leggi: Maria Callas e Leyla Gencer) nel Finale I del *Macbeth* concludendo l’atto col Re, sopracuto: «Iniquo sarebbe non impedirlo. Sarebbe come tener man ferma allo strozzamento di un innocente». Pur tuttavia, arrivato a parlare del *Trovatore*, non esitava ad assecondare l’analogo sopruso: «Quanto alla cadenza finale col coro, Manrico saetti pure sulla tonica, anche se non è scritto, un Do tonante (o un Si, se per ragioni, almeno, di prudenza, tanto più consigliata data l’altezza del nostro diapason, il brano del banco di prova dei tenori drammatici viene abbassato di mezzo tono), un Do di lunga traiettoria. Sarà come un colpo di cannone: inizio di battaglia» (T. SERAFIN - A. TONI, *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell’Ottocento*, II, Milano, Ricordi, 1964, pp. 103 e 248).

tr'anni dopo il debutto italiano. Affermare però – lo hanno fatto anche musicologi illustri – che l'autore, se mai avesse avallato tale Do acuto, lo avrebbe inserito nella nuova stesura per Parigi è un vero controsenso storico-stilistico: scrivere in partitura il Do su «o *teco*» sarebbe stato, agli occhi di Verdi, un voler fossilizzare una variante esecutiva che come tale – già lo si è detto – veniva invece demandata per prassi all'eventuale iniziativa dell'interprete (e le parti d'orchestra parigine degli anni '60, conservate all'Opéra, recano già traccia esplicita della “fermata” per attendere il tenore Villaret); il Do di «*All'armi!*» pare invece essere una di quelle tipiche cose del melodramma italiano che, se pur si fanno, tuttavia non sempre si scrivono.

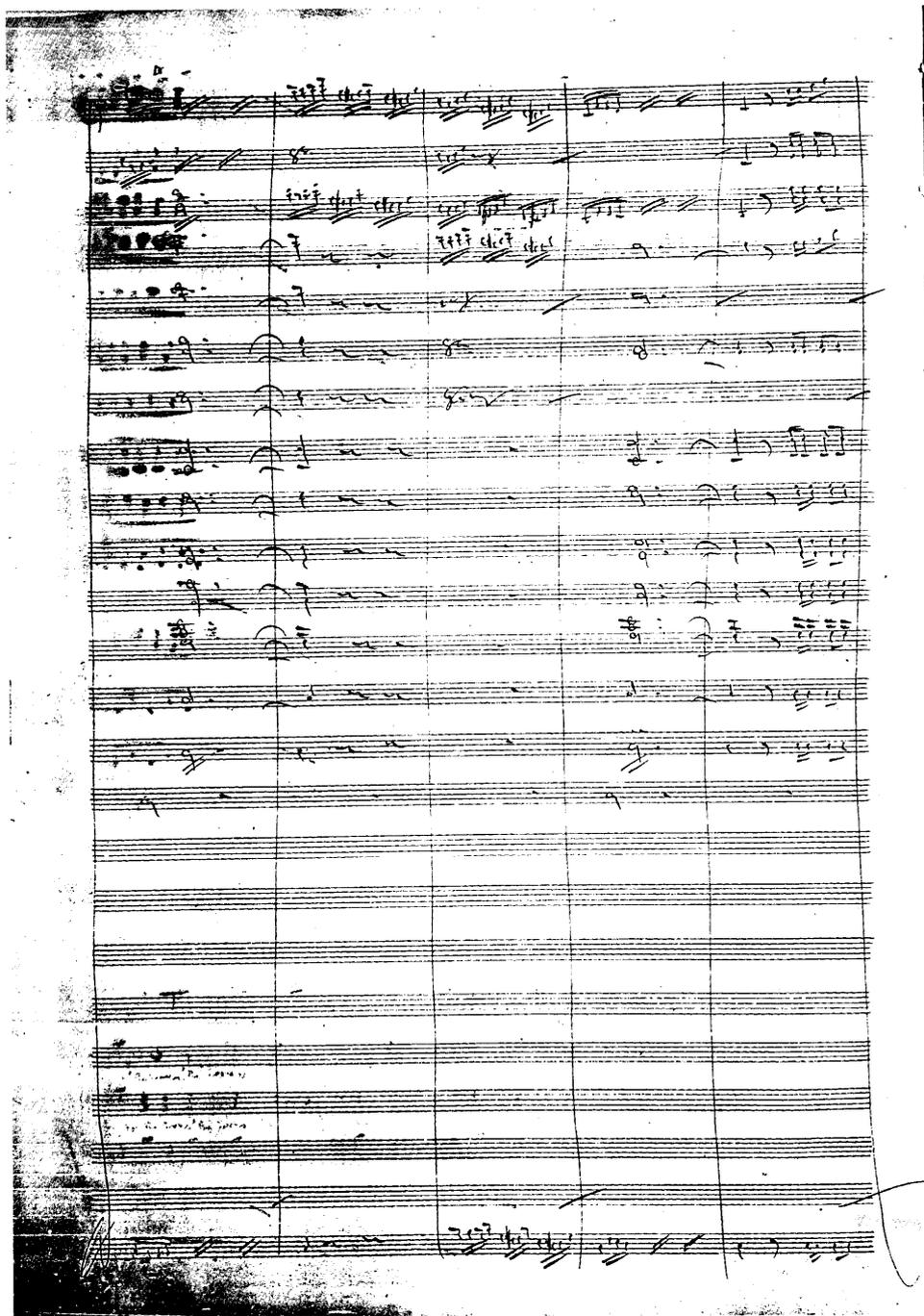
Chi ha le mani in pasta sa bene cosa intendo dire: le appoggiature vocali nei recitativi in corrispondenza degli accenti prosodici, per dire, sono uno di questi oggetti anfibi: nessuno le ha mai scritte, fino almeno a una certa epoca, ma era fatto d'obbligo cantarle (che poi oggi molti le trascurano, fa parte dell'insipienza stilistica di troppi interpreti moderni).¹⁴ Lo stesso dicasi per l'ornamentazione delle corone e le variazioni nei passi ripetuti: non si scrivevano, si davano per scontate.

Affermare dunque che Verdi non ha mai scritto quel Do è una verità positivista, ma non stilistica: non scriverlo non significava necessariamente non prevederne l'*eventualità*, nella “pira” come nelle cinquanta arie per soprano, mezzosoprano, tenore, baritono e basso composte da Verdi negli anni precedenti, che allora come oggi si possono udire con o senza acuti conclusivi, secondo le possibilità vocali e il gusto musicale dell'interprete di turno (nonché – si spererebbe – in ragione della natura del brano, più o meno adatta ad accogliere il grido finale). Nel momento stesso in cui scrisse quella cabaletta in Do maggiore con la perorazione conclusiva «*All'armi! all'armi!*», è del resto impossibile credere che Verdi non intendesse ricalcare l'identica situazione musicale e drammatica della cabaletta di Arnoldo nel *Guglielmo Tell*, culminante nella versione italiana allora in voga con le stesse parole e con la medesima *climax* sonora. Ebbene, da oltre vent'anni, secondo una prassi avviata da quello stesso Duprez con cui abbiamo cominciato il nostro discorso, tale brano veniva coronato dai tenori con un clamoroso Do acuto finale (naturalmente non scritto da Rossini): come avrebbe mai potuto immaginare il nostro Verdi che quegli stessi tenori, abituati a strappar l'applauso del pubblico col Do di Arnoldo, non avrebbero fatto del pari con un Do per Manrico del tutto assimilabile?

Ma si sa: le consuetudini esecutive si sogliono innalzare a nobilissima Aufführungspraxis per il secolo XVIII, e liquidare come deprecabile malcostume per il successivo. Messi da parte i pregiudizi estetici, i detrattori del Do acuto avrebbero

¹⁴ Sull'argomento, si rimanda agli articoli di L. F. TAGLIAVINI, «*Sposa! Euridice!*»: *prosodischer und musikalischer Akzent*, in *De editione musicæ* (Festschrift Gerhard Croll), a cura di W. Gratzner e A. Lindmayr, Laaber, Laaber, 1992, pp. 177-202, e «*O Freunde, nicht diese Töne!*»: *Considerazioni su alcuni aspetti negletti della prassi esecutiva*, nella Festschrift per Agostino Ziino, in corso di pubblicazione.

Tav. 1 – G. VERDI, *Il trovatore*, partitura autografa, terz'ultima pagina dell'atto III, corrispondente alle batt. 255-260 della «[Scena e] Aria Manrico» (per gentile concessione di BMG Ricordi s.p.a.). Il pentagramma di Manrico è il sesto dal basso, in chiave di tenore; a scendere: Ruiz, Tenori e Bassi del Coro.



Tav. 2 – G. VERDI, *Il trovatore*, partitura autografa, penultima pagina dell'atto III, corrispondente alle batt. 261-265 della «[Scena e] Aria Manrico» (per gentile concessione di BMG Ricordi s.p.a.). I pentagrammi riservati alle voci risultano tutti vuoti (i pochi segni che si intravedono sono una trasparenza dell'inchiostro della pagina precedente).

I. R. TEATRO ALLA SCALA
ILLUMINATO A GIORNO

Per Ordine Superiore nelle sere di Lunedì e Martedì 2 e 3 Febbrajo le Rappresentazioni verranno distribuite come segue, cioè:

Nella sera di Lunedì lo Spettacolo alla Scala consisterà

I. Atto terzo dell'opera del maestro cav. sig. *Giuseppe Verdi*, col titolo

IL TROVATORE

II. PASSO A QUATTRO composto dal signor *Aniello* e da esso eseguito colle allieve emerite dell'I.R. Scuola di Ballo, signore *Galli*, *Satoloni* ed *Hochemann*.
 - PASSO A DUE composto ed eseguito dal sig. *Lepri* colla signora *Pochini*.

III. Atto quarto di detta opera.

IV. PASSO A CINQUE composto dal signor *Lepri* e da esso eseguito colla signora *Pochini* in unione alle dette Allieve emerite.
 - FORLANA del ballo *IL GIUOCATORE* del coreografo sig. *Giuseppe Rota*, eseguita dal Corpo delle Allieve e secondi Ballerini.

V. Terminerà lo Spettacolo coll'atto primo e secondo dell'opera suddetta.

Martedì 5 detto

ALL'I. R. TEATRO ALLA CANOBBIANA
ILLUMINATO A GIORNO

si produrrà l'opera del maestro cav. *Gaetano Donizetti*, col titolo

L'ELISIR D'AMORE
 col Nuovo Ballo del coreografo sig. *Tomaso Casati*, col titolo

CATERINA DI GUISA

Anche i signori Abbonati dell'I. R. Teatro alla Scala avranno libero ingresso e la recita sarà ciò non ostante loro compensata.

Biglietto d'ingresso: per la platea lir. 3. - Pel loggione lir. 1.
 Per una sedia chiusa nella platea, oltre l'ingresso, lir. 3.

Si darà principio alle ore sette e mezzo.

Milano, 2 Febbrajo 1857. Tipografia Pirata

Tav. 3 – Locandina di una tipica esecuzione ottocentesca del *Trovatore* (per gentile concessione del Museo Teatrale alla Scala di Milano). È evidente il disinteresse per la continuità drammatica dello spettacolo, tanto da invertire gli atti dell'opera, senza giustificazione alcuna.

semmai avuto due altre frecce, e assai più aguzze, al loro arco, ma ben pochi le han fatte scoccare al momento giusto.

La prima riguarda la pertinenza di tale nota alla parte vocale di Manrico: per quanto certa tradizione esecutiva si sia spinta persin oltre il Do₄, imponendo al tenore un Re_{b4} al termine dell'atto I (in ottava col soprano e il baritono),¹⁵ l'estensione prevista da Verdi al momento della composizione doveva essere ben più limitata, e di conseguenza diverso il tipo di grana vocale da lui immaginato per quella parte, rispetto alla consistenza sonora di un tipico tenore *sfogato* (come si chiamava all'epoca il cantante versato negli acuti estremi); prova ne sia la ritrosia di Verdi nel far toccare a Manrico anche solo il Si_{b3}, al punto da indurlo, fin per note isolate, ad abbandonare il raddoppio del soprano lanciandosi verso quelle vette e rimpiazzarsi momentaneamente su suoni più bassi (così nel terzetto che conclude il prim'atto). Quel Do₄ squilibra pertanto la natura della parte di Manrico: scritturare un tenore dall'acuto facile solo per garantirsi l'efficacia del controverso grido potrebbe dunque portare a travisare le reali caratteristiche canore richieste da Verdi al suo Manrico in tanti altri passi dell'opera, assai più contenuti quanto all'ambito melodico.

La seconda obiezione, ben più solida di tante chiacchiere di quei giorni, è invece di natura stilistica e fisiologica insieme: l'acuto conclusivo sulla tonica esige una parola tronca, non già piana come *armi*, pena la necessità di un'articolazione sillabica (da *ár-* a *-mí*) nel momento del massimo spasimo laringeo, contro ogni principio belcantistico.¹⁶ Non è un caso che la tradizione di cui sopra legata al *Guglielmo Tell* spinga il tenore al Do₄ soltanto sull'ultima sillaba (e non sulla penultima ed ultima insieme, come avviene nel *Trovatore*). Non è neppure un caso che alcuni tenori, ieri come oggi, rinunciino di fatto ad articolare l'ultima sillaba della "pira", per non peggiorare un equilibrio vocale il più delle volte già precario, e si limitino a proclamare ai quattro venti il nome del Dio dell'Islam. È assai istruttiva, in proposito (quanto straniante all'ascolto), l'antologia discografica

¹⁵ Tanto facevano, per citare tre soli nomi di tre generazioni successive, Giacomo Lauri Volpi, Franco Corelli, Franco Bonisolli, tutti testimoniati in registrazioni dal vivo. Tale antica tradizione avrà pure un futuro, se non altro nella prossima registrazione discografica che già attende di conquistare le vetrine dei negozi, protagonista Roberto Alagna, la quale (provocatoriamente?) non s'avvale neppure della recente edizione critica della partitura. Contro detta nota, il già citato Serafin così si esprimeva (p. 222): «Nella cadenza finale [dell'atto I] non si prevarichi in nessun modo: vogliam dire, più precisamente, di non balzare al Re bemolle acuto, soprano e tenore. È un indulgere al più volgare gusto plateale. È un credere che la voce più estesamente spiegata sia tutto, che a tutto e in tutto, così usata, giovì e non possa mai nuocere alle ragioni artistiche per le quali diversamente ne sia stato richiesto e indicato l'uso».

¹⁶ Ringrazio particolarmente Philip Gossett per avermi fatto riflettere su questo punto (problematiche simili sono oggetto del suo saggio *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, in corso di pubblicazione per la University of Chicago Press). Verdi ammette evidentemente anche articolazioni verbali sulla tonica conclusiva, ma a tutt'altre altezze e in contesti d'insieme (vedi lo stesso Manrico che in fine d'atto II deve pronunciare *vieni!* sul La_{b3}, coperto però dalla massa delle altre voci).

34 «Di quella pira» da «Il trovatore» di Giuseppe Verdi (Bongiovanni, GB 1051-2), che inanella cinquant'anni di incisioni tratte da vecchi 78 giri.¹⁷ Fra le più antiche, non mancano all'appello neppure soluzioni alternative, di presunta ascendenza ottocentesca, dettate – v'è da crederlo – proprio dal bisogno d'ovviare a quel capitale errore stilistico: la voce sale dalla dominante alla tonica solo sull'ultima sillaba (espediente poco elegante), ovvero vi sale sulla penultima, facendo poi cadere l'ultima sillaba all'ottava inferiore (soluzione stilisticamente ottimale: ma quanti sarebbero oggi disposti a condividerla?).¹⁸

In definitiva, la questione andrà allora posta in termini ribaltati rispetto a quelli troppo superficialmente divulgati dai nostri giornalisti e opinionisti: è lecito, volendo, tralasciare quell'acuto conclusivo di tradizione *non già* perché non è scritto in partitura, *ma* perché, così fatto, potrebbe risultare stilisticamente scorretto, e soprattutto perché non è davvero obbligatorio farlo (e sempre in quel solito modo), così come non è obbligatorio pagare il dazio a nessun altro acuto aggiunto da qualsivoglia tradizione.

L'aspetto filologico

Io ho fatto solo quello che Verdi ha scritto: prendersela con quello che voleva Verdi mi pare un controsenso.

(Riccardo Muti, «La Repubblica»,
8 dicembre 2000)

C'è un complimento più grande, per un musicista, che essere accusato di eseguire ciò che l'autore ha scritto?

(Carlo Maria Cella, «Il Giorno»,
9 dicembre 2000)

Ribadire sino alla nausea che Verdi non ha mai scritto quella nota è dunque un atteggiamento ingannevole, perché nasconde sotto un dato di fatto letto da una sola angolazione una realtà ben più complessa. Affermare poi che alla Scala, nelle recenti rappresentazioni del *Trovatore*, si è eseguito esattamente quanto Verdi ha scritto è – ironia della sorte – un'inconsapevole mistificazione. In quella battuta incriminata, Verdi non ha infatti scritto un bel niente né per Manrico né per Ruiz

¹⁷ Il CD rinnova l'eredità di un vero cimelio della discografia storica – il microscolco *Verdi: Il trovatore, «Di quella pira». 1 Aria, 40 Tenors, 80 High C's* – che la Top Artist Platters di New York pubblicò sul finire degli anni '50 (T 333).

¹⁸ Una terza obiezione al Do₄ – e questa invero la si sente spesso – chiama in causa ragioni prettamente musicali contro quell'acuto prolungato, che striderebbe con l'armonia di un accompagnamento altalenante fra tonica e dominante. Ciò vale tuttavia solo per le esecuzioni in cui il tenore, preso dalla fregola dello sparo, scarica il fucile con una battuta d'anticipo sul dovuto (a batt. 260 anziché 261). È chiaro allora che in questo caso il problema non sta più nell'acuto, ma nel tenore in sé.

né per il Coro: voltando pagina al momento dell'ultimo *All'armi!* (fra le batt. 260 e 261) ha infatti dimenticato di completare la parte vocale e ha lasciato in bianco il pentagramma. Il manoscritto autografo ci mostra quindi per Manrico un Sol₃ nell'ultima battuta della pagina precedente, sulla sillaba *-l'ar-*, che rimane però senza esito (cfr. Tav. 1 e 2, qui tra le pp. 304 e 305).

Dove sarebbe dovuto andare a parare, nella mente di Verdi, quel Sol₃ è problema invero di limitata difficoltà: di certo non sù sù fino al Do₄, ma solo perché – lo si è detto – una tale ipotetica soluzione non sarebbe rientrata nella prassi scrittoria dell'epoca, nello stile *prettamente compositivo* del melodramma primottocentesco; il quale stile, invece, avrebbe previsto per buona norma una semplicissima caduta sul Do₃, ad intonare l'ultima sillaba *-mi!*, indipendentemente da ciò che il compositore poteva supporre circa la lettura che ogni singolo interprete ne avrebbe poi dato.

Quali mai siano stati invece i percorsi mentali del primo copista di casa Ricordi, nel momento in cui si accinse a ricopiare in bella copia il prezioso manoscritto verdiano, producendo l'archetipo donde sarebbero poi stati tratti i materiali esecutivi successivi, fino agli spartiti vocali a stampa comunemente in uso, nessuno è in grado di saperlo; sta di fatto che quell'ignoto copista, invece di far concludere la parte di Manrico a batt. 261 con un Do₃, come ogni filologo moderno avrebbe fatto per completare la lacuna, prolungò il Sol₃ per altre due battute, producendo quell'inspiegabile, inaudito effetto di sospensione, di azione musicalmente inconclusa, che abbiamo udito nelle recite scaligere:

MANRICO
257

RUIZ coi Ten. I
258

[mo]-rir. Al - l'ar - mi! al - l'ar - mi! al - l'ar - mi!
[mo]-rir. Al - l'ar - mi! al - l'ar - mi! al - l'ar - mi, al - l'ar - mi, al - l'ar - mi!

Es. mus. 2 – La “realizzazione” delle battute 261-262, come si presenta fino ad oggi nello spartito Ricordi 42315.

A indurlo a ciò può ben essere stata la difficoltà incontrata nel risolvere un errore materiale di Verdi. Le parole poste a batt. 260 dell'autografo, sotto la parte di Ruiz e Coro, mal s'accordano infatti con le note da cantare: sei crome sciolte contro cinque sole sillabe metriche (per effetto della sinalefe):

| -l'ar - mi! al - l'ar - mi! al - l'ar - |

Le regole della prosodia musicale, l'andamento melodico dei tenori sull'ultimo quarto, il lungo tratto di prolungamento tracciato da Verdi dopo l'ultima sillaba, tutto farebbe comunque pensare che la giusta lettura di batt. 260 debba essere

| -l'ar - mi! al - l'ar - mi! al - l'ar - |

se non fosse che Verdi *non* provvede a unire fra loro le ultime due crome per indicarne l'esecuzione su un'unica sillaba (quell'ultima *-l'ar-* da lui vergata a batt. 260). Le fonti più antiche (dalle partiture manoscritte dell'epoca fino allo spartito Ricordi n. 42315 di cui all'Es. mus. 2, a tutt'oggi l'unico in commercio) distribuiscono invece pedestremente le parole del Coro sotto le note, ragionando per sillabe grammaticali (ricusando cioè la sinalefe) anziché per sillabe metriche:

| -l'ar - mi! al - l'ar - mi! al - |

La soluzione proposta è impraticabile, con quel continuo spostamento d'accento (da *-l'ár-* ad *ál-* a *-mí!*) e comunque diversa dal dettato verdiano, che a batt. 260 prevede una sillaba in più (rivedi Tav. 1). La «nuova edizione riveduta e corretta» della partitura a stampa pubblicata da Ricordi nel 1955 (P.R. 158) e in uso durante la seconda metà del secolo scorso ha ovviato all'anomalia, proponendo per il Coro la scansione regolare

| -l'ar - mi! al - l'ar - mi! al - l'ar - mi! al - |

una soluzione accolta per automatismo di lettura anche dalla recente edizione critica, ma che ancora una volta non rispetta il dettato verdiano, il quale – lo si ripete – prevede una sillaba in meno a batt. 260 e implicitamente, quindi, la caduta dell'ultimo *-mi!* sul battere di batt. 261 (quella rimasta in bianco),

MANRICO
257
[mo]-rir. Al - l'ar - mi! al - l'ar - mi! al - l'ar - - - - mi!

RUIZ coi Ten. I
[mo]-rir. Al - l'ar-mi! al - l'ar-mi! al - l'ar-mi! al-l'ar-mi! al-l'ar - mi!

[mo]-rir. Al - l'ar-mi! al - l'ar-mi! al - l'ar-mi! al-l'ar-mi! al-l'ar - mi!

Es. mus. 3 – La realizzazione logicamente e filologicamente accurata dello stesso passo.

non già a batt. 262, come indicano tutte le edizioni a stampa. Che proprio a batt. 261 (e non alla successiva) debba chiudersi ogni arcata vocale lo vuole il decorso armonico, che lì raggiunge definitivamente la tonica, lo pretende il sistema ipermetrico delle battute, con la sua regolarità a gruppi di quattro:

↓ ↓ ↓ ↓
| 257 | 258 | 259 | 260 | 261 | 262 | 263 | 264 | 265 | 266 | 267 | 268 | 269 ||

lo indica la stessa scrittura verdiana, che a batt. 260 *non* appone un'ulteriore legatura di valore per Manrico (necessariamente aggiunta invece fino ad oggi da tutte le edizioni a stampa), prevedendo con ciò che proprio sul battere di batt. 261 Manrico cambi definitivamente sillaba (da *-l'ar-* a *-mi!*): Manrico, ma pari pari anche Ruiz e il Coro, come s'è detto. Ciò che Verdi tralasciò di scrivere girando pagina fu dunque soltanto la sillaba terminale dell'aria, che in perfetto accordo con quanto suonano legni e ottoni avrebbe dovuto prolungarsi verosimilmente per quattro quarti (↓ ↓ ↓ ↓), senza cioè ulteriori articolazioni sillabiche all'inizio di batt. 262.

La soluzione testuale di dubbia correttezza che ci tramanda al contrario un Manrico fermanente attestato sul Sol₃ è stata accolta per tradizione anche dall'edizione critica a stampa utilizzata alla Scala¹⁹ (ecco un caso in cui la parola *tradi-*

¹⁹ A p. 319 sg. della già citata partitura. Il relativo commento critico (p. 114 nell'ed. in lin-

zione non puzza più di zolfo). Quante volte sia stata realmente cantata nell'Ottocento è tuttavia impossibile dirlo. Verdi stesso, in ogni caso, l'accettò silenziosamente, nel senso che non abbiamo documenti che testimonino una sua protesta, così come non ne esistono contro l'uso invalso della puntatura acuta su «o *teco*», su «*All'armi!*», su cento altri passi delle sue opere. Che le considerasse questioni di lana caprina? Ovvero rientravano anch'esse nell'oggetto degli strali che periodicamente lanciava in forma generica contro chi manometteva le sue creazioni?

La volontà dell'autore

Allo scopo d'impedire le alterazioni che si fanno nei teatri alle opere musicali, resta proibito di fare nel suddetto spartito [*scil.* il *Macbeth*] qualunque intrusione, qualunque mutilazione, d'abbassare o alzare i toni, insomma qualunque alterazione che richiegga il più piccolo cambiamento nell'istrumentazione, sotto la multa di 1000 franchi che io esigerò da te per qualunque teatro ove sarà fatta alterazione allo spartito.

(Giuseppe Verdi, lettera a Giovanni Ricordi, 20 maggio 1847)²⁰

Le proteste di Verdi sul malcostume esecutivo che colpiva le sue opere riguardavano problemi ben più gravi: tagli sconsiderati (a tutt'oggi accettati in tutti i teatri del mondo, Scala compresa là dove non sia Muti a dirigere, e senza che nessun giornalista abbia mai protestato col clamore col quale ora difende la soppressione di una nota), aggiustamenti tonali per consentire una miglior figura a cantanti male in arnese (la stessa pratica che i giornalisti perlopiù non paiono cogliere negli spettacoli odierni), sostituzione degli strumenti indicati in partitura (come si fa oggi dappertutto, quando per pigrizia si usa p. es. il solo clarinetto in Si, per l'intera opera, vanificando le differenze timbriche immaginate dall'autore nel prescrivere alternativamente quelli in La, in Do, in Re o in Mi), trasposizioni d'ambiente storico e geografico per ottemperare agli obblighi di censura (analoghe alle trasposizioni fantasiose che sempre gli stessi giornalisti lodano invece nelle regie odierne). E, sopra tutto, il letterale disprezzo che si usava talvolta nei confronti delle sue partiture, negando loro sin quell'unità drammatica e coerenza musicale pur tanto alacramente perseguita dall'autore. Alla Scala, per fare un esempio, le riprese del *Trovatore* programmate nel 1857 videro i singoli atti ben spesso inframezzati da svariati «passi ballabili» ed esibizioni dimostrative di strumenti musicali insoliti,

gua italiana) si limita a riferire lo stato dell'autografo e delle fonti secondarie, tutte concordi con lo spartito a stampa Ricordi, mentre non spende una parola sul problema della distribuzione sillabica a batt. 260, pur modificandola rispetto al dettato verdiano.

²⁰ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, Commissione esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi, 1913, p. 39.

salvo poi omettere «per brevità» l'atto III (quello della «pira»); oppure, dissennatamente, si cominciava la serata proprio col terz'atto, seguito dai soliti passi ballabili, indi l'atto IV con ulteriori danze, e «terminerà lo spettacolo coll'atto primo e secondo dell'opera suddetta».²¹

Quelle che nell'epistolario verdiano rinveniamo ad ogni piè sospinto sono dunque proteste perlopiù generiche, ovvero reazioni specifiche contro le pazzie isolate di singoli interpreti.²² Là dove invece a indisporlo era una tradizione esecutiva consolidata in particolari ben precisi, Verdi non mancava di scendere nel dettaglio: «La Ristori [nella Scena del sonnambulismo nel *Macbeth* di Shakespeare] faceva un rantolo; il rantolo della morte. In musica non si deve, né si può fare; come non si deve tossire nell'ultimo atto della *Traviata*; né ridere nello *scherzo od è follia del Ballo in maschera*».²³

Ma anche per Verdi qualcosa doveva essere pur lecito «modificare» nel passaggio dal testo scritto al suo inveramento sonoro: se non altro, tutto ciò che rientrava nella corrente prassi esecutiva vocale, al cui stile egli stesso implicitamente si affidava. Che senso avrebbe, altrimenti, la frase «Questo Recitativo dovrà essere detto senza le solite appoggiature» che Verdi scrive nell'atto III di *Rigoletto*, sulle parole «Venti scudi hai tu detto? Eccone dieci...», se non quello di sospendere momentaneamente (e lì soltanto) la consueta e necessaria modificazione del testo scritto? E per essere sicuro di non venir frainteso, appena terminato quel passo indica egli stesso le appoggiature del recitativo successivo («Aspettate, mio fratello viene»), esplicitando così il ritorno alla normalità esecutiva. Attenzione, dunque, a parlare di «fedeltà» alla singola nota: la *fedeltà* al testo, pur richiesta a gran voce da Verdi, mantiene per lui, come per tutti i suoi colleghi operisti, un limite comunque stilisticamente tracciato, oltre il quale si rischierebbe di essere *infedeli* alla volontà stessa dell'autore proprio per eccesso di supina fedeltà al segno scritto.

Non possiamo dunque parlare di 'silenzio-assenso' in Verdi nei confronti dei Do della «pira», né di 'silenzio per disinteresse': intervenire a favore o scagliarsi contro un paio di note perfettamente riconducibili – ho cercato di dimostrarlo – a una prassi esecutiva allora corrente e condivisa entro lo stile operistico cui il *Trovatore* apparteneva ancora di diritto gli sarebbe presumibilmente sembrato

²¹ Si vedano rispettivamente le locandine di mercoledì 4 febbraio e lunedì 2 febbraio 1857, oggi conservate nel Museo Teatrale alla Scala. La seconda viene qui riprodotta nella Tav. 3 fra pp. 304 e 305.

²² Una rassegna ragionata si vede in M. CONATI, *Il pensiero di Verdi sull'interpretazione*, in corso di pubblicazione negli Atti del convegno *Verdi 2001* (Firenze, Leo S. Olschki). Ringrazio l'autore per i proficui scambi d'idee sull'argomento.

²³ Lettera di Verdi a Léon Escudier, Genova, 11 marzo 1865, in *Verdi: interviste e incontri*, a cura di M. Conati, Torino, EDT, 2000, p. 26 nota 11. La lettera datata 21 maggio 1898, che Verdi avrebbe scritto al tenore Alessandro Bonci lodandolo per aver introdotto la risata nel celebre passo del *Ballo in maschera*, è notoriamente un falso (cfr. A. MARCHETTI, *La famosa lettera di Verdi a Bonci*, «Rassegna musicale Curci», XXVI, n. 3, 1973, p. 23 sg.; il documento si vede riprodotto in P. SOUTHWELL-SANDER, *Verdi: His Life and Times*, London, Midas, 1978, p. 154).

fuori luogo, perché il problema è inesistente. Se, al contrario, il favoloso Do acuto di un tenore come Tamberlick (che si vantava di averlo per primo introdotto nella “pira”) lo avesse davvero tanto infastidito, difficilmente Verdi si sarebbe poi preso la briga di omaggiare lo stesso tenore con un altro Do acuto – questa volta scritto a chiare lettere, al termine di una consimile cabaletta con coro che esorta «All’armi! all’armi!» – nell’aria che chiude il terz’atto della *Forza del destino* pietroburghese (1862), cucita proprio su misura per quel celebre artista. Il brano («S’affronti la morte») venne a cadere nella versione dell’opera profondamente revisionata per il Teatro alla Scala nel 1869, oggi in repertorio. Il Do acuto erompeva lì, naturalmente, su parola tronca («Andiam, andiam!»), raggiunto per via scalare, Sol₃-La₃-Si₃-Do₄ (un suggerimento d’autore su come risolvere anche il finale della “pira”?).

Elogio dell’infedeltà

Ore 18, Scala. Finalmente arriva il *Trovatore* evento: ripulito dalle incrostazioni tradizionali, dai Do della “pira”, dalle cabalette tagliate, dalle interpolazioni arbitrarie, dalle ripetizioni assurde [?!], riportato alla lezione originale, testuale, alla verità ... Tutti hanno lavorato a lungo sulla “parola verdiana”, sui coloriti, sul rispetto dei *piano* e dei *pianissimo* che Verdi scrisse a piene mani e che le “edizioni d’uso” tolsero e sostituirono [?!] con i *mezzoforte*, i *forte* e i *fortissimo* ad effetto.²⁴

(Alberto Cantù, «Il Giornale»,
7 dicembre 2000)

Non sta dunque tanto in quel mancato Do la *fedeltà* al testo verdiano del *Trovatore* scaligero, quanto piuttosto in una serie di ripristini ben più importanti: il ripristino di una sacrosanta integrità, innanzitutto; poi l’attenzione a particolari grandi e piccoli troppo spesso trascurati (il brano che suonava davvero inedito per l’orecchio aduso al solito *Trovatore* era la grande aria del baritono, piuttosto che quella del tenore: ma pare che nessuno l’abbia segnalato); infine il ripristino non meno dovuto – benché timido e limitato a pochi passi – di alcuni precetti di prassi belcantistica ottocentesca (p. es. la parca cadenza ornamentale di Azucena aggiunta per l’abbrivo della stretta «Deh! rallentate, o barbari», nel primo quadro dell’atto III), precetti che vanno tuttavia *contro* la lettera del testo scritto (la coro-

²⁴ Strane affermazioni, invero: quali sarebbero mai le «ripetizioni assurde» che la tradizione avrebbe codificato? tagli, semmai, e proprio di ripetizioni prescritte dall’autore ma omesse in quanto percepite come assurde lungaggini; e quali sarebbero le “edizioni d’uso” che sostituiscono *piani* e *pianissimi* con «i *mezzoforte*, i *forte* e i *fortissimo* ad effetto»? se putacaso esiste qualche esemplare a stampa del *Trovatore* prodotto e distribuito da Ricordi fino a dieci anni fa che scambi un *pp* con un *ff*, si tratta certo di meri refusi tipografici, piuttosto che di una volontà preordinata di modificare il dettato verdiano.

na che invita alla cadenza manca nell’autografo, benché sia tramandata dalla tradizione a stampa), a maggior disdoro di coloro che, senza sapere e senza comprendere, hanno pubblicamente lodato la diplomatica fedeltà di quell’esecuzione al segno verdiano.

La quale esecuzione, a ben vedere, è stata invece altamente “infedele” al dettato dell’autore. Stramaledettamente “infedele” è risultata tutta la concertazione orchestrale di Riccardo Muti, con quelle scansioni ritmiche sottoposte ad una continua variazione di tempo, accelerandi e rallentandi che si rincorrevano di battuta in battuta, “respirando” la musica col corpo (l’andamento “a fisarmonica” di «Dolci s’udiro, e flebili | accordi d’un liuto» nella cavatina di Leonora, e di «Ma nell’alma dell’ingrato | non parlò del cielo un detto» nel duetto di Azucena e Manrico), secondo il più aureo precetto del *rubato* ottocentesco, di cui nulla è però prescritto in partitura. Meravigliosamente “infedele” è stata la sottolineatura di particolari prima d’ora mai uditi, e qui evidenziati oltre misura (memorabili certi affondi dei contrabbassi, cui Muti ci ha ormai abituati – è un suo tratto stilistico peculiare – dal primo giorno almeno in cui concertò il pedale di «Mente il cor, io già non mento» nelle *Nozze di Figaro*). Semplicemente fantastico lo “stravolgimento” di certe dinamiche, con potenti effetti di *crescendo* e *diminuendo* da Verdi mai scritti, e forse nemmeno prevedibili dall’immaginazione verdiana, tanto suonano lontani da quello che supponiamo fosse lo stile orchestrale di metà Ottocento... E, perché no?, una concertazione anche fastidiosamente infedele in quelle corse forsennate sugli accordi finali d’un brano che tanto piacciono al nostro direttore, quando le tipiche stoccate a piena orchestra sulla tonica, inframezzate da pause anche d’interesse battute, vengono risolte senza rigore di tempo, riducendone la durata fino alla metà del valore scritto (vedi la conclusione del prim’atto e soprattutto del duetto Azucena/Manrico): se nessun fonometro potrà infatti mai stabilire se siano davvero *più che pianissimo* le sonorità che Muti distilla dai *ppp* di Verdi, a cominciare dal «Miserere» (ma quanto è forza dinamica, quanto forza espressiva?), sul piano agogico i rapporti temporali si riducono invece a una questione aritmetica. E che dire allora delle indicazioni metronomiche che proprio Verdi ha voluto scrupolosamente lasciarci (a partire almeno dall’*Attila*)? Ebbene, i tempi serratissimi di Muti, infuocati come la partitura ch’egli dirigeva, andavano ben oltre le indicazioni autografe dell’autore, ovvero si allargavano in certi tempi assai più lenti di quanto Verdi stesso avesse suggerito, ottenendo così effetti espressivi ora eccitanti, ora struggenti. Cosa ne avrebbe pensato, l’autore? «I tempi sono tutti segnati sullo spartito colla possibile chiarezza. Basta badare alla posizione drammatica ed alla parola, difficilmente si può sbagliare un tempo. Avverto solo che io non amo i tempi larghi; è meglio peccare di vivacità che languire».²⁵

²⁵ Lettera di Verdi a Leone Herz, Milano, 18 aprile 1844, in G. MORAZZONI, *Lettere inedite di Verdi*, Milano, Libreria Editrice Milanese, 1929, p. 27 (istruzioni per una messinscena di *Ernani* all’Opera di Vienna).

La proclamata fedeltà al segno non può limitarsi alla sola altezza delle note. Ma dunque: d'infedeltà si tratta, nel caso di Muti, o non piuttosto di reinvenzione, a partire da uno scavo senza precedenti fra le pieghe della partitura, quasi un grande gesto d'amore che traluceva da ogni battuta? Eppure, proprio a questi interventi ri-creativi Verdi si dichiarava contrario (magari più che a isolate puntature, da lui stesso prodotte in qualche occasione).²⁶ Così in una lettera che lo stesso Muti ama citare:²⁷

Sulla divinazione dei Direttori... e sulla creazione ad ogni rappresentazione... Quest'è un principio che conduce al barocco ed al falso. È la strada che condusse al barocco ed al falso l'arte musicale alla fine del secolo passato e nei primi anni di questo, quando i Cantanti si permettevano *creare* (come dicono ancora i Francesi) le loro parti, e farvi in conseguenza ogni sorta di pasticci e controsensi. No: io voglio un solo creatore, e m'accontento che si eseguisca semplicemente ed esattamente quello che è scritto; il male sta che non si eseguisce mai quello che è scritto. Leggo sovente nei giornali d'effetti non immaginati dall'autore; ma io per parte mia non li ho mai trovati. Capisco tutto quello che dite voi all'indirizzo di Mariani. Tutti siamo d'accordo sul suo merito, ma qui si tratta non di un individuo, per quanto sia grande, ma di arte. Io non ammetto né ai Cantanti né ai Direttori la facoltà di *creare*, che, come dissi prima, è un principio che conduce all'abisso...²⁸

L'idiosincrasia di Verdi per gli interventi dei cantanti sulla linea melodica va dunque riferita a fenomeni ormai lontani dalla più castigata prassi esecutiva dei suoi tempi: a quelle smodate invenzioni di fioriture e cadenze in auge «alla fine del secolo passato e nei primi anni di questo» (ossia del XIX), che poco a poco vedevano avvertire le parche puntature della successiva epoca verdiana. Allora sarà piuttosto la ricerca dell'effetto inedito a infastidirlo, talché di fronte a una produzione romana con «una mediocre Aida!!», «un soprano che fa l'Amneris!!», un Amonasro che accorcio «per diverse volte il duetto terzo atto!!», un Radamès che «ometteva sempre il suo pezzo...!!!», e «perfino il Finale secondo fu una

²⁶ Lasciamo pur correre i tanti adattamenti della parte a interpreti successivi a quelli della "prima", che lo occuparono fino almeno alla revisione della *Traviata* (oltre agli esempi già ricordati, si veda l'elenco completo nel citato studio di Lawton e Rosen); ma – paradosso per paradosso – cos'è mai la memorabile *climax* sul finire del «Liberate me Domine» nella *Messa da Requiem*, se non una smaccata manipolazione della prima versione del brano (quella concepita per la *Messa per Rossini*), onde spingere l'amata Teresa Stolz verso un folgorante Do acuto, effetto per cui il soprano boemo andava celebre non meno di Tamberlick? «Il famoso Do di petto ch'essa lanciava all'unisono coll'orchestra e col coro aveva qualcosa d'inverosimile» (G. MONALDI, *Cantanti celebri del secolo XIX*, Roma, Nuova Antologia, s.d., p. 172). Così chi ebbe la fortuna di sentirla nell'«Inflamatus» dello *Stabat Mater* rossiniano: altro *remake* verdiano di un effetto avvincente già escogitato dal Pesarese?

²⁷ Lo ha fatto nelle prolusioni su *Rigoletto* e *Il trovatore* tenute rispettivamente il 9 maggio 1994 nell'Università Commerciale "Luigi Bocconi" e il 1° dicembre 2000 nell'Università degli Studi di Milano, in occasione degli spettacoli programmati alla Scala.

²⁸ Lettera di Verdi a Giulio Ricordi, Genova, 11 aprile 1871, nei *Copialettere* cit., p. 256. Angelo Mariani era considerato il più divistico fra i direttori di quegli anni.

sera tagliato!!!!!!», il massimo dell'indignazione erompe *in fundo* per «un Direttore che si permette alterare i tempi!!!!...»:

Noi non abbiamo bisogno che Direttori e Cantanti vengano a scoprire nuovi effetti; e per parte mia dichiaro che mai, mai, mai nessuno ha mai potuto e saputo trarre tutti gli effetti da me ideati... NISSUNO!! mai mai... né Cantanti né Maestri!!!...

Ma ora è di moda *claquer* anche i Direttori e mi dispiace non solo per i pochi che stimo, ma più mi dispiace il vedere che le sconciezze in teatro passano dall'uno all'altro senza cessare mai. Una volta bisognava subire le tirannie delle Prime-Donne, ora bisognerà subire anche quelle dei Direttori d'Orchestra!²⁹

E ancora, a pochi mesi dalla morte:

Se le cose sono come voi dite è meglio ritornare ai modesti Direttori d'una volta (eppure v'erano Rolla, Festa, De Giovanni etc.).

Quando ho incominciato io a scandalizzare il mondo musicale coi miei peccati, vi era la calamità dei Rondò delle prime donne, ora vi è la tirannia dei Direttori d'orchestra! Male male! Però meno male il primo!!³⁰

Orbene: in quelle recite di fine millennio alla Scala, una volta tanto il protagonista della "pira" non è stato il tenore, orbato d'un paio d'acuti di dubbia scorrettezza, ma proprio il direttore d'orchestra, che ha staccato un tempo furioso di 138 alla semiminima (un terzo in più del 100 indicato da Verdi), ha infuso quanta più energia nel tessuto d'accompagnamento, e nella coda del brano s'è fatto artefice d'uno di quei tali «effetti non immaginati dall'autore», è vero, ma talmente icastici che finiranno per condizionare ogni nostra successiva esperienza d'ascolto: intendendo quel galvanizzante *crescendo* orchestrale sulle parole «corro a salvarti», tanto spettacolare quanto abusivo, ma fedelissimo allo spirito se non alla lettera della pagina, e difficilmente scordabile.

Ma tant'è: lo stesso Verdi, quando all'occasione saliva sul podio, pensava e agiva da direttore, al punto da sconcertare il critico tedesco August Guckeisen, che nel *Requiem* diretto dal compositore a Colonia il 21 maggio 1877 non ritrovò la partitura conosciuta:³¹

Non si trattava esclusivamente di un paio di tempi o accenti ... era l'intera interpretazione ad avere qualcosa d'insolito ... In primo luogo Verdi prediligeva tinte molto più vive, penetranti, di quanto sia solito sentire in Germania ... Anche la circostanza che Verdi si permettesse un certo *rubato* non può tornare a svantaggio di alcuna composizione ... In alcuni passi, per ottenere un migliore e più potente spiegamento delle voci soliste, noi permet-

²⁹ Lettera di Verdi a Giulio Ricordi, Sant'Agata, aprile 1875, in ABBIATI, *Giuseppe Verdi* cit., III, p. 747 sg.

³⁰ Lettera a Giulio Ricordi, Genova, 18 marzo 1899, *ibid.*, IV, p. 638.

³¹ La recensione apparve sulla «Kölnische Zeitung» del 22 maggio 1877; si cita dalla trad. it. prodotta in *Verdi: interviste e incontri* cit. qui alla nota 23, p. 125 sg.

teremmo un *morendo*, dove al contrario Verdi aumentava di forza ... I tempi non sembravano mai abbastanza rapidi al compositore ... Verdi tiene le sue *corone* il più brevemente possibile e non turba mai il senso ritmico ... D'altra parte Verdi seppe portare alla massima veemenza immaginabile anche la semplice massa degli archi, e ciò con effetti del tutto stupefacenti.

Epilogo

Non s'è inteso proporre qui la recensione d'un singolo spettacolo, bensì svolgere, sulla scorta d'un chiacchieratissimo evento di cronaca, un ragionamento che va al di là della mera cronaca musicale. Credo dunque che le esemplificazioni fin qui addotte possano bastare per dar conto di quella che mi piace chiamare un' "infedeltà altamente creativa", capace di farci sentire un *Trovatore* mai udito, così come inedito appariva al critico di Colonia il *Requiem* diretto da Verdi. Chi si volesse sorbire la (presunta) fedeltà al testo scritto tanto vantata dai giornali e tanto sbandierata dallo stesso Muti si rivolga piuttosto – tagli a parte, e con qualche acuto fuori ordinanza – a troppe bolse esecuzioni degli anni passati e presenti, e non sentirà alzarsi un solo volo della fantasia: lo conosco a memoria, quel *Trovatore* imbalsamato, tramandato per imitazione di generazione in generazione senza nessun vero ripensamento del segno verdiano, e lo lascio tutto ai nostalgici. Ma, per favore, con l'addebito dell' "infedeltà all'autore" non si copra d'abominio il capro espiatorio d'un modesto acuto, ignorando nel contempo le vere, grandi, spettacolari, impagabili "infedeltà" di quella superba concertazione scaligera.