

GIUSEPPE VERDI

IL CORSARO

Molti fra i musicisti romantici attraversarono una fase byroniana. In alcuni casi - ad esempio Liszt e Berlioz - si può dire che essa abbia condizionato tutta la vita degli interessati. Per Verdi fu abbastanza breve e non durò che quei pochi anni durante i quali il compositore, nella condizione di giovane vedovo, dovette affrontare un pubblico esigente ed ostile. Nel 1844, alla prima commissione ricevuta da Venezia, Verdi aveva pensato di mettere in musica "The Bride of Abydos", anche se poi optò invece per "Ernani". Una lista di possibili soggetti operistici da lui redatta qualche tempo dopo includeva il "Cain" di Byron.

"I due Foscari", pure destinati inizialmente a Venezia, debuttarono al Teatro Argentina di Roma. L'anno successivo, forse a causa di una ripicca con Ricordi (che aveva autorizzato la pubblicazione sulla rivista della casa, "La Gazzetta Musicale di Milano", di una recensione alquanto pungente della "Giovanna d'Arco"), Verdi firmò un contratto con Francesco Lucca, il principale concorrente del suo editore, per i diritti di tre opere, una delle quali da rappresentarsi a Londra.

A quanto pare Lucca fu il primo ad istituire il sistema, in seguito adottato da Ricordi, in base al quale la commissione partiva dall'editore, che poi di conseguenza si assumeva l'onere di farla rappresentare in modo adeguato.

A teatro inglese, soggetto inglese, fu il ragionamento di Verdi, in base al quale egli propose per l'opera londinese, il poema byroniano "The Corsair". Lucca dubitava forse dell'effetto che su di un pubblico britannico avrebbe potuto produrre un'opera italiana derivata da un classico letterario di casa; sua moglie Giovannina suggerì invece l'episodio di Ariodante dall' "Orlando Furioso", il quale dopo tutto si svolgeva in Scozia - anche se si tratta di una Scozia che chiunque tra i suoi figli farebbe fatica a riconoscere! Peraltro Verdi rispose picche: "Io faccio o il Corsaro o niente. Le sue ragioni non m'han fatto che parere più bello questo soggetto". Lucca tentò pure, ma senza successo, di accoppiare Verdi con un librettista italiano trapiantato a Londra, quel Manfredo Maggioni autore del "Falstaff" di Balfe (1838), nel quale il

basso Luigi Lablache aveva riportato un trionfo. Verdi però tenne duro su Piave e all'editore non restò che adeguarsi.

Tutto questo accadeva sul finire del 1845. Tre mesi dopo venne la prima veneziana dell' *Attila* (un'altra delle opere commissionate da Lucca), e con essa un esaurimento psicofisico di Verdi, abbastanza grave da mettere in allarme l'intero mondo musicale italiano. Antonio Ghislanzoni, il librettista di "*Aida*", che reincontrò il compositore vent'anni dopo, fece fatica a riconoscere nel robusto gentiluomo campagnolo di mezza età il giovane pallido dalle occhiaie scavate da lui conosciuto nel 1846. Verdi dovette rimandare *sine die* tutti i suoi impegni e recarsi alle terme di Recoaro per una cura prolungata.

USI E COSTUMI DEL CORSARO



Poiché non si sentiva più parlare del "*Corsaro*", Piave immaginò che Verdi avesse perso ogni interesse per questo soggetto e gli chiese la restituzione del libretto al fine di utilizzarlo per qualche commissione. Ma Verdi come tutta risposta gli consigliò di farsi curare il cervello: "Ma che? Sei diventato matto o il sei per diventare! Che io ti ceda il *Corsaro*? Quel *Corsaro* che ho vagheggiato tanto, che mi costa tanti pensieri, e che tu stesso hai verseggiato con più cura del solito?"

Anche se il progetto della prima londinese doveva essere abbandonato, egli poteva sempre scriverlo per Lucca, che avrebbe provveduto a farlo rappresentare altrove. D'altronde, quasi senza accorgersene, egli aveva già cominciato a lavorare sui suoi passi preferiti: il duetto della prigione e il terzetto finale. Questa lettera, scoperta nella biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, riveste un'enorme importanza, dato che spiega perché, rispetto a "*Macbeth*", "*Il Corsaro*, sembri segnare una regressione stilistica. A somiglianza de "*I Masnadieri*" esso era stato ideato in precedenza subito dopo "*l'Attila*" e prima che il compositore cominciasse a mettere in discussione i procedimenti standard della scrittura melodrammatica dei quali si era servito fino a quel momento. Per Verdi la progettazione del libretto era un momento importante del lavoro creativo di base e, se l'autore era Piave, egli lo spingeva fin nei minimi dettagli. Una volta portato a termine con sua piena soddisfazione, esso determinava la forma dell'opera.

"*Il Corsaro*" fu dunque fuso in uno stampo datato 1846. Se Verdi, al momento di metterla in musica, avesse voluto aggiornare l'opera per uniformarla ai criteri del post - "*Macbeth*", sarebbe stato necessario chiedere a Piave alcuni cambiamenti nella struttura del libretto. Ma a quell'epoca Piave si era arruolato nella guardia nazionale della Repubblica di Venezia e lo stesso Verdi terminò l'opera in fretta e furia solo per sistemare le sue pendenze con Lucca, i cui spregiudicati sistemi commerciali avevano destato la sua irritazione.

In ogni caso il suo entusiasmo per il soggetto era svanito. Durante la sua convalescenza a Recoaro aveva trascorso molto tempo con Andrea Maffei, il traduttore italiano di Schiller e di Shakespeare, e sotto la sua influenza puntava ormai a qualcosa di più di un semplice romanzo di avventure. Ne vennero fuori due opere: "*I Masnadieri*" e "*Macbeth*", destinate l'una alla successiva stagione fiorentina e l'altra a Londra.

Solo l'assenza di un tenore di cartello a Firenze e la disponibilità di Varesi, un

GIUSEPPE VERDI



Macbeth ideale, portarono ad un'inversione dei programmi. Lucca, ormai riconciliato con l'idea di dare "Il Corsaro" a Londra, si sentì dire ora che Verdi lo trovava banale e privo di efficacia, che aveva già composto più di metà dei "Masnadieri" e che quest'ultima era l'opera da rappresentare a Londra. Solo dopo aver terminato "Macbeth", "I Masnadieri" e "Jerusalem" (il rifacimento francese de "I Lombardi") Verdi rimise mano al "Corsaro", la cui partitura egli spedì a Parigi a Francesco Lucca, accompagnata da una secca nota dove precisava che essa era proprietà esclusiva dell'editore, e che questi poteva farne ciò che meglio credeva.

Lucca aveva fissato la prima al Teatro Grande di Trieste, per il 25 ottobre del 1848. La compagnia di canto era di eccezionale livello: Gaetano Fraschini, il tenore preferito di Verdi, nel ruolo del protagonista; Marianna Barbieri-Nini, la prima Lady Macbeth, nella parte di Gulnara; il Pascià Seid era impersonato da Achille De Bassini, il futuro Miller della "Luisa" e (verso la fine della sua carriera) Fra Melitone ne "La forza del destino".

Tuttavia non si poteva imporre a Verdi il disturbo di assistere alla prima,

e come sempre in casi del genere (per Donizetti la causa era spesso un eccesso di lavoro) il campanilismo locale si sentì offeso e l'accoglienza fu ostile. Verdi si sentì dire dalla stampa che oramai, dopo essersi impinguato le tasche con le ghinee inglesi e i napoleoni d'oro francesi, poteva concedersi il lusso di studiare un poco i classici.

Tutte ripicche, senza dubbio, ma anche in altri teatri "Il Corsaro" fu accolto senza troppo entusiasmo - sebbene non venisse dimenticato in maniera così rapida e totale come L' "Alzira".

Lo stesso Verdi non dimostrò in seguito grande attaccamento a quest'opera e, quando apprese che si intendeva rappresentarla a Napoli, reagì in modo scoraggiante. Più avanti (1853) il teatro veneziano La Fenice avrebbe voluto allestirla come "opera di ripiego" - ovvero come ruota di scorta in caso di insuccesso. Secondo l'uso dell'epoca - nella stessa stagione della prima di "Traviata".

A Verdi fu offerto un contratto speciale per seguire le prove, ma il segretario del teatro mandato in missione speciale presso la residenza del maestro scrisse alla direzione che sarebbe stato difficile convincerlo ad assumersi quell'onere. E tuttavia l'iniziale entusiasmo di Verdi è facile a comprendersi. Assai più di Jacopo ne "I due Foscari" Corrado rappresenta l'archetipo dell'eroe byroniano, il contraltare estroverso del Childe Harold: un uomo più portato all'azione che non all'introspezione, ma con lo stesso senso di isolamento nei confronti dei suoi simili; quantunque però la sua storia avventurosa sia una narrazione e non un dramma, contiene quelle che Verdi avrebbe chiamato le "posizioni" giuste per un'opera.

Il momento del "gran concertato", così difficile da estrarre da un'opera letteraria, è già pronto nel momento in cui Corrado cade nelle mani dei Turchi. Così pure la prima delle due eroine, Medora, si cala con naturalezza nei panni della comprimaria, in modo da evitare la convivenza di due prime donne, sempre gravida di pericoli. Infine non v'era una precedente realizzazione dello stesso soggetto che potesse fungere da termine di paragone.

"Il Corsaro" di Pacini, scritto per la riapertura del Teatro Apollo a Roma nel 1831, era svanito nell'oblio dopo un'accoglienza apertamente ostile che aveva offerto a Mendelssohn, presente in sala, il pretesto per ostentare la sua vittoriosa indignazione di fronte ai modi del pubblico romano. (La musica, aggiungeva tra parentesi, era al disotto di ogni critica). In ogni caso il librettista Ferretti, del tutto fuori sintonia con il

romanticismo byroniano, aveva convertito la trama in un bizzarro intrico pseudo - barocco di eroi ed eroine travestiti, dove Corrado era interpretato da un contralto, Medora si mascherava da uomo, e così via.

All'opposto Piave si mantiene per quanto possibile fedele a Byron, limitandosi a tenere in vita un po' più a lungo le due eroine, quel tanto che basta a farle partecipare al terzetto finale. Allora perché in seguito Verdi si alienò tanto bruscamente da questo soggetto?

In parte senza dubbio perché nel 1848 si era accorto che i presupposti drammatici di questo tipo di opera erano già superati; e in parte - se si può azzardare un'ipotesi - perché non riusciva più ad identificarsi tanto facilmente con il rude corsaro che lascia Medora a consumarsi e morire in sua assenza, e tuttavia per amore di lei resistere alle profferte della donna che ha salvato e che lo salva a sua volta.

La Medora di Verdi era morta otto anni prima di lui e stava già cominciando a rifarsi una vita con Gulnara alias Giuseppina Strepponi.

Tuttavia non è il caso di liquidare "Il Corsaro", e insieme a lui "Jerusalem", come "le operazioni meno coscienziose in tutta la carriera di Verdi" - per dirla con le parole di uno studioso. La coscienza artistica di Verdi non dormiva mai e vi sono prove abbondanti che essa era ben desta anche durante la composizione del "Corsaro".

Perfino i critici peggio disposti riconoscono nell'esordio della scena della prigionia qualcosa di nuovo e di impressionante, con il suo ricco sfondo di archi, violino e violoncello solisti, e con l'incisività delle sue armonie. Ugualmente inedito, almeno per l'epoca della sua composizione, è il duetto successivo, che non è più strutturato secondo una successione di movimenti contrastanti, ma si dispiega in un flusso continuo con un accompagnamento che riflette i mutevoli stati d'animo dei personaggi; si noti ad esempio come la linea di canto di Gulnara si impenni con scatto repentino in un orgoglioso tempo di polacca quando ella nega con decisione di amare Seid : "Schiava son io, corsaro.....".

VILLA PALLAVICINO



Gli elementi più convenzionali rivelano a volte tratti di sorprendente affinamento - senza dubbio prodotti da un anno di soggiorno parigino. Osserviamo come il cantabile di Gulnara "Vola talor dal carcere", dopo un inizio assai comune, si spalanca in un ventaglio di armonie chopiniane sulle parole "spazia in un ciel d'amor", e ritroviamo poi nel preludio un'analogia fioritura al momento della transizione verso la melodia del clarinetto, che anticipa quella del terzetto finale.

Molte di queste raffinatezze nascono dal principio, spinto ancora più a fondo nella successiva opera di Verdi, "La battaglia di Legnano", di non permettersi mai una ripetizione senza introdurre una variazione, sia pure di lieve entità. La seconda ripresa dell'inno di Seid, "Salve, Allah!" è impiantata in tonalità minore; quella della canzone strofica di Medora, "Non so le tetre immagini" è intarsiata di delicate fioriture.

Alla ripetizione della frase di Corrado "Tutto pareva sorridere" i disegni pizzicati degli archi si intrecciano alla solida linea vocale, che a sua volta presenta un'inaspettata interruzione declamatoria. La partitura testimonia quasi in continuazione di una facile e concisa maestria, non intaccata da un eccesso d'enfasi - in particolare nel duetto a cabaletta "Tornerai, ma forse spenta".

Se l'aria di Seid "Cento leggiadre vergini" non è nulla di speciale, il successivo duetto con Gulnara dipinge con efficacia una falsa soavità che

esplode poi nel furore, e ciò in modo squisitamente verdiano. Nella seguente cabaletta Verdi rompe con la tradizione, continuando a tenere separate le voci, quasi ad indicare l'abisso che divide il padrone dalla schiava. C'è poi uno spunto di genuino umorismo nel duetto tra Seid e Corrado travestito da derviscio, con la voce tenorile di quest'ultimo che si leva in una querula litania pretesca contro le pompose sparate del Pascià.

Il *Largo concertato* "Audace cotanto mostrarti pur sai?" si sviluppa questa volta da un'unica cellula ritmica - tecnica spesso impiegata da Donizetti. Assistiamo alla nascita di quella seconda, più intima maniera di Verdi, della quale parlava il critico ottocentesco Abramo Basevi in relazione alla "Luisa Miller". Nello stretto del medesimo finale e nel duetto tra Corrado e Medora nell'atto I, Verdi spinge questo metodo ancora più in là rispetto a Donizetti, facendo generare diverse idee dalla stessa cellula, anziché coniugarla in una lunga melodia ininterrotta. Ne risulta che ciascuno dei protagonisti campeggia con una sua idea musicale caratterizzante (sia pure nel quadro del convenzionale schema ritmico ecc.) anziché limitarsi a portare il suo contributo al tumulto generale; nel duetto tale procedimento produce una delle più sublimi trasfigurazioni liriche dell'opera, laddove la tonalità passa dal minore al maggiore. Questa concentrazione, così poco caratteristica per il giovane Verdi, riesce a far tollerare quelli che sono senza dubbio i due momenti più deboli di tutto il lavoro: il telegrafico racconto che Corrado fa a Medora morente del proprio salvataggio ad opera di Gulnara (Massimo Mila suggerisce opportunamente che Corrado dovrebbe ostentare un'espressione tra l'imbarazzato e il compiaciuto, alla maniera di Alberto Sordi) e la musica della battaglia nell'atto II con la precipitosa figurazione stereotipata dei violini ripetuta non meno di cinque volte, sempre ascendente di un semitono. Tuttavia anche qui, come spesso accade, il critico deve andare con i piedi di piombo, perché di luoghi comuni di questa specie sarà intessuto mezzo secolo più tardi l'arazzo del "Falstaff". Come queste ossa aride abbiano potuto così magnificamente risorgere a nuova vita resta uno dei misteri della creatività verdiana.

Ne "Il Corsaro" le intuizioni poetiche che anticipano i futuri capolavori convivono fianco a fianco con i più convenzionali gesti risorgimentali, ormai privi di quel fresco profumo che ci aveva deliziato nel "Nabucco" e nell'"Ernani". Anche il coro "Salve, Allah", pur evitando una pedissequa ripetizione strofica, ha un sapore particolare; tutte e tre le cabalette solistiche si mantengono su di un tono generico e potrebbero

benissimo trovar posto nell'"Attila" o nell'"Alzira" - e infatti la cabaletta di Corrado "Si: de' corsari il fulmine" è una spudorata citazione di quella di Carlo Moor "Nell'argilla" ("I Masnadieri").

E tuttavia in quest'opera c'è abbastanza per assicurarle l'effetto dei devoti verdiani. Non langue mai e non annoia l'ascoltatore. Le sue bellezze sorgono improvvise nei punti meno prevedibili: la frase, degna della "Traviata" che apre la prima scena di Medora; la desolata reminiscenza dell'oboe, evocante la sua storia d'amore, che introduce la sua ultima apparizione; persino la grandiosa cadenza estatica che accompagna il ritorno a casa di Corrado, per quanto scontata, non manca mai di commuovere. Davvero "Il Corsaro" non merita nella produzione verdiana l'infimo posto assegnatogli dai critici di un tempo.

FELICITA MALIBRAN



LA TRAMA

ATTO I

Sulla sponda rocciosa di un'isola dell' Egeo una ciurma di corsari canta le lodi della propria vita libera e splendida. Corrado, il loro capitano, li contempla con approvazione: egli infatti è un fuorilegge, un uomo che, per quanto di nobili sentimenti, si trova in guerra contro la società; da un suo accenno apprendiamo che ne fu causa una delusione amorosa. Il suo luogotenente Giovanni gli consegna una lettera che è stata recapitata da una spia greca. Corrado vi getta uno sguardo e ordina ai suoi uomini di tenersi pronti a salpare quella sera stessa: egli comanderà personalmente la spedizione. Alla sua invocazione di vendetta contro i musulmani fanno eco tutti i seguaci.

La scena cambia. Medora, la fidanzata di Corrado, sta sola nelle sue stanze in una torre a strapiombo sul mare, attendendo l'amato. Per passare il tempo ella prende l'arpa e canta i suoi tetri presagi di sventura. Giunge alla fine Corrado, ma solo per dirle che la dovrà lasciare per alcuni giorni. Terribilmente in ansia per la sicurezza del suo amore, ella gli chiede perché la lasci sempre sola. Corrado fa del suo meglio per placare i suoi timori; ma ella rimane con l'angosciosa certezza di non rivederlo mai più.

Un colpo di cannone dalla baia mette fine ai loro teneri addii.

ATTO II

Gulnara, la favorita del Pascià Seid, siede in una stanza riccamente arredata dell'harem, circondata dalle odalische che cantano le sue lodi e le porgono veli trapunti e gemme. Ma Gulnara è infelice perché odia il suo padrone e anela alla libertà. Entra un eunuco che le porta l'invito di Seid a partecipare alla festa di quella sera. Gulnara accetta, ma insiste affinché le sue ancelle la accompagnino; infine esprime la speranza che il Cielo voglia porre fine alla sua schiavitù.

Nel frattempo la flotta turca è radunata nel porto di Corone, pronta a salpare contro i corsari; il Pascià Seid e i suoi seguaci solennizzano la

FOTO DI SCENA



partenza della spedizione con una notte di festeggiamenti. Lo stesso Seid alla loro testa intona un inno ad Allah, "Santo in pace, terribile in guerra". A quel punto uno schiavo introduce un povero derviscio che è appena scampato alle grinfie dei corsari.

Seid gli pone concitate domande sulle mosse dei nemici ma il derviscio non sa digli granché. Imprigionato dai corsari non poteva vedere nulla. È stato salvato da un pescatore e ora domanda la protezione del Pascià. Mentre ancora stanno parlando, un abbagliante chiarore illumina il retroscena: è la flotta turca che brucia. Il derviscio getta cappuccio e veste mostrandosi nelle vere sembianze di Corrado! I soldati turchi abbandonano di corsa la scena, inseguiti dagli uomini del corsaro. Le fiamme hanno ora raggiunto l'harem, dal quale si levano invocazioni

d'aiuto. Con fatale generosità Corrado ordina ai suoi di soccorrere le donne; ma il ritardo in tal modo provocato dà ai turchi il tempo di riordinare le file e di catturare Corrado con la maggior parte dei corsari. l'Agà Selim li fa incatenare e assicura Seid che non sarà difficile catturare anche gli altri. Ma a Seid basta aver catturato il capo; in un finale concertato lo minaccia di torture d'ogni sorta, tuttavia Corrado non si lascia spaventare e gli grida in faccia la sua sfida, mentre Gulnara e le donne invocano pietà.

ATTO III

Solo in una stanza della fortezza (dato che il palazzo è stato distrutto dalle fiamme), Seid riflette sulla sua vittoria. Non ha dimenticato come Gulnara abbia implorato per aver salva la vita di Corrado e questo pensiero lo riempie di gelosia. Cento leggiadre fanciulle - egli dice - aspirano ad essere amate da lui; e invece l'unica che a lui sta a cuore potrebbe essere innamorata del suo peggior nemico. Guai a lei se così è; ma come scoprirlo? Chiama Selim e gli ordina di mandargli Gulnara, e anche di far morire Corrado il giorno dopo, tra orribili tormenti.

Partito Selim, Seid si abbandona ad una gioia selvaggia. Poco dopo giunge Gulnara, che inizia a congratularsi con lui per la sua splendida vittoria, ma suggerisce che sarebbe più saggio tenere Corrado prigioniero anziché ucciderlo; si potrebbe chiedere per la sua testa un riscatto tale a saziare l'avidità più sconfinata.

Ma Seid non vorrebbe rinunciare alla sua vendetta per tutte le gemme della corona del Sultano e nemmeno per un attimo si lascia ingannare da Gulnara. Comprendendo che ella è innamorata di Corrado, la minaccia della più abietta schiavitù e umiliazione, ed esce in preda al furore. A sua volta, Gulnara risolve di vendicarsi.

Corrado giace in catene nel torrione della fortezza, imperterrito di fronte alla prospettiva della tortura e della morte: teme però che l'annuncio della sua fine possa uccidere Medora. Si abbandona al sonno, ma viene ridestato dal furtivo ingresso di Gulnara, che lo rassicura: ella non è uno spettro, ma una delle donne alle quali egli ha salvato la vita e che vorrebbe ricambiare il suo gesto facendolo evadere dal carcere. Ma Corrado ricusa di fuggire, anche sapendo che Gulnara ha corrotto le

guardie e che una nave lo sta attendendo per portarlo lontano da Corone. Trovandolo ostinato nel suo diniego, Gulnara prende una risoluzione improvvisa e corre via, non prima di aver mostrato a Corrado il pugnale che porta con sé.

Corrado rimane ancora una volta solo, mentre fuori infuria una violenta tempesta. Invano egli prega che il fulmine colpisca la fortezza; la tempesta si esaurisce mentre Gulnara fa ritorno, pallida e tremante: ha pugnalato nel sonno il Pascià Seid. Ciò udito, Corrado abbandona ogni esitazione e accetta di fuggire con lei, non foss'altro che per sottrarla al castigo.

Siamo tornati nell'isola dei corsari, dove Medora, circondata dalle ancelle che si sforzano invano di confortarla, attende senza speranza il ritorno di Corrado. Con loro vi sono anche i corsari che erano riusciti a fuggire da Corone. All'improvviso si vede una nave in arrivo: è quella che porta Corrado con Gulnara. Ma è ormai troppo tardi.

Medora, certa della morte di lui, si è avvelenata ed ora comincia a venir meno. Corrado le racconta brevemente la sua avventura; ella mormora a Gulnara la propria gratitudine e tutti si uniscono in un terzetto finale con coro, mentre Medora spira fra le braccia dell'amato. Gulnara sviene quando Corrado in preda alla disperazione si lancia in mare da uno scoglio.