



Spettacoli Cultura

Rileggiamolo a 150 anni dalla nascita: un poeta in bilico fra ideologia giacobina e nostalgia del passato, in cui si identificò la borghesia dell'Italia unita

Carducci, un Vate di classe

1835: centocinquanta anni dalla nascita. E li dimostra. Almeno questa è la mia sensazione, a caldo, improvvisamente e inaspettatamente preso dentro la smania celebrativa. Però mi serve, quasi fosse un traverso esame di coscienza letteraria, ripensarci sopra un poco dopo un lungo abbandono. Per esempio, dirò che, nonostante le apparenze, Carducci è, molto più di d'Annunzio, il poeta di una classe, della cultura di una classe, nelle cui contraddizioni si rispecchia e della quale è stato il conclamato vate. La sua fortuna presso quell'ambiente mi sembra da attribuirsi principalmente a una sorta di schizofrenia, di sdoppiamento, di equivocità di fondo, che gli consentiva di giocare assieme sul rosso e sul nero. Primo non perdere? Non avrei timore a partire dagli inizi, dagli anni giovanili di *Juvenilia*, tra il '57 e il '60, per proseguire nei vent'anni successivi di lavoro da *Levia Gravita* a *Giambi ed epodi*, per andare a scavare nel doppiopiano nascosto che lasciava vedere solo un altro svolgimento. Cosa si vedeva? Una esibita e fin violenta presenza ideologica e morale, connotata secondo gli schemi laici di giacobinismo e anticlericalismo. In questo senso tutto rientrava nella norma, con in più la garanzia e la salvaguardia di alcuni ascendenti tutelari, che so, Foscolo e Parini, per restare in casa, Heine o Hugo, altral-

pe. E dall'altra parte, sul versante per così dire positivo, una nostalgia quasi edenica per la Roma repubblicana e per le sue virtù, quanto per l'Italia comunale. Se questi sono i modelli ideali e ideologici, fin dal giovanile esercizio di *Juvenilia* tra gli echi emergono, a quallificarne lo stile, classicistiche preoccupazioni prosodiche metriche sintattiche, retoriche insomma, in una poesia che non sembra disposta a cedere un pollice le sue antiche prerogative e i suoi privilegi; la distanza e il suo prendere le distanze, formali, di nobile dignità formale, inevitabilmente trasferite o assimilate, però, in distanze e dignità di classe, di società, di tipo di cultura. Da qui credo che nasca già la sua irruenza polemica e un po' tardiva, retrospettiva, contro un romanticismo inteso come abbandono sentimentale o esistenziale pessimismo (ma da qui anche l'attenzione caratteristicamente sua per il recupero di un'armonia formale, retorica testimonianza del suo fiducioso ottimismo, nonostante gli atteggiamenti e le molte eversive proposizioni giacobine). Quell'impianto ideologico e stilistico si affina e s'accresce nei successivi *Levia Gravita*, in cui i temi polemic, prima astratti o generici, si actualizzano nella storia: si tratta, cioè, d'una prosecuzione degli umori di *Juvenilia*, più libera, dove si fa più acuta ed esplici-

ta la tendenza polemica carducciana nei confronti di una situazione politica e civile diseroicizzata, nell'Italia postunitaria e burocratica. In questi termini la sua poesia è perfettamente allineata con la generale tendenza oppostiva della narrativa della seconda metà dell'800, postunitaria, quando l'Italia si trova a dover fare i conti, nel senso più letterale, con il riassetto socio-economico e amministrativo del Paese, privato, se non nella memoria, di tutti gli spiriti eroici coltivati e conculcati e inflazionati nella fase risorgimentale. Sono questi un po' i temi dei *Giambi*, polemicamente contro la debolezza del nuovo Stato italiano, tradito dai compromessi che hanno svilito gli ideali e la genuinità garibaldina in nome della ragion di stato: una tematica attuale fin nella cronaca, da *Agli amici della valle Tiberina* a *Canto dell'amore*, da *Avanti! Avanti!* a *A proposito del processo Fadda*. Come ho detto, alla denunciata mediocrità, al tran-tran quotidiano della politica parlamentare, si contrappone una virtù romano-repubblicana da riconquistarsi (e da qui tutta la nota e tipica mitografia archeologica), già rinnovata nelle vicende della rivoluzione francese (l'altro mito caro). Ne scoppia la poesia più «carducciana», conviviale, con alto tasso di equivocità, anche se la veemenza sia sincera, e «virile» (questo è l'aggettivo

più usato dalla critica) sia la sanguigna, e oratoria, ribellione. Dunque, nostalgia eroica da un lato e difficoltà di assetto dall'altro, perdita di identità della media-piccola-borghesia che i politici non prendono ancora in considerazione (e pressa in considerazione, assieme alla «plebe», pietisticamente o populisticamente dai narratori): questi sono gli argomenti e questo è lo schematico disegno di un intervento culturale, dal quale non si discosta, in sostanza, neppure il vate. «Cittadino Mastai, beati un bicchier!»: il giacobinismo resta per lo più verbale e conviviale, di maniera. Non ha un riscontro con la realtà quale storicamente si viene configurando (né, d'altra parte, il giacobinismo o il maledettismo

scendono al di sotto d'una superficiale incrostazione. E magari «allegro». Mi diverte. Ma ce ne corre, da qui al fondo di *gouffre*, se «l'agguà» è l'Inno a Satana del '63, bonaria interpretazione del progresso come palingenesi laica, un anticipo del *Bello Excelsior*, poco culturale e abbastanza ingenuo, tutto sommato. Un buon diavolo, davvero. La venefica coda, il vero segnale del doppiopiano, la spia schizofrenica è già bell'e pronta nei titoli, latini e retorici, letterari, che andrebbero sempre di letteratura, ma professionalmente letterari, di «classe» anche secondo l'uso più banalmente traslato e borghese dell'espressione (il latino l'usava pure il professor Paoli), ma con quale altra sapienza e invenzione linguistica, mentre per d'Annunzio sarà spesso un uso metalingustico, quando non un carducciano peccato giovanile). Se dai titoli si passa alla struttura metrica o all'enfasi oratoria, la divaricazione tra realtà storica e formula poetica s'accresce, in quella che vuole essere una poesia «civile». D'accordo, non bisogna pensare al suo itinerario politico verso l'ordine (ma non era già tanto ordinata la prosodia?), che ne farà il poeta più sicuro della società «buona» non solo della terza Italia, secondo immagine crociana, ma ancora della quarta, dagli anni Dieci agli anni Quaranta. Proprio per l'equivocità e la contraddittorietà di fondo.

E pur vero che accanto alla voce ufficiale, del vate e del giacobino (in via di conversione), si può intravedere un'altra elegiaca e lirica, dove i temi



Il poeta Giosuè Carducci e, a sinistra, la regina Margherita

Folco Portinari

Va in scena stasera a Martina Franca la versione integrale de «I Puritani» di Bellini. Intanto un convegno ricostruisce l'altra versione dell'opera e i colpi di scena che determinarono la sua «scomparsa»

Musica per due dame puritane



Giulietta Grisi in un'incisione dell'opera «Ivanhoe» di Pacini. A destra Maria Malibran

Con il titolo «I Puritani uno e due», si svolge oggi, domani e dopodomani a Martina Franca, nell'ambito del festival della Valle d'Itria, un convegno sull'opera di Bellini. Il musicista catanese, infatti, mentre componeva «I Puritani» per l'Opera di Parigi, curava un'altra versione dell'opera, destinata ad essere rappresentata a Napoli. Questa sera alle 21 verrà eseguita l'edizione integrale de «I Puritani» così come Bellini li ideò per Parigi. Il prossimo inverno al teatro Petruzzelli di Napoli sarà eseguita l'edizione napoletana dell'opera, che non fu mai rappresentata. Abbiamo chiesto al maestro Alberto Zedda, che cura la ricostruzione della partitura «scomparsa», di spiegare le principali differenze tra le due stesure del capolavoro belliniano.

L'epistolario rivela che la composizione de «I Puritani» costò a Bellini uno sforzo enorme, forse perché un oscuro presentimento lo avvertiva (come così quest'opera la sua «musa malinconica» avrebbe levato l'estremo canto. I risultati del febbrile lavoro che egli confessava «violento e faticoso», dovevano però soddisfarsi se — impossibile a dar corso alla richiesta della direzione del teatro San Carlo di Napoli di una nuova opera da rappresentarsi in quella stessa stagione del 1835 che avrebbe visto il debutto dei «Puritani» a Parigi — egli propose in sua vece una versione ampliata rifatta (così asserisce in una lettera) di quegli stessi «Puritani» che veniva componendo. L'idea gli era stata suggerita dalla presenza a Napoli di Maria Malibran, prima donna assoluta, di cui l'incantevole e ammirava lo stupendo temperamento drammatico. Il fatto che la Malibran fosse considerata un mezzo soprano (anche se negli ultimi anni la sua voce andava spostandosi verso il registro di soprano) mentre a Parigi la protagonista femminile dei «Puritani» era Giulia Grisi, soprano d'agilità e dunque di categoria vocale affatto differente, rendeva credibile l'operazione. A Napoli, inoltre, non esisteva la possibi-

di ALBERTO ZEDDA



tà d'avere due bassi di grande livello, sicché anche la parte di Riccardo avrebbe dovuto subire profonde modificazioni, trasmigrando da un registro di baritono a quello di tenore, il che, per l'inciso, avrebbe consentito a Bellini di tagliare il Duetto conclusivo del secondo atto, il cui contenuto «di un liberale da far paura» non avrebbe sicuramente incontrato il placet della censura borbonica. Questi motivi convinsero la direzione del San Carlo a confermare la committenza dei «Puritani II», certi di avere, se non proprio una novità, un'opera in gran parte inedita. Bellini si trovò così nella condizione, rarissima se non senza precedenti, di mandare avanti contemporaneamente due opere affini, composte sullo stesso identico libretto. ... Il confronto fra le due redazioni è di grande interesse

napoletana è romanzesca. Per terminare entro i termini convenuti, esso non giunse in tempo utile per le prove perché il vascello che lo doveva portare a Napoli fu bloccato in quarantena da un'epidemia. Giunsa fuori tempo massimo l'opera non poté essere rappresentata e la partitura, su istruzione di Bellini, fu consegnata a Francesco Florimo, bibliotecario del Conservatorio di Napoli e suo intimo amico, affinché la custodisse. La morte, sopraggiunta di lì a poco l'anno per Bellini che per Maria Malibran, cancellò ogni possibilità di riprendere il progetto. Florimo fece poi avere agli eredi il manoscritto in suo possesso che rimase ignoto fin quando, donato al Museo Belliniano di Catania, cominciò ad affiorare l'interesse degli studiosi. Da anni essi vanno auspicando la sua rinascita da un oblio tanto più incredibile in quanto si tratta dell'ultimo capolavoro di un genio riconosciuto. ... Una ragione delle esitazioni dei dirigenti teatrali può essere il ricorso alla voce di mezzosoprano per il ruolo della protagonista femminile (Malibran) a danno di Arturo che vede ridimensionata la sua parte specie nel finale dell'opera, dove alcune pagine fra le più impegnative passano ad Elvira. Ciò renderebbe meno drammatica la scelta del tenore, croce e delizia degli operatori musicali che pensano ai «Puritani». Ma non si allarmino: il grande maestro Bastierbe l'immatura presenza del «A te o cara» per dimostrare che le sue prerogative vengono ampiamente rispettate anche in questa versione. Dispiacerà invece la scomparsa del grande

per dare ritmo più serrato al precipitare degli eventi, manca nell'Autografo della versione parigina. Il Larghetto affettuoso esiste nella partitura di Catania, ma la parte di Riccardo è trasportata per tenore. 2) Nel Duetto dell'ultimo atto Arturo spiega, diffusamente, a una Elvira che lo pensava addirittura sposato ad altra, le ragioni dell'abbandono. In un cantabile appassionato Arturo rievoca le sue pene d'amore ed Elvira ribadisce la sua fede immutata. 3) Nel Finale ultimo Bellini aveva composto una caballetta conclusiva per Arturo ed Elvira «Ah! sento o mio bell'Angelo» che non figura più nell'Autografo parigino. Essa si trova nel manoscritto di Catania, destinata alla sola Elvira. Philip Gossett che ha curato la pubblicazione delle due partiture manoscritte dei «Puritani» per Garland con un'ampia prefazione, ritiene sia possibile ricostruire da esse la primitiva versione «a due». Complessivamente la versione napoletana valorizza il ruolo della protagonista femminile (Malibran) a danno di Arturo che vede ridimensionata la sua parte specie nel finale dell'opera, dove alcune pagine fra le più impegnative passano ad Elvira. Ciò renderebbe meno drammatica la scelta del tenore, croce e delizia degli operatori musicali che pensano ai «Puritani». Ma non si allarmino: il grande maestro Bastierbe l'immatura presenza del «A te o cara» per dimostrare che le sue prerogative vengono ampiamente rispettate anche in questa versione. Dispiacerà invece la scomparsa del grande

Duetto Riccardo-Giorgio «Suoni la tromba e intrepido» cui Bellini rinunciò quando non sapeva a ancora quale formidabile impatto avrebbe avuto sul pubblico divenendo subito il brano di maggior successo oltre che i capostipite dei motivi che accompagneranno gli entusiasmi e le pene dei patrioti sino all'unità d'Italia e ad oltre. Al suo posto troviamo un Recitativo strumentato dove vengono riassunte le situazioni che si sviluppano nel duetto tagliato. Vi fa spicco un pregevole Sostenuo assai con solo di corno inglese, dove Giorgio scongiura Riccardo di «parmiare la vita del rivale Arturo per non uccidere di dolore anche Elvira». A Martina Franca stasera verrà eseguita la versione parigina con una peculiarità: essa verrà presentata in edizione assolutamente integrale. Esistono registrate due sole versioni integrali di quest'opera dirette da Riccardo Muti e Richard Bouyge; ma in presa diretta l'edizione integrale presenta ben altri rischi e problemi. Non è questa la sede per discutere se questa sia una decisione valida: gli argomenti a favore sembrano prevalere standosi all'aspetto tecnico. In questa sede venga presentata l'opera come l'Autore l'ha pensata nel libero momento della creazione e come la volle rappresentata a Parigi nel 1835, senza cioè le parti espunte durante la sua preparazione.

Erich Segal
LA
CLASSE
IL NUOVO GRANDE ROMANZO
DELL'AUTORE DI
LOVE STORY
Agostini