

## *La forza del destino* prima di Verdi. La collaborazione tra Vincenzo de Lutti e Antonio Somma

STELLA FAVA

► L'articolo indaga la collaborazione tra il musicista e compositore trentino Vincenzo de Lutti (1832-1896) e il poeta Antonio Somma avviata verso la fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento per la realizzazione di un melodramma, poi rimasto incompiuto, tratto del dramma *Don Alvaro o la fuerza del sino* dell'autore spagnolo Angel de Saavedra duca di Rivas. Il lavoro di indagine prende avvio dall'analisi di documenti epistolari inediti che, benché frammentari, consentono di approfondire i primi anni della carriera del giovane artista e i suoi contatti negli ambienti culturali milanesi, dove egli è introdotto dall'amico e protettore Andrea Maffei. I dati emersi forniscono infine nuovi e interessanti elementi per uno studio della fortuna in Italia dell'opera di Angel de Saavedra nonché per un approfondimento della genesi della *Forza del destino* di Giuseppe Verdi, opera composta solo qualche anno più tardi per il Teatro imperiale di Pietroburgo.

► *The article explores the collaboration between the Trentino musician and composer Vincenzo de Lutti (1832-1896) and the poet Antonio Somma. Towards the end of the 1850s, the two artists started to work together for the realization of a melodrama, which in fact remained unfinished and had been drawn from the drama Don Álvaro o la fuerza del sino, written by the Spanish author Angel de Saavedra, Duke of Rivas. The essay opens with an analysis of unpublished epistolary documents that, although fragmentary, enable us to know more about the early years of the career of the young artist and his contacts in the cultural circles of Milan, where he was introduced by his friend and patron Andrea Maffei. The findings provide us with new and interesting elements for the study of the success of the work of Angel de Saavedra in Italy and for a deepening of the genesis of Giuseppe Verdi's opera Forza del destino, which was composed only a few years later for the Imperial Theatre of St. Petersburg.*

**L**a documentazione epistolare, da alcuni anni al centro della riflessione da parte di storici interessati a indagare le caratteristiche delle scritture private e il loro molteplice utilizzo quali fonti storiche, continua a costituire un vivace campo d'indagine nella prospettiva di un'analisi attenta, non solo ai dati oggettivi, ma anche alle idee, ai pensieri o alle sole intenzioni che, pur non concretizzandosi in un *opus*, testimoniano il gusto e le inclinazioni dei singoli protagonisti. È il caso questo dell'incontro tra il musicista e compositore trentino Vincenzo de Lutti (Riva del Garda, 13 settembre 1832 - Pavia, 13 maggio 1896) e il poeta Antonio Somma (Udine, 29 agosto 1809 - Venezia, 10 agosto 1864) avvenuto verso

la fine del 1857 e documentato esclusivamente da alcune epistole e da due frammenti manoscritti di un'opera rimasta incompiuta<sup>1</sup>. La breve e sfortunata collaborazione, che termina nell'estate del 1859, vede i due artisti impegnati alla realizzazione di un melodramma tratto inizialmente dal *Faust* e poi dal dramma spagnolo *Don Alvaro o la fuerza del sino*: progetti mai ultimati che tuttavia permettono di indagare i primi anni della carriera del giovane musicista e i giochi di forze che regolano i rapporti tra compositori e librettisti dell'Ottocento. La collaborazione, particolarmente intensa nel 1859, anno in cui Antonio Somma e Vincenzo de Lutti progettano il *Don Alvaro*, fornisce infine nuovi elementi per uno studio della fortuna in Italia dell'opera di Angel Rivas de Saavedra, dalla quale solo qualche anno più tardi Giuseppe Verdi trarrà la sua *Forza del destino*.

Vincenzo de Lutti nasce nel settembre del 1832 a Riva, piccolo centro meridionale dell'allora Tirolo italiano<sup>2</sup>. Fin dalla giovinezza si dedica allo studio della musica inizialmente sotto la guida del maestro Anatolio Santi<sup>3</sup> e di Cesare Dominiceti<sup>4</sup> e poi a Milano con Antonio Bazzini. Grazie alla stretta amicizia che la famiglia de Lutti vanta con il letterato trentino Andrea Maffei – frequentatore del cenacolo artistico-letterario di Riva e di Campo Lomaso nelle Valli Giudicarie – Vincenzo è introdotto negli ambienti culturali milanesi e nel marzo del 1858 esordisce al Teatro alla Scala con l'opera *Berengario d'Ivrea* su libretto del poeta e commediografo Antonio Gazzoletti<sup>5</sup>. Dopo questa prima esperienza dall'esito tutt'altro che incoraggiante, egli rientra gradualmente nella città natale dove ricopre numerose e importanti cariche amministrative, pur non abbandonan-

<sup>1</sup> I frammenti del libretto sono pubblicati in appendice.

<sup>2</sup> Sulla figura di Vincenzo de Lutti si veda Carlini, Curti, Lunelli, *Ottocento musicale nel Trentino*, pp. 218-220 e Carlini, Lunelli, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, pp. 195-196.

<sup>3</sup> Nel 1836 Anatolio Santi è assunto quale organista della chiesa di S. Maria Assunta di Riva. «Protagonista della vita musicale cittadina negli anni seguenti, è alla guida dei Dilettanti Filarmonici e della prima Banda Civica, fondata nel '43» (Calliari, *Il fondo musicale "de Lutti"*, p. 36).

<sup>4</sup> Cesare Dominiceti (Desenzano sul Garda, 1821 - Sesto S. Giovanni, 1888) è musicista e compositore, autore di melodrammi e docente di composizione al Conservatorio di Milano al fianco di Ponchielli e Bazzini. Durante la sua permanenza a Riva del Garda (tra il 1850 e il 1854 ca.), ospite della famiglia de Lutti, si occupa dell'educazione musicale di Vincenzo de Lutti e stringe un fecondo sodalizio creativo con Francesca de Lutti, sorella del giovane musicista, ponendo in musica alcuni dei suoi versi (Fava, *Francesca de Lutti Alberti*, pp. 38-39).

<sup>5</sup> Non esiste uno studio completo della produzione musicale di Vincenzo de Lutti. Oltre al melodramma in tre atti *Berengario d'Ivrea* rappresentato al Teatro alla Scala nel 1858, si ricordano: il melodramma in cinque atti mai rappresentato *Sara di Toledo* (1860-1880) su libretto di Giovanni Peruzzini e Antonio Ghislanzoni, l'azione coreografica *Alpinismo* (1885), il vaudeville *La regata* (1885), operetta poi trasformata in melodramma e ambientata sulle rive del lago di Garda. Inoltre la romanza per soprano e pianoforte *Ghita all'arcolajo* (1866), l'ode *Vuol darsi ai piaceri* per baritono e pianoforte pubblicata da Ricordi nella raccolta di traduzioni anacreontiche di Andrea Maffei (1877), *La mutua pietà cittadina*, a tre voci virili e pianoforte, pubblicata nel 1881, e *Non mi guardar* per canto e pianoforte (1893). Tra le carte del fondo musicale della famiglia de Lutti sono emersi ancora un *Notturno* per voce femminile e pianoforte dedicato alla sorella Maria, il *Credo*, il *Tantum Ergo* eseguito nella chiesa di Riva nel 1864, una *Barcarola* per flauto, violino e viola, un *Preludio* (incompleto) e una *Sinfonia* (Calliari, *Il fondo musicale "de Lutti"*, p. 34; Carlini, Grazioli, *Riva del Garda. La città e la musica*, p. 60).



- 1. Antonio Somma in una foto al tempo di *Un ballo in maschera*. Trieste, Civico museo teatrale “Carlo Schmidl”. La foto è tratta da *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003
- 2. Vincenzo de Lutti. Riva del Garda, Archivio de Lutti

do mai il suo amore per la musica. Per nove anni è consigliere comunale e podestà e fra le file dei nazionalisti liberali è nominato deputato alla Dieta tirolese di Innsbruck nel 1863-64 e nel 1871-72. Anima artistica e patriottica, Vincenzo esercita un ruolo primario nello sviluppo della cittadina di Riva, realizzando insieme a colleghi come Luigi Antonio Baruffaldi, Giuseppe Canella e Giuseppe Fiorio “quei collegamenti fra fermenti culturali e gestione effettiva del potere”<sup>6</sup>. A lui si deve, ad esempio, la realizzazione del Teatro Sociale, costruito su disegno dell’architetto vicentino Antonio Caregaro Negrin e inaugurato il 13 aprile 1865.

Nell’avvio della carriera artistica di Vincenzo de Lutti fondamentale è l’influenza esercitata dal letterato e traduttore Andrea Maffei, protettore e amico<sup>7</sup>, che costantemente sostiene il giovane musicista e grazie al quale egli riesce ad avviare significative collaborazioni con artisti del panorama intellettuale ottocentesco, in particolar modo legati agli ambienti culturali milanesi e al prestigioso sa-

<sup>6</sup> Carlini, *Istituzioni musicali*, pp. 43-45.

<sup>7</sup> A partire dagli anni Cinquanta dell’Ottocento Andrea Maffei, che lungo tutta la sua esistenza mantiene costanti contatti con gli ambienti intellettuali del Trentino, sua terra natale, intensifica progressivamente i suoi soggiorni a Riva fino a stabilirvi definitivamente la sua residenza. Sulle sponde del lago di Garda egli trova, ospite della famiglia de Lutti, una delle più prestigiose e culturalmente attive della cittadina, il proprio rifugio intellettuale e, al contempo, affettivo.

lotto di Clara Maffei. Primo tra tutti il poeta trentino Antonio Gazzoletti, appoggiato dallo stesso Maffei nei primi anni della sua carriera, a cui si aggiungono i nomi di Giovanni Peruzzini, autore del libretto del melodramma *Sara di Toledo*<sup>8</sup> poi revisionato da Antonio Ghislanzoni, e infine di Antonio Somma, con il quale Vincenzo de Lutti collabora in più occasioni verso la fine degli anni Cinquanta. A lui è commissionata la stesura di un melodramma, poi rimasto incompiuto, tratto, come vedremo, da uno dei capolavori del romanticismo spagnolo, e a cui Somma si dedica nei primi mesi del 1859, appena libero dalle incombenze legate alla revisione del *Ballo in maschera* di Giuseppe Verdi. Così scrive il poeta al giovane compositore nel febbraio di quell'anno:

Mio carissimo!

Le accludo il coro d'introduzione e quella specie di aria o romanza della donna che vi tien dietro. Anche nel recitativo ho cercato di staccarmi dalle forme più comunemente usate. Non posso far cantare il tenore prima che entri in scena perché i servi del Marchese stanno già in guardia, e comunque all'opposto lato una canzoncina in bocca di lui glieli avrebbe tirati addosso prima che entrasse. Io mi son tenuto, e mi terrò semplice, e rimesso nella parola anche in seguito. Se do in qualche volgarità la prego di dire al nostro Maffei che mi tenga d'occhio, e ritocchi liberamente dove crede. E in attesa d'un suo pregiato riscontro mi rasserenino

Tutto suo Devoto

Antonio Somma

Venezia a di 7 Febbraio 1859<sup>9</sup>

E ancora il 16 febbraio:

Mio pregiatissimo,

le accludo tutta la poesia che col primo coro forma l'introduzione compiuta del Melodramma. Ho trascritto di nuovo il recitativo e la romanza mutata avendo la cadenza di quello alla chiusa in mio - Dio perché era l'identica che in questa<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Il libretto e la partitura dell'opera *Sara di Toledo* sono conservati nel fondo musicale de Lutti insieme al testo revisionato da Ghislanzoni, la cui collaborazione è confermata da una lettera di Andrea Maffei del 28 giugno 1880: "Chiarissimo Signore, L'amico mio Vincenzo Lutti mi scrive da Riva di Trento: "Vorrei riconciliarmi con la Musica, e mi occorre che il Sig. Ghislanzoni mi restituisca il libretto m.s. che gli affidai per alcune riforme ch'egli mi fece, e che mi spedì, ritenendosi il m.s. del Peruzzini. Ti prego quindi di cercare di lui, e di farti consegnare il libretto, chiedendogli in egual tempo se per avventura avesse un argomento di effetto buffo o serio, a che probabilmente gli allogherei, non essendo io del tutto soddisfatto del melodramma del Peruzzini perché di forma antiquata ed avversa al gusto (buono o cattivo) della giornata". Lieto della opportunità, che mi porge l'assenza di Lei, di scriverle e di significarle la mia vera ammirazione, la prego di rimettermi qui a Milano Albergo Bel-la Venezia il libretto desiderato dal Lutti, non che di porsi in corrispondenza con lui per le altre cose su esposte" (per la gentile concessione, si ringrazia il prof. Carlo Tremolada, attento studioso dell'opera di Antonio Ghislanzoni).

<sup>9</sup> Lettera di Antonio Somma a Vincenzo de Lutti, Venezia, 7 febbraio 1859. Le lettere riportate nel presente saggio, se non diversamente esplicitato, sono conservate presso l'archivio de Lutti di Riva del Garda.

<sup>10</sup> Il poeta qui si riferisce alla modifica della chiusa della prima parte del libretto precedentemente in-

Anche ho leggermente ritoccato l'uno e l'altra pel meglio – e desidero che la frase musicale possa vestire le due strofette della romanza. In ogni caso muteremo più tardi la forma, se ciò non è possibile.

Al duetto che segue ho cercato di dare tutta la tinta affettuosa. La promessa del matrimonio al mattino l'ho posta anche in bocca d'Alvaro perché attenua la gravità del ratto e della fuga. E se Leonora getta la chiave dalla finestra ora valga in qualche modo a scusarne la pressione disordinata. È una spagnuola – e poi la moralità drammatica spiccherà dopo dalla terribile espiazione che segue il suo traviamento. Io spero di avere nei versi detto tutto quello che occorreva alla situazione perché risultasse chiaramente – e se non mi illudo la chiusa dell'introduzione, è improntata del necessario movimento scenico, perché possa raggiungere il suo effetto.

Forse fra due o tre giorni avrò ad assentarmi da Venezia, la sua risposta quindi potrebbe non trovarmi. E più Ella avrà la bontà di attendere altra mia, prima di scrivermi. La prego de' miei rispettosi saluti alla sua famiglia e al Maffei, col quale spero rivederla gli ultimi del Carnevale a Venezia. Intanto una stretta di mano e mi consideri sempre

Il suo affezionatissimo

Antonio Somma

Venezia a dì 16 Febbraio 1859<sup>11</sup>

All'epoca della collaborazione con Vincenzo de Lutti, Antonio Somma è all'apice della sua carriera e gode di una certa notorietà per i suoi meriti letterari<sup>12</sup>. È autore di diverse opere drammatiche, alcune delle quali ottengono un certo successo di pubblico – si ricorda la commedia in cinque atti *Parisina* del 1835 e la tragedia *La figlia dell'Appennino* del 1852 – e a Trieste, dove esercita la professione d'avvocato, è fondatore del giornale risorgimentale “La Favilla” insieme al poeta Francesco dell'Ongaro, al giornalista Pacifico Valussi e ad Antonio Gazzoletti. Trasferitosi a Venezia nel 1849, egli diventa assiduo frequentatore del negozio di musica di Antonio Gallo, “ritrovo dei tre amici più fidi e cari”<sup>13</sup> di Giuseppe Verdi, dove è di casa anche Cesare Vigna. In questi anni Somma, grazie alle comuni amicizie veneziane, entra in diretto contatto con il compositore di Busseto per il quale scrive nel 1853 il libretto, mai musicato, del *Re Lear*, conquistandone l'amicizia e la stima. Nel marzo del 1855 Verdi gli commissiona un nuovo “sogetto bello, originale, interessante, con bellissime situazioni ed appassionato”<sup>14</sup>. Solo due anni più tardi il poeta intraprende il lavoro di adattamento e scrittura che porterà alla realizzazione di *Un ballo in maschera*, opera che esordisce al Teatro Apollo di Roma il 17 febbraio 1859 dopo un lungo e complesso *iter* di revisione. In questo periodo

---

viata al compositore. Vedi Appendici.

<sup>11</sup> Lettera di Antonio Somma a Vincenzo de Lutti, Venezia, 16 febbraio 1859.

<sup>12</sup> Per le notizie biografiche relative ad Antonio Somma si veda: Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*; Pascolato, *Opere scelte di Antonio Somma; Carteggio*, pp. 8-29; Rescigno, *Vivaverdi*, pp. 586-588.

<sup>13</sup> Pascolato, *Re Lear e Ballo in maschera*, p. 1. Un primo contatto, almeno epistolare, tra Somma e Verdi avviene già nel 1847, quando l'avvocato veneziano prepara una *selva* in cinque atti dalla ballata di Dell'Ongaro *Usca*, forse poi spedita al compositore. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, vol. II, p. 245.

<sup>14</sup> Lettera di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma, Parigi, 10 marzo 1855 in *Carteggio*, p. 130.

di lavoro intenso – contemporaneamente egli si occupa della stesura per l'attrice Adelaide Ristori della tragedia *Cassandra*, rappresentata a Parigi il 12 maggio 1859 – prende avvio la collaborazione con Vincenzo de Lutti, giovane musicista che in quegli anni inizia a muovere i suoi primi passi negli ambienti musicali milanesi.

Antonio Somma, così come l'amico Antonio Gazzoletti, non è un librettista di professione. Egli incarna un modello in un certo senso antico di intellettuale che esercita una libera professione e coltiva per diletto la propria passione letteraria: un avvocato che in proprio scrive alcuni drammi di discreto successo, ottenendo con la *Cassandra* le enfatiche approvazioni di Theophile Gautier. Alla scrittura librettistica si avvicina per la prima volta nel 1839, quando collabora in forma anonima alla stesura di *Un duello sotto Richelieu* per la musica di Federico Ricci. Tuttavia la sua prima vera esperienza nel mondo del teatro musicale avviene negli anni Cinquanta grazie alla collaborazione con Giuseppe Verdi, prima con il *Re Lear* e più intensamente con il *Ballo in maschera*. Un poeta e commediografo più che un librettista e forse proprio per questo scelto dal compositore di Busseto nella speranza, così come era accaduto con Andrea Maffei per i *Masnadieri*, d'ottenere da uno scrittore vero un libretto che uscisse dagli schemi consueti del melodramma. Dal carteggio Verdi-Somma, uno dei più nutriti e ampiamente pubblicati che documenta la collaborazione tra i due artisti, risulta evidente la parte di assoluto rilievo del compositore di Busseto nella scelta del soggetto e nella strutturazione del libretto, in cui traspare inoltre “la polarità delle rispettive concezioni drammaturgiche orientate una sul teatro di parola, l'altra, naturalmente su quello musicale”<sup>15</sup>. Nel rapporto con Verdi la posizione del poeta veneziano ricalca la condizione tipica del librettista ottocentesco, subordinato alla figura del compositore e pago tutt'al più di ritenersi ispiratore delle creazioni musicali di quest'ultimo<sup>16</sup>. Diversamente nei confronti di Vincenzo de Lutti, così come traspare dalle lettere inviate nel 1859, appare evidente un rovesciamento dei rapporti di forza e l'avvio di una collaborazione in cui è lo stesso poeta a gestire con grande autonomia e intraprendenza la stesura e l'organizzazione del libretto, tanto da deciderne la revisione o consigliare il compositore su aspetti di natura musicale:

Ho trascritto di nuovo il recitativo e la romanza mutata (...). Anche ho leggermente ritoccato l'uno e l'altra per meglio – e desidero che la frase musicale possa vestire le due strofette della romanza. In ogni caso muteremo più tardi la forma, se ciò non è possibile<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> *Carteggio*, p. 13. Al momento dell'accettazione dell'incarico, il poeta emblematicamente scriveva: “Assumo li verseggiare il Gustavo III di Svezia sulla versione che vi affretterete di rimettermi. Oltre la sceneggiatura che mi favorirete converrà per ritmo musicale, che vi annotiate in margine la forma delle stanze, del verso e del numero di questi per ogni stanza, perché io possa più facilmente offrirvi la poesia che conviene” (Lavagetto, *Quei più modesti romanzi*, p. 73).

<sup>16</sup> La bibliografia a riguardo è particolarmente nutrita. Si ricorda Bonomi, Buroni, *Il magnifico parassita*; Cassi Ramelli, *Libretti e librettisti*; Della Seta, *Il librettista*; Lavagetto, *Quei più modesti romanzi*; Roccatagliati, *Felice Romani librettista*.

<sup>17</sup> Lettera di Antonio Somma a Vincenzo de Lutti, Venezia, 7 febbraio 1859.



■ 3. Vignetta satirica, 1858. "L'uomo di pietra", 27 marzo 1858. Riva del Garda, Archivio de Lutti

A Vincenzo de Lutti e ad Andrea Maffei compete invece la scelta del soggetto del melodramma che, come confermano i frammenti del libretto che accompagnano le due missive di Somma e altri dati documentari, è tratto dal dramma *Don Alvaro o la fuerza del sino* del poeta spagnolo Angel de Saavedra, duca di Rivas.

Il dramma *Don Alvaro* è composto in Francia tra il 1830 e il 1833 ed è rappresentato per la prima volta al Teatro del Príncipe di Madrid il 22 marzo 1835, conquistando il pubblico nonostante il carattere rivoluzionario dell'opera che inaugura un nuovo tipo di rappresentazione: un teatro libero e capace di farsi specchio della realtà in tutte le sue contraddizioni, in cui la prosa e la poesia si alternano mescolando stili e forme differenti al fine di meglio rappresentare gli stati d'animo dell'individuo. Considerato unanimemente uno dei capolavori del teatro ispanico dell'Ottocento insieme a *La conjuración de Venecia*, *Macías* e *Los amantes de Teruel*, il dramma si colloca in quel periodo paradigmatico che va dal 1834 al 1837, in cui si assiste anche in territorio spagnolo alla piena affermazione del movimento romantico, benché con un certo ritardo rispetto al panorama europeo. Infatti la radicata tradizione classicistica, il particolare quadro storico al quale si aggiunge la politica di repressione e la capillare opera censoria di Fer-

dinando VII, che limita la penetrazione di ogni novità proveniente dall'esterno, fanno sì che nei primi decenni del XIX secolo la cultura in Spagna si presenti ancora legata a tendenze neoclassiche. Solo in un secondo tempo, dopo un lungo periodo di riflessione teorica, riescono ad affermarsi nuove figure di intellettuali in grado di aggiornare il dibattito letterario<sup>18</sup>.

L'anno della morte di Ferdinando VII, avvenuta nel 1833, segna in questo senso un importante momento di svolta. Alcuni esuli, rifugiatisi in Francia e in Inghilterra per sfuggire all'oppressione del regime assolutistico, rientrano in Spagna e si fanno portavoce delle istanze e delle tematiche romantiche. Tra questi vi è anche Angel de Saavedra duca di Rivas (1791-1865). Figlio cadetto di una famiglia di Grandi di Spagna, fin da giovane si dedica alla poesia e partecipa alla vita politica del paese, facendosi parte attiva nella guerra di indipendenza contro Napoleone e nella rivoluzione del 1820. Nel 1823, a seguito della condanna a morte emessa dal restaurato governo assolutistico, egli è costretto a lasciare la patria e a fuggire prima in Inghilterra poi a Malta, dove legge Shakespeare, Scott, Byron e studia la letteratura medievale spagnola e gli autori del *Secolo d'oro*. Qui si dedica alla rielaborazione della *leyenda* degli Infantes de Lara, pubblicata a Parigi nel 1834 con il titolo di *El moro expósito*, lungo poema epico-narrativo la cui prefazione, affidata all'amico Antonio Alcalá Galiano, anch'egli esule in Francia, è considerata uno dei principali manifesti del Romanticismo spagnolo. Durante il soggiorno francese – indicativamente dal 1830 al 1834 – Saavedra entra in diretto contatto con l'opera di Victor Hugo, la cui influenza è rilevabile in particolare nel *Don Alvaro o la fuerza del sino*, opera che segna il ritorno del poeta nel proprio paese e l'affermarsi del movimento romantico in Spagna.

In Italia l'opera è conosciuta per la prima volta nel 1848 quando a Napoli, presso lo Stabilimento Tipografico Dell'Ancora, è pubblicata la versione di Francesco Gomez de Teran, già divulgatore nella penisola italiana della produzione letteraria del poeta spagnolo<sup>19</sup>. Di poco successiva è la traduzione dell'aristocratico Faustino Sanseverino, agronomo originario di Crema e membro nel 1848 del governo provvisorio delle Cinque Giornate di Milano. Ultimata ancora nel 1845 e rivista in quell'anno dallo stesso Saavedra, che dal 1843 al 1850 si trova a Napoli in qualità di ambasciatore della regina di Spagna, la traduzione di Sanseverino rimane tuttavia inedita fino al 1850, quando infine è pubblicata presso la tipografia milanese Vallardi. Si legge nella nota introduttiva al volume:

La traduzione del *Don Alvaro* fu eseguita nel 1845, e trovandomi nel settembre di quell'anno in Napoli la presentai manoscritta al duca di Rivas, il quale mi fu cortese di alcune poche osservazioni, di cui profittai per correggerla. Nell'anno seguente stesi le precedenti *Notizie biografiche*, che nel 1847 vennero inserite nella

<sup>18</sup> Si veda Di Pinto, Rossi, *La letteratura spagnola*, p. 273 e segg.

<sup>19</sup> A Gomez de Teran, molto vicino alla figura di Saavedra durante il soggiorno napoletano del poeta (1843-1850 ca.), si deve la traduzione italiana dell'opera *Romanzi storici*, pubblicata nel 1846.

*Rivista Europea*; ma la traduzione del dramma, per cause che è inutile narrare, rimase nel mio scrittojo<sup>20</sup>.

La decisione di Vincenzo de Lutti e Antonio Somma di trarre spunto da uno dei capolavori del teatro romantico spagnolo non è immediata e giunge solo dopo un *iter* abbastanza lungo e laborioso, fatto di inconvenienti e ripensamenti che risalgono ancora prima del 1859. Come è testimoniato dalla documentazione epistolare, i primi contatti tra Antonio Somma e Vincenzo de Lutti avvengono infatti verso la fine del 1857 inizialmente per la realizzazione di un'opera tratta dal *Faust*<sup>21</sup>. Vincenzo, recatosi a Venezia nel gennaio del 1858 per definire alcuni dettagli insieme al librettista, scrive alla sorella Maria: "Il Somma si sta occupando dello scheletro del *Faust* e spero che riuscirà bene, essendovi moltissime posizioni, molto affetto e molto spettacolo"<sup>22</sup>. Allo stesso modo riferisce Andrea Maffei a Francesca de Lutti: "Vincenzo pare disposto ad andare a Milano ora che la traccia del suo melodramma è compiuta e ne pare contento com'egli stesso le scriverà"<sup>23</sup>. La *selva*, ultimata da Somma durante l'incontro veneziano, rimane tuttavia inutilizzata e i lavori subiscono poco dopo un brusco rallentamento a causa dell'annuncio dell'imminente rappresentazione presso il Teatro Pagliano di Firenze di un'opera tratta dal medesimo soggetto:

Una contrarietà venne a turbare un poco l'animo di Vincenzo e per conseguenza anche il mio. Pensammo tuttavia al riparo, e l'egregio Somma, flessibilissimo ad ogni nostro desiderio, vi si adatta assai facilmente. Eccole la cosa. In un giornale fiorentino sta scritto che un certo maestro Helermann<sup>24</sup>, se non erro, produrrà sul teatro Pagliano nel prossimo autunno un'opera intitolata *Faust*. Ora, Ella vede, come vediamo noi, che Vincenzo dovrebbe correre sulle orme di un altro, ciò che non è bene, piacendo o non piacendo lo spartito del M° tedesco. Nel primo caso pel conflitto che potrebbe destare l'argomento medesimo, e nel secondo caso perché, disgustato il pubblico d'un soggetto che fece fiasco, piegherebbe mal volentieri l'orecchio a sentirne, quantunque diverse, le melodie che di necessità dovrebbero informarsi di quelle situazioni. Oggi Somma, Vincenzo ed io ci incontriamo per determinare il da farsi, e Le scriverò l'esito del nostro consiglio<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> Rivas, *D. Alvaro...*, tradotto dallo spagnuolo da F. Sanseverino, p. 67.

<sup>21</sup> A proposito dell'interesse di Vincenzo de Lutti verso il capolavoro goethiano si ricorda la romanza *Ghita all'arcolajo* pubblicata da Andrea Maffei all'interno nella sua traduzione del *Faust* del 1866. Si tratta di otto pagine di musica poste a seguito del testo della *Stanza di Margherita* e precedute dalle seguenti parole: "Credo far cosa grada agli amatori della musica, presentando loro la romanza della *Ghita all'arcolajo* nelle note che il mio caro amico Vincenzo, giovane in quest'arte espertissimo, a mia preghiera compose".

<sup>22</sup> Lettera di Vincenzo de Lutti a Maria de Lutti (Venezia, gennaio 1858).

<sup>23</sup> Lettera di Andrea Maffei a Francesca de Lutti, Venezia, 3 gennaio 1858.

<sup>24</sup> Le ricerche effettuate non hanno portato al momento all'identificazione del maestro tedesco cui fa riferimento Maffei.

<sup>25</sup> Lettera di Andrea Maffei a Clara de Lutti, Venezia, 5 gennaio 1858.

La notizia blocca il concretizzarsi del progetto che viene presto abbandonato, non solo per il timore di un confronto che possa nuocere al successo dell'opera ma anche per l'avvicinarsi di nuovi e più importanti impegni che assorbono le energie dei due artisti: per Somma il lavoro di revisione del *Ballo in maschera*, per Vincenzo de Lutti la rappresentazione della sua opera prima, il *Berengario d'Ivrea*, presso uno dei più importanti teatri dell'epoca. Il dramma esordisce al Teatro alla Scala di Milano il 22 marzo 1858 con esito tutt'altro che positivo. I giornali dell'epoca ne parlarono in toni poco lusinghieri accusando in primo luogo i cantanti e i musicisti della pessima esecuzione. "Le nuove, belle e affettuose melodie, al pianoforte ed alle prove d'orchestra, già tanto lodate e ammirate – scrive a proposito il giornale "Il Pirata" – si conversero in uno scompiglio da non capirne più nulla"<sup>26</sup>. E ancora si legge sulle pagine del "Cosmorama pittorico" del 25 marzo:

*Berengario d'Ivrea* (...) cadde jersera in mezzo a tanta impazienza di pubblico, a tante stonazioni, a sì gravi mancanze per parte della esecuzione generale che emettere un giudizio reciso sul merito di essa sarebbe, non che ingiustizia, temerarietà. Per parte nostra, in tutta coscienza e carità, non possiamo che fare gli storici, e narrare il naufragio dell'opera senza commenti di sorta<sup>27</sup>.

Nonostante le stroncature della critica – insieme all'esecuzione anche il libretto di Antonio Gazzoletti è duramente giudicato e definito "la più misera cosa che, in fatto di melodrammi lirici, si possa immaginare" – il fallimento dell'opera non sembra scoraggiare il giovane de Lutti, il quale già nel maggio del 1858 inizia a pensare a un nuovo progetto. In quei primi mesi nulla è ancora definito: il soggetto è da identificare così come il librettista<sup>28</sup>, anche se ben presto, tramite l'amico Andrea Maffei, si fa nuovamente avanti il nome di Antonio Somma. Il letterato trentino scrive infatti a Clara de Lutti nel luglio del 1858:

Mi ricordi ai suoi figli, anche da parte dell'avvocato Somma, il quale avrebbe ora il tempo e il desiderio di scrivere il Melodramma per Vincenzo, ma troppo tardi. Le assicuro, carissima amica, che ora mi pento di non averne io stesso assunto l'impegno. Ma che vuole? L'esito sciagurato di così bella musica e le infami contumelie del giornalismo contro il libretto di Gazzoletti mi disgustavano in modo che non sentiami l'animo di vedere vituperata da tali ciarlatani anche il mio nome<sup>29</sup>.

Dalle parole di Maffei sembra possibile intuire che la disponibilità del librettista, ora meno impegnato dalla collaborazione con Verdi, sia giunta a questo

<sup>26</sup> "Il Pirata", 28 marzo 1858. La citazione è tratta da Carlini, Lunelli, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, p. 196.

<sup>27</sup> "Cosmorama pittorico", a. XXII, 25 marzo 1858, p. 74.

<sup>28</sup> "Come scrisse a Vincenzo la sua nuova opera farà risorgere la prima. Desidero sapere s'egli ha scelto l'argomento, e da chi pensa di farlo trattare" (lettera di Andrea Maffei a Clara de Lutti, Firenze, 2 maggio 1858).

<sup>29</sup> Lettera di Andrea Maffei a Clara de Lutti, Venezia, 8 luglio 1858.

punto “troppo tardi”. Probabilmente altre sono in quei mesi le intenzioni del compositore, tuttavia verso la fine del 1858, è proprio Somma a essere incaricato ad approntare il nuovo libretto tratto dal dramma *Don Alvaro o la fuerza del sino*, come conferma la lettera di Maffei inviata da Venezia l’8 gennaio 1859:

Somma ch’io pregai a secondare subito i desideri di Vincenzo, e che lo avrebbe fatto anche spontaneamente, ha già tracciata l’altra azione drammatica e scelto il *D. Alvaro*. Vincenzo si è contento, ed ha di conseguenza fissata martedì la sua partenza da Venezia. Io lo accompagnerò fino a Verona, ove mi aspettano non poche noje ch’Ella già conosce, quindi ritornerò a Riva. Vincenzo ora è nuovamente di buon umore, e si propone di trattenersi in Milano che cinque o sei giorni<sup>30</sup>.

Andrea Maffei e Vincenzo, recatisi a Venezia per incontrare il librettista, lasciano la città soddisfatti con in mano una copia della *selva*, mentre Somma inizia a scrivere le prime pagine del libretto, le stesse che nel febbraio del 1859 vengono inviate a Riva presso la villa della famiglia de Lutti. L’entusiasmo che caratterizza gli scambi epistolari di questo primo periodo – alla strutturazione dell’opera è coinvolto anche l’amico e maestro Alberto Mazzucato<sup>31</sup> – scema gradualmente nei mesi successivi a causa dello scarso impegno del librettista che così scrive al de Lutti in una lettera del 12 marzo 1859:

Dal giorno successivo a quello in cui le diressi l’ultima mia, mi trovo affetto da riscaldo che mi toglie di occuparmi di che desidero. La mia gita a Torino e il ritorno tutto d’un tratto concorsero non n’ho dubbio a indispormi, che ora sto meglio e spero la settimana ventura poter attendere di nuovo ai lavori miei. La pregherò



■ 4. Il campo di Wallenstein in *Teatro di Federico Schiller*. Tradotto da Andrea Maffei e illustrato con molte incisioni, Firenze, Successori Le Monnier, 1881-83

<sup>30</sup> Lettera di Andrea Maffei a Clara de Lutti, Venezia, 8 gennaio 1859.

<sup>31</sup> “Attendo qui fra breve il Mazzucato che mi porterà un suo progetto per le riforme da farsi allo schereto del *D. Alvaro*. Anche a me questa notte è venuta un’idea che forse non è del tutto infelice, e mi pare anche nuova” (lettera di Vincenzo de Lutti a Maria de Lutti, (Milano), 17 gennaio (1859).

solo a voler mandarmi copia della *Selva* ch'ella ritiene, perché non trovo l'esemplare mio e non so dove diavolo siasi ficcato<sup>32</sup>.

E ancora nel maggio del 1859 all'amico Andrea Maffei:

Alla lettera che mi dirigesti a Venezia rispondo da Parigi, dove mi portai, non appena l'ebbi ricevuto, per l'impegno da me contratto colla Ristori di porre in iscena la mia Cassandra. Mi sono posto in viaggio non ancora risanato dal mio reumo al piede, e tenni la via di Monaco per Strasburgo, ma finalmente ci sono arrivato, e di salute adesso sto molto meglio. Ti prego di assicurare il nostro Lutti che tosto io sia di ritorno, che avverrà in breve, poiché soddisfato al mio impegno, null'altro ho che qui mi trattenga: ripiglierò il lavoro del libretto per lui. Oggi se anche lo spartito fosse in pronto non si saprebbe dove darlo. E d'altronde la quiete è necessaria a un lavoro d'Arte<sup>33</sup>.

Vincenzo de Lutti, a questo punto spazientito dai continui ritardi, licenzia Antonio Somma e sembra completamente accantonare l'idea di un'opera tratta dal *Don Alvaro*. Poco dopo egli è infatti in contatto con il librettista Giovanni Peruzzini (Venezia, 1815-1869) al quale commissiona il libretto di un nuovo melodramma intitolato *Sara di Toledo*. “Pare finalmente – scrive Francesca de Lutti alla sorella Maria verso la metà del 1860 – che Vincenzo abbia combinato con Peruzzini, che trova di una somma arrendevolezza a tutte le sue osservazioni. Egli è soddisfatto di aver messo in libertà il Somma, veggendo la diversità che corre in proposito tra l'uno e l'altro”<sup>34</sup>.

L'impegno profuso da Somma tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio del 1859 non va oltre la stesura delle prime scene del melodramma, unici frammenti di un'opera che segna la fine della collaborazione con Vincenzo de Lutti e in cui emerge fin da subito il ruolo di Andrea Maffei quale importante mediatore e sostenitore dell'iniziativa. L'incontro tra un giovane musicista – nel 1857, al tempo dei primi contatti, Vincenzo non è ancora conosciuto dal grande pubblico – e un poeta affermato non si può infatti ritenere casuale e vede piuttosto nel letterato il

<sup>32</sup> Lettera di Antonio Somma a Vincenzo de Lutti, Venezia, 12 marzo 1859.

<sup>33</sup> Lettera di Antonio Somma ad Andrea Maffei, (Parigi, 2 maggio 1859), BCTn, BCT1-6042/45, c. 3.

<sup>34</sup> Lettera di Francesca de Lutti a Maria de Lutti, s.l., s.d. Forse nel 1859 Vincenzo de Lutti è in contatto con un altro importante librettista verdiano, Temistocle Solera così come si comprende da una lettera, purtroppo senza data, indirizzata alle sorelle de Lutti. “Il Solera venne solo questa mattina con l'abbozzo di un libretto *Bianca di Castiglia*. Lo abbiamo letto insieme e il soggetto mi piace ma non così la distribuzione dei pezzi. Questa sera andrò a leggerlo al Mazzucato e domattina al Visconti, e sentite queste opinioni, andrò a proporre al Solera i mutamenti che mi sembrano necessari. Non dubitate che io farò di sbrigarmi al più presto possibile ma non pensate male se ne dovesse ritardare il mio ritorno fino ai primi dell'entrante settimana. (...) io sarei da alcuni giorni già di ritorno, se non vedessi la necessità di ultimare con mia soddisfazione questo affare del libretto, dal quale dipende in gran parte l'esito della musica” (lettera di Vincenzo de Lutti alle sorelle de Lutti, Milano, s.d.). L'affinità tra i titoli dei due libretti – *Bianca di Castiglia* e *Sara di Toledo* – fa pensare che si tratti della medesima opera, tratta dal dramma di Eusebio Asquerino *La judìa de Toledo, o Alfonso VIII*, rappresentato la prima volta al teatro della Cruz il 6 novembre 1843.

principale patrocinatore. Amico e protettore del compositore trentino, Maffei ricopre al tempo un posto di rilievo negli ambienti intellettuali italiani, al centro di una fitta rete di contatti dove compare anche il nome di Antonio Somma, conosciuto durante uno dei numerosi soggiorni veneziani<sup>35</sup> e con il quale è in costanti rapporti epistolari e legato da comuni amicizie. Tra queste si ricorda Antonio Gazzoletti e lo stesso Giuseppe Verdi, figura già nei primi anni della sua carriera molto vicina ad Andrea Maffei<sup>36</sup>, e con il quale Somma collabora in più occasioni. Alessandro Pascolato nella sua pubblicazione del 1902 riporta la testimonianza di Cesare Vigna, altro comune amico e frequentatore del negozio di musica di Antonio Gallo, il quale riferisce come il librettista “si era guadagnato la perenne stima del Maestro col ristabilire tra lui e Andrea Maffei l’antica amicizia, un momento interrotta da malintesi e da dissensi”<sup>37</sup>. Non è un caso che l’edizione postuma de *Le opere scelte di Antonio Somma*, pubblicata nel 1868 a cura dello stesso Pascolato, sia dedicata proprio a Maffei, “delle patrie lettere vanto e decoro perché il nome di lui tanto caro all’autore è il degno auspicio a questa edizione”<sup>38</sup>. Del profondo rapporto di amicizia rimane infine traccia nelle lettere che Somma invia a Vincenzo de Lutti nel febbraio 1859, nelle quali egli menziona proprio l’amico quale giudice e revisore ultimo del suo lavoro. “Io mi son tenuto, e mi terrò semplice, e rimesso nella parola anche in seguito. Se do in qualche volgarità la prego di dire al nostro Maffei che mi tenga d’occhio, e ritocchi liberamente dove crede”<sup>39</sup>.

Il letterato trentino non si limita tuttavia a mettere in contatto il giovane protetto con Antonio Somma, ma a un’analisi attenta il suo ruolo si presenta ancor più determinante. La profondità della cultura di Andrea Maffei e la sua attenzione verso le novità letterarie, non solo italiane ma soprattutto straniere, lo portano fin dai primi anni della sua carriera a svolgere un’importante azione di divulgazione culturale, esercitando con le sue traduzioni, ma anche solo attraverso le sue amicizie, una forte influenza sulla cerchia di intellettuali e artisti a lui vicini. Figure come Francesco Hayez, Vincenzo Vela e lo stesso Giuseppe Verdi rimangono profondamente suggestionati dalla frequentazione del traduttore nella scelta di temi e immagini da sviluppare nelle loro opere, secondo quell’ideale di arte globale tipico della poetica maffeiana, in cui le arti nelle loro varie espressioni trag-

<sup>35</sup> La città di Venezia e i salotti dell’aristocrazia locale sono luoghi ben conosciuti da Maffei e frequentati già agli inizi degli anni Venti. In quel periodo egli ha l’opportunità di allargare la cerchia delle proprie conoscenze e di inaugurare o approfondire amicizie durature con intellettuali come Luigi Carrer, Andrea Mustoxidi, Antonio Papadopoli e Nicolò Tommaseo (*L’Ottocento di Andrea Maffei*, p. 23).

<sup>36</sup> A riguardo si veda Marri Tonelli, *Maffei e il giovane Verdi*.

<sup>37</sup> Pascolato, *Re Lear*, p. 19. A Venezia Antonio Somma diventa assiduo frequentatore del negozio di musica di Antonio Gallo dove è di casa anche Cesare Vigna, altro amico di Giuseppe Verdi. Qui il librettista entra in contatto con il compositore milanese grazie alle comuni conoscenze veneziane, tra cui non si può escludere la figura di Andrea Maffei.

<sup>38</sup> Pascolato, *Opere scelte*.

<sup>39</sup> Lettera di Antonio Somma a Vincenzo de Lutti, Venezia, 7 febbraio 1859.

gono reciproca ispirazione<sup>40</sup>. Allo stesso modo accade al giovane Vincenzo de Lutti, anch'egli influenzato dal maestro nell'identificazione del *Don Alvaro* quale soggetto per la sua nuova opera: dramma ben noto al letterato trentino nella versione di Faustino Sanseverino già alla metà degli anni Quaranta dell'Ottocento.

È infatti possibile ritener che Andrea Maffei abbia avuto modo di conoscerre per la prima volta il *Don Alvaro* già nel settembre del 1845, quando recatosi a Napoli per assistere al settimo Congresso degli Scienziati incontra il traduttore cremasco, anch'egli nella città napoletana. Presso la *Ville de Rome*, una delle strutture convenzionate che offrono ai congressisti la possibilità di alloggiare a prezzo fisso, i due intellettuali si ritrovano casualmente, così come conferma la lettera di Andrea Maffei alla moglie Clara del 6 settembre 1845:

Cara Clarina,  
dopo un mare tranquillissimo siamo giunti a Napoli senza ricorrere alle pillole dell'amico Belcredi. Io però sono stanco e di mala voglia; con tutto ciò non ho potuto resistere alla tentazione di sentire nella stessa sera l'*Alzira*. (...) Abitiamo alla *Ville de Rome* dove abitano pure i Sanseverino che ti salutano. I locandieri sono costretti a darci l'alloggio a prezzo mitissimo, e non potrei abbastanza lodarti i provvedimenti presi dal governo per ben accogliere gli scienziati. Il conte Sant'Angelo ministro del Re n'è il Presidente ed appena avvisato del mio arrivo mi fece intendere che mi avrebbe volentieri veduto (forse perché tra i primi arrivati). Sanseverino mi presenterà. Qui tutto è tripudio e letizia, né so figurarmi un paradiiso più bello di questo<sup>41</sup>.

Del legame tra i due intellettuali – Sanseverino è probabilmente figura vicina al letterato trentino e conosciuto dalla moglie Clara forse in quanto frequentatore del salotto milanese – e delle suggestioni derivate dall'incontro napoletano rimane traccia nella lunga introduzione alla traduzione del 1850. Qui è riportato il componimento di Angel de Saavedra, *A mi hijo Gonzalo de edad de cinco meses*, “che il cavaliere Andrea Maffei, richiesto da noi, ebbe la cortesia di tradurre in versi italiani”<sup>42</sup>, mentre poco oltre è ricordata la “mirabile traduzione del *Wallenstein* di Schiller”, la monumentale trilogia del drammaturgo tedesco pubblicata dal letterato trentino nel 1845 presso l'editore Pirola:

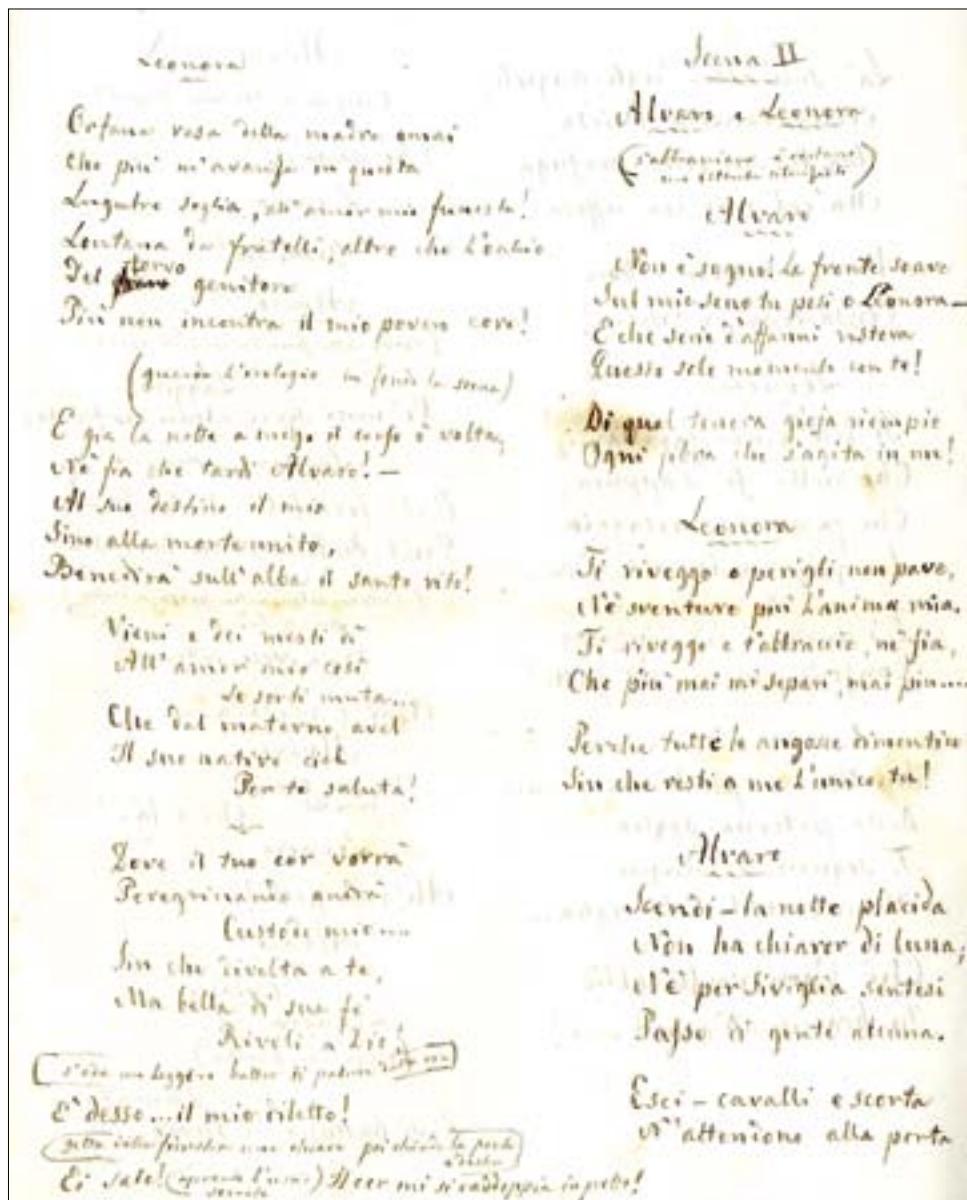
Il *Don Alvaro* è scritto parte in prosa e parte in versi, e questi sono eroici, sciolti da rima, ma più spesso ottonari rimati. Il rapido passaggio dalla prosa al verso non sembra confacente all'indole della lingua italiana, nella quale è assai difficile verseggiare il dialogo famigliare senza cedere nel triviale, e forse Andrea Maffei è il solo che abbia saputo evitare un tale scoglio nella sua mirabile traduzione del *Wallenstein* di Schiller<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Per un approfondimento si rimanda a *L'Ottocento di Andrea Maffei*.

<sup>41</sup> Olmo, *Lettera del poeta trentino*, p. 36.

<sup>42</sup> Rivas, *D. Alvaro...*, tradotto dallo spagnuolo da F. Sanseverino, p. 23.

<sup>43</sup> Rivas, *D. Alvaro...*, tradotto dallo spagnuolo da F. Sanseverino, p. 69.



■ 5. Frammento manoscritto del libretto del *Don Alvaro* inviato a Vincenzo de Lutti il 16 febbraio 1858. Riva del Garda, Archivio de Lutti

I contatti tra i due intellettuali confermano l'ipotesi di una diretta conoscenza da parte del letterato trentino della traduzione di Sanseverino e la conseguente influenza che Maffei deve esercitare su Vincenzo de Lutti e Antonio Somma al momento della scelta del soggetto dell'opera, così come è possibile supporre un suo

personale contributo alla stesura della *selva*, realizzata senza dubbio a partire dalla versione italiana del 1850. Alla traduzione di Sanseverino, che non passa inosservata negli ambienti intellettuali dell'epoca, in particolare di Milano dove il volume è dato alle stampe, guarda lo stesso Giuseppe Verdi quando nel 1861 giunge la richiesta, tramite il celebre tenore Tamberlick, di una nuova opera da rappresentare al Teatro Imperiale di Pietroburgo. A confermare tale tesi non sono solo le affinità che in molti passaggi si possono riscontrare tra il testo della traduzione e il libretto realizzato da Francesco Maria Piave. La nota introduttiva all'opera di Angel de Saavedra gioca un ruolo non trascurabile nelle fasi che portano alla realizzazione del melodramma, influenzando indubbiamente le scelte di Verdi. Non è infatti un caso che il compositore, di fronte alle evidenti difficoltà di Piave nella stesura del libretto, decida di rivolgersi ad Andrea Maffei, già in passato chiamato a risolvere simili questioni<sup>44</sup>, e gli chieda di potersi avvalere della sua versione del *Wallenstein Lager* di Schiller: la stessa opera che Sanseverino ricorda nell'introduzione quale mirabile esempio di traduzione capace di "verseggiare il dialogo familiare senza cedere nel triviale". Così Maffei risponde all'amico:

Caro Verdi,

la tentazione che tu chiami diabolica ed io divina m'ha doppiamente rallegrato; così per la bella nuova che ti disponi a scrivere, sì per la cara lettera che me l'accompagna. Hai scelto per tema la *forza del destino*. Di questo dramma ho qualche lontana reminiscenza. Due fratelli, se non erro, ed una sorella travolti in terribili casi e la sorella parmi finire in una spelonca presso un convento. Ma non posso reccapezzare l'andamento e l'insieme del dramma fuorché in confuso. Il tuo fine accorgimento avrà fatto una scelta eccellentissima per l'effetto drammatico e musicale, non ne dubito, e il nostro Piave da te diretto saprà a pieno appagarti. Conosci il Demetrio o il *falso Demetrio* di Schiller? È una magnifica tela tragica in parte anche verseggiata, ma non compiuta per la morte del sommo tragico; argomento adatto alle scene di Pietroburgo, perché tocca un gran fatto della casa imperiale.

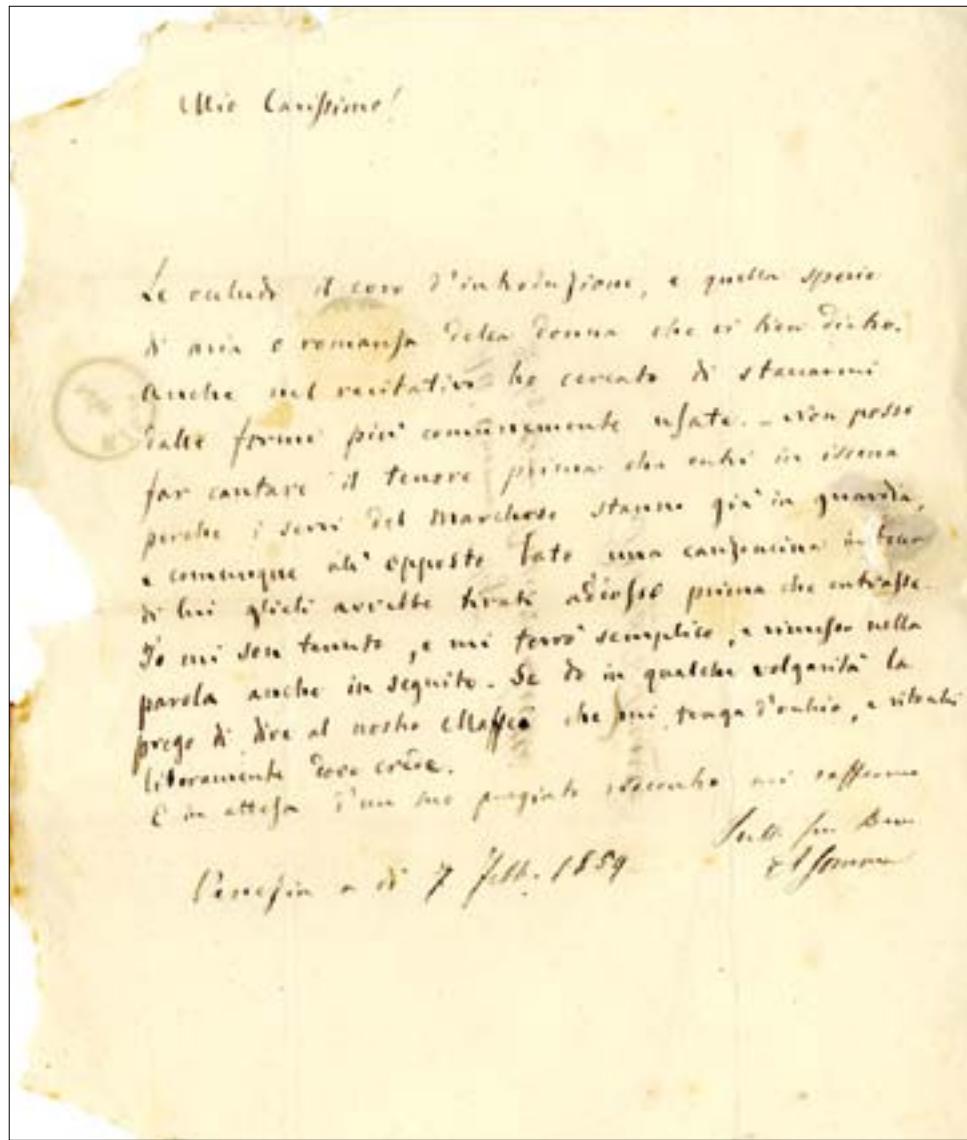
Se nel *Wallenstein* trovi qualche verso che ti possa entrare nel melodramma usane come cosa tua; né v'era bisogno che me lo chiedessi. (...) Finisco col dire a Piave che se mi credesse buono a storpiargli qualche verso non mi risparmi. A volte quattr'occhi veggono più di due. Insomma e tu e Piave giovatevi, se lo credete, d'un vecchio amico, e gli farete cosa graditissima.

Chi sa che nell'andare a Firenze o nel ritorno non venga a bussare alla tua villa? Addio, caro Verdi, e ti ringrazio dell'affetto che mi conservi. Tu già sai che è una consolazione della mia vita<sup>45</sup>.

È risaputo come già nel 1845 Verdi si lasci affascinare dal dramma schilliano tanto da proporre nel 1849 il soggetto al librettista Salvatore Cammarano. Ora a distanza di anni la struttura a quadri dell'episodio del *Wallenstein*, in cui

<sup>44</sup> Fondamentale è la collaborazione di Andrea Maffei per la realizzazione del libretto del *Macbeth*.

<sup>45</sup> Lettera di Andrea Maffei a Giuseppe Verdi, 24 agosto 1861 in Abbiati, *Giuseppe Verdi*, p. 656.



■ 6. Lettera di Antonio Somma a Vincenzo de Lutti, 7 febbraio 1859. Riva del Garda, Archivio de Lutti

il comico si mescola al tragico, appare funzionale alla realizzazione di un libretto che, nonostante i lunghi soggiorni di Piave a Busseto e i continui suggerimenti del compositore, stenta ad acquisire una propria efficacia. Il ricorso all'opera di Schiller, suggerita dallo stesso Sanseverino, si presenta come un valido accorgimento per dare nuovo slancio al melodramma. Tuttavia, alla luce della collaborazione tra Vincenzo de Lutti e Antonio Somma, sorprende come nella lettera

di risposta Andrea Maffei dichiari di avere solo “qualche lontana reminiscenza” del dramma spagnolo e come all’annuncio dell’intenzione di musicare il *Don Alvaro*, egli non ricordi il progetto del giovane de Lutti, di solo qualche anno precedente. Che realmente se ne sia dimenticato o che si tratti di pura simulazione? Fatto sta che l’intera predica di Fra’ Melitone e l’ambientazione del campo militare tratte del *Wallenstein* confluiscano nel terzo atto del melodramma verdiano, quasi a irridere il letterato che così intensamente aveva promosso la collaborazione tra Vincenzo de Lutti e Antonio Somma e il progetto intorno al *Don Alvaro*.

*Appendice 1*

Frammento del libretto di Antonio Somma allegato alla lettera del 7 febbraio 1859

Parte Prima

Scena I

*Nel palazzo del Calatrava. Una sala con ingresso di prospetto, una porta a sinistra ed altra secreta a destra.*

Servi (*fra loro*)

La giovanetta è molto innamorata.

Altri

Ma conoscete poi chi sia l'amato?

I primi

Il padrone lo sa, che l'ha sgridata  
E nel corrucchio suo lo tien celato.

*Soppraggiongono dal fondo e con aria di mistero*

Alcuni altri

Convien discendere  
Nel parco e presto,  
Starsene in guardia,  
L'ordine è questo.

Né passo muovere  
Né aver favella  
Sin che nell'aria  
Brilli una stella.

I primi

Ma che minaccia  
Mai di funesto?

Gli ultimi

Vi basti – armatevi:  
L'ordine è questo.

I primi

Per che diffese?  
Contro di chi?

Gli ultimi

Sallo il Marchese  
Che vuol così

I primi

Dunque discendere  
Armarsi e là...

Gli ultimi  
Colpir chi capita  
Senza pietà  
(escono dalla porta a sinistra)

## Scena II

Donna Eleonora  
Orfana resa della madre, ormai  
Che più m'avanza in questa  
Casa del pianto all'amor mio funesta?  
Lontana da fratello, altro che l'occhio  
Del fiero genitore  
Lui non incontra il mio povero core!  
(Guarda a un orologio sul fondo)  
Ma già la notte a mezzo il corso è volta;  
Né fia che tardi Alvaro.  
Sull'alba innanzi a Dio  
Andrà congiunto al suo destino il mio  
(commossa)  
Vieni e dei mesti dì  
All'alma mia così  
Le sorti muta  
Che dal materno avel  
Il suo nativo ciel  
Per te saluta!  
Peregrinando andrà  
Ove il tuo cor vorrà  
Custode mio!  
Sin che divelta a te  
Ma bella di sua fè  
Rivoli a Dio!  
(*s'ode un sommesso batter di palme dalla via a destra, Eleonora schiude l'uscio secreto in attesa d'Alvaro*)

## Appendice 2

Frammento del libretto di Antonio Somma allegato alla lettera del 16 febbraio 1859

Leonora  
Orfana resa della madre, ormai  
Che più m'avanza in questa  
Lugubre soglia, all'amor mio funesta!  
Lontana da fratelli, altro che l'occhio  
Del torvo genitore  
Più non incontra il mio povero core!

(Guarda a un orologio in fondo la scena)

E già la notte a mezzo il corso è volta;

Né fia che tardi Alvaro!

Al suo destino il mio

Sino alla morte unito,

Benedirà sull'alba il santo rito!

(commossa)

Vieni e dei mesti dì

All'amor mio così

Le sorti muta...

Che dal materno avel

Il suo nativo ciel

Per te saluta!

Dove il tuo cor vorrà

Peregrinando andrà

Custode mio...

Sin che divelta a te,

Ma bella di sua fè

Rivoli a Dio!

(s'ode un leggero batter di palme dalla via)

È desso... il mio diletto!

(getta dalla finestra una chiave poi chiude la porta a destra)

Ei sale!

(apre l'uscio secreto)

Il cor mi si raddoppia in petto!

Scena II

Alvaro e Leonora

(s'abbracciano e restano un istante silenziosi)

Alvaro

Non è sogno! La fronte soave

Sul mio seno tu posì o Leonora...

E che serie d'affanni ristora

Questo solo momento con te!

Di qual tenera goia riempie

Ogni fibra che s'agitò in me!

Leonora

Ti riveggo e perigli non pave,

Né sventure più l'anima mia,

Ti riveggo e t'abbraccio, né fia,

Che più mai mi separò, mai più...

Perché tutte le angosce dimentico

Sin che resti a me l'unico tu!

Alvaro

Scendi – la notte placida  
Non ha chiaror di luna;  
né per Siviglia sentesi  
Passo di gente alcuna.

Esci – cavalli e scorta  
N'attendono alla porta  
Là sull'altar degli angoli,  
Nella remota chiesa,  
Fra le sue rocce profuga  
Ma dal mio cor diffesa,

Me co sul novo albore  
Consacrerai l'amore!

Leonora

Si dell'amor favellami  
Che nella fè s'appura,  
che fa comun retaggio  
La gioja e la sventura...

E d'ambo i cor l'affetto  
Confonde in un sol petto!

Sin che mi parli, immemore  
Dalla paterna soglia  
Ti seguirò dovunque  
Il mio destin lo voglia....

Chè l'universo obliò  
In braccio all'amor mio!

Alvaro (*colpito da lontano strepito*)  
Cha sar...?

Leonora

Gran zio!

Alvaro (*corre alla finestra rimasta aperta*)  
Laggiù...  
Co' miei alcun contrasta...

Leonora (*atterrita*)

E chi fora? O ciel che fu?  
Qual destino a noi sovrasta!  
(*s'odono colpi nella porta a destra*)  
*Poi di là*

Una voce interna

Apri o misera...

Alvaro (*a voce bassa verso lei*)

Chi è là?

Leonora

Ah! mio padre!

Alvaro

Esciam

Leonora (*corsa alla finestra*)

S'avanzano

E si battono di fuori...

Alcune voci (*dall'aperto*)

Dileguatevi di qua...

La voce interna

Non potrai sfuggirmi oh perfida...

Altre voci (*dalla via*)

Giù le spade o traditori

(*il tumulto cresce*)

Alvaro (*traendo verso l'uscio secreto*)

Vien ti salva... t'è scudo l'amore...

Ti protegge d'Alvaro l'acciar!

Leonora

Che tremendi presagi al mio core...!

Fuma sangue la via dell'altar!

La voce interna

Atterrate – vendetta all'amore

Su colui che mel osa macchiar

Le voci dalla via

Alla porta lanciatevi: fuore

Più non possa la giovane trar.

*Mentre Alvaro e Leonora s'allontanano dall'uscio secreto si sfascia la porta a destra da dove il padre di Lei, tra servi armati accorrendo gl'insegue.*

*Riferimenti archivistici e bibliografici*

BCTn = Trento, Biblioteca comunale.

Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1859.

Luigi Baldacci, *Tutti i libretti di Verdi*, Milano, Garzanti, 2000.

Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010.

Julian Budden, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, Torino, EdT, 2013.

Antonio Carlini, *Istituzioni musicali a Riva del Garda nel 19° secolo*, Riva del Garda, Biblioteca, 1988.

Antonio Carlini, Danilo Curti, Clemente Lunelli, *Ottocento musicale nel Trentino*, Trento, Alcione, 1985.

Antonio Carlini, Mauro Grazioli, *Riva del Garda. La città e la musica*, Riva del Garda, Corpo bandistico Riva del Garda; Arco, Il Sommolago, 2012.

Antonio Carlini, Clemente Lunelli, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento, Biblioteca, 1992.

Giuseppe Calliari, *Il fondo musicale "de Lutti"*, in *Dentro la musica. Itinerario alla scoperta del fondo "Silvio Pozzini" nella Biblioteca Civica di Riva del Garda*, a cura di Angelo Foletto, Federica Fanizza, Riva del Garda, Biblioteca, 1993.

*Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

Antonio Cassi Ramelli, *Libretti e librettisti*, Milano, Ceschina, 1973.

Renato Di Benedetto, *Il Settecento e l'Ottocento*, in *Letteratura italiana*, direzione Alberto Asor Rosa, VI. Teatro, musica, tradizione dei classici, Torino, Einaudi, 1986, pp. 365-410.

Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EdT, 1993.

Fabrizio Della Seta, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*. IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Torino, EdT, 1987, pp. 231-291.

Mario Di Pinto, Rosa Rossi, *La letteratura spagnola. Dal settecento a oggi*, Firenze-Milano, Sansoni Accademia, 1974.

Stella Fava, *Francesca de Lutti Alberti (1827-1878). Una poetessa trentina dell'Ottocento*, Arco, Il Sommolago, 2013.

Carlo Gatti, *Verdi*, Milano, Alpes, 1931.

Mario Lavagetto, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Torino, EdT, 2003.

Marta Marri Tonelli, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Riva del Garda, Museo Civico, 1999.

Cesare Olmo, *Lettere del poeta trentino Andrea Maffei*, in "Nuova Antologia", 184 (luglio-agosto 1916), pp. 391-400.

*L'Ottocento di Andrea Maffei. Museo Civico, Comune di Riva del Garda, 21 giugno - 30 agosto 1987*, a cura di Marina Botteri [et al.], Riva del Garda, Museo civico, 1987.

Alessandro Pascolato, *Opere scelte di Antonio Somma*, Venezia, Antonelli, 1868.

Alessandro Pascolato, *Re Lear e Ballo in maschera. Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, Città di Castello (Pg), Lapi, 1902.

Giuseppe Rausa, *Introduzione a Verdi*, Milano, ESBMO, 2001.

Eduardo Rescigno, *La forza del destino di Verdi*, Milano, Emme, 1981.

Eduardo Rescigno, *Vivaverdi. Dalla A alla Z. Giuseppe Verdi e la sua opera*, Milano, Rizzoli, 2012.

Angel Rivas, *D. Alvaro o La forza del destino, dramma in 5 atti dell'eccellentissimo signor D. Angelo de Saavedra, duca di Rivas. Versione dallo spagnuolo di Francesco Gomez de Teran*, Napoli, Stabilimento tipografico dell'Ancora, 1848.

Angel Rivas, *D. Alvaro o La forza del destino, dramma di D. Angelo Saavedra, duca di Rivas, tradotto dallo spagnuolo da F. Sanseverino*, Milano, Vallardi, 1850.

Alessandro Roccagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996.

Friedrich Schiller, *Teatro di Federico Schiller*, tradotto da Andrea Maffei e illustrato con molte incisioni, Firenze, Successori Le Monnier, 1881-1883.

Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Sonzogno, 1928-1929.

