

I DUE FOSCARI

I cinque atti del dramma di Byron narrano la tortura e la confessione del giovane Foscari, la condanna all'esilio, la morte mentre lo portano alla nave, e quella di suo padre, il Doge, che il Consiglio aveva costretto a dimettersi. È un dramma monotono, senza avvenimenti importanti, interamente intonato in chiave minore, e persino Verdi, rileggendo la sinossi, si rese conto che non sarebbe stato sufficiente per stare "attaccato a Byron". Scrisse a Piave «Osservo che in quel di Byron non c'è quella grandiosità scenica che è pur voluta dalle opere per musica: metti alla tortura il tuo ingegno e trova qualche cosa che faccia un po' di fracasso specialmente nel primo atto.» E nella stessa lettera: «Fallo con impegno, perché è un bel soggetto, delicato e assai patetico.»

Delicatezza e *pathos*: queste le qualità di rilievo dell'opera. I personaggi sono altrettanto ben definiti che nell'*Ernani*, ma così diversi da invertire la normale gerarchia verdiana del potere vocale: Jacopo Foscari, passivamente coraggioso, romanticamente devoto alla città che l'ha cacciato, un uomo che riesce ad affrontare la prigionia e la tortura più prontamente dell'esilio; suo padre, un vecchio di ottantaquattro anni, un Captain Vere veneziano, deciso a reprimere i propri sentimenti paterni quando sono in contrasto col suo dovere verso lo Stato e le sue leggi; Lucrezia, la moglie (Marina, nel dramma), per la quale l'amore per il marito significa tutto e le leggi del suo paese nulla; e infine, Loredano, freddo e implacabile, che non sarà soddisfatto finché la morte di suo padre e di suo zio non sarà vendicata da quella dei due Foscari. Di questi soltanto il basso profondo (anche questa parte da comprimario, ma molto minore) mantiene il carattere del corrispondente ruolo nell'*Ernani*. Tenore e baritono sono entrambi passivi; l'espressione della forza è il soprano. Ma la forza, in quella forma cruda, elementare che appare in tante delle prime opere di Verdi, non trova posto nei *Due Foscari*. Dopo la prodigiosa scarica di energia dell'*Ernani*, era naturale che il lavoro successivo assumesse un carattere più delicato, più intimo. Esso diventa così un'opera di affinamento, di consolidamento; più semplificata nella forma e allo stesso tempo più meticolosa, persino ricercata nell'invenzione. Lo stesso avverrà nove anni più tardi: dopo il *Trovatore* con la sua vitalità prorompente, la più delicata e sottile *Traviata*.

In realtà, quando arrivò l'abbozzo del libretto di Piave, Verdi si rese conto che si era andati troppo in là in quella direzione. Jacopo rischiava di sembrare troppo debole: «Io gli darei in principio un carattere più energico», scrisse il compositore a Piave, «non lo farei torturato, e dopo quell'apostrofe tenera a Venezia cercherei qualche cosa di robusto per fare così una bell'aria». In base a ciò il poeta aggiunse il testo di una cabaletta alla romanza del primo atto: ma nemmeno questo riuscì a soddisfare Verdi.

«Vi sono due cose che non van bene: la prima è che finita la cavatina Jacopo resta ancora in scena e questo va sempre male per l'effetto; secondo è che non c'è distacco di pen-

siero dall'adagio a quello della cabaletta: queste son cose che andran bene in poesia, ma in musica malissimo. Fa fare dopo l'adagio un piccolissimo dialogo tra il fante e Jacopo, poi un ufficiale che dica "guidate il prigioniero", poscia una cabaletta ma che sia di forza perché scriviamo per Roppa».

Così Piave cambiò il testo; per sentirsi poi dire, alcune settimane più tardi, che avrebbe dovuto cambiarlo di nuovo: «Quelle parole, "Io so ben...", che si ripete per due volte mi fanno venire in mente un'aria buffa di Donizetti: e non posso far niente». Poche cabalette dettero a Verdi tante pene quanto questa.

Dicendo a Piave, all'inizio, di ridurre i cinque atti di Byron a tre, Verdi intendeva originariamente che l'atto II finisse con la partenza e la morte di Jacopo. L'abbozzo del libretto di Piave non conteneva tuttavia alcuna scena del genere; e Verdi si oppose al suggerimento che dovesse aprire l'Atto III. «Io metterei in principio la scena che rappresentasse la piazzetta di S. Marco con un coro di uomini e donne. Frammisto a questo coro si potrebbe anche mettere sulla laguna in distanza un gondoliere che cantasse un'ottava del Tasso. Poscia far venire Jacopo accompagnato da Marina formare un bellissimo duetto ecc.». Da questa e da altre lettere sullo stesso argomento appare chiaro che tutte le idee che si trovano nella stesura attuale dell'opera sono nate da Verdi: la cavatina di Lucrezia come quella di Jacopo, l'*a solo* del Doge, il duetto finale dell'Atto I e la successione di romanza, duetto, terzetto, quartetto, coro e finale che compongono l'Atto II. Persino il tramonto all'inizio dell'Atto III fu un suo suggerimento. L'ottava del Tasso, tuttavia, non venne utilizzata; Rossini aveva, dopo tutto, già sfruttato fino in fondo l'idea dei gondolieri in lontananza. Per il resto Verdi ripeté le sue solite disposizioni «[...] guardati dai recitativi lunghi e specialmente di Loredano e Barbarigo».

Il lavoro procedette senza intoppi per tutta l'estate del 1844, nonostante qualche malanno passeggero, un contralto che lo seccava per fargli inserire una parte per lei nella sua nuova opera ed un compositore che cercò di dissuaderlo dal musicare il testo di Byron (stava scrivendo un'opera sullo stesso soggetto e non voleva che subisse la sorte dell'*Ernani* di Mazzucato). Tutto questo lo sappiamo da Muzio, che arrivò a Milano in aprile per studiare con Verdi, e per assumere nella vita di Verdi lo stesso ruolo di Ferdinand Ries in quella di Beethoven, cioè di allievo non pagante e di factotum.

La prima non ottenne quel successo che Verdi aveva sperato, anche se non fu un fiasco. Il pubblico era meno favorevolmente disposto del solito, perché la direzione aveva aumentato il prezzo del biglietto, e anche i cantanti non erano al meglio; tuttavia, alla fine, Verdi ebbe sette chiamate. Il principe Alessandro Torlonia, concessionario del teatro, diede in suo onore un banchetto, nel corso del quale Jacopo Ferretti, librettista della *Cenerentola* di Rossini e membro dell'*Arcadia*, gli rese omaggio con un'ode fiorita. Il critico della "Rivista di Roma" lodò senza riserva *I due Foscari*, sostenendo che in essa Verdi «persino più che in *Ernani* aveva tentato di sbarazzarsi della sua prima maniera, per tornare alle fonti del

sentimento e della passione. Con questa opera ha voluto tornare allo stile puro e semplice degli antichi Maestri».

L'anno seguente, a Vienna, Donizetti assistette all'inaugurazione di una stagione di opera italiana con *I due Foscari* ed *Ernani*. Scrisse al suo amico Guillaume Cottrau: «Vedi se io aveva ragione di dire che Verdi aveva talento! E sì *I due Foscari* non formano il suo bello che a lampi». L'opinione di Verdi stesso era meno netta. Nella sua delusione per la prima scrisse a un amico milanese: «Io aveva molta predilezione per quest'opera: forse mi sono ingannato, ma prima di ricredermi voglio un altro giudizio». E a Piave tre anni più tardi: «Nei soggetti naturalmente tristi, se non si è ben cauti si finisce fare un mortorio, come, per modo di esempio, i *Foscari*, che hanno una tinta, un colore troppo uniforme dal principio alla fine».

Ma i pareri che a distanza di tempo Verdi dava sulle sue opere non erano sempre i suoi pareri più giusti. Egli era uno di quegli artisti ai quali i propri lavori, una volta composti, procurano scarso piacere, e ancor meno col passare del tempo. Il compositore dell'*Otello* e del *Falstaff* arrivava persino a dire che la sua "opera" migliore era la Casa di riposo dei Musicisti a Milano. Le riprese dei suoi primi lavori lo terrorizzavano, come terrorizzavano Rossini. Si rappresentassero pure, se era necessario, purché egli non vi dovesse avere parte alcuna. Già poco dopo la sua composizione *I due Foscari* era divenuto un atto irrilevante, appartenente a un passato musicale sul quale Verdi non aveva alcun desiderio di soffermarsi. Resta il fatto che quest'opera mantenne una costante anche se non sensazionale popolarità per molti anni. Era facile da allestire, e di conseguenza era spesso richiesta come opera di ripiego.

Delle quattro opere composte dopo lo sfortunato *Un giorno di regno*, *I due Foscari* è di gran lunga la più breve (poco meno di cento minuti). Viene impiegato lo stesso organico strumentale, compresa, per un momento, la banda, ma con più sottigliezza e parsimonia del solito. I fiati danno un contributo più personale alla tavolozza orchestrale, in special modo i clarinetti, che sono meno frequentemente combinati in modo appariscente con i flauti, gli oboi, le trombe e l'ottavino. Allo stesso tempo gli archi soli hanno una parte più estesa e variata. Le armonie sono in generale più ricche e meno prevedibili di quelle dell'*Ernani*; le forme sono notevolmente semplificate, talvolta anche troppo per l'equilibrio delle loro proporzioni; e – cosa più notevole – i temi sono associati ai personaggi in modo quasi simile al Leitmotiv.

Quasi, ma non proprio. Nel 1844 l'opera italiana era tanto poco preparata all'uso sistematico del Leitmotiv quanto quella tedesca o francese. Lo stesso Wagner a quell'epoca ne aveva appena lasciato intuire le possibilità. L'essenza del Leitmotiv nel senso wagneriano è che esso dovrebbe avere la funzione del "soggetto" in una sinfonia, formando la base tematica della scena in cui compare per la prima volta. Deve essere riesposto, sviluppato e intessuto nell'ordito musi-

cale. *Die Götterdämmerung* è quasi interamente costruito da motivi conduttori e dal loro sviluppo, senza praticamente alcun materiale “libero”. Qui il Leitmotiv ha soppiantato completamente la forma chiusa come principio strutturale del dramma musicale. In realtà là dove coesiste con la forma chiusa si può sostenere che non è vero Leitmotiv. Benché possa contribuire all’unità dell’opera, il Leitmotiv ha anche la tendenza a diventare una costrizione, dal momento che obbliga il compositore a ritornare a un tema che può anche non avere alcuna pertinenza musicale con la scena in cui appare. In senso drammatico esso impone al personaggio cui si riferisce una uniformità di carattere che ne impedisce lo sviluppo della personalità. Wagner è attento a non imprigionare mai un personaggio importante nella stessa situazione sentimentale. Quando egli è caratterizzato da un unico tema, come Parsifal, non ha mai una pesante carica sentimentale. Il tema che Verdi affida all’eroina dei Due Foscari ha una carattere simile al motivo di Freia in *Das Rheingold*.



[esempio 96]

Ma Freia è un personaggio minore, che alla sua prima apparizione non deve far altro che esprimere terrore. Quando nella scena quarta, viene restituita al Valhalla, il suo motivo è opportunamente spostato in chiave maggiore. Lucrezia invece è una protagonista, e il suo motivo non cambia affatto né, per fortuna, accompagna tutte le sue entrate, perché se lo facesse diventerebbe intollerabile. Nel caso di Jacopo Foscari, Verdi stesso avvertì il rischio di rendere il suo dolore troppo passivo, ma vi incappò ancor più pesantemente caratterizzandolo col motivo dell’esempio che segue:



[esempio 97]

La realtà è che Verdi era molto più al sicuro ricorrendo alla reminiscenza tematica piuttosto che a questo sistema di classificazione così grezzo che, molto più del Leitmotiv wagneriano, merita la frecciata di Debussy sul “biglietto da visita”. Mai più Verdi vi ricorse in modo così costante. Era sempre pronto a imparare da altri compositori, non ultimo Wagner; ma deve aver compreso che gli mancava

quella capacità, posseduta da Wagner al massimo grado, di concentrare un'immagine drammatico-musicale in un unico plastico motivo. Il Leitmotiv non poteva essere per lui il principio strutturale che era per Wagner, poiché Verdi non abbandonò mai del tutto le forme chiuse, limitandosi soltanto a ridurle. Le sue scene più grandi possono quasi sempre essere scomposte in una serie di melodie essenzialmente simmetriche (la loro regolarità variava a seconda delle estensioni e delle contrazioni della frase) che si aprivano una nell'altra come scatole cinesi. Ciò vale tanto per il duetto d'amore dell'*Otello* quanto per i duetti del *Rigoletto* e della *Traviata*. In tali circostanze l'uso che può essere fatto di singoli temi ricorrenti è destinato a essere limitato – e può anche rivelarsi limitante. Nei *Due Foscari* il risultato è un lavoro ordinato e coerente in cui la modestia dell'ambito è compensata da una realizzazione più raffinata che in qualsiasi opera precedente.

Preludio

Come l'*Ernani*, *I due Foscari* si apre con un preludio, ma un preludio tale che va ben oltre il riassunto dei principali elementi dell'opera. Come il preludio del *Rosenkavalier* esso dà inizio al dramma prima che si alzi il sipario. Dapprima compare un tema all'unisono di nove battute per piena orchestra nel beethoviano do min., con un tritono brutale nella seconda fase. Viene poi ripetuto dagli ottoni e dai fagotti, ornati in modo stridente alternativamente dagli archi e dai legni acuti. Un improvviso fortissimo s'interrompe lasciando un clarinetto a riempire il silenzio con una lunga nota tenuta, che poco dopo diverrà il tema di Jacopo Foscari (vedi es. 97) e che qui prolunga dolorosamente i suoi armonici fino al sol min., venendo chiaramente da quelle torture che Verdi non volle rappresentare sulla scena. Il suo motivo è immediatamente seguito da un altro in si bem. Tratto dalla cavatina di Lucrezia, ma armonizzato in modo più schematico e orchestrato per flauto e tremolo dei violini (la stenografia strumentale di Verdi per indicare una preghiera che sale al cielo).



[esempio 98]

Dopo la terza frase la melodia è interrotta come da un'onda da un crescendo orchestrale, con i corni e le trombe che lanciano bruscamente le loro terzine, con tutta la forza e la concitazione del finale della prima parte dell'*Ernani*. L'orchestra al completo prorompe in una modulazione non preparata al re bem magg.; quattro battute di transizione portano sempre più in alto a un culmine in cui viene finalmente ristabilito il do min., e quando il rumore si placa si possono udire gli

strumenti più bassi che insistono ferocemente sulla tonica, come su una sentenza irrevocabile. Due tratti fortemente caratteristici sono i ritmi doppiamente puntati, rinforzati dal gruppo dei tromboni, sei battute dopo la ripresa del tempo primo, e la nota cromatica di passaggio che accresce l'angoscia dopo il *climax* in do min.

ATTO PRIMO

Coro d'introduzione («Silenzio, mistero Venezia fanciulla»)

La scena è di una sinistra oscurità, e perciò dominata dai due strumenti preferiti dalle tenebre, clarinetto e fagotto. L'indicazione è *cupo*, e la musica è pesantemente cromatica con frasi mormoranti degli archi che si levano come spirali di nebbie marine. Lentamente, la sala si riempie di figure indistinte (il Consiglio dei Dieci e la Giunta, così ci dicono le indicazioni di scena), ma ciò necessita di qualche spiegazione. Il Consiglio dei Dieci era formato di magistrati che investigavano e giudicavano sui crimini contro lo Stato. Essi avevano in parte i poteri di una corte marziale, in parte quelli di una polizia segreta, compreso il diritto di torturare i prigionieri, per quanto eminenti, se si pensava che nascondessero la verità. Il termine generico di "giunta" sembrerebbe derivare dal quinto atto di Byron: "I Dieci, con una Giunta di venticinque dei più nobili patrizi scelti dal senato". Il termine non ha alcun significato storico. Verdi cercava semplicemente una scusa per usare il coro maschile al completo.

«Silenzio... Mistero...». Le parole vengono ripetute più volte in frasi che si sovrappongono, salendo in semitoni. Da questo disegno comincia a prendere forma il motivo principale del coro, orchestrato prevalentemente per gli strumenti più bassi, con clarinetti e fagotti in evidenza e ogni battuta sottolineata da una terzina si semibiscrome sui timpani che danno un che di minaccioso a questa melodia piuttosto dolce:

Musical score for the chorus introduction of Verdi's opera. The score is for a male chorus and includes parts for Clarinet 1 and 2, Bassoon, and Timpani. The lyrics are "CORO si - len-zio, mi - ste-ro Ve - ne-zia fan - ciul-la". The music is in a minor key and features a complex, chromatic melody with a triple meter. The timpani part consists of a series of semibreves, creating a rhythmic pattern of "si semibiscrome" (semibreves with a half note value).

[esempio 99]

C'è un precedente in *Le Siège de Corinthe*, di Rossini, dove il Consiglio Greco ha un tema della stessa tonalità e nello stesso ritmo triplo (es. 100), ma quello di Rossini è di carattere più frammentario e usato in modo meno coerente. Quello di Verdi è un periodo melodico completo che nella prima scena viene sviluppato esaurientemente. «Silenzio, mistero – Venezia fanciulla nel se di quest'onde – protessero in culla, [...] Silenzio, mistero – l'accrebber possente de' mari signora – temuta, prudente».



[esempio 100]

L'intera scena è stata costruita come un rondò, il cui tema (es. 99) è enunciato quattro volte, con episodi intermedi. Il secondo di questi contiene un breve scambio di battute fra Loredano, Barbarigo e altri senatori. Il Doge, vien loro detto, li ha preceduti, “sereno”, nell’aula del Consiglio. Qui le armonie assumono una deliberata ricchezza derivata, comunque, piuttosto logicamente dalle figure cromatiche che aprono la scena.

[esempio 101]

L'inclinazione del compositore a variare l'accompagnamento di un tema ogni volta che esso ricompare fa pensare a ciò che un critico ha definito “forma-variazione”. Qui ne risultano degli effetti di orchestrazione e figurazione insolitamente fantasiosi: il contrappunto del violoncello che abbellisce la seconda esposizione dell' es. 99; i gruppi di semicrome ripetute emesse bruscamente subito dopo dai corni, dalle trombe e dai tromboni nella terza, che lo portano a un rapido climax sulla parola «*Giustizia [...] qui seggio posò*», il sommesso motivo del timpano che suggella la disputa; il disegno del flauto solo che orna il primo episodio; e l'uscita finale del tema stesso con un nuovo contro tema “fuori battuta”. Le opere di Verdi non avevano fin qui mostrato finezze di questo livello, né le ritroveremo per qualche tempo.

Scena e cavatina («Dal più remoto esiglio»)

Sulla melodia dell'es. 97 entra Jacopo condotto dal Fante, un ufficiale del Consiglio, che gli ordina di attendere la convocazione del Consiglio. Il Fante esce; Jacopo si trascina a una finestra e guarda la città illuminata dalla luna.

«Mia bella, tutta mia, mia unica Venezia! Questo sì che è respirare! La tua brezza, la tua adriatica brezza marina, come mi carezza il viso! Persino i venti li sento nati nelle mie vene e con la loro frescura li calmano».

I versi di Piave sono più banali di quelli di Byron; ma Verdi li ha superati entrambi con un arioso squisitamente orchestrato, tutto basato su un disegno strumentale la cui principale caratteristica è un quasi-trillo sul flauto solo: un passo quasi raveliano.



[esempio 102]

Un'atmosfera simile a questa è rievocata per il Doge morente nel terzo atto del *Simon Boccanegra*. La musica raggiunge il *climax* alla parole di Jacopo «*O regina delle onde, io ti saluto!...*» e porta così alla prima parte della cavatina che descrive la nostalgia dell'esule («*Dal più remoto esiglio*»). Questa è una novità in Verdi, non tanto nel disegno, che è l'usuale $a^1 a^2 b a^3 c a^3$ e coda, quanto nel ritmo e nella strumentazione. È un andantino delicato in 6/8 le cui prime sedici battute circa (fino ad a^3 e prima di c) sono scritte per soli archi pizzicati, con i soliti sostegni del clarinetto e del fagotto confinati alle due cadenze. È il tipo di accompagnamento che permette alla voce del tenore di emergere in tutta la sua lucidità e freschezza, e che ritroveremo in numerose cavatine per tenore nelle opere successive. La melodia ricorda la canzone pseudo-napoletana di Donizetti *Io te voglio bene assaje*, ma è meno ovvia nelle armonie. Tutto di quest'aria è delicato: persino il c ritmicamente complesso con la sua figurazione di legni alla Bellini. Al ritorno di a^3 Verdi ha aggiunto all'accompagnamento i suoi amati arpeggi di clarinetto.

Musical score for 'Andantino JACOPO con passione'. The score is in 6/8 time and features a vocal line and an arpeggiated accompaniment for strings. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'pp' (pianissimo) and 'leggerissimo' (lightest). The vocal line is in the upper staff and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: 'Dal più re-mo - tue - si - glio, sull'a-li del - de - si - o,'.

[esempio 103]

Il Fante ora ritorna per introdurre il prigioniero davanti al Consiglio. Jacopo è terrorizzato all'idea di incontrare lo sguardo di suo padre, ma il Fante gli assicura che può aspettarsi una sentenza clemente. «*Chiudi il labbro, o mentitor*», ribatte Jacopo, e prorompe in una cabaletta di sfida («*Odio solo, ed odio atroce*»). I suoi giudici, dice, non provano che odio; la consapevolezza della propria innocenza e il fatto che egli è un Foscari gli danno la forza di sopportare la loro sentenza. Questa cabaletta non ha nessuna delle caratteristiche dell'andantino. È inserita per dar maggior vigore al personaggio di Jacopo, si affida troppo a espedienti ovvii come la sincope vocale, effervescenti accompagnamenti e brillanti figurazioni delle trombe.

Scena, coro («*Resta: quel pianto accrescere*») e **cavatina** («*Tu al cui sguardo onnipossente*»)

Mentre Lucrezia entra precipitosamente seguita dalle ancelle che cercano di trattenerla, si ode, affidato agli archi, il tema dell'es. 96 (nel rilevare il carattere prevalentemente energico della musica di questo personaggio, dovremmo ricordare che la Barbieri-Nini sarebbe poi stata l'interprete di Lady Macbeth). No, essa non le ascolterà; *vuole* vedere il Doge. Egli era padre prima di diventare un'autorità dello Stato. Inoltre lei stessa è figlia e nuora di un Doge. Ha il diritto di pretendere giustizia per il marito innocente; e afferma quel diritto con un salto di due ottave in basso. In un unisono agitato («*Resta: quel pianto accrescere*») le ancelle cercano ancora di trattenerla. Perché, le domandano, non si affida al cielo? Lucrezia cede e leva una preghiera a Dio («*Tu al cui sguardo onnipossente*»). È la melodia già sentita nel preludio (es. 98), strumentata con accompagnamento d'arpa, e qua e là con l'intervento dei legni. Ancora una volta il giovane Verdi ha raggiunto il miracolo di una partitura trasparente. Particolarmente belle sono le terzine (*c*, nello schema) del coro consolatore sullo sfondo del tremolo degli archi: una versione spiritualizzata del commento del coro nella cavatina di Giulietta in *Un giorno di Regno*. Il manoscritto autografo mostra il travaglio di Verdi su quest'aria, specialmente per l'esatta definizione delle fioriture di Lucrezia, che sembrano essere state cambiate più di una volta.

Piasana, la confidente di Lucrezia, sopraggiunge in lacrime. Lucrezia ne deduce che Jacopo deve essere stato condannato a morte. Dice Pisana: «*Nuovo esiglio al tuo nobil consorte del Consiglio accordò la clemenza*». La parola "clemenza" offende Lucrezia come aveva offeso il marito. Anch'essa prorompe in una cabaletta, insolita e quasi sperimentale. Delle due quartine, soltanto la seconda («*O patrizi, tremate... l'Eterno*») costituisce il materiale della vera e propria cabaletta. La prima («*La clemenza?... s'aggiunge lo scherno!*») è una preparazione in minore di un tempo esatto, ma leggermente più lento, che inizia con una frase di cinque battute. L'ira di Lucrezia scoppia perciò con efficacia ancor maggiore; ma dal punto di vista formale la conseguenza è che, sia che Verdi fosse rimasto a corto di parole da ripetere, sia che o avesse momentaneamente abbandonato la sua

sensibilità per l'equilibrio ritmico, la sezione centrale della cabaletta (battute 8-11 dell'allegro moderato) ha un carattere stranamente stentato.

Coro («*Tacque il reo! – Ma lo condanna*»)

La funzione di questa scena è in parte quella di interrompere la successione di arie d'entrata e in parte di ricordare al pubblico il crimine per il quale Jacopo sta subendo il processo. Inevitabilmente ciò significa un ritorno all'es. 99, seguito da un'alternanza corale fra Barbarigo con un gruppo di nobili e Loredano con un altro. «*Tacque il reo!*». «*Ma lo condanna allo Sforza il foglio scritto*». «*Rieda a Creta*». «*Solo rieda*». «*Non si celi la partenza...*». «*Imparziale tal sentenza il Consiglio mostrerà*». L'unico materiale nuovo di qualche rilievo è un coro fragoroso in un veloce $\frac{3}{4}$ («*Al mondo sia noto*») in cui i nobili cantano le lodi dell'imparziale giustizia veneziana. Il ritmo spezzato del tema d'apertura contrasta bene con l'uniforme impetuoso procedere all'unisono dell'episodio centrale («*Qui forte il Leone*»). Ma la sua amabile ingenuità non è all'altezza della situazione. Rossini aveva scritto nella *Gazza ladra* un coro di giudici molto più grandioso. La scena termina con un'ulteriore ripetizione dell'es. 100 da parte dell'orchestra, con un nuovo e più semplice controcanto dei violoncelli.

Scena e Romanza («*O vecchio cor che batti*»)

Il Doge, Francesco Foscari, è annunciato dall'ultimo dei quattro Leitmotive, e anche quello più notevole: una lenta melodia arpeggiata sostenuta dai violoncelli e ornata come un fregio da un disegno formale della viole. Il suono, ancorché basso è luminoso (es. 104).



[esempio 104]

«*Eccomi solo al fine... Solo!... e il sono io forse? [...] Dove de' Dieci non penetra l'occhio? Ogni mio detto o gesto, il pensiero perfino m'è osservato...*». La delimitazione dei poteri del Doge era diventato un principio basilare della politica veneziana fin dalla cospirazione di Marin Faliero. Francesco Foscari non può nemmeno intercedere in favore di suo figlio; e nella romanza («*O vecchio cor, che batti*») si lamenta di quella umana debolezza che gli fa versare lacrime di padre. Ecco ancora un altro esempio di quella sintesi formale già osservata nella cabaletta di Lucrezia. Di norma la romanza in minore-maggiore si articola in tre strofe (vedi «*Ciel, che feci!*» di Riccardo nell'*Oberto*). Qui Verdi ha usato soltanto due strofe, facendo sì che l'ultimo verso della seconda sfoci inaspettata-

mente nella tonica maggiore con un'ampia frase cadenzale accompagnata da tutta l'orchestra. L'effetto è straordinariamente solenne e, in certo senso, essenziale, come se il Doge stesse esprimendo i suoi sentimenti nel minor numero possibile di note. Caratteristica è anche l'austerità della strofa d'apertura, con la sua semplice strumentazione con archi pizzicati come nell'andante di apertura di Jacopo. Spiritualmente Francesco Foscari è l'antenato dell'altro Doge, ma non di Venezia, Simon Boccanegra. Il fagotto che nella coda segue il canto a un intervallo di terza è un'altra testimonianza della sensibilità che Verdi dimostra, in tutta quest'opera, dell'uso dei legni.

Scena e duetto («Tu pur lo sai che giudice») – Finale I

Viene ora annunciata Lucrezia, prima da un servo poi dal tema dell'es. 97, che non manca mai di sottolineare la propria concitazione. Essa lascia al suocero appena il tempo di salutarla e prorompe in un'invettiva (accordi del *tutti*, tremolo degli archi, guizzi dell'ottavino) contro le “canute tigri” del Consiglio. Il Doge le ordina severamente di mostrare rispetto per le leggi di Venezia. «*Son leggi ai Dieci*», essa risponde, «*or sol odio e vendetta*» e sull'ultima parola l'orchestra lancia un berlioziano torrente di suono con crescendo e diminuendi. Ciò che segue è sostanzialmente il dialogo fra il Doge e Marina che occupa la maggior parte della prima scena del secondo atto di Byron: Verdi, molto coraggiosamente, decise di farlo diventare un finale autonomo per il primo atto dell'opera. Formalmente il duetto anticipa quello fra Germont e Violetta nella Traviata, essendo costituito da un mosaico di melodie fondamentalmente “simmetriche” tra loro contrastanti che seguono l'andamento naturale del verso, senza alcuna forzatura della metrica oltre a ciò che è richiesto solo dal variare delle indicazioni dinamiche. È questa una costruzione tipica di Verdi, che non si trova nei suoi predecessori i cui duetti si articolano in numero inferiore di sezioni più ampie, di norma intervallate dal recitativo. Essa esprime perfettamente quella mescolanza di colpi di taglio e di punta che costituiscono ciò che potremmo definire la dialettica del personaggio, che è poi uno dei segreti dell'arte di Verdi. Piave non tenta affatto di riprodurre qui le argomentazioni spesso complesse di Byron; si accontenta di un succedersi di situazioni emotive.

I suoi versi saranno anche banali, ma è di questo materiale che il genio di Verdi si nutre. Lo schema che segue darà un'idea di come egli suddivide il testo.

A. Andante in 4/4, do min.

Lucrezia: «*Tu pur lo sai che giudice*»

[16 battute]

B. Andante in 4/4, do magg.

Doge: «*Oltre ogni umano credere*»

[16 battute con pertichini per Lucrezia]

C. Andante in 4/4, do magg.

Ampliamento di A e B, basato sugli ultimi due versi delle strofe di Lucrezia e del Doge combinate fra loro, concluso da una cadenza.

[15 battute]

D. Allegro in 4/4, do magg. – si bem. min.

Lucrezia: «*Di sua innocenza dubiti?*»

[Dialogo basato su un motivo ritmico dell'orchestra che modula ampiamente e in tempo metricamente preciso. 19 battute]

E. Meno mosso in 4/4, si bem. magg. – fa min.

Doge: «*Commosa ho tutta l'anima*»

[Altro dialogo basato su una melodia intonata alternativamente dai due cantanti: modulano solo le quattro battute finali. 17 battute]

F. Allegro prestissimo in $\frac{3}{4}$, fa min.

Lucrezia: «*Se tu dunque potere non hai*»

[42 battute]

G. Allegro moderato in 4/4, fa magg.

Doge: «*O vecchio padre misero*»

[19 battute. Pertichino di Lucrezia che anticipa la sezione finale]

H. Più mosso in 4/4, fa magg.

Lucrezia: «*Tu piangi... la tua lacrima*»

[34 battute. Le due voci insieme.]

Sarebbe possibile analizzare tutto questo finale come un grande duetto in tre movimenti: A-C che formano un andante “asimmetrico”; D-E un dialogo di transizione; F un movimento centrale per Lucrezia sola (raro nel mezzo di un duetto, ma non senza precedenti); G-H un movimento finale “asimmetrico”, più conciso del primo. Ma in un brano come questo le divisioni tradizionali hanno perso il loro significato. Ci troviamo qui di fronte a un'unica struttura in otto elementi successivi, di cui solo uno (D) è puramente di transizione. L'unità in ciascun caso è sedici battute, come in qualunque aria di danza (trentadue nel caso di F). La simmetria che vi è sottesa è mascherata in due modi: per mezzo di estensioni di tre o quattro battute nella frase finale con o senza cadenza in tempo libero, e legando ogni sezione con la precedente, cosicché l'ultima nota di A sarà la prima di B, e così via, ottenendo in tal modo la sensazione di un andamento costante. Come nel duetto Germot-Violetta della *Traviata* il carattere del baritono rimane abbastanza costante; è il soprano che attraversa una vasta gamma di emozioni, dalla collera alla supplica, dalla disperazione alla speranza. Nel «*Senti il paterno amore...*» (E) di Lucrezia il presagio del «*Conosca il sacrificio*» di Violetta è lampante. Si noterà quanto sia sempre parco Verdi nell'uso dell'orchestra al completo, riservandolo solo per i momenti di particolare tensione; quanto, in sezioni come C dove le voci si uniscono, i contorni della melodia di ciascuno di esse riflettano lo stato d'animo del personaggio (accenti pungenti e ritmi scattanti per Lucrezia, calme linee elegiache per il Doge); quando infine l'inizio di B ricordi,

vagamente, il motivo del Doge con un disegno arpeggiato del violoncello. Sono questi i modi certamente rudimentali con i quali il giovane Verdi con la sua ancor limitata gamma armonica serve gli interessi dell'armonia della struttura e della verità drammatica.

ATTO SECONDO

Preludio, Scena e Preghiera («Non maledirmi o prode»)

Mai la scrittura di Verdi si è espressa con tanta rigorosa economia come nel preludio a quest'atto – venti lente battute in mi min. attraverso le quali un *a solo* di viola e uno di violoncello disegnano una successione di linee sinuose. La semplice scrittura a due voci degli archi produce una stupefacente varietà di ordito e di suggestività armonica.



[esempio 105]

La didascalia di scena spiega che Jacopo è confinato in una delle prigioni più basse, i “pozzi” realizzati in modo tale da dare l'impressione al prigioniero di essere al di sotto del livello dell'acqua. Esse erano anguste e senza luce; quindi non è sorprendente che le prime parole di Jacopo ricordino quelle di Florestano di Beethoven «*Notte!... perpetua notte, che qui regni!*», nella versione più elegante di Byron:

«Nessuna luce, salvo quel barlume là che mi mostra muri che mai echeggiarono suoni se non di dolore».

Ma evidentemente Piave e Verdi decisero che per la scena d'apertura occorreva qualcosa di più sensazionale. L'orchestra al completo esplode improvvisamente quando Jacopo balza in piedi terrorizzato. Tutt'intorno a lui sorgono degli spettri. Fra essi riconosce la gigantesca figura di Carmagnola, il condottiero della Repubblica, condannato e giustiziato alcuni anni addietro per tradimento per il modo in cui aveva condotto la guerra contro Milano. Lo spettro di Carmagnola ha lineamenti feroci, che preannunciano Fasolt e Fafner in *Das Rheingold* di Wagner.





[esempio 106]

Terrorizzato, Jacopo implora la pietà di Carmagnola: fu il consiglio dei Dieci a condannarlo a morte, come adesso condanna il figlio del Doge stesso. Ma lo spettro continua ad avanzare, finché Jacopo cade a terra svenuto. Tutto ciò è contenuto nella romanza («*Non maledirmi o prode*») quasi un’“aria d’azione” con una libertà di disegno caratteristica dell’intera scena. La forma è fondamentalmente simmetrica: una strofa agitata in la min. che esprime terrore, e una strofa supplichevole, ripetuta due volte, in do magg. con un accompagnamento di arpeggi di clarinetto. Ma due volte egli viene interrotto bruscamente da un gesto minaccioso basato sull’es. 106. Il ritorno finale al la min. è libero e totalmente astrofico: una serie di esclamazioni la cui progressione melodica e ritmica riflette la crescente eccitazione di Jacopo. Lo stile della cadenza e del decrescendo orchestrale verrà echeggiato in un’altra più famosa allucinata visione, quella di Azucena nel *Trovatore*.

Scena e duetto («*No, non morrai, ché i perfidi*»)

Lucrezia viene annunciata dall’usuale tema dell’es. 96. Vedendo il marito steso immobile a terra, dapprima crede che egli sia stato assassinato. Ma sentendo il battito del suo cuore (azione riflessa piuttosto ingenuamente nell’orchestra), si rassicura. Lo risveglia in una di quelle frasi trasfiguranti che andranno assumendo un ruolo di crescente importanza nell’arte di Verdi:



[esempio 107)

Ma le prime parole di Jacopo indicano che egli è ancora in preda al delirio. Non riconosce in lei sua moglie fin quando essa non lo prende fra le braccia e l’orchestra cresce in una più ricca variante dell’es. 107. Ritornato in sé, Jacopo vuol sapere se il consiglio ha decretato la sua morte. «*No, non morrai*», risponde

Lucrezia, «*Tu viver dêi morendo nel prisco esiglio orrendo...*». Lucrezia dà questa notizia nel primo movimento di quello che, non ostante il lugubre testo di Piave, è essenzialmente un duetto d'amore («*No, non morrai; ché i perfidi*») che già ha in sé la fiorita freschezza della scena fra Gabriele e Amelia nel *Simon Boccanegra*. Nonostante le voci siano qui congiunte, Verdi usa la nota forma non parallela indubbiamente per via della varietà melodica che questa consente; ma la coda riporta l'equilibrio con ripetizioni intersecantesi della stessa frase, come reiterati pegni d'amore.

Andantino
LUCREZIA
(lan)-gair, do - vre-mo qui - lan- ecc.
p JACOPO
mi picc-ban le - tu - à lagrine

[esempio 108]

Una barcarola fuori scena («*Tutta è calma*») ci colpisce con ironia quasi mahleriana: una spensierata melodia veneziana, eseguita dalla banda interna, qua e là con intervalli del coro. Dopo la cedenza finale Jacopo prorompe con disperazione, maledicendo gli uomini che lo hanno condannato alla prigione e all'esilio; ma quasi subito si apre alla speranza mentre inizia la stretta del duetto («*Speranza dolce ancora*»), dolce nel carattere e assolutamente corretta nel suo disegno “simmetrico”. Dopo l'esposizione del soprano, ancora un irrompere del canto fuori scena; poi le due voci si congiungono su un accompagnamento d'arpa e tremolo di archi in cui possiamo quasi udire le acque della laguna che lambiscono i muri dei pozzi.

LUCREZIA
JACOPO (ottava inferiore)
spe - ran - za dol-ce an-co - ra non m'ab - ban-do-na il
archi trem.
ppp e leggerissimo
arpa
co - ra, l'e - (silio)
ecc.

[esempio 109]

Scena, terzetto («Ah padre! - Figlio!... Nuora!...») e **quartetto** («Ah sì, il tempo che mai non s'arresta»)

La porta della cella si apre per lasciare entrare il Doge. Forse perché non indossa più gli abiti solenni, Francesco Foscari non viene introdotto dal tema dell'es. 104, bensì da uno di quei passi orchestrali agitati, con gli archi bassi martellanti, che in Verdi preannunciano un festoso ricongiungimento. In base a un'analisi tradizionale le successive cinque pagine e mezzo della partitura vocale costituirebbero il primo movimento del trio. Ma la proiezione in avanti è tale da farle sembrare una mera preparazione all'andante che segue, specialmente quando, alla ventiseiesima battuta, viene stabilito un lungo pedale di dominante la cui influenza si estende fino al gran culmine cadenzale circa trenta battute più avanti. Il più strofico andante («Nel tuo paterno amplesso»), in cui Jacopo chiede e riceve la benedizione del padre, inizia con una frase del tenore che preannuncia il quartetto del *Rigoletto*; e il parallelo regge ancor più all'ingresso di Lucrezia («Di questo affanno orrendo») con un succedersi di frasi spezzate alla maniera di Gilda.



[esempio 110]

Ma il raffronto mostra soltanto quanta strada doveva percorrere ancora Verdi prima di raggiungere la verità drammatica dei suoi lavori della maturità. Il quartetto del *Rigoletto* definisce in modo estremamente concentrato quattro personalità, quattro diverse sfere sentimentali. Qui invece la musica ha un carattere uniforme e persino più di quanto non sia richiesto dal testo. Anche le invettive di Lucrezia sono espresse prevalentemente con “dolce dolore”. In modo significativo, forse, la strofa del Doge contiene un'inconscia reminiscenza di una delle melodie preferite di Verdi «No, non ti son rivale» da *La straniera* di Bellini, anch'essa per baritono e anch'essa in re bem. magg.

Ancora una volta colpisce la delicatezza dell'orchestrazione – i due clarinetti soli in terze sullo sfondo degli archi pizzicati, il breve leggero “a solo” del fagotto all'inizio della seconda strofa di Jacopo, i liquidi arpeggi dell'arpa che iniziano all'ingresso del Doge e continuano fino alla fine del movimento; e soprattutto l'assenza totale del consueto raddoppio. Solo una volta l'orchestra al completo prorompe con tutto il suo peso mentre le voci si uniscono all'ultima frase cadenzale. Sull'accordo finale c'è l'indicazione: “restano abbracciati piangendo”: Ora il Doge deve prendere commiato; li vedrà ancora una volta, egli dice, nella veste di alto ufficiale dello Stato. In lui soffrirà il padre, ma impotente. «Ciel!», grida Jacopo, «chi m'aita?». «Io», risponde la grave voce di basso di Loredano, che è appena apparso sulla soglia con il Fante e quattro guardie con fiaccole. Riferisce a Jacopo della sentenza del Consiglio. «Degno di te è il messaggio!», dice il Doge

ironicamente. Abbraccia ancora una volta Jacopo e Lucrezia, ma Loredano si fa avanti e li divide. Jacopo deve udire la sentenza letta ad alta voce al Consiglio e poi imbarcarsi immediatamente. Marito e moglie si voltano e affrontano Loredano all'unisono. Ciò che sarebbe stata la stretta del trio diviene ora un quartetto («*Ah sì, il tempo che mai non s'arresta*»). Lucrezia e Jacopo invocano su Loredano tutte le maledizioni. Loredano risponde che nemmeno l'autorità di un Doge può proteggere un uomo che si è macchiato del sangue dei suoi congiunti; in mezzo a loro il Doge ora raccomanda a Jacopo e a Lucrezia di frenare l'ira, ora si congiunge all'unisono con Loredano mentre questi proclama l'inesorabilità della legge veneziana. Pur essendo orchestrato piuttosto pesantemente, la maggior parte del quartetto è indicato *piano* o *pianissimo*, quasi a suggerire un voluto controllo. Il ritmo ricalca quello dell'*a solo* di Lucrezia nel finale dell'Atto primo («*Se tu dunque potere non hai*»). Ma la tonalità maggiore e l'andamento leggermente più lento rivelano più chiaramente la sua derivazione dal valzer viennese.



[esempio 111]

Soltanto i passaggi del Doge e di Loredano all'unisono toccano note di autentica solennità.

Coro («*Non fia che di Venezia*»)

L'introduzione orchestrale è inevitabilmente quella dell'es. 100. I Senatori scambiano tra loro alcune parole, prima antifonalmente poi insieme, sulla necessità che il giovane Foscari venga imbarcato per l'esilio più presto possibile; ha ucciso un Donato e ha parteggiato per potenze straniere. Tutto ciò in un coro all'unisono («*Non fia che di Venezia*») che proclama ancora una volta l'incorruttibilità della giustizia veneziana. La partitura è per fiati e archi pizzicati con trombe e tamburi che giocano un ruolo importante. Frammenti dell'es. 100 vi sono abilmente intessuti, e il tema stesso nella sua completezza perfeziona la melodia principale con un'ulteriore variazione del suo contro tema.

Scena e Finale II («*O patrizi... il voleste... eccomi a voi...*»)

Tutti sono in piedi quando entra il Doge preceduto da Loredano, dal Fante del Consiglio e dai Comandatori seguiti dai Paggi. Il Doge procede solennemente verso il trono, e vi prende posto, e qui inizia il finale («*O patrizi... il voleste... eccomi a voi... Ignoro se il chiamarmi ora in Consiglio sia per tormento al padre, oppure al figlio; ma il voler vostro è legge... Giustizia ha i dritti suoi... M'è d'uopo rispettarne anco il rigore... [...] Sarò Doge nel volto, e padre in core*»). Il coro mormora la propria approvazione, mentre il prigioniero viene ora scortato fra quattro guardie ancora con l'accompagnamento dell'es. 98, le cui armonie

iniziali sono leggermente variate. Loredano dà al Fante la pergamena contenente la sentenza di Jacopo; egli a sua volta la dà a Jacopo, al quale strappa un grido di angoscia. Come al solito, il crescere della temperatura emozionale porta a un passaggio dal recitativo libero a un tempo esatto. La supplica di Jacopo al padre affinché interceda per lui, l'obiezione dei Senatori, il disperato addio fra padre e figlio – tutto questo forma un periodo a largo respiro (fa min – la bem – fa min). Ma l'ultima cadenza è drammaticamente interrotta. Non annunciata, per una volta, dall'es. 96, Lucrezia compare sulla soglia della sala. È una cosa inaudita per una donna, e la sorpresa generale è sottolineata da una successiva ellittica di progressioni. Con Lucrezia ci sono le sue dame, i suoi due bambini e Pisana. Fra le esclamazioni indignate dei Senatori, Jacopo chiama a sé i suoi due figli. Abbracciandoli si libera dalla guardie ed esclamando due volte «*Figli miei!*», pronunciato col familiare semitono cadente di dolore, si getta ai piedi del Doge e inizia l'adagio del finale («*Queste innocenti lacrime*») – una cantilena di amplissimo respiro che muove il mi bem. min. al maggiore e si sviluppa progressivamente. Il suo modello parrebbe essere la scena finale della *Norma*, ma come al solito in Verdi le idee che la compongono sono più brevi e più numerose. È durante questo insieme che per la prima volta nell'opera Barbarigo si differenzia da Loredano supplicando clemenza (nel dramma la sua è fin dall'inizio la voce della moderazione). Gli altri, inutile a dirsi, sostengono Loredano.

La cadenza finale viene bruscamente interrotta da Loredano che insiste affinché Jacopo parte immediatamente. Quale ultimo favore il condannato chiede di poter portare con sé la moglie e i figli; ma quando anche questo gli viene negato egli si lascia andare a un soffocato dolore che è di gran lunga di maggior effetto di qualunque grido di disperazione.

Quasi a voler dare maggior risalto alla sua solitudine, tutto il coro, le voci e l'orchestra coprono la sua ultima nota con una riesposizione *fortissimo* e *più mosso* dell'ultima idea melodica del finale. In tal modo per la prima volta Verdi evita la stretta di un finale centrale e con essa ogni possibile rischio di *anticlimax*.

Andante
 JACOPO
 p con passione
 Ve - di, al sepolcro in se - nu, il - lacrimata polvere fra poco scen - da - (rà)
 archi
 cor. sost.
 dim.
 amorz.
 morendo

[esempio 112]

ATTO TERZO

Introduzione («*Alla gioia!... alle corse, alle gare...*») e **Barcarola** («*Tace il vento*»)

E al momento giusto pensa sicuramente l'ascoltatore. Di certo lo hanno pensato anche Verdi e Piave. La cosiddetta Introduzione e Barcarola non aggiunge assolutamente al dramma e tuttavia allenta la cupa atmosfera fin qui dominante. Il coro d'apertura («*Alla gioia!... alle corse, alle gare...*») è una delle solite triadi in maggiore e con ritmo militare. Barbarigo e Loredano se ne stanno in disparte ad osservare con un certo disprezzo. Che importa al popolo chi sia il Doge – un Foscari o un Malipiero? Esso se la godrà comunque. Loredano ordina che la barcarola apra la regata. Tutti vanno alla riva del mare sventolando fazzoletti bianchi per incitare i gondolieri, cantando la melodia della precedente scena della prigione («*Tace il vento*»), qui arricchita da armonie degne del Mercadante maturo: un magnifico esempio di quanto si può fare di una melodia quando si esca dall'orchestrazione per banda:

Allegro moderato
CORO - Unisono
Ta-ce il ven-to, è que-ta l'on-da mi-teu n'au-ra l'ac-ca-rezza



(esempio 113)

Scena e aria («*All'infelice veglio*»)

Due trombettieri escono ora dal palazzo del Doge seguiti dal capo della Polizia, o Messer Grande (per usare il suo titolo veneziano). Tre squilli dalle trombe di scena sono sufficienti a disperdere la folla festante che si ritira di fronte alla “Giustizia del Leone”. Anche le gondole spariscono, mentre si vede una galera avvicinarsi. Da essa scende il magistrato noto come Sopracomito al quale Messer Grande porge un foglio. Quindi annunciato per l'ultima volta dall'es. 97 nella sua forma più completa, avanza lentamente dal palazzo Jacopo circondato dalle guardie e seguito da Lucrezia e Pisana. Marito e moglie si danno uno sconsolato addio. D'ora in poi, dice Jacopo, Lucrezia sarà la vedova di un marito ancora vivo. Possano i mari inghiottire il vascello che lo porta a Creta: meglio questo che una morte vivente in esilio lontano da padre, moglie e figli. E così, da questo toccante recitativo stupendamente orchestrato fino all'aria finale di Jacopo («*All'infelice veglio*») nella quale intervengono Lucrezia, Loredano e il coro. Jacopo affida i figli alle cure di Lucrezia, e ai suoi lamenti le ricorda che è una Contarini per nascita e una Foscari per matrimonio. Tutto ciò è troppo per Loredano che avanza fra i due

e si toglie la maschera con un melodrammatico «*Ravvisami*». «*Oh ciel, chi veggio mai!...*», esclama Jacopo, «*Il mio nemico demone!*». «*Hai d'una tigre il cor!*». Poi senza alcun cambiamento di tempo la musica passa in maggiore per l'ultimo addio di Jacopo («*Ah, padre, figli, sposa*») che ha il carattere se non la forma di una cabaletta lenta. La linea melodica, orchestrata per arpa, fiati, è echeggiata due volte dai solisti e dal coro con l'appoggio dell'orchestra al completo raddoppiata dalla tromba. Tutti sono mossi a compassione tranne l'odioso Loredano. Jacopo viene finalmente condotto a bordo; Lucrezia sviene fra le braccia di Pisana; Loredano e Barbarigo, non più amici si allontanano in direzioni opposte, e il popolo si disperde.

L'intera scena è tipica delle forme ibride che si possono trovare nei *Due Foscari*. Sebbene scritta in tonalità minore, la melodia di Jacopo non segue il consueto disegno della romanza. È questo un raro esempio, nel primo Verdi, di andante di largo respiro che conserva fino al termine il suo orientamento in minore, mentre l'entrata di Lucrezia dopo la prima cadenza perfetta («*Cielo, s'affretti al termine*») gli conferisce il carattere di un duetto non parallelo. La divisione della melodia finale fra solista e insieme è un colpo di grande semplicità e originalità che fa di questa scena un finale in miniatura.

Scena e Aria («*Più non vive!... l'innocente*»)

Ancora per intero il tema del Doge, nota per nota, come nella terza scena dell'atto primo (vedi es. 104). Fra recitativo e arioso medita tristemente sulla partenza di Jacopo. Un tempo aveva tre figli. Due morirono nel fiore degli anni, e ora l'ultimo è stato condannato a un disonorevole esilio – ed egli stesso è solo. Gli ottoni all'unisono annunciano l'ingresso di Barbarigo che reca una lettera che porge al Doge. È stata scritta da un certo Erizzo sul letto di morte. In essa confessa che egli, e non Jacopo, è responsabile della morte di Donato. Il Doge prorompe con gioia levando al cielo un'ampia frase («*Ciel pietoso! Il mio affanno hai veduto!!! A me un figlio volesti renduto!*»). Ma prima che egli possa giungere alla cadenza finale c'è un'esclamazione desolata di Lucrezia, che entra portando la notizia che Jacopo era morto appena salito a bordo della nave che doveva portarlo a Creta. Il Doge si abbandona su una sedia e Lucrezia sfoga il suo dolore in una cabaletta («*Più non vive!... l'innocente*») fra le più vigorose di Verdi. In modo del tutto insolito accelera dopo la semi-cadenza centrale spezzandosi in un brillante movimento donizettiano che si porta dietro nuvole di fioritura ed è punteggiato da quegli spostamenti d'accento che Verdi tanto amava in gioventù. Alla ripresa, non solo le parole sono leggermente cambiate («*Più non vive*» diventa «*Egli è spento*») ma c'è anche una sostanziosa pausa-decorativa per la semi-cadenza prima del cambiamento di tempo.

Scena e Aria finale («*Questa dunque è l'iniqua mercede*»)

Comunque le vicende della vita e Loredano continuano ad accanirsi con il Doge. Lucrezia è appena partita quando un servo annuncia una delegazione del Senato – in questo caso il Consiglio dei Dieci, come chiarisce il tema ormai familiare (es. 99). Il loro portavoce è ancora una volta Loredano, “un vero Ovidio nell’arte di odiare”. Dice al Doge che in considerazione del lungo servizio per la Repubblica, dell’età avanzata e del suo recente dolore, il Senato ha deciso di sollevarlo dalle sue funzioni. Francesco Foscari si alza in piedi indignato:

«Quand’io due volte in passato ripetei il mio desiderio di abdicare, questo mi fu negato: e non solo negato, ma voi esigete da me il giuramento che non avrei mai più rinnovata questa istanza. Io giurai di morire nel pieno esercizio delle funzioni che la mia patria mi chiamò qui a compiere. Secondo il mio onore e la mia coscienza... non posso rompere il mio giuramento».

Queste parole sono parafrasate in modo alquanto meno elegante da Piave. I Dieci continuano a insistere perché il Doge si dimetta; a questo punto, come spesso nell’opera italiana, i suoi sentimenti si sciogliono e trasfigurano in un’effusione di lirica melodia («*Questa dunque è l'iniqua mercede, che serbaste al canuto guerriero? Questo han premio il valore e la fede, che han protetto, cresciuto l'impero?*»). È la musica verdiana per baritono al suo grado più nobile, con un leggero vigore in più rispetto a quanto sarebbe in teoria adatto all’ottuagenario Doge di Byron.

Andante mosso
archi
acc. DOGE
legni esuli - tr. in 3°
Que-sta dun-que è l'i-ni-qua mer-ca - da, che ser-
-ba - ste al ca-nu-to guer-ria - ro?

[esempio 114]

Le brusche quarte eccedenti (re diesis – la e re diesis) ne accrescono anziché sciuparne la bellezza. È una tipica doppia quartina musicata con una lunga coda, dove si unisce il coro che gli dice che ora può tornare ai suoi cari. «*Fra i miei cari?... Rendetemi il figlio*», esclama salendo una seconda volta a un fa diesis di angoscia; ma «*Cedi, cedi*», insiste il coro, con gli ottoni più gravi che aggiungono un suono minaccioso a quelle parole. Il Doge manda quindi a chiamare Lucrezia; porge poi l’anello a un senatore il quale, secondo la tradizione, dispone che venga spezzato. Loredano fa per togliere la corona dal capo di Foscari, ma almeno questo il Doge non lo consente: «*N’è la tua destra indegna*». Per l’ultima volta Lucrezia entra con il tema dell’es. 96: «*Padre... mio prence...*». «*Principe! Lo fui, or più nol sono... chi m’uccideva il figlio ora mi toglie il trono...*». In quel momento la grande campana di San Marco suona per il successore di Foscari, Malipiero. La gioia di Loredano appare eccessiva agli altri Senatori, che chiedono che il dolore

del vecchio venga rispettato. Durante tutto questo tempo i timpani continuano a rullare, mentre il corno e poi il fagotto sostengono un pedale profondo in si bem. sul quale agli archi è affidato un primo rivolto dissonante in do bem. e Lucrezia ha esclamazioni di sdegno.

L'a solo finale del Doge («*Quel bronzo ferale*») preannuncia certi passi del Requiem con la sua atmosfera cupa e il suo austero accompagnamento degli archi pizzicati alternati con rulli di timpani. Il Doge si sente sprofondare nella tomba. Il coro gli fa eco al completo, rafforzando così l'atmosfera di funesto destino; ma per le leggi dell'opera italiana il mi bem. min. deve lasciare il posto prima della fine al mi bem. magg. Così il Doge si rianima in un *più mosso* che gli consente di inveire contro l'odio infernale di cui è stato vittima («*D'un odio infernale*»). Ancora una volta questa non è una stretta ma piuttosto un ampliamento, sebbene meno convincente, del movimento precedente. La tonica minore torna per un istante, insieme con il suono della campana. Con un ultimo grido d'angoscia «*Mio figlio!!!*» il Doge cade morto. Lucrezia e gli altri gridano che è morto di dolore, mentre Loredano tira fuori il suo libro e accanto ai nomi di Pietro e Marco scrive: «*Pagato or sono!*».

* * *

Fino a poco tempo fa i critici verdiani sono stati indebitamente duri con i *Due Foscari*. Fin dal lontano 1859, Basevi si lamentava del senso di monotonia e di rilassamento risultante dall'uso eccessivo dell'andantino in 6/8, che egli dice, fa pensare per lo più a una ninna-nanna; e contrappone sfavorevolmente la "tinta" di quest'opera alla vivacità di *Ernani* e dei *Lombardi*. In realtà è ben vero che *I due Foscari*, nonostante la svelta struttura, ha un andamento più rilassato della maggior parte delle opere di Verdi, e ciò, se consente di avvertire con più agio le bellezze che contiene, dà pure modo a un pubblico impaziente di annoiarsi. Bisogna dire che le volgarità occasionali (vedi la stretta del quartetto nell'Atto II, scena prima) risaltano con maggior evidenza quando manca un andamento vigoroso capace di avvicinare l'ascoltatore.

L'ostacolo più serio alla popolarità dei *Due Foscari* è costituito dalla sua trama. Per quanto antiquato e assurdo sia il linguaggio pomposo dell'*Ernani*, tuttavia riusciamo a identificarci con l'eroe e a partecipare ai suoi amori e ai suoi odi. Ma nel secolo di Auschwitz e Belsen è impossibile non sentire che vi sono destini peggiori dell'esilio da un lato e le dimissioni forzate dall'altro. Inoltre la trama dell'opera è fra le più esili con azione a malapena sufficiente a riempire un atto, non parliamo poi dei cinque originali di Byron. Ci sembra quindi decisamente strano che il rilievo di Francis Toye secondo il quale il libretto soffre di una eccessiva concentrazione.

Piave ha fatto del suo meglio per introdurre la maggior varietà possibile. Tuttavia certe aggiunte, come l'allucinazione di Jacopo, la comparsa di Lucrezia con

i due bambini nella camera del Consiglio, le due apparizioni da re-demonio di Loredano, non sono altro che effettismo teatrale e sono del tutto insufficienti a sollevare il dramma dalla sua modesta routine. Altrove, lungi dall'essere concentrati, i versi di Piave sono infinitamente ripetitivi (varrebbe la pena di contare quante volte ricorre la parola "innocente"). L'unico momento di inventiva che avrebbe potuto dare qualche frutto è l'ingresso di Barbarigo del terz'atto con la notizia della confessione di Erizzo. Fu Verdi che non volle che si facesse nascere una speranza, facendo interrompere l'unica strofa del Doge con l'ingresso di Lucrezia su un rumoroso accordo di settima diminuita. Calcando la mano sulla sofferenza del Doge forse Verdi cedeva un po' a una auto indulgenza del tipo byroniano. Anch'egli sapeva che cosa significasse patire a breve distanza l'uno dall'altro il lutto familiare e l'insuccesso.

Ma in questo caso vi sono in compenso molti pregi. Sia nei suoi meriti sia nei suoi difetti *I due Foscari* occupano un posto decisamente a sé rispetto alle opere di quel periodo. Si toccano note di un'intimità che non incontreremo più fino alla Luisa Miller. Nessun'altra delle prime opere di Verdi, a parte il *Macbeth*, rompe così efficacemente con la tradizione. Non una delle cabalette inizia con il solito attacco strumentale. Né l'uno né l'altro dei concertati finali termina con una stretta. I numeri sono saldati fra loro persino con maggior coerenza dell'*Ernani*. L'orchestrazione è più attenta che in qualunque opera precedente e in molte di quelle successive. L'orchestra da "scatola da sale, mollette e ossa" (per usare l'espressione sprezzante di Browning), non compare mai. È inutile però cercare una gran varietà di stile o di linguaggio in questa fase dell'evoluzione verdiana. Ma la delicatezza e il *pathos*, di cui scrisse a Piave, traspaiono con notevole freschezza. *I due Foscari* dimostrano la sua capacità di scrivere melodie semplici e sentite, alle quali non occorre per reggersi un andamento drammatico concitato. Come in quell'altra opera "marina", *Simon Boccanegra*, vi aleggiano le brezze del cuore. Forse è significativo che in Germania, dove il pubblico è meno condizionato dall'aspetto emotivo, *Die beiden Foscari* o *Der Doge von Venedig*, come viene chiamato nella versione di Günter Rennert, è già entrato nel repertorio al punto da meritarsi un posto nell'*Handbuch des Opern-Repertoires* di Lessing. Potrebbe ben sopravvivere all'attuale *boom* verdiano con più facilità della maggior parte delle altre opere.

Julian Budden da Le Opere di Verdi volume primo Da Oberto a Rigoletto pag 185-215. Traduzione di Letizia Rucellai, ed. EDT/MUSICA, 1985