

# Ivanhoe

## Dal Romanzo al Pasticcio

*Abraham Borg*

*Ivanhoe* è il romanzo scottiano per eccellenza e quello che ebbe maggior successo di pubblico in Italia nei primi decenni dell'Ottocento. Lecito dunque pensare che un lavoro così popolare, come altre opere dello Scott, potesse infiammare la fantasia e l'ingegno di artisti italiani fra cui svetta il nome di Gioacchino Rossini. Il binomio Rossini-Scott rivela degli interessanti parallelismi: tutti e due furono "autori" fecondissimi, e la loro carriera prese subito un ritmo frenetico; i loro lavori divennero così popolari da renderli ottimi profeti in patria, e la loro fama si estese all'estero con molte e fortunate presenze delle loro opere che suscitarono un enorme entusiasmo specialmente, come appena accennato, nella prima metà dell'Ottocento.

La precocità del genio rossiniano spiega il suo immediato successo come compositore di opere in un momento in cui il teatro musicale italiano attraversava una crisi dopo il ritiro o la morte degli ultimi grandi napoletani. In questo periodo il melodramma italiano fu quasi tutto rossiniano: in Mayr come in Donizetti, in Bellini come nel primo Verdi. Di stampo rossiniano pure erano le opere di quella miriade di autori minori, oggi quasi tutti relagati soltanto alla storia, con l'eccezione di quei pochi che, come Saverio Mecadante, si rivelarono compositori di notevole statura. L'influenza del

compositore pesarese è riscontrabile, almeno in parte, anche in Auber e Meyerbeer. All'estero, specialmente in Francia, Rossini ricevette delle accoglienze strepitose – notissimo il libretto di Eugène Scribe e Edmond Mazères per un vaudville che ebbe molto successo, *Rossini à Paris ou le grand diner*, nel quale venne ricordato e parodiato il grande banchetto che fu preparato in onore della venuta del musicista a Parigi.<sup>1</sup> Susseguentemente gli vennero offerti gli incarichi di *Directeur de la musique et de la scène du Théâtre Italien* (1824), e *Premier Compositeur du Roi* e *Inspecteur général du chant en France* (1826).<sup>2</sup>

La musica di Rossini cominciò ad essere eseguita in Francia intorno al 1813 e la sua prima opera a Parigi fu *L'italiana in Algeri* nel 1817. Nella seconda decade dell'Ottocento molti spartiti rossiniani furono pubblicati dagli editori parigini dando luogo ad una vera e propria "rossinimania" che non tardò a dividere l'opinione di uomini di cultura, compositori, poeti, letterati, pittori, e, ovviamente, critici musicali. Purtroppo accadeva spesso che questi editori sottoponessero i lavori del pesarese a tagli arbitrari ed alla introduzione di pezzi presi da altri musicisti deturpando il lavoro originale. A Rossini fu riservata un'ammirazione incondizionata da alcuni dei più grandi spiriti contemporanei – Stendhal, Goethe, Balzac, Delacroix, Shopenhauer, Adam, Auber e Leopardi, per fare qualche nome<sup>3</sup> – ma furono espresse anche delle riserve da parte di musicisti come Schumann, Wagner, Berlioz, ed altri che si accodarono a questa schiera, che furono molto critici dell'arte di Rossini e addirittura scortesesi nei suoi confronti, giudicando la sua musica come l'espressione di uno spirito superficiale ed edonistico a cui mancava un senso drammatico e profondo, un Rossini insomma

1. R. Osborne, *Rossini*, London, 1986, p. 61: "The grandest event of his stay [in Paris] took place at the Restaurant du Veau Qui Tette on Sunday, 16 November [1823]. There were over 150 guests drawn from the cream of Parisian society. . . . It was, according to one newspaper, [*La Gazette de France*] 'a colossal picnic' dominated by all manner of visual, gastronomic, and musical manifestations of Rossiniana. The event was brilliantly mocked a fortnight later by a one-act vaudville performed at the Théâtre du Gymnase-Dramatique to a text by Scribe and Mazères."

2. A. Kendall, *Gioacchino Rossini, The Reluctant Hero*, London, 1992, p. 133.

3. Adolphe Adam considerava Rossini il "genio musicale più completo che sia mai esistito".

depositario di un'arte tutta genialità esuberante e senza controllo. Già dal dicembre del 1829, il *New Monthly Magazine*<sup>4</sup> pubblicava un lungo articolo, dove veniva presentato un giudizio sul suo stile musicale ma si faceva anche riferimento alla sua "indolence",<sup>5</sup> chiedendo fino a quando potesse durare la "Rossinomania" [sic].<sup>6</sup> Si tratta dello stereotipo che divenne corrente alla fine del secolo quando, dal vasto repertorio del musicista pesarese, rimasero soltanto *Il barbiere di Siviglia* e il *Giullarme Tell*. Giustizia venne poi fatta nel nostro secolo con una rivalutazione dell'opera rossiniana che ha rimosso i pregiudizi dell'estetica tardo-romantica e che ha portato ad un vero ed inarrestabile Rossini-rinascimento, come testimonia l'importanza che ha assunto il Rossini Opera Festival di Pesaro, con la fortunata ripresa di molte delle opere che erano finite nel dimenticatoio. Certamente Rossini non aiutò la sua causa presso i suoi denigratori quando cominciò ad autoriciclarsi, a riutilizzare brani musicali precedentemente composti per la stesura di nuove partiture che potevano sembrare soltanto uno sforzo al "taglia e incolla", atto soltanto alla realizzazione di *collages* di nuovi brani musicali ad altri già preesistenti per onorare commissioni incombenti. Ma era più che lecito che egli cercasse di sfruttare al meglio pezzi musicali che non aveva valorizzato abbastanza nei lavori precedenti. In questo filone di "semicentoni" si collocano alcune delle sue opere più interessanti: *Elisabetta Regina d'Inghilterra* (1815), *La gazzetta* (1816), *Eduardo e Cristina* (1819), *Adina* (1826) e *Le comte Ory* (1828). Dei veri

4. *New Monthly Magazine*, n. 108, dicembre 1829. L'articolo si estese fino ai numeri 109 e 110 di gennaio e febbraio del 1830.

5. A questa critica rispose l'Abate Carlo Varese, imitatore dello Scott, nella sua premessa al romanzo *Preziosa di Sanluri*, "Di Rossini e di W. Scott, messi a confronto come genii d'indole identica e del romanzo in generale", Milano, 1832, pp. 4-6, indicando lo scozzese l'equivalente del pesarese musicista, due grandi, somiglianti in pregi e difetti.

6. A. Kendall, *Gioacchino Rossini, op. cit.*, pp. 135-136: "... not everyone greeted the work with such rapture. Berlioz ... laid fairly and squarely at Rossini's door the responsibility for first having introduced noisy orchestration into France. ... Writing in his *Memoires* of this period (1827), Berlioz accused Rossini of melodic cynicism, and contempt for dramatic expression and good sense, which, together with endless repetition of a single form of cadence, the eternal crescendo (which he found puerile), and the use of the bass drum irritated him so much. ... He maintained that on more than one occasion he had contemplated blowing up the Théâtre-Italien."

e propri centoni o *pasticci* sono invece le due opere che possiamo chiamare scottiane, *Ivanhoè* (1826) e *Robert Bruce* (1846), dove dei brani mutuati da vecchie opere rossiniane vennero adattati a nuovi libretti, tutti e due in lingua francese in questo caso.

Scott era lo scrittore più stimato del momento ed era particolarmente amato dai francesi fin dalla traduzione in francese del *Guy Mannering* nel 1816. Nel giro di pochissimi anni la sua fama era diventata tale che veniva considerato addirittura l'alfiere del romanticismo e molti dei suoi romanzi furono tradotti e presentati in forma drammatica nei migliori teatri francesi. La sua popolarità era tale che il *Journal des débats* dell'8 maggio 1820 sentenziò: "Walter Scott est décidément l'auteur à la mode". In lui veniva ammirata la sua capacità pittorica: Balzac trovava che "il primo paesaggio in *Ivanhoe* indicasse un talento per la pittura"<sup>7</sup>; per Saint-Beuve, collega di Hugo, Scott era "il pittore immortale"<sup>8</sup>, e Dumas affermò che "Scott dipinse luoghi, personaggi, usanze e comportamenti sociali"<sup>9</sup>. È lecito dunque aspettare che questa "Scottmania" dovesse invadere anche il campo della pittura tanto che troviamo la prima riferimento allo scrittore scozzese negli annotamenti di Delacroix già nel 1823. Allora il pittore francese aveva fatto il suo primo dipinto, un

sujet tiré d'*Ivanhoé*, roman de Walter-Scott. Ivanhoé blessé et malade se fait rendre compte par la jeune juive de l'attaque que l'on fait du château ou il est renfermé.

Delacroix continuò a dipingere soggetti da Scott e fra il 1846 e il 1860 dipinse almeno quattro quadri dall'*Ivanhoe*. Bellissime sono le litografie di Francesco Hayez stampati a Milano nella Litografia Vassalli nel 1828.

Rossini venne a contatto con un lavoro di Scott nel 1819 quando si trovava a Napoli per un nuovo lavoro da rappresentarsi al San Carlo di Napoli. Pare che il suggerimento di musicare una traduzione francese del poemetto *The Lady of the Lake* (1810) gli arrivasse da un giovane musicista francese, Desiré-Alexandre Batton (1798-1855),

7. Lettera a Mme Hanska, 20-22 gennaio 1838.

8. Il necrologio di Scott, *Le Globe*, 27 settembre 1832.

9. *Souvenirs de 1830 à 1842*, viii.

allievo di Cherubini e vincitore del Prix de Rome, nonché grande ammiratore del pesarese.<sup>10</sup> I romanzi dello Scott, ambientati nelle fosche lande nordiche, in un determinato periodo storico, spesso in età medievale, e in un'atmosfera che sta fra l'epico e il fiabesco, esercitavano un indubbio fascino perché introducevano il lettore in un ambito protoromantico. Questo nuovo genere letterario trovava il suo serbatoio inesauribile di trame nella Storia, sostituendo le mitologie e gli episodi biblici o dalla classicità greco-romana con storie più vicine ai momenti salienti della storia moderna, con l'occhio rivolto anche al mondo cavalleresco medievale. Sono storie che propongono

le ricostruzioni ambientali di un passato che acquista pure una sua esoticità "temporale", da distanza; il gusto antiquariale; . . . l'area più fertile di questo nuovo genere, la novella e il romanzo storico, è l'Inghilterra, . . . i "gotici", Byron, Walter Scott, in modi diversi ma complimentari, si offrono come modelli europei di una nuova poetica e di una nuova sensibilità.<sup>11</sup>

Dalla letteratura e la pittura questo mondo stava per passare alla musica. *La donna del lago* divenne così la ventinovesima opera composta da Rossini, e quella che introdusse Walter Scott nel teatro musicale italiano ed europeo. Rossini, come si vedrà, diede l'avvio alla Scott-mania nel melodramma ma lui ritornò ai romanzi dello scozzese soltanto per creare i due *pasticci* appena citati. Il libretto de *La donna del lago* fu affidato a Tottola che ebbe il buon senso di pubblicare una prefazione nella quale auspicava che lo Scott avrebbe preso di buon grado i tagli e cambiamenti fatti nei confronti dell'originale, un'indubbia attestazione della notorietà di cui Scott godeva anche in Italia. La prima de *La donna del lago* al San Carlo di Napoli il 24 settembre 1819 fu quasi un fiasco ma le recite successive sancirono il suo trionfo e la sua rapida diffusione in Italia ed in Europa dove, a cinque anni dalla prima, venne rappresentata a Dresda, Monaco, Lisbona, Vienna, Malta, Budapest, Barcellona, San Pietroburgo, Parigi, Graz, Londra ed Amsterdam.<sup>12</sup> A proposito de

10. A. Kendall, *Gioacchino Rossini, op. cit.*, p. 93.

11. F. Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale*, EDT/Musica, Torino, 1981, p. 92.

12. C. Osborne, *The Bel Canto Operas*, London, 1994, p. 94.

*La donna del lago* esiste una preziosa testimonianza di Giacomo Leopardi in una sua lettera del 22 gennaio 1823 al fratello Carlo:

Abbiamo in [al Teatro] Argentina, *La donna del lago*, la qual musica eseguita da voci sorprendenti è cosa stupenda e potrei piangere anch'io, se il dono delle lacrime non mi fosse stato sospeso, giacché m'avvedo pure di non averlo perduto affatto. Bensì è intollerabile e mortale la lunghezza dello spettacolo, che dura sei ore, e qui non s'usa d'uscire dal palco proprio".<sup>13</sup>

Lo "scottismo" fece presto a prendere il volo. Da quel momento i lavori dello Scott, nonché le loro imitazioni, divennero l'ispirazione per moltissime opere tanto che nel 1840 si potevano contare più di venticinque melodrammi lirici scottiani musicati dai vari Rossini, Bellini, Donizetti, Pacini, Coccia, Pavesi, Mazzucato, Lucilla, Pisani ed altri, ed opere di musicisti tedeschi, francesi ed inglesi come Flotow, Marschner, Nicolai, Bizet, Auber, Adam e Bishop.<sup>14</sup> È doveroso qui aggiungere che fra questa nutrita schiera si trovano anche due musicisti maltesi, Alessandro Curmi<sup>15</sup> e Francesco

13. G. Leopardi, *Lettere*, F. Flora (ed.), Milano, 1949, p. 393.

14. Un'indicazione della popolarità di Scott in Italia, specialmente nell'Ottocento, viene dal considerevole numero di libretti che furono ricavati dai suoi romanzi. Andrea Leone Tottola, Gaetano Barbieri, Domenico Gilardoni, Gaetano Rossi, Gerolamo Maria Marini, Carlo Pepoli, Salvatore Cammarano, Felice Romani, Francesco Maria Piave, per citare alcuni dei librettisti più noti. I musicisti che furono presi dalla Scott-mania includono alcuni la cui stella si spense in breve tempo. Dunque accanto a Gioacchino Rossini con *La donna del lago* (1819), *Ivanhoè* (1826), e *Robert Bruce* (1846), Vincenzo Bellini, *Il pirata* (1827) e *I puritani di Scozia* (1835), e Gaetano Donizetti, *Elisabetta al castello di Kenilworth* (1829) e *Lucia di Lammermoor* (1835), troviamo Giovanni Pacini con *Wallace, l'eroe scozzese* (1820), *Il talismano* ossia *La terza crociata in Palestina* (1829), *Il connestabile di Chester* ovvero *I fidanzati* (1829), *Ivanhoè* (1832), *Allen Cameron* (1848) ricavato, quest'ultimo, da Piave addirittura da un presunto inedito scottiano, *Malvina di Scozia*, su libretto di Cammarano e *Maria, Regina d'Inghilterra*, Carlo Coccia, *Edoardo in Iscozia* e *Maria Stuarda*, Stefano Pavesi, *La dama bianca d'Avenello* (1829), Alberto Mazzucato, *La fidanzata di Lammermoor* (1834), Domenico Lucilla, *La bella fanciulla di Perth* (1877), Federico Ricci, *Le prigionie di Edimburgo* (1838), Otto Nicolai, *Il Templario* (1840), Bartolomeo Pisani, *Rebecca* (1865) su libretto di Piave, Pietro Tonassi e Pietro Callavo, *Il castello di Woodstock* (1839), G. Winter, *Matilde di Scozia* (1852), Achille Peri, *I fidanzati* (1856), Geremia Piazzano, *Carlo il temerario* (1865), e Michele Carafa, *Le nozze di Lammermoor* (1829).

15. Alessandro Curmi nacque a Valletta nel 1801 e morì a Napoli nel 1857. Iniziò i

Schira,<sup>16</sup> che composero rispettivamente *Rob Roy* (1832) e *Kenilworth* (1848). Di tutte queste opere quella che riscosse il maggior successo fu il capolavoro donizettiano *Lucia di Lammermoor* (1835), basata su *The Bride of Lammermoor*. Come osserva molto bene Folco Portinari, in una cultura come quella italiana del primo Ottocento dove mancava il romanzo storico, questa mancanza venne sopperita dal melodramma e dal libretto per musica.<sup>17</sup>

È interessante notare che i romanzi e la biografia di Scott rivelano che lui aveva una predilezione per la letteratura e la cultura italiana. Questa ammirazione si nutriva delle traduzioni dell'*Orlando Furioso* e della *Gerusalemme Liberata* che lo affascinavano per il loro contenuto epico-cavalleresco e che lo convinsero che la letteratura italiana "contained a fund of romantic lore".<sup>18</sup> Questo lo indusse a prendere lezioni d'italiano a scuola dove mostrò un grande interesse per "Dante, Boiardo, Pulci and other eminent Italian authors".<sup>19</sup> Notevole

suoi studi a Malta e poi a Napoli dove esordì con l'opera *Gustavo d'Orxa* nel 1827 su testo di Domenico Gilardoni. Tre anni dopo presentò l'*Aristodemo* al Teatro Pergola di Firenze. Le sue peregrinazioni lo riportarono a Malta dove, seguendo la voga del tempo, compose e fece rappresentare il *Rob Roy* al teatro Manoel nel 1832. Sempre nello stesso teatro andò in scena nel 1843 *Il proscritto di Messina*. Tornò al San Carlo di Napoli con l'opera *Elodia d'Herstall* nel 1842. Recatosi a Londra presentò tre opere al Royal Opera House a Covent Garden – *La Rosière* (1844), *La reine de fate* (1844), e *Lodoiska* (1845). A Parigi compose una *Suite* per orchestra, *La rivoluzione*, che fu presentata al *Théâtre des Italiens* nel 1849. Ritornò a Malta verso il 1853 ma partì alla volta di Napoli nel 1857 ed ivi morì nell'aprile di quell'anno.

16. Francesco Schira (Valletta, 21 agosto 1809 – Londra, 15 ottobre 1883), studiò composizione al Conservatorio di Milano e esordì alla Scala nel 1832 con il melodramma *Elena e Malvina* su testo di Felice Romani. Si trasferì in Portogallo e venne nominato Maestro direttore al Teatro San Carlo di Lisbona dove rimase per circa sei anni. Qui compose e rappresentò le opere *Il trionfo della musica* (1835), *I cavalieri di Valenza* o *Isabella di Lara* (1836), e *Il fanatico per la musica* (1836). Passò poi in Francia e Inghilterra dove fu nominato Direttore del Drury Lane Theatre e poi del Royal Opera House a Covent Garden. Compose opere, cantate, duetti, e arie e si dedicò anche all'insegnamento del canto. Nel 1848 compose *Kenilworth* per il Drury Lane ma per la morte dell'impresario l'opera non venne rappresentata. Altre opere londinesi sono *Mina* (1849), *Therèse, the Orphan of Geneva* (1851), *Niccolò de' Lapi* (1863), e *The Earring* (1873). Presentò con notevole successo due opere – *Selvaggia* e *Lia* – al Teatro La Fenice di Venezia rispettivamente per la stagione del Carnevale del 1875 e del 1876.

17. F. Portinari, *Pari siamo*, op. cit., p. 67.

18. J.G. Lockhart, *The life of Sir Walter Scott*, Everyman's Library, London, 1957, p. 35.

19. *Ibid.*

fu il suo interesse anche per il teatro italiano, a cominciare dalle commedie umanistico-rinascimentali dell'Ariosto, il Bibbiena, e Machiavelli, alla Commedia dell'arte e la riforma goldoniana. Al Boiardo, l'Ariosto e il Tasso egli attribuì il suo interesse per le novelle e il romanzo storico, e nelle loro opere trovò l'ispirazione per alcuni dei suoi romanzi.<sup>20</sup> Nonostante questa predilezione per la letteratura italiana egli non si dimostrò immune ai *clichès* contro gli italiani tanto da dichiarare che, benché essi ricevessero le forme e le istituzioni della cavalleria, furono "in a considerable degree strangers to its spirit". Infatti nei suoi romanzi i personaggi italiani rimangono dei tipi; prevale la ormai vecchia ma sempre "popolare" immagine dell'italiano machiavellico, intrigante, infido, avaro, e praticante di magia.<sup>21</sup> Si tratta degli stessi *leitmotif* che avevano accompagnato la "presenza" del Machiavelli in Inghilterra nel Cinquecento e che diedero corpo alla figura del malvagio machiavellico nella *Revenge Tragedy* inglese del tardo Cinquecento e primo Seicento. La conoscenza che Scott aveva della cultura e letteratura italiana trovò ampio spazio nei suoi romanzi; i riferimenti abbondano tanto da diventare parte del tessuto dei suoi lavori.<sup>22</sup> Sull'arte dell'Ariosto e la tecnica narrativa usata nell'*Orlando* – il cambiamento di scena, l'uso della digressione, il riprendere i fili del discorso – egli modellò consciamente la sua arte.<sup>23</sup>

20. Se le Crociate sono il tema principale dell'*Orlando Furioso* e della *Gerusalemme Liberata* esse sono pure un tema centrale per *The Talisman*, *Count Robert of Paris*, *Ivanhoe*, *Anne of Geierstein* per citare gli esempi più ovvi.

21. Due esempi di personaggi "italiani" sono il Marchese di Montserrat ne *The Talisman* e Campo Basso ne *Quentin Durward* e *Anne of Geierstein*. Montserrat viene descritto come "proud, ambitious, unscrupulous and politic."

22. R.D.S. Jack, "Scott and Italy" in *Scott, Bicentenary Essays*, A. Bell (Ed.), Scottish Academic Press, Edinburgh, 1978, p. 289: "Italian culture generally, as well as Italian literature, is a force in the novels of Scott. In some instances it serves to accentuate authenticity, in others it highlights one aspect of a character's personality, in others it reflects passing fashions at home or abroad, in others it merely adds a touch of mystery. Above all it strengthens the essentially international background against which Scott was often to set Scottish actions and customs."

23. Nel sedicesimo capitolo de *The Heart of Midlothian* Scott scrive: "Like the digressive poet Ariosto, I find myself under the necessity of connecting the branches of my story by taking up the adventures of another of the characters, and bringing them down to the point at which we have left those of Jennie Deans."

Scott e il mondo che lui dipingeva nei suoi romanzi godevano l'incontrastato favore del pubblico e di gran parte della critica che si rivolgeva ai lettori con vere e proprie esortazioni a leggere i romanzi dello scozzese: "... leggete Walter-Scott, leggete *Ivanhoe*, *Kenilworth*, *l'Abate*, che questa è vera storia".<sup>24</sup> Persino il giovane Giuseppe Mazzini, convinto dell'importante funzione politica che il romanzo storico poteva svolgere nell'ambito del Risorgimento italiano, esortava "gli Italiani a consacrarsi con ardore a questo genere" e indicava lo Scott come il romanziere da imitare.<sup>25</sup>

Non tutti però condividevano questo entusiasmo incondizionato per Scott. Già nel 1823 F. Pezzi faceva riferimento alla eccessiva popolarità dei romanzi dello scozzese:

... e il torrente minaccia tal picna, che si può credere che d'or innanzi non si parlerà, non si mangerà, non si dormirà che alla *Solitario*, *l'Ivanhoe*, il *Kenilworth*.<sup>26</sup>

Anche Niccolò Tommaseo, benché ammirasse Scott, nel 1830 aveva scritto un articolo dal titolo "Del romanzo storico" su *Antologia*, dove, senza menzionare lo scrittore scozzese, dichiarava che la moda del romanzo storico italiano

non è né individuale né nazionale, non è né ispirata né spontanea: è copia, è contraffazione di quella di un grande straniero.<sup>27</sup>

La recensione fatta a *La donna bianca d'Avenello* (1830) di Stefano Pavesi, opera basata su *The Monastery* e data al teatro della Canobbiana di Milano il 13 novembre 1839, è abbastanza polemica non soltanto nei confronti dell'opera, che pur ottenne un buon successo, bensì nei confronti della moda dello "scottismo":

24. "Walter-Scott, articolo tratto da altro del sig. Felice Rodin", in *Nuovo Ricoglitore*, Milano, 1825, Anno I, parte II, p. 697.

25. *Indicatore Genovese*, Genova, maggio 1828, riprodotto in G. Mazzini, *Scritti editi e inediti*, Imola, 1906, p. 380.

26. F. Pezzi, in *Lo spettatore Lombardo*, Milano, 1823, VI, parte 2<sup>a</sup>, pp. 77 e segg.

27. *Antologia*, Firenze 1830, tomo 39, fasc. III, pp. 40-63.

Il dramma è un miscuglio di commedia e di romanzo, trattato e versificato in modo alquanto e più che alquanto strano, di maniera che il buon Pavesi non ha fatto poco a salvarsi. . . . Non ne parleremo con la grande antipatia che abbiamo già da qualche tempo a tutta la genia di montanari scozzesi in commedie, tragedie, opere e balli e, sia permesso dirlo, anche in romanzi.<sup>28</sup>

L'attacco è qui rivolto ai cattivi imitatori del romanzo storico perché

non bene trattato potrà riuscire, se così piace, più pernicioso d'ogni altro genere di romanzo.<sup>29</sup>

Luigi Romanelli, fecondissimo librettista, nella prefazione al tomo VIII dei suoi *Melodrammi* aveva condannato

il barbaro uso di trarre argomenti dai romanzi e drammi oltremontani . . . [che] sono divenuti da parecchi anni altrettanto ricche miniere ai poeti per mendicare in essi situazioni drammatiche.<sup>30</sup>

Lo "scottismo" era diventato così di moda che coinvolse, oltre alla letteratura e la pittura, anche l'opera lirica e la coreografia.

Chi potrà dire quanti degli innumerevoli Pirati, che corsero le nostre scene di quei giorni si debbono far risalire allo Scott? Accanto ad essi sorgevano non meno numerosi, i Corsari, figli illegittimi di Lord Byron. E taccio delle mode femminili, e non femminili, di cui resta l'eco nei giornali.<sup>31</sup>

Il mondo melanconico e cupo di Scott, avvolto nella nebbia del nord e nella mitologia, lo rendeva il soggetto ideale per la rappresentazione melodrammatica e molti dei suoi eroi e eroine, in persona o sotto mentite spoglie, hanno calcato le tavole del palcoscenico. È difficile che la riduzione in melodrammi di storie

28. *L'Eco*, Milano, novembre 1839, n. 137.

29. *Ibid.*, fasc. I, p. 135.

30. F. Portinari, *Pari siamo! op. cit.*, p. 271.

31. L. Fassò, "Intorno alla fortuna di Walter Scott in Italia", in *Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino*, vol. XLI, 1906, ora in vol. *Misc. Saggi e ricerche di storia letteraria (da Dante a Manzoni)*, Milano, 1947.

basate su romanzi e drammi in prosa che avevano già ottenuto una certa notorietà potesse migliorare il lavoro originale, soprattutto se si trattava di lavori concisi. Qualche rara eccezione però è possibile trovare, anche nei lavori dello scozzese che concisi sicuramente non sono. Per citare Gary Schmidgall, la storia della *Bride of Lammermoor*, per esempio, “is far more compelling as an opera than in its original narrative form”,<sup>32</sup> e Charles Osborne trova che “[one of] the qualities which distinguish *Lucia di Lammermoor* from even the finest of Donizetti’s pre-Lucia operas are its tautness of construction”.<sup>33</sup> La ragione sta nel numero dei tagli e delle trasformazioni che il librettista Salvatore Cammarano operò sull’originale, eliminando tutto il materiale estraneo alla trama principale, come le descrizioni dettagliate dei protagonisti nei momenti più drammatici del racconto, preferendo di dare maggior risalto alle azioni e reazioni nel suo tentativo di rappresentare il dramma umano che ha il suo epilogo in una tragedia immane. Il romanzo, ispirato d’altronde da un fatto realmente accaduto nel 1668, fu pubblicato nel 1819. La prima traduzione italiana, quella di Gaetano Barbieri, apparve a Milano nel 1824. Come si è detto, la popolarità di Scott era tale che ancor prima dell’opera di Donizetti nel settembre del 1835, erano stati rappresentati tre melodrammi sullo stesso argomento: *Le nozze di Lammermoor* di Michele Carafa (1832),<sup>34</sup> *Bruden fra Lammermoor* di Ivar Frederik Bredal (1832) e *La fidanzata di Lammermoor* di Alberto Mazzucato (1834).

L’idea di ripresentare in un unico spettacolo le due celebrità del momento – Rossini e Scott – maturò in Frédéric du Petit-Méré, il direttore del *Théâtre de l’Odéon* di Parigi, allora quarto teatro per importanza, preceduto dall’*Opéra*, il *Théâtre Italien* e l’*Opéra Comique*. Come si è visto l’accoppiata di queste due celebrità del momento era già stata sperimentata con successo al San Carlo di Napoli con *La donna del lago* (1819). Sulla scia di quel fortunato esperimento – *La dame au lac* venne data all’Odéon nell’ottobre del 1825 – e dell’enorme

32. G. Schmidgall, *Literature as Opera*, New York, 1977, p. 137.

33. C. Osborne, *The Bel Canto Operas*, Methuen, London, 1994, p. 242.

34. A proposito di questo melodramma *L’Eco* di Milano n. 159 del 1829 commentava così la rappresentazione parigina: “L’argomento non è di cattiva scelta, v’ha azione, movimento e passioni, e siccome è preso dal conosciutissimo romanzo di Scott che ha lo stesso titolo, non occorre che ve ne parli.”

successo di pubblico che stavano riscuotendo opere di una precisa ambientazione storica britannica, come l'*Elisabetta Regina d'Ighilterra* (1815) dello stesso Rossini, opera-centone dove il musicista si servì dell'autoimprestito di interi brani presi da altre opere che vennero aggiunti a dei pezzi nuovi, l'*Odéon* cercava di fare il colpo, il suo "*coup de théâtre*", e sfruttare l'occasione favorevole con quello che veniva considerato il romanzo più bello del momento, appunto *Ivanhoe*, tradotto in francese nel 1820 con il titolo *Ivanhoé ou le Retour d'un Croisé*.<sup>35</sup> Come nella tradizione di quel teatro, si doveva trattare di un pasticcio, questa volta fatto di musiche già eseguite, prese interamente dal repertorio rossiniano. Il compito di mettere assieme questo collage musicale toccò al musicista napoletano Antonio Pacini,<sup>36</sup> stabilitosi a Parigi come uno dei più importanti editori musicali. Si è spesso pensato che Rossini si fosse lavato le mani dall'impresa e che avesse lasciato la scelta dei brani musicali nelle mani dell'arrangiatore. Come si vedrà, grazie agli studi eseguiti da Reto Müller sulle fonti dell'*Ivanhoé*, abilmente commentate ed elencate da Fiamma Nicolodi nel suo interessantissimo studio *Un pastiche di Rossini: Ivanhoé e il Medioevo reinventato*,<sup>37</sup> Pacini non sarebbe stato in grado di svolgere un lavoro di si fine cucitura se non avesse avuto la piena partecipazione di colui che quella musica l'aveva creata. La musica dell'*Ivanhoé*<sup>38</sup> – riproposta in Italia per la prima volta il 29 luglio 1992 al Teatro dei Rinnovati di Siena in forma di concerto, e trasmessa alla radio qualche giorno dopo – proviene quasi sempre da partiture "serie" che corrispondono all'elemento drammatico in

35. Pubblicato nel 1819 *Ivanhoe* è stato sempre considerato dagli italiani come il capolavoro dello Scott.

36. Sempre di Rossini, Pacini pubblicò *Gorgheggi e solfeggi per soprano* a Parigi nel 1827.

37. F. Nicolodi, "Un pastiche di Rossini: *Ivanhoé* e il medioevo reinventato", in *Settimana Musicale Senese*, Fondazione Accademia Musicale Chigiana, 1992, pp. 135-156. Lo schema delle fonti dell'*Ivanhoé* e riportato alle pp. 148-156. Per la trama del melodramma rossiniano viene seguito "Il testo del narratore" a cura di Giannina Sgatti Aliberti, pp. 194-200. Nella versione italiana riproposta nel 1992 (vedi nota 38) venne inclusa la parte del narratore.

38. L'opera venne riproposta in Italia per la prima volta il 29 luglio 1992 in forma di concerto al Teatro dei Rinnovati di Siena, e trasmessa alla radio qualche giorno dopo. I miei commenti sull'esecuzione musicale si riferiscono anche alla registrazione della suddetta trasmissione.

atto e allo stato d'animo dei personaggi in identiche circostanze: *Semiramide*, *Bianca e Faliero*, *Armida*, *Maometto II*, *Sigismondo*, *Mosé* ed altre. Solo in qualche rara occasione egli ricorre alla musica di un dramma giocoso come *La Cenerentola*, dove l'elemento comico serve per assecondare ed imitare la mimica caricaturale. I poeti Émile Déschamps<sup>39</sup> e Gabriel-Gustave de Wailly furono incaricati di ricavarne un libretto, articolato in tre atti, con dei pezzi chiusi che si alternano con altri parlati. La conversione in libretto di un lavoro così mastodontico presentava non poche difficoltà. Il romanzo scottiano, come si sa, offre un'impressionante panoramica di personaggi – sono infatti circa sessantuno, Sassoni, Normanni ed Ebrei, escluse le comparse, fra protagonisti ed altri di minor importanza, alcuni dei quali, in un momento o un altro, emettono qualche frase per poi tacere per sempre.<sup>40</sup> Il libretto restringe i personaggi a sette, (più due comparse) adeguandosi così ai canoni della riduzione in forma librettistica per un melodramma di un romanzo o di un dramma in prosa, ma stravolge quasi completamente il romanzo – creando un "pasticcio" nel *pasticcio* – riducendo la trama all'osso. Vengono eliminati sì i vari Gurth, Wamba, Locksley (Robin Hood), Athelstane, l'eremita (Frate Tuck), Ulrica, il Priore Aymer, Maurice de Bracy, Waldemar Fitzurse, Reginald Front-de Boeuf e tanti altri, ma spariscono anche Lady Rowena, il Cavaliere Nero (Riccardo Cuor di Leone), e il Principe Giovanni, che nello svolgersi della vicenda hanno un ruolo tutt'altro che secondario; gli episodi analoghi vengono condensati mentre alcuni vengono spostati nel tempo. I personaggi dunque diventano i seguenti: Léila, figlia di Ismaël, (soprano), Ivanhoé, cavaliere sassone, (tenore), Cédric il Sassone, suo padre, (basso), Brian de Boisguilbert, cavaliere normanno, (basso), Albert de Malvoisin, cavaliere normanno, (tenore), Lucas de Beaumanoir, comandante dell'esercito normanno, (baritono), Ismaël, musulmano, mercante d'argento e tesoriere del re di Francia, (basso), un araldo e un cavaliere. È un elenco che presenta due anomalie vistose rispetto al romanzo scottiano, Léila e Ismaël, musulmani, che sostituiscono gli ebrei Isaac di York, usuraio, e sua figlia Rebecca.

39. Émile Deschamps tradusse molte opere di Shakespeare dando luogo, nel giro di pochi anni, ad una vera e propria febbre shakespeareiana. Egli collaborò con Eugene Scribe nella stesura del libretto de *Les Huguenots* di Meyerbeer.

40. Si tratta di trenta, ventisei e cinque rispettivamente.

Questo cambiamento arbitrario, di cui non si capisce la necessità se non quella, alquanto discutibile, di non voler urtare la suscettibilità dei banchieri parigini,<sup>41</sup> non poté non dare luogo a discussioni e dissensi, fra cui quella dell'autorevole *Journal des débats* che criticava l'assurdità del cambiamento e dichiarava la sua incapacità di trovare nella storia musulmana alcun modello del mercante d'argento o della donna-eroina.<sup>42</sup> L'introduzione dei personaggi ebraici era originata da un suggerimento casuale da parte di James Skene,<sup>43</sup> l'amico di Scott, ma lui l'aveva pure usata per criticare il mondo cavalleresco mettendo a nudo le realtà del sistema feudale, la ferocia e l'avarizia dei Normanni, il brutale antisemitismo sia dei Normanni che dei Sassoni, nonché l'imbarbarimento degli Inglesi, denunciati dalla ragazza alla fine della storia, come un popolo feroce e litigioso.<sup>44</sup> La lealtà che Rebecca mostra nei confronti di suo padre e la devozione del vecchio verso sua figlia sono in netto contrasto con l'attitudine dei cristiani, a cominciare da Cédric, che ha diseredato suo figlio, il Principe John, che complotta per assassinare suo fratello Richard, e Front-de-Boeuf che ha persino ucciso il padre. Un'altra stranezza è quella di fare di Ismaël il tesoriere del re di Francia che, pare, stesse

41. F. Nicolodi, "Unpastiche di Rossini", *op. cit.*, p. 143. Da notare che l'ammiratissimo romanzo di Scott non aveva sollevato la reazione di nessuno.

42. *Ibid.*, p. 144.

43. J.G. Lockhart, *The life of Sir Walter Scott*, *op. cit.*, p. 368: "The introduction of the charming Jewess and her father originated, I find, in a conversation that Scott held with his friend Skene during the severest season of his bodily sufferings in the early part of this year. 'Mr Skene,' says the gentleman's wife, 'sitting by his bedside, and trying to amuse him as well as he could in the intervals of his pain, happened to get on the subject of the Jews, as he had observed them when he spent some time in Germany in his youth. Their situation had naturally made a strong impression; for in those days they retained their own dress and manners entire, and were treated with considerable austerity by their Christian neighbours, being still locked up at night in their own quarter by great gates; and Mr Skene, partly in seriousness, but partly from the mere wish to turn his mind at the moment from something that might occupy and divert it, suggested that a group of Jews would be an interesting feature if he could contrive to bring them into his next novel.' Upon the appearance of *Ivanhoe*, he reminded Mr Skene of this conversation, and said, 'You will find this book owes not a little to your German reminiscences.'"

44. "... but the people of England are a fierce race, quarelling ever with their neighbours or among themselves, and ready to plunge the sword into the bowels of each other."

complotto per invadere l'Inghilterra. La trama si scosta maggiormente da quella scottiana perché è a questo re che Léila tenta di mandare un messaggio chiedendo aiuto per liberarsi dalle grinfie di Boisguilbert. Risulta che la missiva viene intercettata dai Normanni e la ragazza viene tacciata di spionaggio, la sua missione quella di formare un'alleanza tra Sassoni e Francesi contro di loro. Vengono a mancare così sia l'elemento gotico che quello religioso; la giovane non è più la strega che con le sue pratiche magiche ha guarito i moribondi ed incantato e deviato il valoroso templaro ma una spia al soldo del nemico; dell'ordine dei templari non si parla affatto e dunque Boisguilbert non è più un cavaliere che viene meno ai suoi voti di templaro e la cui bigotteria viene smascherata dalla ragazza che, convinta della sua fede, si appella al Dio dei giusti. Manca poi uno dei personaggi chiave del romanzo: Rowena.

Come si è detto il melodramma è in tre atti e apre con una sinfonia che Rossini aveva composto per la *Semiramide*,<sup>45</sup> un pezzo di collaudato successo che dà l'atmosfera giusta all'opera. L'azione del primo atto, articolato in dieci scene, si svolge nella sala gotica del castello di Cédric il Sassone. Mentre fuori infuria il temporale, introdotto qui dalla stessa musica utilizzata per il temporale de *La Cenerentola*,<sup>46</sup> – dal melodramma tragico passiamo al dramma giocoso – due viandanti musulmani, Ismaël e Léila, cercano riparo nel castello. Il terzetto e coro “Seigneur, dans votre demeure par pitié recevez-nous” proviene dal primo atto, scena quarta, della stessa opera, il quartetto “Un tantin di carità”, e rispetta, nella identica richiesta di soccorso, l'atmosfera che si cerca di creare, a conferma che il collage è il lavoro di un intimo conoscitore dei brani musicali. Sempre da *La Cenerentola* è riciclata la musica delle prossime due scene. I vassalli sassoni respingono la richiesta dei due musulmani, “Vaine prière”. Troppo diversa la loro fede religiosa. Solo un pellegrino gli mostra simpatia e li invita a stare vicino a lui. Cédric chiede ai suoi ospiti di desistere ricordandogli che la tregua con la Francia sta per scadere e

45. *Semiramide*, melodramma tragico in due atti di Gaetano Rossi, presentato per la prima volta di Teatro La Fenice di Venezia il 3 febbraio 1823.

46. *La Cenerentola*, dramma giocoso in due atti di Jacopo Ferretti, Teatro Valle, Roma, 25 gennaio 1817. La sinfonia era già stata utilizzata ne *La Gazzetta*, opera buffa in due atti di Giuseppe Palomba e Andrea Leone Tottola, Teatro dei Fiorentini, Napoli, 26 settembre 1816.

aggiunge che l'arrivo degli stranieri gli ha fatto ricordare l'uccisione di Otrico, ultimo discendente del re sassone Alfredo, ed il rapimento della piccola Edith, sua figlia, da parte dei musulmani. Egli si rivolge al pellegrino e cerca di avere notizie di suo figlio Ivanhoé che era partito per la Terra Santa al seguito del normanno Riccardo, Cuor di Leone. Ismaël racconta che loro avevano cercato asilo nella magione sassone perché inseguiti dal cavaliere normanno Boisguilbert che si era infatuato di Léila. La sua aria, "Boisguilbert, dont la vengeance" è quella comica di Don Magnifico "Sia qualunque delle figlie", una delle pochissime istanze in cui Rossini si ripiega su musica composta per sortire tutt'altro effetto, ma che qui è sapientemente utilizzata per caricaturare la paura di Ismaël. Non per nulla che i Sassoni commentano: "Le poltron se meurt d'effroi". Il lord sassone dà disposizioni affinché si faccia buona guardia dall'arrivo dei Normanni e tutti escono lasciando Ismaël ed il pellegrino soli. Questi fa capire al musulmano di sapere che lo stesso Ismaël è al servizio del re di Francia, venuto in Inghilterra per arricchirsi. Gli fa ricordare che tempo addietro, in Palestina, aveva scacciato un cavaliere ferito che proprio sua figlia aveva curato. È solo per rispetto di Léila, cui il pellegrino aveva giurato di difendere, che adesso Ismaël non viene cacciato dal castello. Siamo nella scena quarta e l'aria con cui il pellegrino ricorda le sue peripezie in Terra Santa, "Blessé sur la terre étrangère" è quella di Contareno, "Figlia mia se forza al core" in *Bianca e Faliero*.<sup>47</sup> In effetti il pellegrino e il crociato ferito non sono altro che la stessa persona, cioè Ivanhoé. Ismaël si ritira mentre Cédric, che è ritornato a interpellare il pellegrino nella speranza di avere notizie di suo figlio, apprende che Ivanhoé si era distinto nelle armi, e che aveva vinto anche Boisguilbert. Il colloquio viene interrotto dal suono di un corno. Si tratta di un assolo fino a quel momento inedito, e che, come il recitativo che apre la scena settima, "Boisguilbert vous propose", affidato all'araldo, oggi si trova fra alcune musiche rossiniane autografe conservate a Londra, un'ulteriore conferma della piena partecipazione di Rossini accanto al suo arrangiatore Pacini al collage del suo materiale musicale.<sup>48</sup>

47. *Bianca e Faliero*, melodramma in due atti di Felice Romani, Teatro alla Scala, Milano, 26 dicembre 1819.

48. Cfr. F. Nicolodi, "Un pastiche di Rossini", *op. cit.*, p. 145.

Boisguilbert è arrivato a reclamare Léila. Il quartetto (Pellegrino, Léila, Ismaël, Cédric) e coro che apre la scena sesta – “Ah! Point d’alarmes” – è l’“Or che farò” del primo atto dell’*Armida*,<sup>49</sup> opera, che, dopo il sopraccitato recitativo autografo dell’araldo, è anche la fonte per la musica della settima scena dove Ivanhoé si rivela a suo padre e promette di difendere la ragazza. I Sassoni si apprestano a difendere il castello e Ismaël invoca la protezione di Maometto su Ivanhoé ma le donne del castello supplicano Léila di partire per allontanare l’ira del normanno. Con l’ironia che lo distingueva, per questa scena ottava Rossini non poteva che rivolgersi al suo *Maometto II*!<sup>50</sup> Ormai i difensori sono in fuga, Ivanhoé è ferito e la ragazza viene rapita da Boisguilbert. Le fonti delle ultime due concitatissime scene, la nona e la decima, sono l’*Aureliano in Palmira*,<sup>51</sup> *La gazza ladra*,<sup>52</sup> e l’*Armida*,<sup>53</sup> un lavoro di cucitura così intricato che, come ben dimostra Fiamma Nicolodi, solo un intimo conoscitore delle partiture era in grado di realizzare.

Fin qui il primo atto. Se dovessimo fare il confronto con il romanzo – al momento in cui la fanciulla cade prigioniera di Boisguilbert – potremmo constatare che il libretto è giunto a poco meno della metà del racconto. Solo che le divergenze, a parte quelle già elencate, sono tante. In Scott l’ultimo discendente dei reali sassoni è Athelstane,

49. *Armida*, opera seria in tre atti di Giovanni Federico Schmidt, Teatro San Carlo, Napoli, 11 novembre 1817.

50. Atto I, scena viii, “Quel tumulte! Ah! Pourquoi ces alarmes”. è la “Sventurata! fuggir sol ti resta” del Atto II, scena vi del *Maometto II*, dramma in due atti di Cesare della Valle, Teatro San Carlo, Napoli, 3 dicembre 1820.

51. Il finale che apre con il grido disperato di Léila “Hélas! O douleur! O jour funeste!” proviene dal primo atto, “Senti ahimè!” dell’*Aureliano in Palmira*, dramma serio in due atti di Gian Francesco Romanelli, Teatro alla Scala, Milano, 26 dicembre 1813. La sinfonia venne poi riciclata ne l’*Elisabetta regina d’Inghilterra* (1815) e ne *Il barbiere di Siviglia* (1816). Come è stato già detto, questa partitura, come quella della *Torvaldo e Dorliska*, venne pubblicata da Ricordi soltanto nel 1855 e non era reperibile prima. Risulta difficile capire come Pacini abbia potuto “arrangiare” senza la guida del maestro. Cfr. F. Nicolodi, *op cit.*, p. 144.

52. *A La gazza ladra*, melodramma in due atti di Giovanni Gherardini, Teatro alla Scala, Milano, 31 maggio 1817, appartiene il quartetto con coro “O sort infidèle”, riciclato dal quintetto dell’Atto II “Che abisso di pene.”

53. La terza parte del finale, la stretta “Tremblez jeune téméraire”, con Boisguilbert, Ivanhoé, Léila, Ismaël, e coro proviene dalla stretta finale del Atto I dell’*Armida*, “Amica la sorte”.

un essere insipido e ridicolo a cui Cédric spera di dare in sposa la sua pupilla Rowena. La Edith scottiana è la madre di questa specie di pretendente al trono e non la fanciulla rapita su cui insistono i librettisti. Inoltre, nel romanzo, Rebecca, suo padre e Ivanhoé vengono fatti prigionieri dai Normanni camuffati da banditi di Locksley (Robin Hood) mentre si accodano all'entourage di Cédric nella foresta, dopo aver assistito al torneo di Ashby dove si era distinto Ivanhoé battendo tutti i cavalieri normanni prima di rimanere ferito. Tutto il gruppo, inclusi Cédric, Rowena e Athelstane, viene poi portato al castello di Front-de-Boeuf dove cominciano subito le discussioni tra i cavalieri sul ricco bottino. L'assalto al castello c'è, ma si tratta del castello normanno e non di quello del lord sassone, e viene fatto da Robin Hood e i suoi, sotto la direzione di Riccardo Cuor di Leone, per liberare gli ostaggi sassoni ed ebrei!

L'azione del secondo atto, anch'esso diviso in dieci scene, si svolge nel castello di Saint-Edmond, dove Léila è tenuta prigioniera. Lei si dispera di poter fuggire ma dalla finestra di uno dei torrioni scorge suo padre e ne attira l'attenzione: forse lui potrà avvisare Ivanhoé e chiedere il suo aiuto; il giovane sassone, di cui lei è innamorata, potrebbe far pervenire un messaggio al Re Filippo di Francia per informarlo della sua situazione. L'aria che esprime questi sentimenti di infelicità, "Ah! Mon âme en vain espère", è presa dal secondo atto del *Sigismondo*<sup>54</sup> "Alma rea! Il più infelice". Il suo sogno viene interrotto dall'entrata di Boisguilbert che tenta di farle violenza ma lei minaccia di gettarsi dalla torre. Rossini qui si affida al duetto del primo atto di *Torvaldo e Dorliska*,<sup>55</sup> "Ella . . . oh ciel!" – che nell'*Ivanhoé* diventa "Que vois-je? O ciel". L'arrivo di Malvoisin mette fine ai progetti del normanno che viene anche rimproverato di aver attaccato la casa di Cédric nel momento in cui i Normanni stanno cercando di allearsi con i Sassoni contro la Francia. Inoltre lo informa che la lettera di Léila al re francese è stata intercettata: ella è dunque una spia incaricata di coalizzare Sassoni e Francesi contro i Normanni. Il

54. *Sigismondo*, dramma in due atti di Giuseppe Foppa, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1814, Atto II, scena xvi. Due brani di questa opera furono riutilizzati ne *Il barbiere di Siviglia*.

55. *Torvaldo e Dorliska*, dramma semiserio in due atti di Cesare Sterbini, Teatro Valle, Roma, 26 dicembre 1815, Atto I, scena vii. Anche questa opera, come l'*Aureliano in Palmira*, venne pubblicata da Ricordi soltanto nel 1855 e non era disponibile prima.

terzetto "Souffrance cruelle" che chiude questa quinta scena è prestato dal grande ensemble "Mi manca la voce" dell'atto terzo del *Mosé*.<sup>56</sup> L'arrivo di Beaumanoir, generale dell'armata normanna, scuote Boisguilbert all'azione. Egli ama la ragazza e si pente di aver tentato di farle violenza; è pronto a salvarla a costo del disonore e la invita a fuggire con lui. Ma lei lo respinge e allora le suggerisce di sottoporsi al giudizio di Dio e lui sarà il suo campione. Sempre dal terzo atto del *Mosé* arriva la musica per la sesta scena dove la ragazza vien portata via per essere giudicata dal tribunale presieduto da Beaumanoir: "Suivez-nous, le Conseil vous demande".<sup>57</sup> Intanto i cavalieri normanni esprimono il loro disprezzo verso la razza infedele, "Race infidèl", che è il Coro del giudizio "Tremate o popoli" dal secondo atto de *La gazza ladra*.<sup>58</sup> Quando viene condannata al rogo Léila si sente annichilita. "Quel coup m'accable", è un bel terzetto con Boisguilbert, Malvoisin e il coro che ci riporta alla *Semiramide*.<sup>59</sup> Poi, memore del consiglio datole dal cavaliere normanno, la ragazza getta il suo guanto e si affida al giudizio di Dio. La scena decima apre con l'inaspettato arrivo di Ismaël tra lo stupore dei cavalieri normanni. Il "Que vois-je?" di Malvoisin, un quartetto e coro, è la stretta del finale del primo atto del *Mosé*, l'ottetto e coro, "Padre, Signor".<sup>60</sup> L'impiego di brani da partiture diverse in un finale così concitato è un'ulteriore indicazione della presenza di Rossini nella creazione del *pastiche*. Beaumanoir porge quel guanto a Boisguilbert indicandolo come il campione dei Normanni contro l'infedele musulmana. Con questo concertato che invoca sia il Dio della clemenza che la vendetta e la morte dell'infedele si chiude il secondo atto che, tenendo conto delle incongruenze già indicate, è abbastanza vicino al racconto scottiano negli episodi del movimentato incontro tra Boisguilbert e Léila, la minaccia di suicidio, l'incontro di Boisguilbert con Malvoisin, il suo tentativo di salvare la fanciulla e la condanna a morte di quest'ultima.

56. *Mosé, o Moïse et Pharaon*, grand opéra in quattro atti di Luigi Balocchi e Victor-Joseph-Etienne de Jouy, traduzione italiana di Calisto Bassi, Perugia, 4 febbraio 1829, Atto III, scena iii.

57. *Mosé*, Atto III, scena iii, quartetto e coro, "Fiera guerra mi sento nel seno".

58. Si tratta del Atto II, scena ix, Coro del giudizio.

59. *Semiramide*, Atto I, scena viii, quintetto e coro, "Qual mesto gemito".

60. Si tratta della scena vii.

Non si capisce bene perché la ragazza chieda a Ivanhoé di procurarsi l'aiuto del re Filippo di Francia. Cambia poco il fatto che invece di essere considerata una strega la si pensi una spia. Spia lei, traditore Ivanhoé. Alla luce dell'agnizione alla fine del melodramma è un controsenso.

L'azione del terzo atto, che consta di quindici brevissime scene, si svolge davanti al castello di Saint-Edmond dove dovrebbero scontrarsi Boisguilbert e il campione di Léila. L'*entr'acte* di questo atto è preso dal primo atto della *Semiramide*.<sup>61</sup> Malvoisin dà ordini affinché venga impedito l'accesso a Ismaël e ai Sassoni. I soldati normanni si dispongono per eseguire gli ordini: "Faisons silence; Le voyez-vous?" Questo è il coro dei Saraceni dal secondo atto del *Tancredi*, "Regna il terror nella città".<sup>62</sup> Intanto Ivanhoé, ferito e senza armi, è riuscito ad evadere la sorveglianza di suo padre ed è giunto al castello dov'è tenuta prigioniera la ragazza. Dall'incontro con il mercante arabo viene a sapere della terribile condanna inflitta a Léila. Sarà lui il suo campione ed Ismaël gli procurerà le armi con cui si presenterà al combattimento. Malvoisin tenta di convincere Boisguilbert a desistere dal suo intento di combattere per la ragazza che lo ha perfino respinto per amore di un sassone, ma il normanno, accecato dall'amore e dai rimorsi, vuole difendere la ragazza costi quel che costi. Questa scena, la settima, con il suo recitativo "Combat terrible! Ah! Que résoudre?" e l'aria "Mon amour te plonge dans l'abîme", è un ritorno alla *Semiramide*, al recitativo del delirio, "Ah che miro" e l'aria "Deh ti ferma, ti placa, perdona".<sup>63</sup> Dalla stessa opera attinge Rossini per la scena ottava, dove risultano vane le esortazioni dei Normanni affinché Boisguilbert difenda la loro causa: "Venez! Commandeur. Sauvez-nous, commandeur, et combattez pour nous". Léila viene accompagnata al supplizio al suono di una marcia funebre, mentre un coro di donne piange il suo triste destino: "Dieu signale ta clémence". La fonte qui è il coro del secondo atto, scena settima, della *Bianca e Faliero*, "Oh qual notte di squallore". Invano Boisguilbert cerca di convincere la ragazza di accettarlo

61. È il coro festivo "Belo si celebri, Belo si onori", Atto I, scena ii.

62. *Tancredi*, melodramma eroico in due atti di Gaetano Rossi, presentato per la prima volta al Teatro La Fenice di Venezia, il 6 febbraio 1813. Si tratta di un coro dall'Atto II scena xvi.

63. *Semiramide*, Atto II, scena ix.

come il suo campione; lei lo respinge e mentre viene portata via dalle guardie sopraggiunge Ivanhoé che offre di essere lui il suo campione. La comparsa del giovane sassone viene salutata da una fanfara che non è altro che il famoso passo doppio del *Guillaume Tell*, opera composta nel 1829, tre anni dopo l'*Ivanhoé*. È lecito dunque dedurre che si tratti di un pezzo musicale di cui l'arrangiatore Pacini non poteva essere a conoscenza e che Rossini avesse collaborato attivamente alla scelta dei brani per il suo pasticcio.<sup>64</sup> A Boisguilbert non resta altro che battersi in nome dei Normanni. Nel frattempo Ismaël rivela a Cédric che Léila non è altri che Edith, figlia di Olrico, discendente del re Alfredo il Sassone, e che dopo il rapimento, era stata affidata a lui. Ivanhoé batte Boisguilbert e salva la ragazza. Cédric benedice la loro unione e, tra il tripudio generale, Ivanhoé esorta Sassoni e Normanni a sentirsi soltanto Inglesi e prepararsi ad affrontare il nemico comune. Questo finale, che comincia dalla fine della dodicesima scena, è una versione alquanto rimaneggiata del finale del primo atto di *Torvaldo e Dorliska* e porta a termine il lavoro di cucitura di Rossini.

L'atto è abbastanza breve e con l'agnizione finale risolve il problema del tema amoroso. Questo però non è Scott. Nel romanzo, Rebecca, dopo aver constatato l'impossibilità del suo amore per Ivanhoé, decide di mettersi da parte, lasciare l'Inghilterra e dedicarsi a opere di carità. È quanto rivela a Rowena proprio nelle ultime pagine del romanzo. Già, Lady Rowena! Figura centrale nel racconto scottiano che nella versione librettistica manca completamente. Del tutto gratuita poi è l'eliminazione dei Templari. Nel romanzo vengono criticate non solo l'ipocresia e l'indisciplina di molti di questi cavalieri ma anche l'arroganza di un ordine religioso che non riconosce ubbidienza a nessuna, neanche all'autorità legittima del re. È quanto succede nello scontro tra Riccardo Cuor di Leone e Lucas de Beaumanoir, Granmaestro dell'Ordine e non, come nel libretto, comandante dell'esercito normanno. Altro che i sentimenti di amore fraterno e di unità contro un nemico comune. Non si capisce poi perché il melodramma finisca con quel *tutti fortissimo* nell'esortazione finale contro la Francia. Se Rebecca ed Isaac diventano Léila e Ismaël per non urtare la sensibilità dei banchieri

64. Cfr. F. Nicolodi, *op. cit.*, p. 145.

francesi, cosa doveva essere la reazione del pubblico parigino che gremiva l'Odéon al grido:

*Vengeance! Amis, courons aux armes!  
Punissons-les de nos alarmes!  
Marchons, guerriers, nous reviendrons vainqueurs!*

Scott, che assistette ad una replica dell'*Ivanhoé* all'Odéon il 31 ottobre del 1826, lasciò un breve commento di quell'episodio nel suo diario:

In the evening at the Odéon, where we saw *Ivanhoe*. It was superbly got up, the Norman soldiers wearing pointed helmets and what resembled much hauberks of mail, which looked very well. The number of attendants, and the skill with which they moved and grouped on the stage, were well worthy of notice. It was an opera, and of course the story greatly mangled, and the dialogue in a great part nonsense. Yet it was strange to hear anything like the words which I (then in agony of pain with spasms in my stomach) dictated to William Laidlaw at Abbotsford, now recited in a foreign tongue, and for the amusement of a strange people. I little thought to have survived the completing of the novel.<sup>65</sup>

Commento lapidario ma prezioso tenuto conto che Scott produsse quasi tutto l'*Ivanhoe* recitando le parti dei protagonisti.<sup>66</sup> Stranamente non fa nessun accenno a Rossini o alla sua musica. L'occhio sempre attento ai dettagli sembra apprezzare l'allestimento scenico ma quanto alla versione librettistica ed ad alcuni dialoghi lo scozzese non poté che constatare che era stato creato un "pasticcio" nel *pasticcio*.

65. *The Journal of Sir Walter Scott, 1825-32*, David Douglas, Edinburgh, 1891, p. 289.

66. J.G. Lockhart, *The Life of Sir Walter Scott, op. cit.*, p. 355. "But when the dialogue of peculiar animation was in progress, spirit seemed to triumph altogether over matter - he arose from his couch and walked up and down the room, raising and lowering his voice, and as it were acting the parts."