

Antonio Carlos Gomes: un musicista tra Scapigliatura e Verismo

Gian Guido Mussomeli

Antonio Carlos Gomes si affaccia all'attività artistica tra il 1861 (data del suo esordio operistico in Brasile) e il 1870 (debutto sulle scene italiane). Qual'era la situazione dell'opera italiana in quegli anni? A guardare a posteriori, la risposta più ovvia sarebbe che il panorama musicale del nostro paese era completamente dominato dalla figura di Giuseppe Verdi.

Guardando però le cose un po' più da vicino ci si accorge che questo periodo della storia del nostro melodramma fu in realtà abbastanza tormentato e complesso. Già lo stesso Verdi si trovava in una fase decisiva della sua evoluzione stilistica, che è stata opportunamente inquadrata da Julian Budden¹:

È stato detto che tutte le svolte nella storia della musica avvengono al posto giusto, all'inizio o alla metà del secolo. L'opera nacque verso il 1600; la prima Sinfonia di Beethoven e i quartetti op. 18 furono pubblicati nel 1800. Subito dopo il 1850, all'età di 38 anni, Verdi chiudeva, con *Rigoletto*, un periodo dell'opera italiana. L'"Ottocento" musicale era ormai concluso. Verdi continuerà a servirsi di alcune sue forme per le opere immediatamente successive, ma in uno spirito affatto diverso.

In Italia, il predominio di Verdi, che era giunto allo zenit negli anni Cinquanta, viene rimesso prepotentemente in discussione da una serie di polemiche concernenti la "musica dell'avvenire", da un rinnovato interesse per la musica strumentale, che sfocerà nella costituzione della Società del Quartetto (istituzione milanese che farà conoscere i grandi capolavori della musica tedesca in particolare; tra gli altri anche la Nona Sinfonia di Beethoven, eseguita il 18 aprile 1878 per la prima volta in Italia, diretta da Franco Faccio) e dalla nascita del cosiddetto gruppo della *Scapigliatura*. Il movimento firmava il suo atto di nascita nel 1863, prima con la rappresentazione de *I Profughi Fiamminghi* di Franco Faccio, alla Scala, l'11 novembre (il libretto era di Emilio Praga) e poi con la pubblicazione, il 22 novembre dello stesso mese, sul "Museo di Famiglia" di Treves, della irriverente *Ode Saffica* di Boito².

Nel 1865 ancora Faccio presentava l'*Amleto*, su testo di Boito; ma le diatribe attorno all'"musica dell'avvenire" dovevano toccare l'apice la sera del 5 marzo 1868, con il clamoroso fiasco scaligero della prima versione del *Mefistofele*, e quindi nel 1870 con la prima rappresentazione italiana del *Lohengrin* al Comunale di Bologna (ad una delle repliche assistette, non visto, anche Verdi, e a Sant'Agata si conserva uno spartito dell'opera con parecchie annotazioni, non tutte di tono benevolo) e con la tempestosa caduta della medesima opera, alla Scala, nel 1873.

Ovvio che questo movimento, nato in contrapposizione al melodramma romantico, di cui Verdi era l'esponente più accreditato, si riproponeva la ricerca del nuovo genio nazionale che sapesse incarnare lo spirito del rinnovamento. Erano in molti ad essere aspiranti alla successione, e tra questi possiamo ricordare Errico Petrella, Faccio, Filippo Marchetti, Stefano Gobatti e Amilcare Ponchielli. Ecco una tabella cronologica dei loro principali lavori rappresentati tra il 1858 e il 1873:

1858: *Jone* (Petrella)

1863: *I Profughi fiamminghi* (Faccio)

1864: *La Contessa d'Amalfi* (Petrella)

1865: *Amleto* (Faccio)

1865: *Romeo e Giulietta* (Marchetti)

1868: *Mefistofele* (Boito)

1869: *I Promessi Sposi* (Petrella)

1869: *Ruy Blas* (Marchetti)

1872: *I Promessi Sposi* (Ponchielli, 2° versione)

1873: *I Goti* (Gobatti)

Ma in realtà, cosa ci si riproponeva di rinnovare? A leggere questo passo di Boito, si ha l'impressione che le idee dei riformisti fossero poco chiare³:

L'opera in musica 'del presente' per aver vita e gloria e toccare gli alti destini che le sono segnati, deve giungere, a parer nostro: 1. La completa obliterazione della *formula*. 2. La creazione della *forma*. 3. L'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile. 4. La suprema incarnazione del dramma.

E ancora⁴:

Shakespeare è sferico, Dante è sferico, Beethoven è sferico; il sole è più semplice del garofano, il mare è più semplice del ruscello, l'*adagio* di Mendelssohn è sferico e più semplice dell'*andante* di Mozart. E perciò anche più fortemente concepibile.

Chi ci capisce qualcosa è bravo, per dirla schiettamente.

In realtà, il desiderio era quello di aprire la cultura italiana ai grandi movimenti artistici d'oltralpe. E, per ciò che concerne l'opera, il modello dichiarato non era Wagner (Boito era a quell'epoca antiwagneriano dei più convinti) ma piuttosto Meyerbeer e il *Grand Opéra*. Ed ecco che arriviamo all'altro fatto di estrema importanza per comprendere le vicende artistiche di quegli anni: la diffusione e l'affermazione sulle scene italiane del repertorio operistico francese. Il teatro musicale italiano si era servito abbondantemente di fonti francesi per i libretti⁵, ma l'opera francese non era arrivata che a spizzichi sulle nostre scene. Ed ecco, in quegli anni,

l'arrivo sui palcoscenici italiani di *Roberto il Diavolo*, *Ugonotti* e *Profeta* insieme al *Faust* di Gounod (prima alla Scala l'11 novembre 1862) e all'*Ebrea* (La Juive) di Halevy (alla Scala nel 1865). L'ultimo lavoro di Meyerbeer, *L'Africana*, lasciata incompiuta dall'autore e terminata da Fetis, arrivava in Italia il 2 novembre 1865, al Comunale di Bologna, a cinque mesi scarsi dalla prima esecuzione (28 aprile). Alla Scala l'opera era rappresentata il 19 marzo 1866 e otteneva un tale successo da essere replicata per tre stagioni consecutive.

Nel 1866 la Scala accoglieva *Don Sebastiano* e *La Favorita* che Donizetti aveva scritto per l'Opèra e nel 1867 era la volta di *Romeo e Giulietta* di Gounod (23 repliche in due edizioni) e pochi mesi dopo, nel 1868, *La Muta di Portici* di Auber, a quarant'anni dalla prima rappresentazione (4 recite).

È sintomatico, in questi anni, il fatto che Verdi, tra il 1859 (*Ballo in Maschera*) e il 1887 (*Otello*) non presenterà alcuna prima rappresentazione di nuovi lavori sulle scene italiane; uniche eccezioni, le versioni rivedute di *Forza del Destino*, *Simon Boccanegra* e *Don Carlo*, sempre alla Scala, rispettivamente nel 1869, nel 1881 e nel 1884. È dunque, questa, una fase estremamente ricca di fermenti, nella quale si inserisce, a partire dal suo arrivo a Milano, avvenuto il 9 febbraio 1864, il personaggio principale della nostra storia, Antonio Carlos Gomes.

Il futuro compositore era nato a Campinas, nello stato di San Paolo, in Brasile, l'11 luglio 1836, da una famiglia di origine spagnola (la nonna invece era un'indigena guarany). Dopo i primi studi col padre, direttore della banda cittadina, sposatosi quattro volte e padre di 26 figli, il nostro studia, dal 1860, al Conservatorio di Rio de Janeiro, col maestro italiano Gioachino Giannini, e debutta come operista, auspice l'Imperial Academia de Musica e Opera Nacional, il 4 settembre 1861, con *La noite do Castello*, ben accolta al Teatro Lirico Fluminense di Rio. Nel 1863, il 15 settembre, viene eseguita, ancora a Rio, la sua seconda opera, *Joanna des Flandres*, su un libretto di Salvador de Mendonça, ancora con buon esito. I due successi gli fruttano una borsa di studio concessa dall'imperatore Don Pedro II di Borbone e dalla consorte Teresa Cristina (figlia di Francesco II di Borbone, l'ex "Franceschiello" per pochi mesi re delle Due Sicilie) per continuare gli studi a Milano. Per quel poco che si può dire delle prime due opere di Gomes, che possiamo conoscere solo tramite esempi riportati in articoli e saggi⁶, visto che in Europa i relativi spartiti appaiono irrimediabilmente, appare chiaro che il musicista preso a modello dal giovane autore in questa fase di apprendistato fu senz'altro Verdi. Lo testimoniano i suoi primi biografati, e segnatamente Luis Guimaraes⁷ e parlano abbastanza chiaro anche la scrittura e la condotta melodica dei pochi esempi che abbiamo potuto esaminare. Del resto, il repertorio verdiano costituiva la base delle prime compagnie liriche italiane che, in quegli anni, si erano spinte in Sudamerica.

Ma il primo autore ad essere ascoltato con una certa frequenza in Brasile fu Rossini, del quale Marcos Portugal,

dal 1811 maestro di cappella della corte, mise in scena *Matilde di Shabran* e *Cenerentola* (1829), *La Gazza Ladra* e *L'italiana in Algeri* (1830). Dal 1846 si possono registrare cronache di stagioni liriche regolari a Rio de Janeiro, dal 1854 a Bahia, dal 1865 a Recife e pure in posti come Sao Luis do Maranhao, dove nel 1857 si rappresentarono *Nabucco* ed *Ernani* e nel 1859 *Lucrezia Borgia*.

Tra i componenti delle compagnie italiane ricordiamo, tra i nomi notevoli, il soprano Augusta Candiani (debutto a Rio nel 1844), Ida Eltavina (1849), Rosina Stoltz (1852) ed Enrico Tamberlick.

L'opera di Sao Paulo iniziò la sua attività nel 1874, ma già dal 1869 compagnie liriche italiane vi si erano spinte. Ecco, per farci un'idea, come Marcello Conati⁸ ha ricostruito la cronistoria delle "prime" verdiane a Rio de Janeiro:

Ernani 1846 - *I due Foscari* e *I Masnadieri* 1849 - *Macbeth* 1852 (inaugurazione del Teatro Lirico Fluminense) - *Nabucco*, *Luisa Miller* e *Attila* 1853 - *Il Trovatore* 1854 - *La Traviata* 1855 - *Rigoletto* 1856 - *Giovanna d'Arco* 1860 - *Un ballo in maschera* 1862 - *Aroldo* e *Vespri Siciliani* 1864. Inoltre nel 1857 veniva fondata la Imperial Academia de Musica e Opera Nacional, fondata da José Amat, nobile spagnolo emigrato in Brasile a causa della rivoluzione carlista. Il programma dell'istituzione veniva pubblicato il 13 aprile. In esso si prevedeva, tra l'altro la diffusione del grande repertorio in esecuzioni tradotte in portoghese (nel 1856 *Il Trovatore*, nel 1859 *I Lombardi alla prima Crociata* e nel 1862 *La Traviata*) e inoltre l'inserimento in ogni stagione di un'opera nuova di autore brasiliano, che avrebbe dovuto utilizzare elementi folklorici nazionali⁹. Fu appunto sotto gli auspici dell'Opera Nacional che Gomes, il quale vi lavorava come maestro sostituto, poté rappresentare le sue due prime, opere in lingua brasiliana. Ricordiamo anche che l'Academia rimase in vita fino all'agosto 1864, quando chiuse i battenti proprio con alcune recite della prima opera di Gomes.

Ma torniamo ai primi passi del nostro in Italia, che Gomes mosse abbastanza in sordina, mirando per prima cosa a perfezionarsi (con Terziani e Mazzucato e poi con Lauro Rossi) e a conseguire un diploma da aggiungere a quello già ottenuto in Brasile, cosa che avvenne nel 1866. Di poco seguente è il debutto italiano, con una rivista, *Se sa minga*, in dialetto meneghino, rappresentata il 1° gennaio 1867 al Teatro Fossati. C'era, in questo spettacolo, un'aria che diventò famosa, "Fucile ad ago", una satira della battaglia di Sadowa, che lo rese molto popolare presso il pubblico milanese. Un anno e mezzo dopo, al Carcano, è il turno di un'altra rivista, *Nella luna*, su testo di Eugenio Torelli Violler, che nove anni dopo fonderà *Il Corriere della Sera*. Ma, a questo punto, i tempi sono maturi per l'esordio operistico italiano, e questo avviene con un soggetto esotico: *Il Guarany*, da un romanzo di José Martiniano de Alencar. Non è che fosse una novità: soggetti ed ambientazioni esotiche, introdotte forse dalla prima volta dalla *Nitteti* di

Metastasio¹⁰, passando poi per *Semiramide* e *Alzira*¹¹ erano già comparsi nell'opera italiana, ma il gran successo di opere come *L'Africana* e *I Pescatori di Perle* ne avevano fatto una moda. Il libretto del Guarany fu preparato da Antonio Scalvini e Carlo D'Ormeville (autore tra l'altro del testo del *Ruy Blas*). L'opera andò in scena alla Scala, preceduta da riprese di *Piero de' Medici* del principe Poniatowski (10 recite), dell'*Ebrea* (23 recite), della *Dinorah* (11 recite) e degli *Ugonotti* (13 recite). Dopo la prima del *Guarany* la stagione si concluse con recite uniche di *Roberto il Diavolo*, *Otello* di Rossini, *Norma* (con la veterana Rosina Penco) e *Il Trovatore*.

Il 19 marzo 1879 l'opera andò in scena, e si replicò per dodici volte complessive. Una buona compagnia di canto, formata da Marie Sass (la prima Elisabetta verdiana) come Cecilia, dal baritono Enrico Storti (Gonzales), dal tenore Giuseppe Villani (Pery) e dal basso Teodoro Coloni (Antonio), agiva in scena. Tra l'altro, nella parte del Cacico, debuttava alla Scala un nuovo baritono, destinato a carriera importantissima: Victor Maurel, il creatore futuro di Jago e Falstaff. Secondo molti, una delle ragioni dell'oblio in cui giace attualmente il lavoro è costituita dal libretto, appartenente senz'altro al genere del "feuilleton" e mescolante elementi tipici dell'opera italiana con situazioni spettacolari accentuate al massimo, da *grand opéra*. L'opera piacque però al suo apparire, anche a critici severi ed allo stesso Verdi, che secondo Gino Monaldi¹² ne diede un giudizio molto positivo. La vicenda, ambientata all'epoca della conquista portoghese del Brasile, narra dell'amore di Cecilia, figlia di Antonio, nobile portoghese, per Pery, indigeno della tribù dei Guarany. La fanciulla però è stata promessa ad Alvaro, e su di essa ha messo gli occhi anche l'avventuriero Gonzales, che tenta di rapirla con l'aiuto di due compagni, Ruy Bento e Alonso, promettendo di svelare dove si trova una miniera d'argento da lui scoperta. Pery li smaschera, ma a complicare ulteriormente le cose c'è l'intervento della feroce tribù degli Aimorè, cannibali addirittura, che rapiscono Cecilia e Pery, il quale dovrebbe essere "sbranato dagli anziani della tribù". Don Antonio libera i due giovani, ma gli Aimorè, appoggiati da Gonzales, attaccano ancora il castello. Pery giunge per salvare Cecilia, che gli viene concessa previa conversione al cristianesimo. Messi in salvo i due innamorati, Don Antonio da fuoco alle polveri del castello mentre Cecilia assiste alla catastrofe e Pery le addita il cielo. Ce n'è per tutti i gusti, come si vede: amori, tradimenti, battaglie, capovolgimenti di fronte. Manca in effetti il fattore etico e morale che da coerenza e credibilità alle passioni dei personaggi verdiani.

Venute meno queste ragioni, resta solo la retorica dell'atteggiamento, il "gesto", privato delle motivazioni che lo sorreggevano. Per quanto riguarda i personaggi, Cecilia è una delle ultime apparizioni della fanciulla angelicata di tanti libretti ottocenteschi. È il vecchio cliché della idealizzazione della figura femminile, a soli

cinque anni dalla apparizione, sulle scene operistiche, di quella che Mario Praz¹³ ha definito la "belle dame sans merci", che farà la sua comparsa nel 1875, col personaggio di Carmen.

La scrittura è moderatamente ornata, fin dalla Polacca che ne costituisce la sortita, che avviene fuori scena, secondo un'altra situazione prediletta dal romanticismo:

ALL. VIVACE ASSAI

Gen - ti - le di cuo - re leg - gia - dra di vi - so

E si veda, a questo proposito, anche la ballata del secondo atto:

C' era u - na vol - ta un prin - ci - pe

me - sto, pen - so - so e bel - lo,

Pery, tipo dell'eroe pronto all'impeto generoso, ha una fiera a volte ben rispecchiata dalla musica:

Van - to io pur, van - to io

pur su - per - ba cu - na su - per - ba cu - na

Opera

Uno dei personaggi che devono di più a certo librettismo di Verdi è Gonzales, tipo dell'antagonista protervo e mai domo, sull'esempio anche di Don Sallustio del *Ruy Blas*.

Alcuni suoi modi espressivi sono anche però ricavati dall'ascolto assiduo delle opere francesi andate in scena alla Scala, che Gomes frequentò regolarmente nei suoi anni di apprendistato milanese. Si veda ad esempio la Ballata del secondo atto, modellata su quella di Nelusko del quarto atto dell'*Africana*:

brillante

Gon. *Sen-za tet-to, sen-za cu-na,*

vi ta ab-bi a mo nel gio-ir

Impegnativo vocalmente (tessitura alta, con un Sol naturale alla conclusione) il brano rivela affinità anche col celebre brindisi di Amleto; affinità peraltro solo ideale, visto che l'opera omonima di Thomas arriverà in Italia solo nel 1876, alla Fenice di Venezia. Il tutto è innestato in una cornice di grandiosità spettacolare, preannunciata del resto subito dall'apertura della Sinfonia, con un tema che poi Gomes ripresenterà al momento della catastrofe conclusiva:

Andante Grandioso

ff marcato

Questo vale anche per i finali d'atto, a parte il primo che si conclude col celebre duetto tra Pery e Cecilia, una delle pagine più notevoli dello spartito, conclusa però, come ha giustamente notato Conati¹⁴ in modo un po' troppo sbrigativo.

AND. ESPRESSIVO *a mezza voce espress.*

legato

Sen to una for-za in -

do mi ta chògnor mìtrag-ge a te;

È buono comunque anche il tema della stretta, sebbene un po' troppo marcatamente donizettiano come matrice (somiglia lievemente, infatti, alla sezione finale del duetto tra Paolina e Poliuto, "Il suon dell'arpe angeliche").

ALL. MOSSO *espress.*

deh! che a me non tol-ga-si la can-di-da tua fe; vi-

vìo Pe-ry, ten sup-pìi-co, pel pa-dre mio, per me!

Altri brani rivelano, nella instabilità della condotta armonica, il tentativo di costruire un discorso vario e coinvolgente, ma a volte proprio per questo frammentario.

Il debito di Gomes nei riguardi di Verdi si estende anche al trattamento della parte corale, con certi episodi che sembrano piovere direttamente dal mondo delle prime opere verdiane (i cori di sgherri di *Lombardi e Macbeth* e quelli dei *Masnadieri*).

Comunque sia, il Guarany assicurò la fama al suo autore, che pochi mesi dopo la “prima” rientrava in patria, accolto come un eroe. Il 2 dicembre 1870 l’opera veniva rappresentata a Rio nel Teatro Lyrico, alla presenza dell’imperatore, con un trionfo che assunse le proporzioni di un vero avvenimento a carattere nazionale.

Veniamo ora al lavoro successivo (a non tener conto dell’operetta *Telegrafo elettrico*) che fu *Fosca*, su libretto di Antonio Ghislanzoni tratto da una novella del marchese Capranica (*La Festa delle Marie*), data ancora alla Scala (in una stagione che comprendeva *Ruy Blas*, *Roberto il Diavolo*, *Un Ballo in maschera*, la già ricordata prima scaligera del *Lohengrin* e *Viola Pisani* di Edoardo Perelli) il 16 febbraio 1873. Dirigevo Franco Faccio e cantavano Gabrielle Kraus (*Fosca*), Carlo Bulterini (Paolo), Victor Maurel (Cambro) e Ormondo Maini. Esito contrastato, si ebbero solo sette recite. Gomes amava quest’opera più di tutte le altre, e coloro i quali, non senza ragione, hanno tentato di tracciare una parabola evolucionistica dello stile di Gomes insistono sui pregi formali che *Fosca* rivelerebbe rispetto al *Guarany*, nel quale la vena melodica più spontanea sarebbe inficiata da una scrittura orchestrale meno rifinita. In realtà lo spartito rivela una condotta molto più scaltrita nell’uso dei motivi conduttori (non *Leitmotiven* in senso wagneriano, perchè Gomes, per quanto ne sappiamo, di Wagner ne aveva ascoltato pochino) e una struttura vocale che tende ormai al discorsivismo e al superamento della dicotomia recitativo-aria. L’opera si regge inequivocabilmente sul personaggio di Fosca, una di quelle eroine ricche di temperamento, che in quegli anni apparivano sempre più di frequente sulle scene operistiche, e che costituiscono l’anello di congiunzione ideale con le attrici-cantanti dell’operismo verista. Cantanti come Maddalena Mariani Masi, Medea Borelli, Helena Theodorini, Maria Durand e Romilda Pantaleoni incarnavano, all’epoca, questo tipo di soprano, la cantante con voce e temperamento drammatici, meno dotata dal punto di vista dell’agilità (che del resto dalle opere dell’epoca veniva sempre più riservata ai soprani di coloratura) ma puntante, al contrario, su un’espressione altisonante e vigorosa e su risorse sceniche molto sviluppate. Rodolfo Celletti ha bene inquadrato questo aspetto della questione¹⁵:

Tutto questo comincia a introdurre nel processo interpretativo quella particolare calibratura dell’accento che sarà tipica del teatro musicale verista. Gli scontri tra i vari personaggi prendono a spogliarsi degli atteggiamenti araldici e delle formalità cavalleresche ispirati dai grandi motivi dei conflitti melodrammatici — guerre di religione, rivendicazioni di libertà civili e religiose, faide tra famiglie

storiche — per tendere a una violenza che ha già qualcosa della rissa e della zuffa. In queste occasioni il canto assume un andamento convulso e frastagliato oppure una concitazione declamatoria che qua e là arriva a sfiorare la voce “gridata”.

L’opera fu rivista tre volte, nel febbraio 1878 (alla Scala, con Amalia Fossa, Francesco Tamagno e ancora Maini), poi per una rappresentazione al Comunale di Modena, avvenuta il 10 febbraio 1889, diretta da Emilio Usiglio e cantata da Virginia Damerini, Leonilde Gabbi, dal tenore Gambarelli e dal baritono Arturo Pessina, infine al Dal Verme di Milano nel novembre 1890, per poi uscire di repertorio.

Si può comunque sottoscrivere il giudizio di Conati relativo a quest’opera¹⁶:

Nel suo complesso la *Fosca* segna la fase di maggior avanzamento compiuto in arte da Gomes e al tempo stesso il vero momento del suo effettivo inserimento nel vivo dell’evoluzione dell’opera lirica italiana, rappresentando per i suoi tempi uno dei tentativi più seri di mediazione tra il melodramma italiano e le esperienze “oltremontane”. A conti fatti, essa costituisce anche il risultato artistico forse più equilibrato e coerente ottenuto nel teatro musicale dal movimento della “Scapigliatura”, oserei dire più coerente anche se meno appariscente che non quello, per molti aspetti equivoco, conseguito dal *Mefistofele* di Boito.

Non altrettanto si può dire del lavoro successivo, *Salvator Rosa*, su testo ancora di Ghislanzoni da un romanzo di Eugene Merincourt, per la prima volta rappresentato al Teatro Carlo Felice di Genova il 21 marzo 1874 con un successo concretatosi in 36 chiamate. Dirigevo Giovanni Rossi, interpreti erano Romilda Pantaleoni (Isabella), Clelia Blenio come Gennariello, Salvatore Anastasi (il marito di Antonietta Pozzoni, la prima interprete di Aida) come Salvator Rosa, Leone Giraltoni (Masaniello).

Il 10 settembre 1874 l’opera arrivava anche alla Scala, dove totalizzò 15 recite, malgrado le perplessità manifestate in precedenza da Gomes in una lettera a Eugenio Tornaghi (procuratore di Casa Ricordi) del 14 luglio¹⁷:

Ho risposto al telegramma d’oggi con la massima franchezza, convinto che il *Salvator Rosa* in autunno alla Scala, non potrà in nessun modo fare il nostro interesse, la prova è che da tanto tempo non si è potuto formare una compagnia adatta in tutto alla detta opera.

Se il *Salvator Rosa* non è degno di essere presentato alla Scala in carnevale al colto pubblico, lasciatelo stare, non mancano opere allo stabilimento Ricordi che possono contentare gli esigenti...

Io però non desidero essere la *bestia espiatoria*, sacrificando in autunno un’opera nuova che ebbe un tale successo entusiastico, del quale io vado superbo.

Conosco molto bene il pubblico della Scala, e so benissimo l’importanza che darebbe al mio lavoro, anche con qualsiasi compagnia in autunno.

A Milano, l’opera la diresse Franco Faccio, e la compagnia comprendeva Emma Wiziak, Clelia Blenio, Ippolito D’Avanzo, Augusto Parboni ed Eraclito Bagagiolo.

Anche qui, le colpe maggiori vanno imputate al libretto, che è molto incerto nella caratterizzazione dei personaggi (si veda il Duca d'Arcos, che nonostante un'aria stupenda come "Di sposo, di padre", che è tuttora nel repertorio di tutti i bassi celebri, non riesce ad oltrepassare i limiti del cattivo da fumetto) e il successo iniziale dell'opera è da ascrivere al merito di certi effetti ormai decisamente di sapore preveristico, oltre che ad alcune pagine accattivanti come la serenata in mi bemolle maggiore "Mia peccerella", cantata da Gennariello, personaggio affidato a un soprano *en travesti*, uno degli ultimi casi del genere (ma l'aria restò popolare per merito di una riuscita incisione discografica di Enrico Caruso).

Successiva tappa di Gomes fu *Maria Tudor*, su libretto di Emilio Praga (con la collaborazione di Boito) che fu un solenne fiasco alla Scala, la sera del 27 marzo 1879, nonostante un cast vocale sbalorditivo, che comprendeva Anna D'Angeri (Maria Tudor), Francesco Tamagno (Fabiano), Giuseppe Kaschmann (Gil di Terranova) e Edouard De Reszkè (Gilberto). Gomes così registrava l'esito¹⁸:

Pur troppo alla prima della *Maria* il pubblico non ha voluto ascoltare, e la corrente contraria si manifestò subito al principio del II atto.

Alla seconda rappresentazione non pareva più lo stesso pubblico: applaudirono ai pezzi principali, e per fino fecero bisare il Duetto d'amore del II atto!

Malgrado ciò, l'opera fu ritirata dopo la seconda sera.

Anche qui il libretto, tratto da uno dei meno convincenti drammi di Victor Hugo, sembra in più punti fare da zavorra alla musica, che rimane imprigionata nel consueto cliché delle soluzioni spettacolari di stampo meyerbeeriano, nonostante la presenza di spunti interessanti, che però non riescono ad inserirsi in un contesto stilisticamente coerente ed unitario.

Una cosa che mancò a Gomes, in effetti, fu la capacità, che era invece formidabile in Verdi, di intervenire presso i librettisti per costruirsi testi adatti alle proprie esigenze. Le sue lettere ce lo mostrano, al contrario, molto irrisolto in queste circostanze. Si vedano questi due esempi. Il primo riguarda proprio l'opera in questione¹⁹:

Caro Tornaghi, ho trovato e sto trovando molta difficoltà *nella forma* del libretto della *Maria Tudor* e di ciò mi sono accorto nel musicarlo! La *maniera di fare*, tanto di Praga, quanto di Boito, è strano e laconico in modo da imbarazzare il maestro più volentieroso!

Oppure quest'altro, relativo al progetto di una *Oltrada*, su libretto di Ghislanzoni, a cui Gomes lavorava attorno al 1884²⁰:

Quando credo di aver finito oggi, domani mi pare di dover rifare il lavoro!

E ciò perchè? Non ti posso dire, perchè non lo so nemmeno io.....So però che il libretto è la mia disperazione! Il soggetto di Ghislanzoni è buono, ma certi finali d'atto non mi persuadono. Quello di Parravicini (*Lo schiavo*, n.d.r.)

mi pare meglio come argomento, ma i versi son roba da far ridere le galline del contadino del David!

Aggiungi a queste mie prolungate ed involontarie oscillazioni le difficoltà di ottenere *in tempo opportuno* i cambiamenti che mi occorrono; quindi perdita di tempo, scoraggiamenti e che so io!

Comunque, mentre la sua fama, per il momento, non accennava a diminuire (nel 1883 *Salvator Rosa*, per esempio, inaugurava le stagioni liriche di cinque teatri italiani: Padova, Palermo, Cremona, Cagliari e Sassari) Gomes, messa definitivamente da parte L'*Oltrada*, lavorava assieme a Rodolfo Parravicini sull'opera *Lo Schiavo*, che doveva venir rappresentata a Rio de Janeiro, diretta dall'autore, al Teatro Lyrico Fluminense, il 27 settembre 1889, con Maria Peri (Ilaria), Oster Van Cantaren (La Contessa di Boissy), Franco Cardinali (Americo), Enrico Serbolini (Don Rodrigo), e, come Iberè, Innocente De Anna, baritono e grande amico del musicista, come ci testimoniano numerose lettere²¹. L'opera era originariamente destinata al Comunale di Bologna, ma poi la cosa non andò in porto per i gravi dissidi insorti con l'impresa, di cui faceva parte anche il librettista.

Lo Schiavo, scritto sotto l'influenza dell'abolizione della schiavitù in Brasile, è ancora un'opera a pezzi chiusi, che forse può apparire formalisticamente arretrata rispetto alle ultime novità del tempo (l'*Otello*, l'*Edmea* di Catalani, la *Carmen*, il *Samson et Dalila*); ma trapela, in questo spartito, anche un gusto nuovo, quasi anticipatore di certe atmosfere pucciniane, come dimostra del resto il brano più celebre dell'opera: la romanza del secondo atto, affidata ad Americo, "Quando nascesti tu", resa popolare da due celebri incisioni di Enrico Caruso e di Giacomo Lauri Volpi. In particolare certe frasi della sezione centrale denunciano un *climax* ormai nettamente anticipatore di certe pagine della Giovane Scuola (anche se Gomes non sarà mai un verista e non farà mai uso di melodie folkloristiche del suo paese; al massimo, nelle danze de *Lo Schiavo* intervengono alcuni strumenti brasiliani). Infine, l'estrema pagina di Gomes, *Il Condor*, su un testo di Mario Canti (ancora di argomento esotico: la vicenda si svolge a Samarcanda tra i Tartari) che tenne per dieci recite, alla Scala, sotto la direzione di Leopoldo Mugnone (prima rappresentazione il 21 febbraio 1891). È un lavoro decisamente privo di qualsiasi tenuta teatrale, per il quale a suo tempo si parlò di omaggio alla tecnica wagneriana del *Leitmotiv*, probabilmente abbastanza a sproposito. L'aveva preceduto un tentativo di collaborazione con Felice Cavallotti (*Cantico dei Cantici*), non concluso. Il 15 novembre 1891, la proclamazione della repubblica in Brasile faceva rapidamente declinare il favore di cui godeva Gomes nel suo paese: Leopoldo Miguez, musicista di tendenze repubblicane²², gli veniva preferito alla direzione del Conservatorio di Rio, anche se poi Gomes fu incluso nella delegazione che doveva rappresentare il Brasile all'Esposizione di Chicago, nel 1893, per celebrare con un anno di ritardo il quarto centenario della scoperta dell'America. Per questa circostanza il musicista

sta compose il poema sinfonico-vocale *Colombo*, su testo di Albino Falanca.

Nominato, nel 1895, direttore del Conservatorio di Belem, nello stato di Parà (rinunciando alla direzione del Liceo Musicale di Venezia per cui era stato proposto), Gomes moriva in quella città, il 16 settembre 1896.

Come abbiamo visto, le sue opere dovevano rapidamente uscire di repertorio, anche se *Il Guarany* fu rappresentato sicuramente fino agli anni Venti del nostro secolo²³ e *Lo Schiavo* fu interpretato nel 1939 da Giacomo Lauri Volpi durante la sua ultima stagione al Colon di Buenos Aires²⁴. *Maria Tudor* doveva conoscere la sua prima, e pensiamo unica, ripresa moderna nel 1934 a Rio, per opera di Gino Marinuzzi. *Fosca* è stata ripresa in tempi recenti, sul palcoscenico del Teatro Municipal a Sao Paolo, il 14 settembre 1966.

In realtà, non era probabilmente la personalità artistica che faceva difetto al musicista brasiliano, ma piuttosto la continuità stilistica e la capacità di organizzare in modo preciso il discorso drammaturgico, oltre che alcuni accenni di superficialità come quelli rilevati da Antonio Bazzini esaminando il *Salvator Rosa*²⁵. Ma l'originalità di alcune sue soluzioni non merita di passare sotto silenzio, e sarebbe opportuno verificare, da parte di qualche teatro, le possibilità di tenuta teatrale di alcuni tra i suoi lavori migliori. In ogni caso, lo studio di figure come quella di Gomes, ed anche l'ascolto di alcune delle sue composizioni, può essere di buona utilità per capire quale era la *temperie* artistica di quegli anni, il tessuto connettivo dal quale emergevano quelli che oggi consideriamo i capolavori del teatro musicale.

Note

¹ JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, London, Cassell, 1973-81, 3 voll. (Trad. It. del I vol. coordinata da Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1985, pag. 557)

² Era il famoso componimento dove si paragonava l'arte italiana ad un "altar bruttato come un muro/di lupanare".

³ ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Verona, Mondadori, 1942, pag.1107.

⁴ Ibidem, pag. 1171

⁵ Vedi ad esempio FRANCA CELLA *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Bellini*, in "Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna", Milano, 1968, pagg.449-576. Inoltre si può ricordare, facendo un po' d'attenzione, che i libretti di Verdi basati su fonti francesi sono i seguenti: *Un giorno di regno*, *Nabucco*, *Ernani*, *Alzira*, *La Battaglia di Legnano*, *Stiffelio*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *I Vespri Siciliani*, *Un Ballo in maschera*, *Aida*.

⁶ MARCELLO CONATI, *Formazione ed affermazione di Gomes nel panorama dell'opera italiana. Appunti e considerazioni*, in *Antonio Carlos Gomes: Carteggi italiani* raccolti e commentati da Gaspare Nello Vetro, Milano, Nuove Edizioni, s.d. (ma 1977) pagg. 39-41.

⁷ Ibidem, pag. 38 (riporta un passo citato in Luiz Heitor, *As primeiras operas*, in "Revista Brasileira de Musica" Rio de Janeiro, 1936, pag. 209).

⁸ Ibidem, pagg. 36-37.

⁹ Vedi JOSÉ LOPEZ CALO, *L'America Latina*, in AA.VV., *Storia dell'opera*, Torino, UTET, 1977, 3 voll., 6 tomi, vol. II, tomo II, pag. 464.

¹⁰ Per un sommario elenco di musicisti che si sono cimentati con questo testo, vedi CHARLES OSBORNE, *The Complete Operas of Verdi-A Critical Guide*, London, Gollancz, 1969 (Trad. It. di Giampiero Tintori, Milano, Mursia, 1975, pag. 373).

¹¹ Analogia colta da Budden, op. cit., pag. 260.

¹² GINO MONALDI, *Verdi nella vita e nell'arte (Conversazioni verdiane)*, Milano, Ricordi, s.d. (ma 1913) pagg. 187-188.

¹³ MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1976 (5° Ed.) cap. IV, pagg. 139-212.

¹⁴ Conati, op. cit. pag. 51.

¹⁵ RODOLFO CELLETTI, *La Vocalità*, in *Storia dell'Opera*, cit., vol. III, tomo I, pag. 278.

¹⁶ CONATI, op. cit., pag. 62.

¹⁷ *Carteggi italiani*, cit., pag. 101.

¹⁸ Ibidem, pag. 120.

¹⁹ Ibidem, pag. 110.

²⁰ Ibidem, pag. 171.

²¹ Ibidem, pagg. 139-255. Ma l'amicizia tra i due doveva finire proprio a causa dei dissapori insorti durante le recite dello *Schiavo*.

²² Oltre che compositore, direttore d'orchestra; tra l'altro, titolare nella tournée dell'impresa Claudio Rossi nella quale doveva debuttare, il 30 giugno 1886 a Rio, il diciannovenne Arturo Toscanini, sostituendo Miguez nella seconda recita di *Aida*.

²³ GIACOMO LAURI VOLPI, *L'Equivoco*, Roma, Corbaccio-Dall'Oglio, 1939 (II ed. Bologna, Bongiovanni, 1979, pag. 125) dove si parla di una recita del *Guarany* data a Rio de Janeiro nel 1921, con Maria Ros e Miguel Fleta. Inoltre nel 1950 l'opera fu ancora rappresentata a Rio, con protagonista il giovane Mario Del Monaco.

²⁴ LEONARDO BRAGAGLIA, *La Voce Solitaria*, Roma, Bulzoni, 1982, pag. 203.

²⁵ CLAUDIO SARTORI, *L'avventura del violino*, Torino, ERI, 1978, pag. 394.

Gian Guido Mussomeli, è autore di saggi dedicati particolarmente all'opera lirica dell'Ottocento. È critico musicale dei quotidiani "La Tribuna" di Treviso, "Il Mattino di Padova" e "La Nuova Venezia". Collabora inoltre con il "Giornale della musica" e, all'estero, con la rivista "Opéra International" e con TeleCapodistria.