

**Les estrenes de les òperes de Verdi a Barcelona entre
el 1842 i el 1856.
Els inicis i els *anni di galera*.**

Màster oficial:
Construcció i Representació d'Identitats Culturals

**Facultat de Filologia
Universitat de Barcelona**

Alumna: **Paula Costes**
Tutora: **Dra. Gabriella Gavagnin-Capoggiani**

Juny 2010

Índex

1. Introducció	3
1.1 Objectius i articulació del treball.....	3
1.2 Aspectes metodològics	5
1.3 Verdi i l'activitat teatral a Barcelona entre el 1840 i el 1856.....	7
2. Les Estrenes de les òperes de Verdi a Barcelona. 1842-1856.....	11
2.1 Oberto. Conte di San Bonifacio.....	11
2.2 Nabucco	17
2.3 Ernani.....	22
2.4 I Lombardi alla prima crociata	29
2.5 I due Foscari.....	38
2.6 Attila	43
2.7 Giovanna d'Arco.....	49
2.8 I masnadieri.....	53
2.9 Macbeth.....	59
2.10 Alzira	64
2.11 Luisa Miller	71
2.12 Stiffelio	78
3. Conclusions	84
4. Apèndix.....	87
5. Bibliografia	88

1. Introducció

1.1 Objectius i articulació del treball.

Durant el segle XIX, Barcelona esdevé una de les ciutats més importants d'Europa pel que fa a les representacions operístiques. Gràcies a la constant importació de produccions italianes i al fet de poder disposar de companyies de nivell que s'encarregaven de posar-les en escena de manera relativament immediata, els empresaris teatrals comencen a ampliar el repertori per tal d'oferir a un públic cada vegada més exigent, les novetats del gènere líric. L'any 1815 el *belcanto* arriba a l'escenari del Teatre de la Santa Creu¹ de la mà de Gioacchino Rossini amb *La Italiana in Algeri*. A partir d'aquest moment s'hi estrenen òperes de Giovanni Pacini, Saverio Mercadante, Giacomo Meyerbeer, Vincenzo Bellini i Gaetano Donizetti entre d'altres, que desbanquen en certa manera les composicions del Barroc. L'escola *belcantista* suposa tota una innovació dins el món de l'òpera i, a més a més, ajudarà a fixar un cànon estètic entre molts crítics, els quals per això mateix tindran dificultats per entendre les composicions posteriors que no segueixen exactament aquests paràmetres.

El primer compositor que trenca amb la preeminència *belcantista* a Barcelona és Giuseppe Verdi. A partir de l'estrena de la seva primera òpera al Principal – *Oberto. Conte di San Bonifacio* – l'any 1842, el mestre italià, en passar a ser un habitual a les cartelleres dels teatres de la ciutat, despertarà un gran interès de públic i, a la vegada, certa resistència per part de la crítica.

La seva obra, tot i ser reconeguda en diferents treballs publicats sobre la història de l'òpera a Barcelona com a punt d'inflexió pel que fa a les representacions líriques, no ha estat mai estudiada de manera sistemàtica pel que fa a qüestions de recepció. La tesi doctoral de Jaume Radigales i Babí, *Representacions operístiques a Barcelona, 1837-1852: l'eclosió teatral a partir de la premsa*, llegida a la Universitat de Barcelona l'any 1999, ofereix una acurada panoràmica de l'escena lírica d'aquells temps i resulta un punt de partida excel·lent per contextualitzar la recepció verdiana. També hi ha dues obres, interessants pel fet d'haver estat escrites a l'època a què ens referirem, les quals, tot i estar una mica desfasades, aporten testimonis de primera mà d'una manera molt objectiva. Són *La òpera en Barcelona* de Virella Cassañes, publicat a Barcelona l'any 1888, i els dos volums publicats dins *Monografias de Barcelona* l'any 1946, de Josep Subirà, anomenats *La òpera en los teatros de Barcelona*. A més a més, ens ha resultat molt valuosa l'obra de Joaquin M. Sanromá, *Mis memorias*,

¹ El Teatre de la Santa Creu va rebre l'any 1840 el nom de Teatre Principal per a reforçar la seva identitat davant el nou teatre d'òpera que s'estava construint a la ciutat, el Gran Teatre del Liceu que s'inauguraria l'any 1847. A part del canvi de nom, el Teatre Principal va modernitzar la seva infraestructura i va remodelar la façana que és la que s'ha mantingut fins ara.

publicat a Madrid l'any 1894, perquè ens ofereix el seu punt de vista com a espectador que molt sovint diferia d'allò que escrivia la crítica.

La producció operística de Verdi és molt gran. D'*Oberto* (1839) a *Falstaff* (1893) compon vint-i-vuit òperes, la meitat d'elles en només onze anys. Per la naturalesa d'aquest treball de màster ens hem vist obligats a reduir el corpus d'obres a estudiar. La selecció s'ha fet seguint les paraules del propi Verdi que va considerar els anys compresos entre el 1844 i el 1850 com a *anni de galera* pel fet d'haver-se convertit en un esclau de la seva popularitat i de ser requerit per molts teatres europeus que l'obligaven a complir amb els plaços de lliurament menystenint molt sovint la qualitat de les seves composicions. S'han afegit a l'estudi les seves tres primeres òperes – *Oberto*, *Nabucco* i *Ernani* – sense les quals no seria possible situar l'èxit de Verdi. A més a més, considerem que es tracta d'un període molt important per dos motius: d'una banda, per tractar-se de l'època en què Verdi va reflectir les seves inquietuds polítiques i les del poble italià immers en ple *Risorgimento* i, per altra banda, per la importància que tindran aquestes òperes en l'evolució i la maduresa musical del mestre. L'objectiu d'aquest treball és, doncs, du a terme una aproximació de conjunt a la recepció de la primera fase verdiana a Barcelona, de gran interès si tenim en compte el valor que el compositor ha tingut, i manté, a l'escena lírica de la ciutat.

Considerem, a més a més, que és un pas previ important i necessari amb vista a un estudi global de la recepció de Verdi a Barcelona, un estudi que només una investigació de l'amplitud d'una Tesi Doctoral pot abastar, i és la nostra intenció fer-ho, en tota la seva complexitat i exhaustivitat pel que fa tant al seguiment de tot el corpus d'obres com a l'abundant informació referent a cadascuna d'elles.

Així, doncs, en aquest treball estudiarem les primeres òperes de Verdi i les dels *anni di galera* estrenades a Barcelona amb especial atenció als trets específics que caracteritzen les representacions catalanes respecte a les estrenes generals. Hem ordenat l'exposició cronològicament a partir de la data d'estrena barcelonesa que no sempre coincideix, però, amb l'ordre de *le prime* italianes. Per cada òpera resseguirem els següents aspectes: pel que fa a l'òpera en general, es tindrà en compte la gènesi, l'argument del llibret i els preparatius per a l'estrena, així com es farà atenció a la recepció que aquesta va tenir a Itàlia, o a Londres en el cas de *I masnadieri*. Pel que fa a l'estrena a Barcelona, s'analitzaran les condicions en què arriba, el teatre on es representa així com les expectatives creades. També s'estudiarà la recepció que se'n va fer, abans i després de cada estrena, des del *Diario de Barcelona*, rotatiu molt conservador, però a la vegada punt de referència important de la societat barcelonina. Finalment, hem col·lacionat els llibrets originals i els que van fer servir les companyies de Barcelona per posar en relleu les variants textuals que presenten.

En el cas que dos teatres hagin estrenat la mateixa òpera de forma gairebé paral·lela, com és el cas d'*Ernani* i de *I Lombardi alla prima crociata*, l'estudi inclourà tant l'estrena a un teatre com a l'altre, ja que parlem de pocs dies de diferència entre totes dues.

El text s'ha treballat a partir dels llibrets originals de les representacions a Barcelona trobats a la Biblioteca de Catalunya. Pel que fa als llibrets de les estrenes de Verdi a Itàlia, davant la dificultat d'accedir directament a aquestes edicions, que ha estat possible només en el cas d'*Oberto*, s'ha fet servir el volum *Verdi. Le Prime: Libretti della prima rappresentazione*, Milà, Ricordi, 2002.

Sovint s'han utilitzat altres edicions de llibrets, convenientment citades a la bibliografia, amb l'objectiu de comparar testimonis diferents per aclarir lliçons dubtoses. Sobretot ens hem pogut beneficiar de les versions digitalitzades de molts documents que, en cas contrari, ens hauria estat impossible de consultar. A més a més, per tal d'afermar algunes hipòtesi, s'ha recorregut a consultar diferents enregistraments sonors convenientment citats.

1.2 Aspectes metodològics.

Resulta del tot impossible analitzar un període històric en concret sense emmarcar-lo breument dins el seu context. És per això que per poder situar les primeres obres i les òperes dels *anni di galera* s'ha fet imprescindible aprofundir en la biografia i en tota la llarga producció artística de Verdi, amb la finalitat d'entendre, sobretot, el significat que les innovacions verdianes anaven adquirint no només dins la seva trajectòria personal sinó en la història de l'òpera en general. En aquest aspecte ens han estat molt útils les biografies de Marcello Conati², Carlo Gatti³, Mary Jane Phillips-Matz⁴, o John Rosselli⁵, entre d'altres. A més a més, hem pogut completar la informació referent a les òperes amb l'imprescindible col·lecció de quatre volums de Julian Budden⁶ d'on hem extret aspectes relacionats amb la recepció de les òperes en el moment de la seva estrena i posteriors reposicions. En aquest sentit, el tractat d'Angelo Basevi⁷, ens ha ofert un testimoni rigorós i sobretot proper per haver estat escrit durant el període que treballem. Ens ha resultat molt valuosa la feina empresa per l'Istituto di Studi Verdiani de Parma, que a part de donar-nos suport en la recerca, han realitzat una tasca de valor incalculable recollint i publicant tota la correspondència verdiana. Material imprescindible per conèixer tant la gènesi de les òperes, com les relacions del

² M. Conati, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, Edizioni ETS, 2002.

³ C. Gatti, *Verdi*, Milà, Mondadori, 1951.

⁴ M.J. Phillips-Matz, *Verdi. Una biografia*, Barcelona, Paidós, 2001.

⁵ J. Roselli, *Vida de Verdi*, Madrid, Cambridge University Press, 2001.

⁶ J. Budden, *Le opere di Verdi*, Torí, EDT, 1988.

⁷ A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Florència, Tipografia Tofani, 1859.

compositor amb llibretistes i empresaris teatrals i sobretot per poder documentar les estrenes des del punt de vista del mateix Verdi.

Pel que fa a la recepció a Barcelona s'ha treballat tenint molt en compte el panorama ofert per les obres de Virella Cassañes, Subirà i Sanromà i s'ha concretat la recerca amb la consulta dels exemplars del *Diario de Barcelona* corresponents al període de cada estrena; s'ha realitzat el buidatge trenta dies abans i trenta dies després de cada estrena i tenint en compte a la vegada ressenyes sobre reposicions que poguessin resultar rellevants per al nostre treball. Del *Diario de Barcelona*, hem fet servir notícies, notes, anuncis a la secció d'espectacles i sobretot les crítiques. S'ha consultat també un exemplar del diari *El Fomento* per il·lustrar la polèmica d'un espectador amb el crític del *Diario de Barcelona* Antoni Fargas i Soler.

Pel que fa als aspectes filològics del treball, és a dir, a la col·lació dels diferents llibrets s'han pres en consideració bàsicament dos tipus d'informacions que aporta cada testimoni: els paratextos i les notícies relatives a la representació, per una banda, i el text del llibret, per l'altra. En primer lloc, doncs, s'ha fet la descripció dels llibrets editats a Barcelona especificant-ne el format i el contingut, posant de manifest els canvis que es produïen en els noms dels artistes i fins i tot dels tipògrafs en un moment d'italianització total de l'òpera. I, en segon lloc, s'han col·lacionat els llibrets barcelonins amb els llibrets originals i s'han individuat les diferents variants, així com les omissions, els errors i els canvis estructurals. Sempre que ens ha estat possible, s'ha intentat aportar els motius als quals responien totes aquestes lliçons diferents. Per poder adduir altres hipòtesis, sempre que ha calgut s'han col·lacionat altres versions de llibrets, tant de Barcelona com internacionals. Molt sovint ha fet falta un recolçament sonor i és per aquest motiu que s'ha incorporat a l'estudi l'audició de certs fragments que ens han ajudat en variants que resultaven confuses. Els diferents enregistraments s'han seleccionat de manera que puguin cobrir un ampli espai de temps. D'aquesta manera, s'han utilitzat versions que van des dels anys 40 fins avui en dia.

Per poder treballar tots aquests aspectes, que afecten la recerca, la descripció i la col·lació dels testimonis, s'han seguit les pautes suggerides als manuals de crítica textual d'Alfredo Stussi⁸ i de Víctor Martínez-Gil⁹, que ens han donat les bases per aplicar una metodologia comparativa als textos del llibrets. A més a més, de cara a la feina no sempre fàcil d'interpretació de les variants s'han tingut en compte, com a model d'anàlisi, les múltiples lectures, en matèria de filologia d'autor, de Gianfranco Contini¹⁰. Cal destacar en l'elaboració d'aquest treball l'ajuda de l'obra de Gregory

⁸ A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994.

⁹ V. Martínez-Gil (coord.), *L'edició de textos: història i mètode*, Barcelona, Pòrtic, 2001.

¹⁰ G. Contini, *Variants e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.

Hardwood¹¹, una guia imprescindible pel que fa a la recerca verdiana, que ens ha servit per trobar documentació, sobretot articles, referents a òperes en concret.

Finalment, cal afegir en referència tant als fragments extrets de la premsa com dels llibrets, que s'ha respectat en tot moment l'ortografia de l'època.

1.3 Verdi i l'activitat teatral a Barcelona entre el 1840 i el 1856.

Giuseppe Verdi neix l'any 1813 prop de Busseto, a la província de Parma. Ben aviat comença a mostrar una bona disposició per a la música, fet que el portarà a traslladar-se a Milà on començarà a freqüentar els ambients operístics de la ciutat. L'estrena de la seva primera òpera l'any 1839 suposarà un abans i un després en l'estètica operística del moment que es veurà refermada per les seves composicions posteriors. Ben aviat Verdi serà anomenat el «compositor del poble», tant per les seves potents melodies com per la voluntat que va tenir sempre de fer arribar l'òpera més enllà del públic aristocràtic. Durant aquells anys 40, Itàlia començava a sentir-se inquieta per la dominació dels àustries. L'òpera de Verdi va sortir al carrer i va aconseguir encendre amb els seus cors fervorosos l'esperit d'un poble que lluitava per la seva identitat. Si en un principi aquesta no va ser la voluntat de Verdi, en veure quin era el resultat de les seves òperes i ajudat també per les seves idees polítiques, el compositor va accentuar les connotacions patriòtiques dins les seves òperes. D'aquesta manera, serà una de les figures més importants, no només a nivell musical, sinó també a nivell polític i social. Serà considerat un dels personatges clau en el procés d'unificació. No hem d'oblidar que amb l'esclat de la revolució l'any 1848 començà a utilitzar-se el famós *VIVA VERDI!* que servia als partidaris del rei per reivindicar, escapant-se de la repressió austríaca, una Itàlia unida regnada pel monarca de Sardenya. Tot i que va representar Busseto al Parlament, un cop passada la febre *risorgimentale*, va decidir renunciar i dedicar-se a la música.

A Barcelona la importància de Verdi és sobretot musical i no té en principi implicacions polítiques. També és cert, però, que les representacions verdianes, per la continua presència als escenaris de la ciutat, es van veure relacionades amb molts conflictes teatrals que van arribar a convertir-se en problemes socials i que, en algunes ocasions, van obligar a intervenir les autoritats.

Fins a l'any 1837, el Teatre de la Santa Creu havia estat el principal escenari de la ciutat pel que fa a representacions líriques. Des de l'any 1750 el teatre tenia una companyia italiana d'òpera pròpia. Com que l'òpera agradava, es van anar renovant les companyies i, de mica en mica, es va anar conformant una temporada lírica estable. Les òperes barroques de Pergolesi, de Bertoni, o de Galuppi se succeïen any rere any tot i no comptar amb el suport de la cort. Al segle XIX les representacions

¹¹ G. Hardwood, *Giuseppe Verdi: a guide to research*, Nova York, Garland, 1998.

operístiques i les de text feien que cada cop hi hagués més públic disposat a acudir al teatre i es va començar a forjar una afició. La Santa Creu va ser la porta d'entrada a Espanya de molts dels grans de l'òpera com ara Cimarosa, Gluck, Mozart, Salieri i els *belcantistes*, que durant els primers quaranta anys del segle XIX van omplir la cartellera amb les seves òperes. Durant la temporada 1838-1839 un nou espai comença a entrar en competència amb el teatre, és el Liceu de Montesión, que anirà incloent gradualment el repertori operístic dins la seva cartellera. En resposta a la competència, al Teatre de la Santa Creu van començar una profunda reforma de la seva estructura i, a més a més, van voler ratificar la seva importància canviant el nom. A partir de 1840 passa a dir-se Teatre Principal. El Liceu però no tenia encara prou pes com per convertir-se en el primer teatre líric de la ciutat. Si a aquest fet li sumem l'estrena de la primera òpera de Verdi al Principal, entendrem el per què aquest teatre representava les novetats mentre que el Liceu, en certa manera, continuava representant obres del passat. Per tant, la competència no va existir durant alguns anys. L'entrada en escena del Teatre Nou fa canviar les coses i realment qüestiona, pel que fa a les noves estrenes, quin era el teatre d'òpera de moda a la ciutat. El Principal aconsegueix estrenar *Nabucco* l'any 1844, primer èxit aclaparador d'una òpera de Verdi a la ciutat, però el Teatre Nou contraataca amb *Ernani*. A partir d'aquí ens trobarem amb dos episodis de ferotge competència ja que *Ernani* s'estrena al Teatre Nou i pocs dies més tard, una companyia diferent la torna a estrenar al Principal. El cas invers succeirà amb *I Lombardi alla prima crociata*, estrenada al Principal i representada pocs dies després per la companyia del Teatre Nou. No hi havia cap mena de dubte que Verdi estava de moda a la ciutat. Si tenim en compte les representacions d'aquella temporada d'ambdós teatres, *Ernani* es va representar en total 72 vegades i *I Lombardi* 44. Això, com veurem durant l'estudi de *I Lombardi*, farà que la premsa censuri aquest tipus de competència perquè, en privar el públic d'un repertori variat, afectava negativament a l'afició operística de la ciutat. De mica en mica, el Teatre Nou anirà perdent importància i es dedicarà a reposar òperes ja estrenades de Verdi al Principal alguns mesos abans. D'aquesta manera, el teatre del final de la Rambla tornarà a estrenar de manera exclusiva les noves composicions que van arribant del mestre de Busseto. Mentre la competència entre els dos teatres estava en el punt més àlgid, els empresaris del Liceu emprenen una monumental reforma que haurà de portar al teatre a ser el més important coliseu operístic de la ciutat. Així, l'any 1847 s'inaugura el Gran Teatre del Liceu. La primera representació operística que s'hi fa és precisament l'estrena de la *Giovanna d'Arco* de Verdi. La consolidació de Verdi com a un dels compositors preferits a Barcelona arriba la temporada 1848-1849. El Teatre Principal produeix cinc òperes de Verdi, inclosa la nova obra *I masnadieri*. Per la seva banda, el Liceu, també produirà cinc òperes del

mestre entre les quals hi haurà les noves *Macbeth* i *Alzira*. Les representacions suposen un contundent èxit de públic. De mica en mica, les comparacions entre les produccions i les companyies líriques d'un i altre teatre es converteixen en un tema present al carrer. Cada teatre té el seu públic i, per tant, les rivalitats es van encenent. Com explica José Subirà a l'obra sobre l'òpera a Barcelona¹², el 8 de febrer de 1849 es dicta a Madrid un Decret orgànic de teatres en el qual s'estableix que el teatre líric de la ciutat sigui el Liceu, per la qual cosa el Principal queda com a espai destinat a la declamació. La diferència en definitiva es referia a les estrenes, ja que tots dos podrien reposar obres de text, en el cas del Liceu, i òperes en el cas del Principal. Davant aquest Decret, l'estratègia del Principal per tal de fer front a la competència del Liceu fou la de recuperar un altre dels compositors que havien arrossegat gran quantitat de públic, Rossini, del qual es van cantar sis òperes aquella temporada. La temporada 1850-1851 es va caracteritzar per la preeminència de Donizetti i també per la constitució de Santiago Figueras com a únic empresari del Teatre Principal i del Liceu. Aquesta havia de ser la fi de les rivalitats i en canvi, a la tardor de 1851 es va produir un dels enfrontaments més sonats entre les dues aficions. Pel fet de pertànyer els dos teatres al mateix empresari, el Principal, s'utilitzava per assajar les noves produccions, mentre que les estrenes es feien al Liceu. Un cop l'òpera s'havia representat tres o quatre vegades, tornava a passar als escenaris del Principal. D'entrada, aquesta fusió no va sentar bé al públic i la millor manera que van trobar per protestar fou carregar contra els artistes. Així, quan la *Luisa Miller* de Verdi va deixar el Liceu per representar-se al Principal, hi va haver sonats aldarulls a la sala que van requerir la intervenció de les forces de l'ordre. A més a més s'imposaren una sèrie de mesures de seguretat que haurien de complir tots els teatres dictades des del mateix govern de la província. Els enfrontaments entre les dues aficions continuava a la Rambla i duraria uns quants anys més amb l'enfrontament de les dues aficions per la tradició operística germànica i la tradició operística italiana.

L'òpera *Stiffelio* va arribar a Barcelona l'any 1856, sis anys després de la seva estrena a Itàlia. Forma part, doncs, dels *anni di galera* de Verdi, tot i que aquí es va representar enmig del que podem considerar la segona etapa daurada de Verdi a la ciutat. És a dir, quan, a part de guanyar-se els favors del públic i per tant dels empresaris teatrals, començava a gaudir també del favor de la crítica. Tanmateix, la primera etapa ja havia aconseguit despertar un gran entusiasme entre el públic. Per tal d'entendre fins a quin punt Verdi va esdevenir popular a Barcelona, podem llegir el testimoni de Joaquín Maria Sanromà¹³ que ho recordava d'aquesta manera:

¹² J. Subirà, *La ópera en los teatros de Barcelona*, v.1 i 2, Barcelona, Millà, 1946, p.38.

¹³ J.M. Sanromà, *Mis memorias*, dins *Revista Contemporánea*, any XII, v.LXIV, 1886, pp. 464-465.

Parecerá mentira; pero nos tenía *chiflados* con *Hernani*, los *Lombardos*, *Atila* y *Macbeth*. Se había hecho en Barcelona la música popular por excelencia. No oíais otra cosa en pianos, conciertos y bandas militares. Si llegamos entonces á conocer el *Trovador*, concluimos los barceloneses por dar á Verdi carta de ciudadanía.

2. Les Estrenes de les òperes de Verdi de Barcelona. 1842-1856

2.1 *Oberto. Conte di S. Bonifacio*

Verdi tenia 26 anys quan s'estrenà la seva primera òpera *Oberto. Conte di S. Bonifacio* ni més ni menys que a La Scala de Milà. Foren molts els problemes i les decepcions alienes a la seva música que va haver de patir el compositor abans de poder veure finalment l'òpera a l'escenari. Hi va haver tant problemes econòmics a La Scala produïts pel baix rendiment d'alguns dels seus millors cantants com la impossibilitat de programar la nova òpera en una temporada en la què el públic habitual deixava la ciutat per anar de vacances. Val a dir que tot això va fer que *Oberto* aixequés una gran expectació entre públic i professionals.

Tanmateix, Verdi passà la primavera de 1839 molt nerviós. Havia treballat moltíssim amb *Oberto* i veia impotent com els esdeveniments li anaven en contra. Fou a la tardor quan Bartolomeo Merelli el cridà per parlar de l'estrena de l'òpera. No havia estat descartada, només posposada. A més d'oferir-li la seva ajuda per millorar l'obra a nivell escènic, li aconsellà que visités el llibretista Temistocle Solera. A partir d'aquí s'enceta una pròspera relació entre el mestre i el llibretista que els portà a col·laborar en el futur.

Oberto és l'adaptació del llibret d'Antonio Piazza titolat *Rochester o Lord Hamilton*, que estava previst que es posés en escena la primavera de 1839. Els contratemps van fer que es desestimés el projecte i el reprenguessin Verdi i Solera.

L'acció se situa a Bassano, concretament al castell d'Ezzelino da Romano i als seus voltants l'any 1228. El jove compte Riccardo s'ha de casar amb la germana d'Ezzelino, Cuniza. Però aquest, enganyant el seu amic Oberto, sedueix Leonora la seva filla. Un cop descoberta la traïció, Oberto convenç Leonora que s'apropi a Cuniza per revelar la veritat i desemmascarar el seductor. Cuniza, desconcertada pel relat de Leonora, decideix renunciar a Riccardo i l'obliga per tant a pactar un altre matrimoni. Oberto no es queda satisfet amb aquesta solució i desafia el jove a un duel, però mor assassinat. Leonora, rebutja el penediment de Riccardo i decideix retirar-se a un convent.

Els cantants que oferí La Scala al mestre eren de primer ordre: Antonietta Rainieri-Marini, Ignazio Marini – el seu marit – i Lorenzo Salvi.

Així, *Oberto. Conte di S. Bonifacio* s'estrena finalment el 17 de novembre de 1839. Com admet el mateix Verdi anys després, l'òpera obtingué un èxit prou gran com per garantir una certa quantitat de representacions¹⁴.

¹⁴Cf. M.J. Phillips-Matz, *Verdi. Una biografia*, Barcelona, Ed. Paidós, 2001, p.148.

En realitat, pel que deduïm de la crítica, l'òpera no fou tant exitosa com Verdi observa. Malgrat tot, es tractava d'una composició original, amb un accent propi i amb una innegable força escènica que començava a diferenciar-lo dels seus antecessors. També hi va haver veus contràries. Per exemple, al diari de referència del Milà de l'època, *La Gazzetta Privilegiata*, un crític apunta que faltava foc i força imaginativa, a més a més d'aconsejar a Verdi que prestés més atenció a la qualitat de les seves melodies i en distingir a la vegada les més adients per a l'església i per al teatre¹⁵.

A part de la premsa, les catorze representacions de l'òpera i totes les vegades que Verdi va ser cridat a escena per saludar demostren la bona acceptació que aquesta va tenir.

A Barcelona *Oberto* arriba tres anys després de l'estrena a Milà, ho fa l'1 de febrer de 1842 al Teatre Principal¹⁶. El llibret que s'edita per l'ocasió, però, data de 1841, cosa que ens porta a pensar que l'estrena estava programada per algun mes abans. Se'n fan només quatre representacions, però cal no oblidar que era la primera òpera d'un jove Verdi desconegut pel gran públic i que, malgrat el relatiu èxit que tingué a Itàlia, no oferia garanties de guanys als empresaris barcelonins.

El mateix dia de l'estrena apareix una nota a la secció d'espectacles inclosa a la portada del *Diario de Barcelona* anunciant l'estrena d'una manera especial:

Hoy á beneficio del señor Ignacio Marini, primer bajo cantante absoluto del mismo, se ejecutará la ópera séria en dos actos, titulada: *Oberto, conde di S. Bonifacio*, música del maestro Verdi, quien la escribió expresamente para el beneficiado, hallándose éste en Milán en la temporada de otoño de 1839. Reconocido á las muestras de aprecio que me ha prodigado este generoso público, y ligado á él con otro vínculo más sagrado y más bello que el del respeto, cual es el de gratitud, me apresuro á ofrecerle en la noche de mi primer beneficio la ópera anunciada que me ha designado la empresa, escrita según los principios de la escuela moderna; íntimamente persuadido de que los barceloneses acogerán cada una de sus bellezas en que abunda como otras tantas hojas que, en falta de gloria propia, me atrevo á pedir á la corona de un amigo para pagar con ella sus favores. Acéptela el público con agrado, y apréciela no tan solo por su mérito artístico sí que también por el profundo reconocimiento con que la ofrezco, y quedarán cumplidos mis votos, pues así será digna de él la función que me ha cabido el honor de escoger para probarle mi aprecio. - Ignacio Marini

Aquesta carta apareguda al diari no és més que una prudent invitació d'Ignazio Marini, el baríton que va estrenar *Oberto* a Milà i que era també una veu important a l'escenari barceloní. Marini convida al públic que tant l'aprecia a assistir a l'òpera amb una actitud positiva per entendre la nova obra que se'ls presenta.

Però el públic no va acabar d'entendre massa bé la partitura de Verdi, ni molt menys la crítica que veient rastres del tan admirat corrent *belcantista*, no va ser capaç de copsar les innovacions i l'originalitat que destacava la crítica italiana o fins i tot

¹⁵ Cf. C. Gatti, *Revisioni e rivalutazioni verdiani*, Milà, Brossura Editoriale, 1951, p.140.

¹⁶ Si bé a totes les ressenyes operístiques aparegudes al *Diario de Barcelona* es continua parlant del Teatre de la Santa Creu, jo l'anomenaré Teatre Principal que és el nom que se li va donar a partir de 1840.

l'alemanya. En efecte, en una crítica a l' *Allgemeine Musikalische Zeitung*, es declara que Verdi, amb la seva òpera, estableix un punt d'inflexió en la música¹⁷.

La primera crítica d'*Oberto* apareix al *Diario de Barcelona* dos dies després de l'estrena¹⁸ i ve signada per Pau Piferrer, periodista que s'encarregava de la secció de música al diari. Piferrer fa el que serà ja una constant en la crítica de les estrenes operístiques, fa més una crítica de la partitura que no pas de la representació. Cosa molt arriscada que pot portar a jutjar a partir d'unes bases errònies com veurem en el cas del *Nabucco*. Després d'exaltar els *belcantistes* (Bellini, Mercadante, Donizetti i Rossini), Piferrer, tot i que sembla tenir en consideració que ens trobem davant una òpera d'un jove compositor, critica *Oberto* per la seva instrumentació massa senzilla, perquè té mancances en els motius i pel fet d'estar plena de reminiscències d'altres compositors. Un cop ha fet l'anàlisi de l'òpera remata amb tres passatges devastadors:

No queremos detallar todos los defectos de esta ópera, que, ademas de carecer de filosoffa, es un continuo ir y venir de personajes que se ponen á cantar con la mayor frescura é indiferencia, y un zurcido de retazos, en que ni se nota el talento de preparar, no dirémos los motivos, sino hasta el tránsito del uno al otro trozo.

A partir d'aquí dedica poques línies a parlar de la representació. Segons Piferrer, no van servir de res els esforços dels artistes per tirar endavant l'òpera:

Vanos son los esfuerzos de los artistas cuando la música no *canta*; y por lo mismo nada dirémos de su ejecucion.

I finalment el colofó de la crítica que confirma, com afirmaria Virella més tard¹⁹, que per a Piferrer, Verdi era l'últim dels compositors, mancat d'intel·ligència, de filosofia i d'originalitat.

No atinamos cómo la empresa ha permitido que se ejecutara esta ópera, al paso que sentimos haya tenido que adornarla con dos decoraciones nuevas, y con el trage del Sr. Gomez, que es magnífico.

La crítica italiana també fa esment de l'estrena a Barcelona. Així, a la *Gazzetta privilegiata di Milano* hi trobem la ressenya següent:

BARCELLONA – Per la beneficiata di Ignazio Marini diedesi l'opera del maestro Verdi, intitolata *Il Conte di San Bonifacio*. L'esito fu medio, forse per l'indisposizione di qualche artista, e particolarmente per le mancanze del tenore Lonati da un mese gravemente ammalato. Alcuni pezzi però furono applauditi, massime la cavatina del basso Marini, espressamente scritta dallo stesso Verdi. Il sudetto Marini ebbe in questa circostanza onori d'ogni sorta, regali, corone di fiori, ec. ec. Anche la Gariboldi ed il Gomez riscossero applausi

Com podem veure, des de Milà es culpa a la poca disposició dels artistes del poc entusiasme que despertà l'estrena a Barcelona, a diferència de Piferrer que en fa

¹⁷ Conati, M., *L'Oberto conte di San Bonifacio*, dins *Atti del I Congresso internazionale di studi verdiani*, Venezia, Fondazione G. Cini, 1966. Istituto di studi verdiani, Parma, 1969, pp.81-87.

¹⁸ *Diario de Barcelona*, 3 de febrer de 1842.

¹⁹ Cf. F.Virella Cassañes, *La ópera en Barcelona*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Redondo y Xumetra, 1888, p. 130.

responsable la poca qualitat de la música que no aconsegueix destacar malgrat els esforços dels cantants.

Pel que fa al llibret editat per a l'ocasió, cal ressaltar que no especifica a quin teatre tindrà lloc l'estrena, només es fa referència al fet que el drama en dos actes es representarà «nel teatro dell'eccellentissima città di Barcellona». Com que era utilitzat també com a programa de mà, a les primeres pàgines hi trobem els intèrprets, els músics, els escenògrafs (pintors), el cap de maquinària i el cap de sastreria. Es tracta d'un llibret que conté només el text en italià i és que no serà fins a la tercera òpera de Verdi estrenada a Barcelona – *Hernani* – que es posaran de moda els llibrets bilingües. A canvi, per tal de situar el públic, inclou acte per acte l'argument de l'òpera en castellà.

Pel que fa a les diferències entre el text que es va cantar a Milà tres anys abans i el de Barcelona, no n'hi ha gaires. Trobem bàsicament diferències ortogràfiques i també en algunes acotacions. N'hi ha però algunes que representen innovacions que entraran de manera permanent en l'òpera.

Sí que és cert, per exemple, que a l'Acte I, escena II, al llibret de Barcelona s'elimina tota una part de la cavatina de Leonora anterior a l'ària *Sotto il paterno tetto*.

Versió estrena Milà 1839

«È il giorno in cui la mia vendetta appresto!
All'altar protendi invano,
Dispietato, la tua mano!
Troverai colà nascosa
Come larva minacciosa,
L'infelice che tradisti,
Cui rapisti – pace e onor.
L'infelice che spergiuro
T'ebbe al giuro – dell'amor.
Sotto il paterno tetto...»

Versió estrena Barcelona 1842

«È il giorno in cui la mia vendetta appresto
Sotto il paterno tetto...»

De fet, el contingut sembla desplaçat, ja que aquest fragment omès es recupera més endavant, ja a l'ària, amb variants:

Versió estrena Milà 1839

«Tolto ogni gioia ei m'ha

Versió estrena Barcelona 1842

«Tolto ogni gioia ei m'ha.
Mi fuggisti, dispietato
Mi rapisti pace e onor,
Obbliasti che spergiuro.
Eri al giuro dell'amor.

Oh potessi nel mio core...»

Oh potessi nel mio core...»

Durant la temporada de Carnestoltes de 1840 al Teatro Regio de Torí es va representar l'*Oberto* i es cantà tal i com apareixia al llibret original; tanmateix, segurament pel fet que la introducció a l'ària era massa llarga, ja que hi ha cavatina i recitatiu, aquest fragment desapareix definitivament de la partitura. La versió que es canta a Barcelona serà ja definitiva, doncs en altres llibrets i partitures posteriors consultats²⁰ l'ària es canta tal i com es féu el 1842 al Principal.

Trobem també una variant introduïda per a l'estrena de Barcelona tal i com ho reflecteix R. Parker²¹, el qual assenyala que la versió que es canta a Barcelona té 16 versos més que aquella que es va estrenar a Milà.

Segons Parker és aquesta la cavatina especialment escrita per a Marini pel mateix Verdi de la qual ens parla la ressenya de la *Gazzetta privilegiata di Milano*. Així, el recitatiu inicial d'Oberto – *Oh! Patria terra* – no condueix directament al duet amb Leonora, sino que és interromput per un ària bipartida complerta.

Versió estrena Milà 1839

«*Oh patria terra, alfin io ti rivedo*
Forse al padre segnasti il giorno estremo!

Versió estrena Barcelona 1842

«*Oh patria terra, alfin io ti rivedo*
Ah! Se il capo mio canuto
Si servaba al disonor,
Perchè mai non son caduto
Là sui campi del valor?
Pria che amar, ferire il petto,
Figlia mea, dovevi a me;
Sia quel giorno maledetto
Che la vita io diedi a te.
Ma fin che un brando vindice
Resta al vegliardo ancora
Saprà l'infamia tergere,
O vinto al suol cadrà
Verrò quel spettro orribile
Nella fatal dimora
Cercando il sen del perfido
La man non tremerà».

²⁰ G. Verdi, *Oberto, Conte di San Bonifacio. Vocal score*, Rock Hill (USA), Kalmus classic edition, 1985. *Verdi, Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, Roma, Newton Compton Editori, 2009, pp. 33-48.

²¹ R. Parker, «"Infine che un brando vindi e le cavatine del primo atto di "Ernani", dins *Bollettino dell' Istituto Studi Verdiani* n. 10, 1987, pp. 144-146.

Aquesta cavatina desapareixerà d'*Oberto* i es cantarà, per obra de Marini i per tradició a l'*Ermani*.

2.2 Nabucco

Després d'*Oberto*, Verdi compon una segona òpera, un *melodramma giocoso* anomenat *Un giorno di regno*, amb llibret de Felice Romani. L'òpera s'estrenà a La Scala el 5 de setembre de 1840 i va suposar una decepció i un fracàs en la vida de Verdi. Se'n va fer una sola representació i de seguida fou substituïda per *Oberto*. Malgrat tot, va tenir un renaixement a Venècia entre el 1845 i 1846 amb cert èxit que va fer que teatres d'òpera com el de Roma o el San Carlo de Nàpols decidissin reposar-la.

Verdi no es trobava en el millor moment a nivell personal. Acabava de viure la desgràcia de la mort del fill i en plena composició d' *Un giorno di regno* mor també la seva esposa Margherita Barezzi. Tot i així, havia de lluitar incansablement per no trencar el contracte amb La Scala i aconseguir acabar i estrenar l'òpera. El fracàs d' *Un giorno di regno*, el va afectar moltíssim fins al punt que va pensar en no poques ocasions en retirar-se.

Aquestes circumstàncies personals es van allargar durant dos anys i van fer que el músic es tanqués al seu apartament de Milà. Fins que a poc a poc en va anar sortint i va anar freqüentant els ambients artístics de la ciutat. Explica Michele Lessona²² un fet que ja forma part de les llegendes del món de la música: la gestació gairebé casual del *Nabucco*. Segons explicà el mateix Verdi a Lessona, es va veure obligat a agafar el llibret que li ensenyava Merelli. Quan va arribar a casa el va tirar sobre la taula i aquest s'obrí just per la pàgina del «Va' pensiero», arran d'això es llegí tot el drama, que va tornar de nou a les mans de Merelli. Aquest, per la seva banda, es va negar a acceptar-lo sense que Verdi el musicés. El llibret es passà uns cinc mesos a casa del compositor sense que aquest li fes massa cas – explica Lessona – fins que un bon dia, rellegant la darrera escena, s'assegué al piano i començà. L'acabà en tres mesos. L'entusiasme per representar *Nabucco* que sentia Verdi no va ser tan gran en Merelli, que ja tenia la temporada d'hivern completa. Després de barallar-se molt amb l'empresari, *Nabucco, dramma lirico in quattro parti*, s'estrenaria finalment el 8 de març de 1842, en plena temporada de Quaresma. Cosa que va enfurismar Verdi que desitjava que s'estrenés a la temporada de Carnestoltes. El fet d'estrenar-se en aquestes dates va fer que es canviés el subtítol de l'obra, de “drama líric” passà a “drama sacre”, com explica Roselli²³. El mestre tampoc no estava content, ja que per la precipitació de l'estrena Merelli no li va oferir l'escenografia i el vestuari que s'hauria merescut.

²²Cf. M. Lessona, *Volere è potere*. Edició electrònica pertanyent al “Progetto Manuzio”, gener 2008. Extret de M. Lessona, *Volere è potere*; a cura di Giacinto Margiotta, illustrazioni di Giuliana Bagni. Roma, Daniel, 1949.

²³ J. Roselli, *Vida de Verdi, Madrid*, Cambridge University Press, 2001, p.44.

L'acció de *Nabucco* passa a Jerusalem i a Babilònia, als voltants de l'any 587 a.C. i tracta el tema de l'opressió dels hebreus per part dels babilonis. Entremig es barregen històries de traïcions entre el rei babiloni Nabuccodonosor i les seves filles, Fenena i Abigaille. Fenena, la filla legítima, està de part dels hebreus mentre que Abigaille fa el possible per destronar-la, fer-se així amb el poder i convertir-se en la reina. Una sèrie de circumstàncies faran que Nabucco s'adoni de la situació i després de patir un atac diví per la seva supèrbia recuperarà els poders perduts per culpa de les males arts d'Abigaille, que acabarà suïcidant-se després de demanar perdó.

L'estrena de *Nabucco* a la Scala marcà sens dubte l'inici d'una carrera que semblava acabada però que ara prenia un nou impuls. De nou Lessona:

Il buon successo del *Nabucco* destò un così strepitoso entusiasmo, come non s'era veduto mai prima. Quella notte Milano non dormì, il giorno dopo il nuovo capolavoro era argomento di tutti i discorsi. Il Verdi sulle bocche di tutti: perfino la moda, perfino la cucina, gli toglievano ad imprestato il nome, facendosi i cappelli alla Verdi, gli scialli alla Verdi, e gl'intingoli alla Verdi. Da tutte le città d'Italia gli impresari s'affrettarono a pregare il nuovo maestro acciocchè volesse scrivere qualche cosa per loro conto, colle più larghe profferte.

Il Merelli li aveva preceduti tutti: il giorno appreso la rappresentazione del *Nabucco*, egli andò dal Verdi, e gli pose sotto gli occhi uno scritto: era un contratto per una nuova opera, firmato, colla somma del compenso in bianco: quella somma l'impresario voleva che la ponesse il maestro.

Però l'èxit de *Nabucco* va més enllà de la partitura. Han estat molts els que han volgut veure en l'òpera un cant a la independència d'Itàlia que en aquell moment depenia dels austríacs. Res més lluny de les intencions de Verdi en aquell moment. D'una banda dedicà l'òpera a una princesa Habsburg, de l'altra, com apunta Parker²⁴, era impossible que al 1842 hi hagués ni tan sols la intenció de Verdi de convertir l'obra en un mitjà de reivindicació de la pàtria perquè en aquell moment ningú no pensava en expulsar els austríacs. Serà només uns anys més tard que el poble italià s'identificarà amb els hebreus que ploren la llibertat perduda a la riba de l'Èufrates al «Va', pensiero».

I si a Itàlia no se li va atorgar aquest patriotisme fins anys més tard, està clar que a Barcelona no hi ha rastres de cap sentiment més enllà del que desperta la música.

Nabucco venia precedida d'un gran èxit i és per això que després de la discreta estrena d'*Oberto* se li va voler donar propaganda. Així, *Nabucco* s'estrenà al Teatre Principal el 2 de maig de 1842, i fou el gran èxit de la temporada, com ho demostra el fet que es va arribar a representar en 38 ocasions.

Al *Diario de Barcelona* del mateix dia, a la secció espectacles s'anuncia:

²⁴ Citat per Pierluigi Petrobelli, «Recensioni», dins *Bolletino dell'Istituto di Studi Verdiani*, Parma, Istituto Studi Verdiani, 1997, pp. 243-244.

La compañía italiana ejecutará el drama sacro de grande espectáculo en cuatro partes, titulado: *Nabucodonosor*, música del maestro Verdi, en el que tendrá el honor de presentarse el señor Superchi.

Estando la empresa autorizada por contrata [sic] á aumentar un real en las óperas de grande espectáculo, y siendo la presente de las de mayor aparato que puedan ponerse en escena y que mas dispendios ocasiona, se ha visto aquella obligada á fijar el precio de entrada á cuatro reales vellon²⁵

Com veiem, el Principal va realitzar una gran inversió per posar en escena la nova obra de Verdi. Aquesta fou protagonitzada per Antonio Superchi, que obtindria els favors del públic en el seu debut, per Ferdinando Martorell²⁶, Pietro Novelli, Emilia Goggi i Marietta Zambelli entre d'altres.

La primera ressenya, signada per Pau Piferrer, apareix al *Diario de Barcelona* del dijous 9 de maig de 1844. Com ell mateix especifica, es tracta de la crítica de la segona representació, no de l'estrena. Piferrer torna a reiterar els retrets que ja havia fet per l'*Oberto*. També a *Nabucco* «resalta en todas partes la pobreza de ingenio, y los recursos científicos no visten á las escasas y comunes melodías que no pocas veces van punto menos que desnudas».

Però el més destacable d'aquesta crítica, que un cop més se centra en l'anàlisi de la partitura i no de la representació, és que hi ha un gran error d'interpretació de Piferrer, perquè critica *Nabucco* sota el punt de vista del "drama sacre", quan, com he comentat abans, el subtítol se li havia donat *a posteriori* per circumstàncies referents al moment de l'estrena.

De totes maneres, l'article està ple de contradiccions que titllen Verdi de mediocre i, a la vegada, n'ensalcen la seva grandiositat, sovint la bellesa d'algun fragment, i fins i tot arriben a parlar en termes positius de la seva instrumentació.

Un cop més, l'espai que Piferrer dedica a parlar de la representació és mínim. Destaca la intervenció de Superchi, la veu del qual no li acaba d'agradar, però que malgrat tot fou del gust del públic. Destaca la força de Goggi defensant el difícil paper d'Abigaille i, pel que fa a Martorell, lloa el fet que, tot i tenir un paper secundari, «desempeñó con esmero y dijo sus cantábiles y particularmente sus recitativos de una manera á que sus antecesores no nos habían acostumbrado». L'orquestra la troba correcta en l'execució si bé els metalls sovint tapaven la corda. Per últim, no passa per alt una sèrie de despropòsits que segons ell no ajuden en cap moment a l'èxit de l'òpera:

Si el trage de los magnates babilónicos no fuese tan mezquino y por lo mismo impropio en parte, si Ismaele no saliese armado á la romana, si Nabucodonosor sacase en el segundo

²⁵ *Diario de Barcelona*, 2 de maig de 1844.

²⁶ Era molt habitual de l'època italianitzar els noms dels artistes. De fet, a la companyia que representava les òperes se l'anomenava directament "companyia italiana". Està clar doncs que en aquest cas el veritable nom del cantant era Fernando (o Ferran) Martorell.

acto un trage talar, y si en los colores y el corte de los vestidos del Sumo Sacerdote hubiese la disposicion y la forma debidas, la ilusion seria mayor y no se menoscabaria el efecto de la música.

El llibret de *Nabucco* editat per a l'ocasió, s'imprimí a la tipografia d'Agostino Gaspar e Roca²⁷ de Barcelona. Com que servia també de programa de mà, hi trobem detallat el repartiment, l'orquestra dirigida pel mestre Michael Angelo Rachel, els apuntadors, pintors, cap de maquinària i cap de sastreria (tot escrit en italià). També aquest text es presenta només en italià, és per això que com a *Oberto*, a les primeres pàgines s'explica l'argument acte per acte en castellà.

Les diferències entre el llibret publicat per a l'estrena milanesa i el llibret de Barcelona són poques. Hi ha alguns canvis pel que fa a l'ortografia, segurament per la influència del castellà i alguns canvis en les acotacions. Hi trobem un canvi en l'acotació de l'inici de l'escena V de la Part I, que sembla derivada clarament dels diversos decorats enllestits:

Versió estrena Milà 1842

“Mentre fa per aprire una porta segreta, entra con la spada Abigaille, seguida da alcuni Guerrieri babilonesi celati in ebraiche vesti”.

Versió estrena Barcelona 1844

“Mentre vuol salvare Fenena entra colla spada alla mano Abigaille seguida da alcuni Guerrieri babilonesi celati in ebraiche vesti”.

Cal apuntar també que al llibret de l'estrena a Barcelona hi ha un error en la numeració de l'escena VIII de la Part II, ja que no està marcada com la VIII sinó com la XIII. Però la variant més important és la total supressió de la darrera escena de l'òpera. Així, a la versió de Barcelona, la Part IV té 4 escenes mentre que l'original en té 5. Lessona documenta aquesta supressió a *Volere e potere* quan explica el moment en què Verdi, cinc mesos després de tenir el llibret a casa es decidí a mirar-se'l de nou:

Un bel giorno poi, sul finire di maggio, quel benedetto dramma gli ritornò fra mano: rilesse un'ultima scena, della morte di Abigaille (la qual scena fu poi tolta), s'accostò macchinalmente al pianoforte, quel pianoforte che si stava muto da tanto tempo, e musicò quella scena.

Resulta realment interessant que la primera escena que es decidí a musicar fos eliminada després de les primeres representacions. Verdi va poder observar com el públic responia molt bé a la penúltima escena per la gran força dramàtica i musical que tenia, però en arribar l'escena de la mort d'Abigaille el *clímax* baixava completament, no funcionava a nivell escènic. La mort d'Abigaille es produeix enmig de l'escena IV.

²⁷ Veure nota 13.

A Barcelona no es va representar, l'òpera acabava després del cor "Immenso Jehovah" amb la intervenció de Zaccaria cap al poble hebreu:

*«_ Ecco venuto, o popolo
Delle promesse il di!».*

És cert però que en algunes representacions més actuals s'ha volgut recuperar l'escena final original de la mort d'Abigaille.

2.3 Ernani

Ernani (o *Hernani*) no és la quarta òpera del mestre, abans s'estrena a Itàlia / *Lombardi alla prima crociata* l'any 1843, però a Barcelona *Ernani* arriba alguns mesos abans que *I Lombardi*.

Amb el gran èxit de *Nabucco* els grans teatres van lluitar per fer-se amb els favors de Verdi i poder tenir així en exclusiva l'estrena en els seus escenaris d'una obra del mestre. L'empresari de La Fenice de Venècia – el compte Alvise Mocenigo – es va interessar per estrenar una nova òpera verdiana i va oferir molt bones condicions al mestre perquè es fes el més aviat possible. Però Verdi encara estava compromès amb La Scala per a la qual estava preparant *I Lombardi alla prima crociata*. Després que aquesta s'estrenés a Milà, Mocenigo i Verdi acordaren representar *Nabucco* i *I Lombardi* a La Fenice mentre continuaven les negociacions. Un cop acceptat el projecte, Verdi fou conscient que era necessari canviar d'argument per no resultar repetitiu. Una de les condicions que imposà a La Fenice fou que seria ell mateix qui triaria l'argument i el llibretista i així ho va fer. Va escollir el drama de Victor Hugo *Ernani*, estrenat a França amb gran polèmica. Pel que fa al llibretista, un cop descartada una nova col·laboració amb Temistocle Solera, es decidí per Francesco Maria Piave, poeta contractat pel teatre venecià i que es convertiria en el seu més fidel col·laborador.

Verdi i Piave no tan sols s'entenien, sinó que Piave permetia que Verdi intervingués en l'escriptura del llibret. Verdi demanava que aquest fos concís i ple de foc, però això no va agradar a la censura de l'època que el va retallar per tot arreu. No acceptaven l'exaltació de la figura del bandoler, tampoc la ridiculització de l'alt poder, on veien representada la figura de l'emperador austríac. Verdi es va enfadar molt, però havia de cedir si volia veure *Ernani* sobre un escenari.

L'acció es desenvolupa entre Espanya i Aquisgrà el 1519. Don Joan d'Aragó és un noble proscrit. Ha estat desterrat pel rei i acaba sent capità del bandolers tot prenent el nom d'Ernani. Tant el rei Don Carlo com Ernani estan enamorats d'Elvira, però aquesta estima el bandoler. S'estén el rumor de la mort d'Ernani i Elvira es casa amb el seu oncle, Don Ruy Gómez de Silva. Mentre preparen el casament Ernani es presenta davant la núvia i li confessa el seu amor. En aquell moment arriba Silva que està a punt de matar Ernani, però li perdona la vida per una qüestió d'honor i accedeix a que el jove es casi amb Elvira. Ernani, agraït, li entrega el seu corn de caça per què el toqui si vol disposar de la jove. Si això passa, Ernani es treurà la vida. Autoritzat el casament pel rei i durant la celebració d'aquest, Silva apareix i toca el corn. Ernani,

fidel a la seva paraula es treu la vida i provoca així la mort d'Elvira que no suporta el dolor.

La censura fou molt dura amb *Ernani*, que va veure com l'Església interpretava l'òpera com una apologia del bandolerisme. És tal la lluita amb la censura que *Ernani* es va estrenar al Teatre Carolina de Palerm el 1844 com a *Elvira d'Aragona* i al San Carlo de Nàpols el 1847 amb el títol *Il proscritto ossia il corsaro di Venezia*, que era el títol que Victor Hugo havia exigut que se li donés a l'òpera abans de l'estrena a Paris l'any 1846, ja que no estava d'acord amb l'adaptació que havien fet de la seva obra Verdi i Piave. A més a més, va obligar a canviar els noms dels personatges principals. D'aquesta manera Ernani seria Oldrado di Venezia, el rei Don Carlo seria Andre Gitti i Don Ruy Gómez de Silva, Zeno.

Un dels problemes que més van afectar els preparatius de l'òpera fou el de l'elecció dels cantants, ja que no eren en cap cas del gust del mestre. Aquest, però, finalment els va haver d'acceptar si no volia veure perillar l'estrena. Ho va fer realment a contracor tal i com en dóna testimoni una carta dirigida al seu amic periodista Luigi Toccagni: «Vi scrivo colle lagrime agli occhi e sospiro il tempo in cui partirò»²⁸

A part d'això, Verdi es trobava molt afectat també perquè el públic venecià no havia rebut gens bé *I Lombardi alla prima crociata*. Tanmateix, tot i els problemes, en els darrers assajos de *Ernani* les coses feien pensar en un gran èxit. Per Venècia circulaven còpies de la partitura i es cantaven les principals àries de l'òpera pel carrer. Les taquilles estaven plenes de gent que es volia assegurar una entrada per l'estrena, el 9 de març de 1844. Uns quants problemes van sorgir durant l'estrena. Verdi es queixava amargament de no tenir cantants que simplement sabessin cantar. A més a més, els decorats no estaven a punt i van haver d'improvisar amb el que tenien. Malgrat els despropòsits, el públic va aplaudir tots els passatges i Verdi fou cridat a escena al final de cada acte. Una part de la premsa no va ser massa benèvola, en efecte, el diari venecià *Il Gondoliere* diu que amb *Ernani* es marca la primera fase de decadència de Verdi²⁹.

A Barcelona *Hernani*³⁰ arriba l'any 1845 i reflecteix perfectament la competència ferotge que existia entre els teatres. Aquí entra en acció el Teatre Nou³¹, el primer en programar, després del gran èxit de *Nabucco*, *Hernani*.

²⁸ G. Marchesi, «Gli anni di Ernani», dins *Bolletino dell'Istituto di Studi Verdiani*, Parma, Istituto Studi Verdiani, 1997, pp. p.40.

²⁹ Ressenya citada per M. Nordio, *Verdi a La Fenice*, Venècia, Ente Autonomo del Teatro de La Fenice, 1951.

³⁰ Quan em referiré a Barcelona escriuré d'aquesta manera el títol de l'obra ja que és com arriba aquí.

³¹ Teatre que per altra banda aquells dies comptava amb el mateix Franz Liszt oferint una sèrie de concerts.

La compañía lírica italiana ejecutará la ópera seria en cuatro partes: *Ernani*; música del maestro Verdi³².

El repartiment està encapçalat per Giovanni Solieri, Mauro Assoni, Antonio Sclava, Elisabetta Parepa Archibugi, Teresa Matamala, Giuseppe Font i Giuseppe Segarra. El director de l'orquestra serà Casimiro Zerilli. Per la seva banda el Teatre Principal, «estrenarà» només 3 dies més tard, és a dir, el 19 d'abril, la mateixa òpera i la convertirà en l'èxit de la temporada amb 30 representacions. En el seu repartiment trobem artistes ben coneguts a Barcelona com ara Milessi, Superchi, Novelli, la Goggi o Zambelli. L'orquestra és dirigida per Giuseppe Gerli.

La competència es deixa veure també en el ball d'anuncis que trobem a la premsa referent a la venda de llibrets. El dia 17 d'abril apareixen els següents anuncis al *Diario de Barcelona*, el primer es refereix al Teatre Principal:

Nota.- En las puertas del teatro se venden á 3rs. los libritos de la ópera *Hernani*, en los idiomas español é italiano³³.

A la secció referida al Teatre Nou, apareix el mateix anunci del dia anterior més una nota:

Nota.- Los libritos de dicha ópera se hallan de venta en el despacho de lunetas de este teatro, y en la imprenta de Roger, calle de la Union³⁴.

El Teatre Principal ja s'estava preparant per posar en escena l'obra. El *Diario de Barcelona* torna a anunciar l'estrena d'aquesta manera pel 17 d'abril:

Ayer debió estrenarse en el teatro Nuevo la ópera *Hernani*, la misma que debe ejecutarse el sábado en el teatro de Santa Cruz.

Pel que fa a l'estrena al Teatre Nou, trobem una petita nota en el *Diario de Barcelona* del divendres 18 d'abril que en destaca la bona acollida del públic:

El miércoles se estrenó *Hernani* en el teatro Nuevo, y en su ejecucion debuttaron las primeras partes de la compañía lírica. El público escuchó entusiasmado esta bellísima ópera del autor de *Nabucodonosor*, y premió con repetidos aplausos el mérito que en su ejecución desplegaron todos los artistas.

En referència a l'estrena d'*Hernani* al Teatre Principal, el mateix diari hi dedica el dilluns 21 d'abril al *Diario de Barcelona* la següent nota:

Anteayer se estrenó el *Hernani* en el teatro de Santa Cruz y fue oida con igual entusiasmo que en el teatro Nuevo. Debuttó el tenor Millessi y fue muy bien acogido por el público. El señor Superchi recibió muchos y repetidos aplausos.

És el primer cop que no apareix al *Diario de Barcelona* l'article sobre l'estrena, fet que resulta estrany si pensem que Victor Hugo era un dels referents literaris de Pau Piferrer. Hauria estat interessant veure com Piferrer qualificava l'adaptació de Verdi i Piave del drama d'Hugo. Sabem que el crític tenia problemes de salut i és probable

³² *Diario de Barcelona*, 16 d' abril de 1845.

³³ *Diario de Barcelona*, 17 d'abril de 1845.

³⁴ *Ibidem*.

doncs que aquests li impedissin assistir a la representació. Anys després, com veurem, en absència del crític titular del *Diario*, van aparèixer una sèrie de ressenyes anònimes sobre les òperes que s'anaven estrenant per tal d'evitar que les representacions quedessin indocumentades.

Com que es tracta de dues estrenes gairebé simultànies, en aquest cas la comparació entre els llibrets serà triple, és a dir, es farà entre el llibret italià publicat per Ricordi, el llibret del Teatre Nou publicat per J. Roger i el llibret del Teatre Principal publicat per Agustí Gaspar i Roca. Pel que fa als dos llibrets catalans, tots dos han de servir de programa de mà i és per això que apareix el repartiment, l'orquestra, pintors, apuntadors, caps de maquinària i de sastreria i *atrezzistes* a les primeres pàgines. Per primera vegada es tracta de llibrets bilingües en italià i castellà, tot i que en cap moment s'especifica el traductor. Sí que s'ha de dir que la traducció al castellà és igual en tots dos llibrets. Tractant-se doncs d'una edició bilingüe, en cap dels dos llibrets apareix l'argument de l'òpera.

Una de les característiques principals del llibret editat per J. Roger és la gran quantitat d'errors tipogràfics i faltes d'ortografia que hi trobem. El nom del protagonista «Hernani» apareix tant escrit així com sense la «h» inicial. En alguns moments falten versos que porten a pensar que es tracta més d'un error del copista que no pas d'una omissió voluntària del director de l'òpera o dels cantants. A més, hi ha un moment a l'inici de l'Acte II de l'òpera en què apareixen les pàgines canviades d'ordre. Cal dir que una nota afegida al final d'aquest llibret alerta els lectors sobre la relació de dependència amb el llibret publicat amb motiu de l'estrena de l'òpera a Madrid:

Esta impresion está arreglada á la que se hizo en Madrid para representar en el teatro del Circo, circunstancia que se debe tener muy presente.

Encara que, en no localitzar tal llibret madrileny, no ho he pogut comprovar, la nota deixa suposar que la descurança en la impressió tingui a veure amb el llibret usat com a referència.

Entre els dos llibrets la diferència més destacable és un error que fa sentit (*tale* en lloc de *cale*) a l'Acte II, escena II, en un fragment on, a més a més, el llibret del Teatre Nou, omet un diàleg entre Ernani i Silva:

Versió Teatre Nou

Ernani:«_ A te, signor, mercè

Sil:_ *Non tale*»

Versió Teatre Principal

Ernani:«_ A te, signor, mercè

Sil:_ *Non cale*;

Sil:_ *Qui l'ospite è signor*»

Un cop més en el llibret del Teatre Nou es produeix un error a l'Acte IV, on es fusionen les escenes I i II. Així, el cor: «Sol gaudio, sol festa», que constitueix l'escena

Il al llibret original i al del Principal, aquí passa a formar part de l'escena I. A partir d'ara la numeració de les escenes no coincidirà. En aquest mateix llibret es detecta una altra omisió a l'última escena de l'òpera que afecta dos versos de la intervenció d'Ernani:

Versió Teatre Nou

Ernani: «_ Fu scherno della sorte
La mia felicità».

Versió Teatre Principal

Ernani: «_ Fu scherno della sorte
La mia felicità.
*Non ebbe di noi miseri,
Non ebbe il ciel pietà*».

En tots aquests casos de versos suprimits, el llibret del Principal coincideix en canvi amb el llibret de l'estrena veneciana de 1843. Respecte a aquest també s'observa una variant a la Part II, escena III, en el cant d'Ernani:

Versió Venècia 1843

Ernani: «Mille guerrier
m'inseguono
M'incalzano, inumani
Sono il bandito Ernani»

Versió Teatre Nou

«Mille guerrier m'inseguono
Siccome belva i cani...
Sono il bandito Ernani»

Versió Teatre Principal

«Mille guerrier
m'inseguono
M'incalzano inumani...
Sono il bandito Ernani»

El text del Principal modifica la puntuació mentre que el del Teatre Nou aporta una lliçó diferent a la que incorporen els llibrets posteriors consultats³⁵.

També és destacable l'error que trobem a l'Acte III, escena II durant l'ària de Don Carlo «Gran Dio! Costor sui sepolcrali marmi».

Versió Teatre Nou

«S'ora chiamato sono
Al più sublime *tsono*»

Versió Venècia i Principal

«S'ora chiamato sono
Al più sublime *trono*»

Totes dues lliçons, *tsono/trono*, responen clarament a un error tipogràfic que no fa sentit. L'error, *tsono*, torna a aparèixer tan sols en un llibret barceloní posterior que en realitat és la reimpressió d'aquest, ja que es tracta del mateix tipògraf. Mentre que

³⁵ Llibrets amb la variant “*Siccome belva i cani*”:

Verdi, *Tutti i libretti d'opera*. A cura di Piero Mioli, Roma, Newton Compton Editori, 2009, p. 121.

G. Verdi, *Hernani: drama lirico en cuatro partes*, Barcelona, Imp, e libreria de la viuda e hijos de Mayol, 1847, p. 28.

G. Verdi, *Hernani: drama lirico en cuatro partes*, Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1857, p. 24.

G. Verdi, *Ernani*, Boston, Ditson&Co. Standard Opera Libretto, 1859, p. 16.

Llibrets amb variant “*M'incalzano, inumani*”:

G. Verdi, *Hernani: drama lirico en cuatro partes*, Barcelona, Imprenta de Agustín Gaspar y Roca, 1850, p. 30.

la lliçó correcta, trono, és la que incorporen diversos llibrets consultats tant de l'època com posteriors³⁶.

Una mica diferents és la dinàmica que presenta la tradició en la varietat que ens trobem a l'Acte III, escena IV, en el cor amb què s'inicia l'escena.

Versió Teatre Nou
I: «*Ad augusta*»

Versió Venècia 1843 i Principal
I:« *Viva Augusta!*»

Aquestes dues lliçons continuen en llibrets posteriors consultats³⁷ per la qual cosa podem parlar de dues tradicions diferents dins de la transmissió del text.

Finalment a la mateixa escena, ja cap al final, crida l'atenció la variant que separa la versió del Teatre Nou de la veneciana i de la del Principal i que afecta els següents versos del cor:

Versió Teatre Nou
«*E immortal fra i più splendidi eroi*
Col lor nome anche il nostro sarà».

Versió Venècia 1843 i Principal
«*Sarà Iberia feconda d'eroi*
Dal servaggio redenta sarà».

Consultats altres llibrets veiem que les coincidències amb una lliçó o altra no responen pas a les mateixes dues línies marcades per la variant anterior, sinó que dibuixen una ramificació diferent³⁸. Ens és difícil esbrinar a qui cal atribuir la variant. Tanmateix, no sembla tractar-se pas de canvis explicables per exigències musicals sinó d'una

³⁶ Llibret amb variant «Al più sublime tsono»

G. Verdi, *Hernani: drama lírico en cuatro partes*, Barcelona, Imprenta de Agustín Gaspar y Roca, 1850, p. 52.

Llibrets amb variant «Al più sublime trono»

Verdi, *Tutti i libretti d'opera*. A cura di Piero Mioli, Roma, Newton Compton Editori, 2009, p. 125.

G. Verdi, *Hernani: drama lírico en cuatro partes*, Barcelona, Imp, e libreria de la viuda e hijos de Mayol, 1847, p. 44.

G. Verdi, *Hernani: drama lírico en cuatro partes*, Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1857, p. 42.

G. Verdi, *Ernani*, Boston, Ditson&Co. Standard Opera Libretto, 1859, p. 22.

³⁷ Llibrets amb variant «*Ad Augusta*»

Verdi, *Tutti i libretti d'opera*. A cura di Piero Mioli, Roma, Newton Compton Editori, 2009, p. 126.

G. Verdi, *Hernani: drama lírico en cuatro partes*, Barcelona, Imp, e libreria de la viuda e hijos de Mayol, 1847, p. 45.

G. Verdi, *Hernani: drama lírico en cuatro partes*, Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1857, p. 43.

Llibrets amb variant «*Viva Augusta*»:

G. Verdi, *Hernani: drama lírico en cuatro partes*, Barcelona, Imprenta de Agustín Gaspar y Roca, 1850, p. 54.

G. Verdi, *Ernani*, Boston, Ditson&Co. Standard Opera Libretto, 1859, p. 23.

³⁸ Llibrets amb variant «*E immortal fra i più splendidi eroi/ Col lor nome anche il nostro sarà*»:

G. Verdi, *Hernani: drama lírico en cuatro partes*, Barcelona, Imp, e libreria de la viuda e hijos de Mayol, 1847, p. 48.

G. Verdi, *Hernani: drama lírico en cuatro partes*, Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1857, p. 46.

G. Verdi, *Ernani*, Boston, Ditson&Co. Standard Opera Libretto, 1859, p. 24.

Llibrets amb variant «*Sarà Iberia feconda d'eroi/ Del servaggop redenta sarà*»:

Verdi, *Tutti i libretti d'opera*. A cura di Piero Mioli, Roma, Newton Compton Editori, 2009, p. 121.

G. Verdi, *Hernani: drama lírico en cuatro partes*, Barcelona, Imprenta de Agustín Gaspar y Roca, 1850, p. 58.

modificació que afecta una important referència històrico-política al context espanyol. Només una revisió sistemàtica de tots els llibrets espanyols que es van publicar podrà oferir més informacions per aclarir la gènesi d'aquesta variant.

2.4 I Lombardi alla prima crociata

Després de l'èxit de *Nabucco*, Merelli demanà a Verdi una *opera d'obbligo* per estrenar-la com era tradició a la temporada de Carnaval. Era el somni de Verdi, que no ho havia aconseguit amb *Nabucco* i, per tant, el mestre s'afanyà a trobar un bon tema i aprofitar així la fortuna recollida. D'aquesta manera escollí un tema molt adient per satisfer els ideals i els desitjos del poble italià. Basat en un poema de Tommaso Grossi, *I Lombardi alla prima crociata*, Temistocle Solera es posà a treballar amb el llibret. L'obra està dedicada a la duquessa Maria Lluïsa de Parma, el govern de la qual contribuí a l'educació de Verdi amb una beca del *Monte de Pietà*. Amb *I Lombardi* és ja més evident un cert fervor nacionalista que serà plenament efectiu la nit de l'estrena a La Scala, l'11 de febrer de 1843, ja que el públic se sentirà plenament identificat amb els creuats llombards que en diversos moments proclamen el seu amor i la seva enyorança per una terra amenaçada³⁹.

L'acció té lloc a l'època de les Creuades, entre el 1095 i el 1097. L'acció se situa a Milà (Acte I), Antioquia i voltants (Acte II) i prop de Jerusalem (Actes III i IV). Pagano, gelós del seu germà Arvino intenta assassinar-lo el dia de les seves noces amb Viclinda. Havent-se descobert la trama, Pagano s'ha d'exiliar. Torna vint anys després i ho torna a intentar, però mata per error al seu propi pare. Horroritzat, marxa a Terra Santa a fer penitència pel seu delictes. Griselda, neboda de l'assassí és capturada pels sarraïns i està en poder del governador d'Antioquia. El fill d'aquest, Oronte, i Griselda s'enamoren. Els creuats assalten el palau i Oronte és ferit de mort. Durant la seva agonia en braços de Griselda es converteix al cristianisme. Els llombards assetgen Jerusalem per conquerir Terra Santa, però, enmig del desert estan morts de set. Gràcies a Griselda apareix una font miraculosa que conforta els creuats i els dóna forces per posar la creu sobre les torres de Jerusalem. Torna a aparèixer Pagano, convertit en eremita i, abans de morir per culpa de les ferides de guerra, rep el perdó del seu germà i de Griselda.

El text va suposar també una segona lectura de la temàtica èpica i de salvació de la Terra Santa en clau de política nacional. Van ser molts els qui van veure identificats els Àustries en l'enemic sarraí. Tot plegat va portar problemes a Verdi i a Solera ja que l'autoritat censora començava a veure que el poble utilitzava les seves obres com a mitjà de protesta contra l'actitud opressora austríaca. És el principi d'una llarga lluita amb la censura que ja sigui per motius polítics, religiosos o morals el perseguirà durant tota la seva vida.

³⁹ Per exemple el cant dels creuats del quart acte: "*O Signore, dal tetto natio*", prec per aigua dels creuats i rememoració de l'aigua fresca de la Lombardia. O bé la proclamació de l'exèrcit llombard: "*La Santa Terra oggi nostra sarà*" que feia que part del públic cridés un fort: "*Sì!*" i es possessin a aplaudir frenèticament.

Pel que fa a *I Lombardi*, el principal problema amb la censura va venir de l'Església. El drama té un argument religiós, ple de pregàries, un bateig i naturalment una creuada contra els infidels. L'autoritat religiosa personificada en l'arquebisbe de Milà envià la policia a controlar el que s'estava fent en aquells assajos que tot just acabaven de començar a La Scala. Pensaven que es tractava de manera sacrílega un fet tant seriós. Verdi s'enfadà moltíssim, però amb l'ajut del cap de la policia milanesa, Torressani, gran aficionat a l'òpera, van aconseguir que tan sols es canviés un «Ave Maria» per un «Salve Maria», canvi exigint pel fet que un teatre no és un lloc apte per fer una pregària.

Malgrat això els preparatius de l'òpera funcionaven bé. Els cantants, Giuseppe Severi, Prosper Dérivis, Erminia Frezzolini o Carlo Guasco, van defensar bé els seus papers. El problema que tenia *I Lombardi alla prima crociata*, però, era el risc d'assemblar-se massa a *Nabucco*. Verdi va estar molt obsessionat per aquest tema. De manera que la instrumentació de l'òpera està treballada fins a l'extrem de resultar fins i tot rebuscada, mentre que el llibret no està a l'alçada de la música.

Si l'òpera va ser un grandíssim èxit de públic a Milà, tot i no superar *Nabucco*, a Venècia va resultar un grandíssim fracàs, on la crítica no es va mostrar tan efusiva amb *I Lombardi*. Per bé que part de les ressenyes negatives es focalitzen en el llibret, excessivament fragmentari, tampoc la partitura en va sortir ben parada ja que és qualificada per molts com a desigual, frívola i banal.

Una de les veus a favor de la partitura fou la de l'escriptor, compositor i llibretista Arrigo Boito, que col·laboraria amb Verdi anys després com a llibretista d'*Otello*, *Simon Boccanegra* i *Falstaff*. Boito dirà el 1864 de la música de *I Lombardi* que posseeix «*le mirabili tracce, quà e là, dell'eterna bellezza*». De manera anàloga, el crític i periodista Gino Monaldi es referirà a la presència intermitent de moments molt intensos i encertats tot i que el seu judici segueix sent més aviat negatiu:

La musica dei *Lombardi* si potrebbe con un'ardita immagine paragonare ad una poderosa cascata d'acqua, framezzo a rocce ed ostacoli d'ogni sorta, per modo che l'onda si veda a momenti irrompere, a momenti nascondersi, non mai scorrere fluente e chiara⁴⁰.

La gran originalitat de *I Lombardi*, però, és la gran importància que Verdi dóna al cor. El cor és un personatge més de l'òpera i intervindrà en molts números plens de grandiositat que aconsegueixen encendre el públic.

A Barcelona *I Lombardi* arriba només 2 mesos després de l'estrena d'*Hernani*, en plena febre pel mestre de Busseto. Un cop més hi ha un cas de competència ferotge entre els dos teatres de la ciutat: el Teatre Nou i el Teatre Principal. Ja el 22 d'abril de 1845 apareix la nota següent al *Diario de Barcelona*:

⁴⁰ G. Monaldi, *Verdi, 1839-1898*, Montana, Ed. Kessinger Publishing, 2008.

El teatro de Santa Cruz y el Nuevo estan disponiendo para poner en escena la magnífica ópera *I Lombardi* del maestro Verdi. Después de haberse dado en ambos teatros el *Hernani*, sentimos que se entable ahora una nueva competencia que además de no ser muy favorable á los intereses de las empresas, y de que siempre escitan comparaciones enojosas acerca el mérito de los actores que componen las dos compañías de canto, es á lo sumo perjudicial y molesta para el público en general, que en igual espacio de tiempo podría disfrutar de doble número de óperas si las referidas empresas no daban en echar mano de un mismo repertorio.

Durant els següents dies, al rotatiu es van alternant nombroses informacions contradictòries que situen l'estrena de *I Lombardi* a un o altre teatre. Finalment, el 31 de maig s'apunta en una nota de premsa que serà al Teatre Principal on s'estrenarà l'òpera:

Creemos que hoy empiezan en el teatro de Santa Cruz, los ensayos en orquesta de la magnífica ópera *I Lombardi*; y sabemos que se estan disponiendo con gran prisa los trages y decoraciones⁴¹.

Només quatre dies més tard, el 3 de juny, el diari es fa ressò del fet que el Teatre Nou no ha cessat del tot en la voluntat de representar *I Lombardi* i de tornar d'aquesta manera la jugada que el Principal li havia fet amb *Hernani*.

Siguen muy adelantados en el teatro de Santa Cruz los ensayos de la ópera *I Lombardi* que hay quien asegura se pondrá en escena con gran lujo y magnificencia. Sabemos igualmente que el teatro Nuevo dispone tambien la propia ópera para darla al estudio cuanto antes, y que va á hacer un gasto extraordinario para decorarla con todo el esplendor posible⁴².

Finalment es produeix l'esperada estrena al Teatre Principal el 7 de juny de 1845.

Se pondrá en escena el drama lírico nuevo en cuatro actos, música del maestro Verdi, titulado *I Lombardi alla prima Crociata*; en el que se presentará por primera vez la señora Carlota Cattinari, la que ejecutará su parte tal como la ha escrito dicho maestro⁴³.- Entrada 4 rs. A las 8.

El repartiment del Teatre Principal està encapçalat pels artistes habituals de la companyia italiana: Superchi, Zambelli, Martorell, Milesi, Morelli a part de la citada Cattinari, entre d'altres.

Amb l'estrena de *I Lombardi* intervé per primer cop pel que fa a Verdi a Barcelona, un crític que no va tenir mai simpatia pel mestre italià: Antoni Fargas i Soler. Com explica Joaquim Maria Sanromà a les seves memòries⁴⁴, la secció musical del *Diario de Barcelona*, encarregada a Fargas i Soler era de lectura obligatòria ja que escrivia, més que no pas articles, monografies complertes de les millors partitures.

⁴¹ *Diario de Barcelona*, 31 de maig de 1845.

⁴² *Diario de Barcelona*, 3 de juny de 1845.

⁴³ No és d'estranyar aquesta afirmació ja que era costum a l'època efectuar canvis en les òperes depenent de les habilitats dels intèrprets, de les seves condicions o fins i tot del gust d'empresaris i públic.

⁴⁴Cf. J.M. Sanromà, *Mis memorias*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 1887, pp. 246-247.

Afegeix també que Fargas era un gran seguidor de F. J. Fétis⁴⁵ i P.Scudo, dos musicòlegs que no dubtaven en considerar Verdi com un compositor vulgar, efectista i músic de regiment. L'acusaven de parodiar els millors fragments dels clàssics. A més a més, l'acusaven de fals profeta i auguraven que el gust verdià passaria aviat, sense deixar rastre en l'existència artística. Considerant aquests paràmetres no ens podríem esperar coses gaire positives de les crítiques que Fargas i Soler farà de les òperes de Verdi, però veurem com a poc a poc, sense canviar d'opinió del tot admet molt sovint les seves qualitats.

L'article a *I Lombardi* apareix el dilluns dia 9 de juny i és, efectivament una llarga dissertació de gairebé quatre pàgines en les quals Fargas fa una reflexió inicial sobre les arts i les diferents característiques d'aquestes segons la nació en què es desenvolupen. Així, parla de les innovacions de Rossini, Bellini, Meyerbeer o Mercadante, exemples de l'escola italiana que «por cierto formarán época diversa en los anales del arte».

En referència a Verdi, en subratlla d'entrada les limitacions i sobretot la falta d'originalitat:

El maestro Verdi fue poco feliz al principio de su carrera artística, porque no se descubria en sus composiciones fecundidad y pocas veces invencion espontánea (de que no abundan tampoco sus obras mas recientes), quedando aquellas frias y desnudas de aquel atractivo que á falta de creaciones puede causar el efecto de un buen é ingenioso artificio.

Malgrat aquest principi devastador, admet que el fet que Verdi es decantés per l'escola de Mercadante el portà a aconseguir efectes més vigorosos, amb una instrumentació més brillant i amb més filosofia pel que fa a les situacions escèniques. També considera que tot i que no es veu en les òperes de Verdi (*Nabucco*, *Hernani* i *I Lombardi*) cap geni creador, sí que posseeix un talent per presentar com a noves les mateixes reminiscències.

Reconeix també l'habilitat de Verdi d'arrossegar el mateix públic que escoltava amb passió els *belcantistes* (Fargas i Soler era un apassionat d'aquesta generació) i destaca la gran facilitat per utilitzar les masses i crear grans contrastos del tot efectistes.

Tot seguit, tal com feia Piferrer, se centra en la partitura, de la qual destaca moments tant esplèndids com pobres. Acaba dient tanmateix, que els resultats són des d'aquest punt de vista els millors que fins ara ha assolit:

En suma, si bien no es *I Lombardi* la ópera en que el maestro Verdi ha vertido mas ideas ni mas invencion en los cantos, es sin duda en este spartito donde hizo mas gala de sus conocimientos artísticos y de su gran tacto en el mecanismo.

⁴⁵ Fargas i Soler va traduir al castellà una de les obres de F. J. Fetis amb el sorprenent títol: *La música puesta al alcance de todos: ó sea breve esposición de todo lo que es necesario para juzgar de esta arte y hablar de ella sin haberla estudiado*. L'obra està editada per Librerías "París-Valencia" l'any 2000.

En el conjunt, el judici relatiu a l'execució és positiu. Pel que fa al repartiment, Fargas apunta que els artistes fan bé la seva feina. En destaca particularment el paper de la debutant Carlota Cattinari, a la qual es permet donar-li certs consells de cara al futur, sempre de manera constructiva. També es queda conforme amb el paper del director i violinista Rachele, pel seu bon gust i la seva exactitud en l'execució.

Mentrestant, la competència continuava assajant al Teatre Nou. Encara que el divendres 13 de juny de 1845 una nota del *Diario de Barcelona* en preveu l'estrena per l'endemà: «Mañana se estrena en el Teatro Nuevo la ópera I Lombardi, en la que el señor Verger ha condescendido en encargarse de la parte de Arvino⁴⁶». Finalment l'estrena es fa el 16 de juny de 1845, tal i com s'anuncia al mateix diari:

La compañía lírica-italiana ejecutará la grande ópera seria (sic) en cuatro actos / *Lombardi*, música del maestro Verdi: cuyo papel de Arvino desempeña por especial complacencia el señor Don Juan Bautista Verger.- Entrada 4rs.- Luneta 3rs. Nota. La ejecucion lírica y escénica de esta ópera se halla completamente conforme con el testo original del poeta señor Solera y del maestro señor Verdi⁴⁷.

Els intèrprets foren entre d'altres Corina di Franco, Selva, Solieri, Verger i Sagarra. L'orquestra fou dirigida pel mestre violinista Sr. Fosa.

Al *Diario* del 18 de juny apareix una ressenya anònima de la representació de l'òpera en què es posa de manifest l'encert, l'esforç del teatre per posar en escena / *Lombardi* i la qualitat dels intèrprets. És realment un estil molt diferent al de Fargas ja que no fa cap observació sobre la partitura i es limita a donar testimoni del que va succeir a la representació.

Anoche se puso en escena por primera vez en el Teatro Nuevo / *Lombardi*, en cuya ópera la empresa no ha perdonado gasto para presentarla al culto público de esta capital con suntuosidad, magnificencia y propiedad en los trages; pues las partes principales los estrenaron muy ricos, lujosos y variados, y hasta en los de los coristas no se vio economía. En el escenario estrenáronse tambien algunas decoraciones, pintadas por los señores Sert i Malató, de buen efecto y perspectiva, particularmente el valle de Josafat y la vista exterior de Jerusalem, sin que faltasen entre los aparatos de guerra las catapultas ó máquina de batir.

Fa menció també a canvis en l'execució:

Observamos que algunos tiempos se toman en este teatro algun tanto mas vivos que el de Santa Cruz, y á la verdad nos pareció que surtieron mejor efecto, pues parece lo requieren las melodías. Asimismo notamos que la cavaletta de la cavatina del tenor (Oronte) no es la misma que se canta en Santa Cruz, y aunque la que dice el señor Solieri es la misma de la ópera, preferimos la que substituyó el señor Milesi, por guardar mas la fisonomía de la demás música y ser mas propia de la letra.

Destaca de manera positiva el paper del mestre director i violinista i només crítica la lentitud en els canvis d'escena que enfosqueixen una mica la representació.

⁴⁶ El nom del personatge és *Arvino*.

⁴⁷ De nou es posa de manifest el desafortunat costum de fer canvis en l'òpera segons les parts interessades. Aquí s'expressa clarament el fet que es respectarà l'òpera tal i com va ser concebuda. Com es podrà veure després amb l'anàlisi del llibret no va ser així.

Amb motiu de l'estrena s'edita el llibret de *I Lombardi alla prima crociata* a la tipografia d'Agustí Gaspar i Roca de Barcelona, habitual del Teatre Principal. També el Teatre Nou editarà un llibret, en aquest cas a la Tipografia de Josep Ribet. El llibret del Teatre Principal conté només el text en italià, per tant, apareix l'argument en castellà a les primeres pàgines així com el repartiment, mestre de l'orquestra, apuntadors, pintors, cap de maquinària i de sastreria. El llibret del Teatre Nou sí que és bilingüe italià-castellà. No s'especifica en cap moment qui és l'autor de la traducció.

La comparació es farà entre el llibret original italià de l'estrena milanesa i tots dos llibrets barcelonins. Recordem que el Teatre Nou es vantava de ser fidel al text original de Verdi i Solera. La primera diferència la trobem ja en el I Acte, escena II, en les intervencions del cor, Arvino i Pagano:

Versió Milà 1843 i Principal	Versió Teatre Nou
<i>VIC., GIS., PIR., e coro:</i> «_ <i>All'empio che infrange la santa promessa,</i>	<i>VIC., GIS., PIR., e coro:</i> «_ <i>Al vile spergiuro si neghi dal Cielo</i>
 <i>L'obbrobrio, l'infamia sul capo ricada:</i>	 <i>Nell'ora di morte la santa rugiada!</i>
 <i>Un'ora di pace non venga concessa,</i>	 <i>Il cor dell'iniquo sia chiuso al vangelo,</i>
 <i>Si tinga di sangue la luce del dì».</i>	 <i>Non trovi pietade che tronchi suoi dì!»</i>
<i>Arv. e Pag:</i>	<i>Arv. e Pag:</i>
«_ <i>Or basta!... né d'odio fra noi si ragioni</i>	«_ <i>Deh solo di pace fra noi si ragioni,</i>
 <i>Per dirci fratelli brandiamo la spada;</i>	 <i>Per dirci fratelli brandiamo la spada!</i>
 <i>Voliamo serrati, siccome leoni,</i>	 <i>Guerrieri del Santo, del Giusto campioni</i>
 <i>Sugli empì vessilli che il Ciel maledì».</i>	 <i>Piombiam sui vessilli che il Cel maledì!».</i>

Es tracta d'una variant singular, que abasta molts versos, però, malgrat tots els llibrets consultats⁴⁸, no he aconseguit esbrinar la provenença del fragment que es va cantar al Teatre Nou. La variant no obeeix a cap qüestió musical o mètrica, ni tampoc sembla ser producte de la censura.

El proper canvi ve al mateix I Acte, escena IV. És a l' intervenció que fa Pagano:

⁴⁸ Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Barcelona, Tip. De T. Gorchs, 1848, p. 18.
Verdi, Tutti i libretti d'opera, p. 94.

Versió Milà 1843 i Principal

«*Sciagurata! hai tu creduto*

Che obliarti avrei potuto,

Tu nel colmo del contento,

Io nel colmo del dolor?

Qual dall'acque l'alimento».

Versió Teatre Nou

«*Sciagurata!... e nell'oblio*

Tu pensavi l'amor mio?...

Ah l'idea di tal momento

Sol nutriva il mio furor!

Qual dall'acque l'alimento...»

Ens trobem de nou amb una situació com l'anterior i que serà habitual en la versió cantada al Teatre Nou: no es tracta d'un problema de mètrica, ni tampoc musical, a més a més el sentit dels versos també coincideix. Els llibrets consultats coincideixen tots amb el llibret original de Milà i el del Teatre Principal⁴⁹.

Potser una de les àries més famoses de *I Lombardi* és l'ària del tenor Oronte del Acte II, escena II, referida per la crítica del *Diario* a causa de la seva *cavaletta*. El text cantant al Teatre Nou és completament diferent a l'original i a l'interpretat a la Santa Creu. Però els testimonis que hem consultat no ens ofereixen prou elements per establir-ne la gènesi.

Versió Milà 1843 i Principal

«*La mia letizia infondere*

Vorrei nel suo bel core;

Vorrei destar coi palpiti

Del mio beato amore

Tante armonie nell'etere,

Quanti pianeti egli ha;

Ir seco al cielo ed ergermi

Dove mortal non va!».

Versió Teatre Nou

«*Dimmi che vale a infondere*

Gioja nel suo bel core!

Tutto a mortal possiibile

Le appreseterà l'amore

I cieli a me si vietino,

Fato miglior mi dà

Libar con essa il calice

D'eteree voluttà».

En el mateix Acte II, escena V, en l'escena que hi ha entre l'eremita, Arvino i el cor, al Teatre Nou desapareix la darrera intervenció d'Arvino abans del cor final «*Stolto Allah... sovra il capo ti piomba*».

Versió Milà 1843 i Principal

Arv. «*_ Santo veglio, che a gloria ci appelli,*

Versió Teatre Nou

⁴⁹ Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, Barcelona, Tip. De T. Gorchs, 1848, p. 19.
Verdi, *Tutti i libretti d'opera*, p. 94.

Le tue fiamme in noi serpono già!»

*Tutti: «_ Stolto Allah...
sopra il capo ti piomba...»*

*Tutti: «_ Stolto Allah...
sopra il capo ti piomba...»*

En aquest cas, sembla més plausible l' hipòtesi que sigui un error més del procés d'impremta que no pas una omissió que s'hagués de produir durant la representació.

Finalment, trobem tres fragments més en què hi ha variants importants i àmplies per les quals no és possible conjecturar-ne l'origen a partir de les informacions de què disposem. El primer és a l'Acte III, escena III, on es produeix el duet entre Giselda i Oronte:

Versió Milà 1843 i Principal

Oronte:«_ Tu?... che intendo!»
Giselda: «_ Vo'seguire il tuo destino».
Oronte:«_ Infelice!...è un voto orrendo.
*Maledetto è il mio cammino.
Per dirupi e per foreste
Come belva errante io movo;
Giuoco ai venti e alle tempeste
Spesso albergo ho un antro, un covo!
Avrai talamo l'arena
Del deserto interminato,
Sarà l'urlo della jena
La canzone dell'amor!
Io, sol io sarò beato
Nell'incendio del mio cor!»*

Versió Teatre Nou

Oronte:«_ Ahi che dicesti!»
Giselda:«_ Teco io fuggo, o qui mi uccidi!»
Oronte:_ «Di fatali, di funesti
*Al mio fianco tu dividi
Senza regno, senza tetto
Fra i perigli del sentiero,
Io non t'offro che l'affetto
Ed un arabo corsiero
Avrai talamo l'arena
Del deserto interminato,
Sarà l'urlo della jena
La canzone dell'amor!
Io, sol io sarò beato
Nell'incendio del mio cor!»*

Una nova variant apareix a l'escena VII, quan Oronte es dirigeix a Giselda moribund:

Versió Milà 1843 i Principal

Oronte:«_ Al petto... anelo
Scende insolito... vigor!
Qual voluttà trascorrere
Sento di vena... in vena!
*(A Giselda) Più non mi reggo... aitami...
Io ti discerno appena!
T'accosta!... oh nuovo incanto!*

Versió Teatre Nou

Oronte:«_ Al petto... anelo
Scende insolito... vigor!
Qual voluttà trascorrere
Sento di vena... in vena!
*(A Giselda) Chi vien di gloria a cingermi?...
Qual...luce a me...balena...
Giselda! .. oh nuovo incanto!..*

Bagnami col tuo pianto...
In ciel ti attendo... affrettati...
Tu... lo schiudesti a me».

Perchè ti veggo in peinto?...
In ciel... ti attendo... affrettati...
Tu... lo schiudesti a me!»

Més endavant en la mateixa escena a la imploració de Giselda:

Versió Milà 1843 i Principal

Giselda:«_ Deh non morire! attendimi,
O mia perduta speme!
Vissuti insiem nei triboli,
Noi moriremo insieme.
Donna che t'amò tanto
Puoi tu lasciar nel pianto?
Perché mi vietan gli angeli
Il ciel dischiuso a te?».

Versió Teatre Nou

Giselda:«_ Deh non morire! attendimi,
O mia perduta speme!
Vissuti insiem nei triboli,
Noi moriremo insieme.
Or che l'amore è santo
Frutto sarà di pianto?
Perché mi vietan gli angeli
Il ciel dischiuso a te?».

Veiem doncs que, malgrat les anunciades pretensions del Teatre Nou, els llibrets no coincideixen. Per contrastar aquestes versions, hem comprovat diferents enregistrament sonors de l'òpera i tots coincideixen amb la versió estrenada a La Scala i al Teatre Principal⁵⁰.

⁵⁰ Verdi, G., *I Lombardi alla prima crociata*, Orchestra RAI- Torino, (direttore Fulvio Vernizzi), EUA, Walhall "Eternity Series", 1957.

Verdi, G., *I Lombardi alla prima crociata*, Teatro alla Scala, (direttore Gianandrea Gavazzeni), Nova York, Premier Opera Ltd., 1984.

Verdi, G., *I Lombardi alla prima crociata*, Metropolitan Opera, (direttore James Levine), Londres, Decca, 1996.

Verdi, G., *I Lombardi alla prima crociata*, Royal Philharmonic Orchestra, (direttore Lamberto Gardelli), EUA, Phillips, 2007.

2.5 I due Foscari

Cada vegada foren més empresaris els qui demanaren una òpera de Verdi per què fos estrenada en els seus teatres. El fenomen que començà amb *Ernani* començaria a avançar de manera imparable i duraria segons els experts set anys. Foren set anys en què Verdi va compondre onze òperes sempre sota la pressió dels teatres, dels plaços d'entrega i de les exigències econòmiques més que artístiques, i que ell mateix, en una carta enviada a la seva amiga Clara Maffei al maig de 1858 qualifica com a setze, no set, "anys de presó": «Dal Nabucco in poi non ho avuto, si può dire, un'ora di quiete. Sedici anni di galera!»⁵¹. Aquest esforç, a part de la pressió dels teatres, fou també culpa de la grandíssima ambició de Verdi pels diners. De fet, sembla que el seu benestar econòmic coincideix amb la recuperació de la qualitat de les seves òperes, és a dir amb la seva Trilogia Popular (*Rigoletto, Il trovatore, La traviata*).

El perfeccionisme i l'ambició del mestre no només l'obligava a treballar sense descans, sinó que a més a més havia de viatjar contínuament per supervisar estrenes i reposicions arreu d'Europa. Era d'esperar doncs que la fràgil salut de Verdi se'n ressentís. Poden ser doncs aquests aspectes els motius del fet que les òperes d'aquesta època no siguin tan brillants com les dels seus inicis i sobretot com les que haurien de venir. És cert, però, que per a molts crítics aquests anys no van ser perduts, ja que en Verdi s'estava formant tot allò que acabaria esclatant amb l'esmentada Trilogia Popular.

Mentre s'estava assajant *Ernani*, l'empresari florentí Alessandro Lanari visità Verdi i li demanà una nova obra per representar-la la temporada de tardor de 1844 al teatre Argentina de Roma. La gènesi fou bastant ràpida ja que Verdi i Piave recuperaren un projecte que no havia tirat endavant per culpa de la censura, basat en un poema de Lord Byron que, val a dir, el mateix Byron considerava mediocre. Malgrat tot, Verdi i Piave van aconseguir superar l'obra de Byron i dotaren el llibret de *I Due Foscari* d'una bona coherència i una important força dramàtica.

L'acció se situa a Venècia l'any 1457. El fill del Dux, Jacopo Foscari és acusat de traïdor i assassí i és condemnat a exiliar-se a Creta. Mentrestant el Dux, Francesco Foscari, es debat entre els sentiments com a pare i les obligacions com a polític. Lucrezia, l'esposa de Jacopo, arriba per demanar l'ajuda del Dux i acusa el Consell de dictar sentència per odi i venjança. Entre tots dos intenten fer el possible per salvar Jacopo, però el Consell es mostra inflexible. La confessió del veritable assassí arribarà

⁵¹ G. Verdi, *Libretti e Lettere*, dins *Lettere 1835-1900*, a cura de Michele Porzio, Mondadori, Milano, 2000, p. 44.

massa tard, perquè Jacopo mor durant el trasllat a Creta. El Dux perd el poder davant del Consell i acaba morint de dolor en braços de Lucrezia tot invocant el record del seu fill.

Verdi es posà a treballar de seguida amb la partitura i aconseguí tenir-la enllestida per ser estrenada el 3 de novembre de 1844. Els intèrprets escollits foren Achille De Bassini, Giacomo Roppa, Mariana Barbieri-Nini, Baldassarre Miri, Atanasio Pozzolini i Giulia Ricci. Segons Muzio, compositor i director d'orquestra fidel company de Verdi, part de la freda recepció de l'obra a Roma fou causada per l'actuació dels cantants, que no van saber defensar bé els seus papers. L'òpera no va entusiasmar el públic, no va ser un èxit però tampoc un fracàs. El mateix Verdi, amb el seu conegut pessimisme, ho posa de manifest en la carta enviada a Luigi Toccagni el dia següent de l'estrena:

Se i Foscari non sono del tutto caduti poco è mancato. Sia poi perchè i cantanti hanno stonato assai, sia perchè l'esigenze erano troppo spinte, etc... il fatto si è che l'opera ha fatto mezzo fiasco. Io aveva molta predilezione per quest'opera: forse mi sono ingannato, ma prima di ricredermi voglio un'altro giudizio⁵².

Malgrat aquestes paraules, Verdi fou molt ben tractat a Roma i fou rebut pels tancats cercles pontificis, que van encunyar una medalla del mestre per l'ocasió.

Un dels possibles motius pels qual l'òpera no va tenir l'èxit esperat fou perquè Verdi abandonà la grandiositat de les darreres òperes per crear una peça de caràcter molt més íntim que estava lluny de provocar els estats d'eufòria a què el públic estava acostumat. Com explicava Basevi l'any 1859, *I due Foscari* deixa una sensació de malenconia que respon molt bé a l'argument gràcies al fet que s'utilitzen expressament recursos tècnics per tal que sigui així⁵³. El mateix Verdi com que no estava massa convençut de la seva òpera, l'any 1848 escriuria, en una carta a Piave, a propòsit d'aquesta malenconia explicant que quan els temes són tristos, es poden arribar a convertir en mortuoris. Això fa que tota l'òpera estigui dominada pel mateix sentiment de tristesa.

I due Foscari és una de les òperes més desconegudes de Verdi, perquè, a causa de la seva pobra acollida, durant molt temps fou oblidada pels empresaris dels teatres.

Un fet que molt sovint s'ha passat per alt és la gran importància que té a nivell musical ja que Verdi hi utilitza per primera vegada temes característics per cadascun dels personatges. Sempre s'ha parlat de Wagner com a introductor d'aquest recurs, però amb aquesta òpera es veu clar que el compositor italià va ser el primer en utilitzar el que més tard l'alemany anomenaria *leitmotiv*.

⁵² Verdi, G. *Libretti e Lettere* dins *Lettere 1835-1900*, op. cit. p. 133.

⁵³ Cf. A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Florència, Tipografia Tofani, 1859, p.72.

A Barcelona *I due Foscari* serà la tercera òpera de Verdi que s'estrenarà en pocs mesos. Arriba el 8 de juliol de 1845 al Teatre Principal. Les primeres notícies arriben de la mà del *Diario de Barcelona* el 15 de juny (un dia abans d'estrenar-se *I Lombardi* al Teatre Nou):

Sabemos que la empresa del teatro de Santa Cruz ha retirado la ópera *L'elisir d'amore*, que ya se estaba ensayando y ofrecia bien poca novedad para el público, con mayor razon cuando en su lugar se pondrá en escena la ópera nueva *I due Foscari*.

Hi havia doncs a Barcelona un veritable *boom* verdià: el 7 de juny s'estrenà al Teatre Principal *I Lombardi*, el 16 de juny s'estrenà al Teatre Nou, el 8 de juliol s'hauria d'estrenar *I due Foscari* al Teatre Principal. Aquella mateixa nit, al Teatre Nou continuaven les representacions de *I Lombardi*. És innegable doncs la presència de Verdi a Barcelona aquell any 1845, però també ho és la ferotge competència dels teatres que maldaven per poder programar òperes del compositor de moda que, com veiem a la nota apareguda al *Diario* el 15 de juny, havia aconseguit desbancar el mateix Donizetti.

L'estrena es féu a benefici de l'Hospital general de la Santa Creu. La companyia italiana del teatre, encapçalada pel mestre Michelle Rachelle⁵⁴ estava formada pels cantants habituals: Superchi, Milesi, Cattinari Morelli, Martorell, Llimona i Pons, entre d'altres, s'encarregaren de posar-la en escena.

La crítica de Fargas i Soler apareix al *Diario de Barcelona* tres dies després, l'onze de juliol. El primer que fa Fargas és exposar la dificultat que té el crític en fer la seva feina, doncs no sempre està d'acord amb allò que opina el públic. De totes maneres, com a entès del tema, està obligat a realitzar una crítica racional i a partir dels aspectes tècnics de l'òpera. Qualifica el nou moviment operístic italià, encapçalat per Verdi, com una escola perfectament conscient de com crear efectes que atreguin el públic de manera incondicional. Aquesta manera de compondre resulta del tot artificiosa per Fargas per molt que pugui ser la tendència a seguir.

Malgrat tot, Fargas admet sense reserves el geni de Verdi amb *I due Foscari*:

No incluiremos en esta calificacion el ingenio del aventajado y ya célebre autor de *I due Foscari*, quien ha sabido encontrar el verdadero término medio entre el idealismo y el materialismo, ó mejor los ha refundido en uno solo con su estilo parco y elegante, en aquel su modo de redondear y construir los períodos y frases, en los giros sumamente ingeniosos y enteramente suyos con que conduce las melodías que dándolas una nueva estructura hace dudar de las reminiscencias y aun de los plagios en que no deja de incurrir de vez en cuando. Por lo mismo acatamos en Verdi á un compositor de ciencia y talento, con cuyas calidades será siempre respetado y aplaudido.

⁵⁴ El nom del director musical apareix escrit de moltes maneres als llibrets i ressenyes de diaris. He decidit escriure'l tal i com se'ns presenta al llibret de l'òpera que estem tractant.

Es tracta un cop més d'una crítica plena de contradiccions. En el següent paràgraf, ja entrant a analitzar la partitura, torna a titllar Verdi de repetitiu. Pel que fa als cantants, Fargas i Soler destaca la seva encertada execució tant a nivell vocal com actoral. Bona execució també del cor, del mestre i bona escenografia:

Complacémonos en decir esta vez que los coros salieron bien ajustados, asi como el conjunto de la ópera que no dejó que desear, habiendo contribuido al buen éxito de la ejecucion las espertas manos del maestro y director de la orquesta en el desempeño de sus respectivos cargos.- En el escenario no hubo economía; pues no escasearon los trages nuevos y bastante lucidos asi en las partes principales como en los coros; presentando á mas tres decoraciones nuevas, siendo de buen efecto y perspectiva la del palacio de Foscari en el primer acto, aunque nos parecieron algo cargados los calados de los arcos góticos.

I due Foscari serà la primera òpera de Verdi que s'estrenarà al nou Teatre del Liceu en la seva primera temporada l'any 1847. És interessant veure què va dir Fargas i Soler a propòsit d'aquella estrena ja que fa referència a la crítica de 1845 i canvia en alguns aspectes la seva opinió:

Compilando empero nuestra opinion de entonces, decimos en resúmen: que la obra que nos ocupa es la menos inspirada de cuantas hasta ahora hemos oido de Verdi; la que menos novedades de invencion ofrece; la que contiene mas ideas triviales. En la parte del mecanismo tampoco es en esta ópera donde su autor ostentó mas riqueza de medios; de modo que pocas veces sus formas favoritas aparecen desarrolladas con aquella latitud y grandiosidad que sabe darlas su grande talento. Con todo causa algunas veces su conjunto aquel efecto dramático que si bien puramente convencional halaga al público y escita su entusiasmo en algunas piezas⁵⁵.

Està clar que dos anys després Fargas ja no reconeix el geni de Verdi que va veure el dia de l'estrena. En aquest temps no s'ha estrenat cap més òpera de Verdi a Barcelona, a part d'*Attila*, que s'estrena gairebé a la vegada que *I due Foscari* al Liceu, i per tant no ha pogut seguir l'evolució del mestre. Sabem que a nivell artístic la representació va anar bé, així el canvi d'opinió de Fargas va més lligat a l'antipatia que sentia per Verdi i als prejudicis creats per Fétis i Scudo.

El llibret editat per l'estrena de Barcelona és obra un cop més de la tipografia d'Agustí Gaspar i Roca. En aquest cas, i segurament a causa del ball d'estrenes anteriors, sí s'especifica que es tracta de la tragèdia lírica que s'ha de representar al Teatre Principal. És un llibret bilingüe italia-castellà, però tampoc s'especifica el traductor. Seguint les pautes dels llibrets anteriors d'aquesta tipografia, a les primeres pàgines hi trobem l'orquestra, dirigida per Michelle Rachele, amb Mateu Ferrer al *cembalo*. A més a més dels cantants, hi trobem apuntadors, pintor, cap de maquinària i cap de sastreria. No s'hi inclou l'argument. Al principi del llibret trobem una carta del llibretista Piave destinada «a chi leggerà/al lector», on s'explica l'episodi històric sobre el qual està basada la tragèdia. En aquest cas, la carta ve traduïda i s'especifica que la traducció és de R. Médel.

⁵⁵ *Diario de Barcelona*, 14 de maig de 1847.

E questo il brano di storia sul quale è basata la mia tragedia. Per l'effetto e pelle esigenze inseparabili a questo genere di componimenti ho dovuto dar passo ad alcune licenze che scorgervi facilmente si possono, e per le quali spero indulgenza dal culto lettore.

En la comparació realitzada entre el llibret de l'estrena a Roma i el llibret del Teatre Principal hi ha molt poques diferències. Trobem sobretot variants que afecten l'ortografia d'algunes paraules (*esilio/esiglio*) i que es repeteixen al llarg de l'òpera.

Hi ha una omisió d'un vers a l'Acte III, escena V, a l'ària del Dodge «Egli ora parte... Ed innocente parte». A la versió de Roma hi ha un vers que no apareix al llibret de Barcelona. Sembla un cop més que es tracti d'un oblit per part del tipògraf més que no pas d'una supressió voluntària de la companyia.

Versió Roma 1844

Sul capo mio posava

Almen veduto avrei

Intorno a me spirante i figli miei

Versió Principal 1845

Sul capo mio posava

Intorno a me spirante i figli miei

Potser no es tracta de variants tant macroscòpiques com les que hem vist fins ara, però s'ha de tenir en compte que només una síl·laba de més ja pot canviar la partitura.

2.6 Attila

Verdi no només rebia encàrrecs d'empresaris teatrals. El cas d'*Attila* n'és un clar exemple. Després de l'èxit d'*Ernani* a Venècia, l'editor Francesco Lucca, rival de Ricordi, perseguí Verdi per encarregar-li una òpera de la qual pogués tenir els drets i fer front a la supremacia de l'editor milanès. La primera vegada que es parla d'*Attila* és a una carta que Verdi envia a Piave a l'abril de 1845. Verdi havia quedat entusiasmat amb un assaig de Madame de Staël – *De L'Alemagne* –, on hi havia un resum del drama de Werner *Attila rei dels huns*⁵⁶. L'argument era clarament identificable amb els problemes que estava patint Itàlia davant de la dominació austríaca. Verdi ja era plenament conscient de l'efecte que les seves òperes tenien en els patriotes italians. Sabia a més a més que era garantia d'èxit i ho va voler aprofitar mitjançant llibrets plens d'al·lusions a la pàtria i amb melodies fàcils i rítmiques que ajudaven el públic a recordar els cors i les àries que acabava d'escoltar.

Verdi envia ben aviat una carta a Piave demanant-li que es llegeixi l'obra de Werner i li parla del projecte amb veritable entusiasme: «A me pare che si possa fare un bel lavoro e se studierai seriamente farai il tuo più bello libretto. Ma bisogna studiare molto⁵⁷». Després sembla ser que s'ho repensés i li va oferir el projecte a Temistocle Solera, autor de les seves grans obres patriòtiques. Amb aquest començà la feina per l'editor Lucca, amb l'objectiu d'estrenar l'obra a La Fenice de Venècia el 17 de març de 1846.

Solera, segons apunta Budden, «massacrà» la tragèdia de Werner. Tampoc no va tenir massa en compte el text de Madame de Staël, que tant li recomanà Verdi a Piave per entendre l'obra. La seva gran preocupació fou la de fer d'aquella tragèdia un cant de patriotisme italià i sobretot, venecià⁵⁸. En tot cas, la col·laboració amb Solera no van acabar bé. Solera estava a Madrid, acompanyant la seva esposa, fou retingut per uns deutes, fet que va provocar encara més retards en l'escriptura del llibret. Verdi va perdre la paciència i encarregà el final i la darrera revisió a Piave.

L'acció d'*Attila* es desenvolupa cap a la meitat del segle V a Aquileia. Els Huns, amb Àtila al front han envaït la península itàlica i han assassinat el rei d'Aquileia. La seva

⁵⁶ En la seva obra de referència, *Le opere di Verdi*, Julian Budden remarca que resulta sorprenent que Verdi es quedés tan fascinat per una història tan propera a l'univers wagnerià que tan poc tenia a veure amb Itàlia. Malgrat tot, no fou l'únic italià que es va inspirar en el drama, ja que Malipiero en va fer una adaptació operística titulada *Ildegonda de Borgogna*, representada a Venècia a la metixa època que es representà *Attila*, però sense massa èxit.

Budden, J. *Le opere di Verdi. Volume primo*, Londres, EDT/Música, 1981. pp. 263 i seg.

⁵⁷ G. Verdi, *Libretti e Lettere*, dins *Lettere 1835-1900*, op. cit. p. 141

⁵⁸ L'òpera està plena de cites a la república veneciana, suprimida per Napoleó 50 anys abans i de la qual els venecians encara se'n ressentien. De fet, amb la revolta de 1848, els venecians ho van fer en el seu nom.

filla, Odabella, jura que venjarà la mort del seu pare matant el capità bàrbar, que per altra banda s'ha enamorat d'ella i la jove l'accepta com a pretendent. El general romà Aecio, proposa a Àtila que es retiri d'Itàlia en benefici de l'emperador, però aquest s'hi nega. Odabella està enamorada de Foresto, va a veure'l per explicar-li el seu pla de venjança, però aquest pensa que ella els traïx. Àtila mentrestant somnia que un ancià li impedeix conquerir Roma. Quan arriba a la ciutat es troba amb el Papa, l'home del seu somni i renuncia a la gesta. Existeix una conjura per assassinar Attila, però Odabella la descobreix perquè és ella qui el vol assassinar. Finalment, aconseguix fer-ho tot provocant l'enfrontament entre bàrbars i romans.

L'estrena fou un èxit de públic que vibrà amb les escenes patriòtiques, aplaudí de manera incansable fent sortir el mestre a saludar en no poques ocasions. El mateix Verdi envià una carta el dia següent de l'estrena a la comtessa Gina della Somaglia explicant les seves impressions sobre l'estrena, no del tot positives, i que deixaven de manifest el seu desconcert pels gustos del públic:⁵⁹

L'*Attila* ebbe esito lietissimo. Vi furono chiamate ad ogni pezzo ma si applaudì con maggior fanatismo l'intero atto primo. Io sperava molto sul finale secondo, e terzo, ma, od io sono ingannato od il pubblico non ha capito, perchè si applaudì con minor fervore.

Forse stasera sarà anche meglio eseguita dai cantanti, quantunque abbiano eseguito con tutto l'impegno, l'effetto non corrispose alla buona volontà. Li amici miei vogliono che questa sia la migliore delle mie opere; il pubblico quistiona: io credo che non sia inferiore a nissuna delle altre mie. Il tempo deciderà.

Pel que fa a la premsa, l'èxit va ser menor del que s'esperava, però no ho fou tant per culpa de la partitura i el llibret, sinó per les males condicions dels cantants, com ja assenyala Verdi, i també per un problema tècnic, ja que les làmpades desprenien una substància que feia que l'ambient fos irrespirable. *Il Gondoliere*, explica Budden, trobà inspiració en determinats moments: «per il resto non vi è che un nobile sforzo di ispirazione⁶⁰». Tota la crítica va estar d'acord amb que el públic aplaudia més la figura del compositor que no pas la seva música. Budden defensa que no fou així i apunta que la música d'*Attila* és plenament vàlida per suscitar l'aplaudiment frenètic del públic de la època. Sí que hem de donar la raó a la crítica de l'època en un aspecte: *Attila* està lluny de ser el gran pas, la seva millor òpera, tal i com esperaven molts (també Verdi). Ara bé, no deixa de ser una peça fonamental en l'evolució del compositor.

A Barcelona passen gairebé dos anys sense que s'estreni cap òpera de Verdi. *Attila* arriba abans que *Giovanna d'Arco* i *Alzira* que ho faran poc temps després, en dos mesos la primera i en dos anys *Alzira*. L'òpera s'estrena al Teatre Principal el 15

⁵⁹ Verdi, G. *Libretti e Lettere*, dins *Lettere 1835-1900*, op. cit. p. 144.

⁶⁰ Cf. J. Budden, *Le opere di Verdi. Volume primo*, Londres, EDT/Música, 1981. p. 266.

de maig de 1847. El primer anunci apareix al *Diario de Barcelona* el dijous 6 de maig de 1847:

Parece que á mediados de la próxima semana se pondrá en escena en el teatro de Santa Cruz la gran ópera *Attila* del maestro Verdi. Todos los trages y las muchas decoraciones que exige esta ópera serán completamente nuevas. Estas últimas son pintadas por los señores Planella, Sert y Malató.

L'anunci oficial de l'estrena apareix el mateix 15 de maig al rotatiu:

TEATRO PRINCIPAL.- Se pondrá en escena el drama lírico en 3 actos precedido de un prólogo (nuevo en los teatros de esta capital), titulado: *Attila*, música del célebre Mtro. Verdi; en la cual se presentarán por primera vez la prima donna absoluta Sra. Chiara Bartolini Rafaelli, y el primer bajo absoluto Sr. Celestino Salvatori, acompañádoles los Sres. Tamberlick, Barili, Morelli, etc.

Serà el primer cop que el tenor Tamberlick intervingui en una òpera de Verdi. A partir d'aquesta primera col·laboració es convertirà en un dels preferits del mestre, tant és que per a ell escriurà el solo de *l'Inno delle nazioni* anys després. Aquest tenor serà molt estimat pel públic barceloní per la seva veu i capacitats interpretatives. El repartiment es completa amb Salvatori, en el paper d'Attila, Barili, Bertolini Raffaelli i Martorell.

La crítica de Fargas i Soler apareix només dos dies després de l'estrena, el 17 de maig. Fargas reconeix ja el talent de Verdi però apunta que fins ara tot el que havien escoltat del mestre estava tallat sota el mateix patró. En certa manera es contradiu ja que, segons el crític, Verdi s'adona del perill que tenia el fet de poder caure en la monotonia i la repetició i és per això que decideix canviar d'estil amb *Attila*. Durant l'habitual anàlisi de la partitura destaca l'originalitat de la nova peça i la brillant instrumentació. Coincideix amb el que va dir la crítica italiana: «En suma, si bien se advierte en esta ópera que Verdi como queriendo seguir una nueva via presenta mas originalidad de pensamientos y novedad en las formas, tampoco se descubre en ella mayor genio ni mas grande talento del que ya manifestara en sus obras anteriores». Hi destaca a més a més la presentació de la soprano Bertolini, amb bones maneres i bona veu, però d'afinació insegura, la qual malgrat tot va aconseguir els favors del públic. També el baix Salvatori surt molt ben parat de la crítica de Fargas, no tant per la seva veu com pels seus dots interpretatius i per versatilitat. Tamberlick també desenvolupà un gran paper la nit de l'estrena. En resum:

El conjunto de la ejecucion salió muy regularmente y en particular el grandioso final del segundo acto, que causó grande entusiasmo al público⁶¹, el cual no pudo ver cumplidos sus deseos de volver á oír el hermoso andante, cuya repeticion pidió unánimemente y á grandes voces por mucho tiempo, y á la que segun parece estaban bien dispuestos los cantores.

⁶¹ Sembla ser que el públic de Barcelona si va entendre les intencions de Verdi i aplaudiren amb ganes el final del segon acte tal i com s'esperava el compositor que pasés la nit de l'estrena a Venècia (veure carta a Gina della Somaglia)

Destaca també la bellesa dels decorats pintats per Sert, Malató i Planella així com el vestuari dels cantants. Pel que fa a l'escena, en destaca la bona interpretació en general, però també assenyala certs desajustaments que resten qualitat a la representació.

El llibret editat per l'ocasió prové de la *Inprenta y libreria de Agustin Gaspar*, és a dir que, per primer cop ja no apareix el nom del tipògraf en italià. Tal i com explica el Dr. Jaume Radigales a la seva tesi⁶², sembla ser que a partir del 1846 hi ha una «castellanització» de tots els noms, també dels italians. El llibret recull a les primeres pàgines tant l'orquestra, dirigida pel Sig. Michele Rachelle i amb Matteo Ferrer al cembalo, a més a més dels cantants, apuntadors, pintors i directors de maquinària i cap de sastreria. En aquest cas encara trobem els noms escrits en italià.

Es tracta d'una edició bilingüe italià-castellà però amb la disposició del text diferent a les anteriors: al vers hi ha el text en castellà i al recte en italià. A les primeres pàgines hi trobem un nota escrita només en castellà dirigida «A los lectores» que és tota una introducció a la història que s'havia d'explicar. L'últim paràgraf revela les intencions del llibretista pel que fa a l'elecció de l'argument:

De este acontecimiento, que precedió de 24 años la caída del imperio romano en occidente y la usurpacion de la Italia por Odoacre rey de los Erulos (que huvo lugar en el año 476) sacó el distinguido poeta señor Solera el tema del presente drama lírico, en el cual ha sabido hábilmente reunir los dos estrenos de la carrera de Atila en Italia, exterminador de la humanidad en Aquilea, dócil á los ruegos del vicario de Cristo en Roma, de donde se retiró volviendo á su reino. Sin embargo, como la eposicion de tales sucesos no hubieran ofrecido sino escenas repugnantes de ferocidad y de sangre, el poeta tuvo la feliz idea de sentar la accion sobre el episodio de los amores de Foresto y Odabella y de la pasion de Atila mismo cautivado por la hermosura y el noble carácter de esta.

La nota ve signada pel mateix Fargas i Soler, doncs apareixen les inicials A.F, les mateixes que utilitzava per signar les seves crítiques al *Diario de Barcelona*. Una altra de les novetats que presenta el llibret és la pàgina amb les noves decoracions, on s'especifiquen acte per acte els decorats nous pintats a propòsit d'*Attila* així com el nom de l'artista, per exemple:

Acto 3º

7ª. Selva, de dia. Pintada por los SS. Maletó [sic] y Sert.

8º. Campo de Atila, incendiado y destruido. Pintada por el Sr. Planella.

La primera variant que apareix en la comparació dels llibrets la trobem al Pròleg, escena III. Després que el cor canti «Viva il re», a la versió italiana hi ha una intervenció d'Attila i una d'Odabella que a la de Barcelona no apareixen:

⁶² J. Radigales i Babí, *Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852). L'eclosió teatral a partir de la premsa. L'evolució del gust del públic del sXIX. Nous valors de la lírica a partir de la crítica*, Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història de l'Art, 1998.

Versió Venècia 1846

Attila: « Schiava non già, ma del mio campo gemma

Rimani, e fulgi nel real corteggio,

Siate voi tutte ancelle

A lei ch'io vesto della luce mia».

Odabella : («Fingasi! Oh lampo di celeste ajuto! -

Oh patria!... Oh padre! O sposo mio perduto!»)

Aquesta intervenció ve just després de la famosa «Da te questo or m'è concesso» d'Odabella i es barreja amb la intervenció del cor que reprèn «Viva il re». És possible que a Barcelona no es cantés per reforçar el cor amb les veus del baix Attila i la soprano Odabella.

Al mateix pròleg, a l'escena VII hi ha el cor dels eremites, al final trobem una variant en el text escrit que respon a la manera de transcriure el llibret. En els llibrets d'òpera, quan una frase o una paraula es repeteix, normalment no es torna a escriure. Aquí, els tipògrafs de Barcelona sí que tornen a escriure «Lode al Creator», afegint-hi a més a més un «sia» que no és a l'original venecià.

Versió Venècia 1846

I. «Preghiam!»

II. «Preghiam!»(uniti)

Voci interne: «Lode al Creator!»

Versió Teatre Principal 1847

I. «Preghiam!»

II. «Preghiam!»

Uniti: «Sia lode al Creator!»

Voci interne: «Lode al Creator!»

Amb les repeticions el fragment és el següent:

I. «Preghiam!»

II. «Preghiam!»

I. «Preghiam!»

II. «Preghiam»

Uniti: «Lode al Creator!

Al Creator»

Voci interne: «Lode al Creator/ Sia lode al Creator»

Per tant, la introducció del «sia» al final, pot respondre perfectament a una qüestió de mesura dins la frase musical ja que permet que aquesta sigui més senzilla i a més a més és una variant que no fa sentit.

A l'acte I, escena I, Odabella es troba sola al bosc. A la versió de Barcelona manca tota l'ària «Oh! nel fuggente nuvolo», un dels fragments més coneguts de Verdi però també una de les àries més difícils de cantar. No tenim cap constància de quin és

el motiu pel qual aquesta ària no apareix al llibret català, però podem suposar que es suprimís per la insegura afinació de Bertolini, tal i com apunta Fargas.

Versió Venècia 1846

Liberamente or piangi...

Sfrenati, a cor. – La queta ora, in che possa

Han pur le tigri, io sola

Scorro di loco in loco.

Eppur sempre quest'ora attendo, invoco.

Oh! nel fuggente nuvolo

Non sei tu, padre, impresso?...

Cielo...! ha mutato imagine!...

Il mio Foresto è desso.-

Sospendi, o rivo, il murmurare,

Aura, non più fremir...

Ch'io degli amati spiriti

Possa la voce udir.-

Qual suon di passi!

Versió Teatre Principal 1847

Liberamente or piangi...

Sfrenati, a cor. – La queta ora, in che possa

Han pur le tigri, io sola

Scorro di loco in loco.

A l'Acte II, escena VI, durant l'àpat a la tenda d'Attila, trobem un vers de més a la versió de Barcelona:

Versió Venècia 1846

Uldino: ... O il cor pì non t'ange

La patri che piange?

La rea servitù?)

Versió Teatre Principal 1847

Uldino: ... O il cor pì non t'ange

La patri che piange?

O più non rammenti

La rea servitù?)

Aquest fragment resulta espectacular per la conjunció de veus, ja que hi intervenen 5 personatges i un cor que canten melodies diferents simultàniament. Aquest vers no pertany a Uldino, però sí que Aecio en canta un de molt semblant: «Rammenta i miei patti». Podria tractar-se doncs d'una confusió en la transcripció del llibret o bé d'una innovació deliberada.

2.7 Giovanna d'Arco

El fet d'estrenar tres òperes en nou mesos – *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco* i *Alzira* – té greus conseqüències en la salut de Verdi. I és que a més a més, mentre acabava *Giovanna d'Arco* per La Scala, assajava la reposició de *I Lombardi* al coliseu milanès. Un cop més, aquesta nova òpera és fruit de les presses d'un empresari que necessitava guanyar diners a costa de Verdi, en aquest cas Merelli, que veia com el mestre i Muzio, fidel company, director d'orquestra i compositor, treballaven de sol a sol per tirar endavant els projectes de la única manera que Verdi sabia fer-ho: sense que se li escapés cap detall.

El llibret de *Giovanna d'Arco* fou encarregat, segurament pel mateix Merelli, més que no pas per Verdi, a Temistocle Solera, que es va basar en certa manera en el drama de Schiller. Verdi que no va sentir mai una atracció especial cap a aquest argument es va proposar que l'òpera fos la més bella de les compostes fins aleshores. No era el primer cop que un compositor italià musicava el mite de l'heroïna francesa, ho van fer abans Nicola Vaccai i també Giovanni Pacini, però no van escollir el mateix referent que Solera. Potser per això no fou del gust de Verdi, a més a més hem de sumar-li els problemes que començava a haver-hi amb Merelli, el qual d'amagat del compositor intentava vendre els drets de la partitura a Ricordi.

El llibret de Solera i Verdi situa l'acció a França –Domrémy, Reims i prop de Rouen – entre el 1429 i el 1431. La batalla entre francesos i anglesos està a punt de decantar-se cap al bàndol anglès. El rei de França, Carles III, comunica el desig de rendir-se ja que ha tingut un somni on la Verge, enmig d'un bosc, li demanava que entregués les armes. Decideix anar al bosc i allà es troba Giovanna pregant a la mateixa Verge. El bé i el mal assalten els seus pensaments que la fan dubtar entre entregar-se a la vida casta o bé prendre les armes per França, acció que emprendre quan el rei la convencerà. El pare de Giovanna, Giacomo, no veu amb bons ulls l'esperit bel·ligerant de la filla ni tampoc la nova relació amb el rei. Però Giovanna ben aviat porta l'exèrcit francès a la victòria. El pare la traeix davant els anglesos. Giovanna sent unes veus divines que la conviden a deixar de banda tota passió terrenal. En veure el seu comportament el pare pensa que l'ha posseït el maligne i ho anuncia enmig d'una celebració. El poble l'acusa de bruixeria i l'empresonen. L'heroïna es passa les hores pregant a Déu per la salvació. Giacomo sent aquestes pregàries i entenent que s'ha equivocat, corre a alliberar-la. Giovanna corre a salvar el rei del setge anglès, però cau ferida de mort. Abans de morir amb les insígnies franceses a les mans s'acomiada de la terra davant l'admiració de tothom. Una llum astral envaeix el cel, els malignes es lamenten.

L'Església no va rebre bé el llibret de Solera, perquè tot i que el personatge no havia estat encara santificat, segons ells, un tema així no era apte per ser representat en un escenari d'òpera. A més a més, el final de Solera, en el qual Giovanna mor en la batalla i no cremada a la foguera, era un disbarat. Fou tan sonada la polèmica que a moltes ciutats com a Roma, Nàpols i Palerm, es va haver de canviar el títol pel d'*Orienta di Lesbo* i situar-se l'escena a Grècia. Com que el temps era poc, ni es va poder adaptar el llibret totalment de manera que la trama i els personatges resultaven poc creïbles. Tot això va contribuir al fet que l'òpera tingués una rebuda tèbia en els teatres d'aquestes ciutats.

Els intèrprets escollits per l'estrena a Milà foren els mateixos que representaven *I Lombardi*, i sembla que malgrat la seva bona voluntat no estaven a l'alçada. Cal dir que, a més a més, van ocasionar seriosos problemes al compositor que va haver d'enfrontar-se amb els seus egos.

Finalment *Giovanna d'Arco* s'estrenà el 15 de febrer de 1845 a La Scala on fou un gran èxit de públic, però no va convèncer la premsa que encara no veia el moment de la consolidació de Verdi i el continuaven tractant com un aprenent. Tot això s'agreuà amb un article que Ricordi havia fet publicar a *La Gazzetta Musicale di Milano* i que feu enfadar veritablement el compositor.

Verdi, en una carta enviada a Giovanni Ricordi a la fi del mes de febrer o principis de març de 1845 retrata perfectament aquests episodis polèmics d'una forma bastant dura⁶³:

Per imprevedute circostanze l'articolo critico intorno alla Giovanna non si è potuto inserire nel foglio d'oggi?...

Non l'hai creduto soggetto degno d'esser anteposto a qualche altro?... oppure spero che l'opera scemi nel favor pubblico?... Che li⁶⁴ altri giornalisti parlino male di me è in perfetta regola: oggi si sono dichiarati miei nemici apertamente, ma da te che mi fai l'amico non mi garba ora un articolo «in difesa» che è peggior d'una critica, ora un'osservazione che è quasi un'ingiuria etc. etc. Io non ti scrivo questo per aver le tue lodi ma soltanto per sapere se ti devo mettere nel numero de' miei amici, o nemici: dimmelo francamente.

No sabem quina va ser la resposta de Ricordi a la carta, però el cert és que es van trencar les relacions amb La Scala i Merelli i no es tornarien a recuperar fins el 1881, quan es va estrenar *Simon Boccanegra*. Malgrat tot, cal dir que les melodies de l'òpera sortiren amb rapidesa al carrer i el cor dels malignes «Tu sei bella, tu sei bella», fou melodia recurrent de les pianoles i bandes de música,

Giovanna d'Arco és la primera òpera de Verdi a estrenar-se al nou teatre del Liceu. Les primeres notícies sobre els assajos de l'òpera les trobem al *Diario de Barcelona* del 15 de juliol de 1847:

⁶³ Verdi, G. *Libretti e Lettere*, dins *Lettere 1835-1900*, op. cit. p. 135.

⁶⁴ (sic).

Se asegura que se han suspendido en el teatro Liceo los ensayos de la ópera *Giovanna d'Arco*, para dar lugar á los de la *Eleonora*⁶⁵, en la que tomarán parte la señora Villó y el señor Salas, artistas que la han cantado en uno de los teatros de la corte.

El proper anunci el trobem ja el mateix dia de l'estrena, el 28 de juliol de 1847, tres mesos després de la inauguració del teatre⁶⁶. El *Diario* reflectia així la noticia:

El drama lírico en 3 actos, poesía del conocido poeta Temistocle Solera, música del célebre maestro Giuseppe Verdi: *Giovanna d'Arco*; en cuyo desempeño toman parte la Sra. Salvini Donatelli y los Sres. Castellan Ferri Rauret Y Pla.- La empresa ha procurado poner en escena esta interesante ópera tan aplaudida y elogiada, con todo el brillo y aparato que requiere su argumento, no perdonando medio ni gasto ninguno que pudiese contribuir á hacer resaltar el mérito, originalidad y buen gusto de esta suspirada composición del apladido Verdi. Las decoraciones son debidas al acreditado pincel de los Sres. Pourche y Cagé.

S'anunciava també la impressió dels llibrets bilingües italià/castellà que es podia comprar a molt bon preu a la llibreria de la Vídua i fills de Mayol, davant el teatre Nou.

L'article de Fargas i Soler apareix el dia 30 de juliol. En primer lloc parla de com ha estat maltractada per la literatura la història de l'heroïna francesa, no havent estat capaços ni francesos ni estrangers de donar-li el valor que es mereix. Critica durament Voltaire, el qual amb el seu poema *La doncella* (1755) transforma completament el mite provocant les ires dels catòlics. Per Fargas només Shakespeare i Schiller van saber reflectir la història de Joana d'Arc. Com sabem, Solera decideix agafar com a exemple el poeta alemany, però per Fargas, i també per la crítica italiana, no ho fa de manera encertada. Fargas apunta que Solera intenta escriure un llibret de gènere fantàstic però no ho aconsegueix, això sí, prepara bones escenes perquè Verdi posi la música. Després d'analitzar la partitura, Fargas resol que un cop més Verdi es repeteix i resulta poc brillant. La manca de filosofia és la tònica de l'obra. En aquesta partitura el crític no trobarà les genialitats apreciades en altres òperes com l'*Attila* per exemple, i conclourà amb un balanç que ja començava a ser habitual:

De lo dicho se puede inferir que el maestro Verdi fue muy poco feliz en la composicion de la *Giovanna d'Arco*, que tenemos por la mas inferior de cuantas obras suyas hemos oido; y de esto pudiéramos deducir que su talento no está llamado á componer asuntos que tienden á lo maravilloso.

Pel que fa als intèrprets, Fargas lloa el paper dels tres protagonistes, que cantaren bé els seus papers. La impressió artística és en general positiva. Destaca la seva posada en escena així com els decorats pintats. Així doncs, en certa manera, Fargas coincideix amb la crítica italiana si bé és cert que continua esperant el moment d'eclosió del geni verdità.

⁶⁵ Es tracta de la *Leonora* de Mercadante que finalment s'estrenà més tard.

⁶⁶ Aquell mateix any 1847, foren tres les òperes de Verdi representades al Liceu, dues reposicions: *I due Foscari* i *Hernani* i l'estrena de *Giovanna d'Arco*.

El llibret editat per l'ocasió presenta notables diferències amb els editats fins ara. En primer lloc cal assenyalar la desitalianització d'aquest ja des del mateix títol de l'òpera, que apareix com a *Juana de Arc*. Es destaca a la portada que estem davant d'un drama líric escrit en italià per Temistocle Solera. Els noms dels personatges apareixen també en castellà. La música és del «señor maestro José Verdi». En aquest cas no apareix el repartiment ni tampoc l'orquestra. Es tracta d'una edició bilingüe italià-castellà que, al igual que al llibret d'*Attila* du el text en italià al vers de la pàgina i el text castellà al recte, en aquest cas és al contrari: castellà al vers i l'italià al recte. Com passa a les altres edicions bilingües, no hi ha l'argument de l'òpera.

La primera variant entre els llibrets la trobem a l'Acte I, escena IV, després que les veus celestials advertissin Giovanna de les seves obligacions, fent-la apartar del rei. Les paraules són pronunciades pel monarca, però a la versió de La Scala hi ha un vers més:

Versió Milà 1845

Carlo: «T'arretri e palpiti!...—che mai t'apparve?
Guardami, guardami niun ti minaccia...
Che fai?...che mormori – di vane larve?
Di Carlo, o vergine – stai fra le braccia».

Versió Liceu 1847

Carlo: «T'arretri e palpiti!...—che mai t'apparve?
Guardami, guardami niun ti minaccia...
Di Carlo, o vergine – stai fra le braccia».

Un cop analitzat el llibret arribo a la conclusió que es tracta més d'un oblit de còpia que no pas d'una omissió voluntària del director. El llibret editat per l'estrena al Liceu coincideix plenament amb el que es va editar per l'estrena a Milà. Les poques variants que hi ha són petits problemes de transcripció i d'ortografia.

2.8 I masnadieri

Després de l'èxit de *Macbeth*, Verdi va rebre l'oferta d'estrenar una òpera a Londres. Aquest fet suposaria la consagració del mestre dins i fora d'Itàlia ja que cap dels seus antecessors havia aconseguit una estrena absoluta fora del seu país. Verdi va acceptar posant algunes condicions que haguessin pogut trencar l'acord en qualsevol altre teatre. Va fixar la quantitat a percebre en una xifra que gairebé triplicava el que estava cobrant a Itàlia, i a més a més, escarmentat, va exigir controlar en tot moment els cantants que formarien part del repartiment. En un primer moment no estava del tot clar que fos *I Masnadieri* l'òpera a estrenar, de fet, tenia preparada *Il Corsaro*, que havia quedat pendent al San Carlo de Nàpols. Finalment arriba a un acord amb Lumley, director del Her Majesty's Theatre, i l'òpera s'estrenà el 22 de juliol de 1847. El mateix Verdi fou l'encarregat de dirigir les tres primeres funcions, fet que despertà una grandíssima expectació entre el selecte públic anglès. La data de l'estrena havia estat fixada per la mateixa reina i serviria per acabar la jornada de la sessió de clausura del parlament. El públic va rebre molt bé l'òpera, aplaudien absolutament totes les peces i reclamaven a escena repetidament els intèrprets. La crítica però no va ser tant benèvola i és que s'ha de dir que Verdi va escriure l'òpera de manera discontinua i això es nota moltíssim ja que a nivell musical no té una unitat. Fet i fet, es pot definir més aviat com una successió de cors, d'àries, de duets, etc., ben enllaçats però sense gaire coherència entre ells, com explica Basevi⁶⁷: «*sembra di scorgervi varj pezzi cuciti insieme anzichè una tela continua con differenti disegni*». Ara bé, hem de tenir en compte que a Londres feia poc que s'havia estrenat *I due Foscari*, *Nabucco*, *I Lombardi* i *Ernani* que havien resultat un grandíssim èxit. Èxit que, d'altra banda, fou el detonador perquè Lumley requerís Verdi al seu teatre.

Era habitual en aquella època que els compositors adaptessin les seves composicions als cantants i, per tant, hi ha moltes àries que estan escrites expressament per a cantants determinats. Verdi va poder comptar per a l'estrena anglesa amb Jenny Lind, de veu prodigiosa, per a la qual va escriure fragments que encara ara són considerats dels més difícils del repertori operístic per a soprano. A part de Lind, hi eren també Italo Gardoni, Filippo Coletti, que ja havia treballat amb Verdi a *Alzira*, i el baix Luigi Lablache. Ara bé, precisament pel fet que les característiques dels intèrprets interferien en l'escriptura de la partitura, *I Masnadieri* va acabar sent l'òpera més *belcantista* de Verdi. Cal apuntar, a més a més, que l'orquestra que Verdi va tenir per l'estrena estava composta per professors amb una importantíssima i reconeguda trajectòria. Entre ells hi havia un ex company d'estudis

⁶⁷ Cf. A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Florència, Tipografia Tofani, 1859, p.116.

de Verdi, el violoncelista Alfredo Piatti, per al qual el mestre va escriure una part solista important dins l'obertura de l'òpera. *I Masnadieri* s'estrenaria també a Itàlia el mateix any. Es va representar a Bérgamo, Trieste i Verona, però ben aviat va quedar oblidada pels empresaris teatrals.

El llibret de *I Masnadieri* és d'Andrea Maffei, amic personal de Verdi, juntament amb la seva esposa, Clara Maffei, i poeta més aviat mediocre. L'òpera es basa en el drama de Schiller *Die Räuber*. L'acció se situa a Alemanya a principis del segle XVIII. És un cop més una trama de fills enfrontats per l'herència del pare i per enganys que porten a nombrosos equívocs que acaben en tragèdia. Carlo, fill de Massimiliano de Moor, davant la impossibilitat d'integrar-se en la societat, decideix emprendre un altre tipus de vida i fer-se bandoler. Amb els anys se'n penedeix i decideix tornar a casa per retrobar-se amb el seu pare. Francesco, el germà menor, li envia una carta dient que el pare no el perdonarà mai. Els interessos de Francesco per l'herència i per l'amor d'Amalia, enamorada de Carlo, el porten a conspirar contra el germà fins al punt de fer creure a Amalia que Carlo és mort i que la seva darrera voluntat era que ella es casés amb ell. Arminio, el company de Francesco acaba confessant a Amalia que res és cert, que Carlo viu. Quan es retroba amb Francesco, Amalia l'amenaça amb una espasa. Mentrestant Carlo, que combatia amb el seus s'acaba trobant amb Amalia, que li explica els plans de Francesco. Carlo decideix venjar-se del germà. A la nit, al bosc es troba amb Massimiliano, a qui tots donaven per mort, però el pare no el reconeix. Aquest li explica la història de com ha arribat a viure amagat després que Francesco fes creure a tothom que era mort. Carlo resol venjar al seu pare. Mentrestant Francesco té unes visions terribles que fan que es penedeixi dels seus pecats, però les seves pregàries són interrompudes pels bandolers de Carlo. Francesco s'escapa, però detenen Amalia, que en ser portada davant Carlo, corre a abraçar-lo. Ell la rebutja dient que un bandoler no pot estimar i l'apunyala davant de tothom. Després del crim se'n va per entregar-se a la justícia davant la desesperació del pare.

El text de Maffei va decebre molts dels que havien posat forces esperances en aquesta nova òpera de Verdi. Explica Bassevi que alguns literats com ara Apostolo Zeno qualificaren l'òpera com: «un lavoro essenzialmente ibrido, e mostruoso, indegno di figurare nella parentela delle belle arti⁶⁸».

A Barcelona *I Masnadieri* arriba el 3 de juny de 1848 al Teatre Principal. Els primers anuncis en premsa els trobem al *Diario de Barcelona*, què publica el dia 23 de maig de 1848 una nota comunicant l'endarreriment de l'estrena:

⁶⁸ Cf. Íbidem, p.113.

Vista la general aceptación que ha merecido la ópera titulada, *I Puritani*, volverá a ponerse en escena mañana miércoles. = A la mayor brevedad se ejecutará la ópera nueva titulada, *I Masnadieri*.

Finalment el dia abans de l'estrena, el 2 de juny, en l'apartat de notícies de la ciutat apareix el següent text:

Creemos que mañana sábado se estrenará en el teatro de Sta. Cruz el drama lírico *I Masnadieri* del maestro Verdi, para el cual han pintado algunas decoraciones los señores Sert i Malató. En dicha ópera hará su debut la Sra. Rovelli, de cuyo mérito artístico y excelente voz hemos oído hacer los mas cumplidos elogios.

Els artistes Sert i Malató s'havien convertit en personalitats imprescindibles de cara al prestigi d'una estrena d'òpera i gairebé tenien tanta importància com els cantants o fins i tot el mateix compositor.

El dia de l'estrena llegim a la portada del rotatiu l'anunci amb el repartiment:

Se ejecutará el melodrama lírico en 4 partes, música del maestro Verdi y palabras del Sr. Matthey, titulado *I Masnadieri*; en el cual hará su primera salida la señora Rovelli primera tiple absoluta, acompañada de los Sres. Tamberlick, Derivis, Sermatthey, Martorell, Figueras y Morelli, y se estrenarán dos decoraciones pintadas por los Sres. Sert y Malató.- Entrada á 4re. Nota. Los libritos de esta ópera los venden los porteros de dicho teatro á un real de vellon.

La crítica de Fargas i Soler, que apareix el dia 5 de juny, és ben mirat un article bastant cruel amb el geni de Verdi. El primer que fa és resumir l'argument de l'òpera, cosa que no havia fet mai fins ara. Un aspecte interessant és que castellanitza tots els noms, fet que contrasta com veurem després, amb un llibret editat per a l'ocasió completament en italià. Fargas critica durament el llibret de Maffei, perquè considera que, respecte al drama de Schiller, només conserva la pantomima, fet que provoca la manca d'empatia del públic amb els personatges. A partir d'aquí comença un discurs destructiu cap a Verdi que farà que molts seguidor del compositor se sentin ofesos, com veurem més endavant. Per a Fargas, Verdi està esgotant els seus recursos i això fa que caigui sovint en la monotonia. Conscient de la duresa de la seva crítica, puntualitza que la seva interpretació no és producte de prejudicis:

(...) para ejercer nuestra crítica con imparcialidad y conciencia artístico nos vemos en la desagradable precision de increpar al compositor de moda, pues de veras quisiéramos saber mirar sus nuevas obras bajo otro punto de vista mas favorable del que las vemos; y lo quisiéramos cuando no sea mas que por el temor de que no se nos atribuya al prurito de criticar.

Més endavant defineix la música de Verdi amb aquestes paraules molt severes:

Un motivo pocas veces espontáneo, dilatado artificialmente con contornos no siempre naturales y puros, forman la base de sus melodías, y fúndanse sus recursos mecánicos, en la parte de combinacion y conjunto, en la trabazon, lujo y contraste de las masas, entre las cuales mécese las partes vocales é instrumentales alternando y cangeando los conceptos melódicos. El resultado de este estilo de música no es para estasiar el alma ni llenar el corazon con aquellos goces y placeres que solo hace nacer la música verdaderamente inspirada, sino tan solo para llenar momentáneamente los sentidos dejándola pronto tan vacíos de efectos como de sensaciones el corazon. A mas, de estos recursos mas mecánicos que ideales nunca puede resultar la belleza artística, verdadera esencia del arte (...).

Afegeix a més a més que si a *I Masnadieri* hi ha moments bons és perquè el compositor ha copiat temes d'altres òperes seves o bé ha plagiat melodies d'altres compositors, fet que tampoc ofereix cap novetat. Pel que fa als intèrprets subratlla particularment l'actuació de la Sra. Rovelli que defensa molt bé l'exigent paper d'Amalia, gràcies a la seva gran solvència en la tècnica vocal. Tamberlick, Derivis, Sermattey i Martorell van saber estar a l'alçada de les circumstàncies. En general, segons Fargas, l'execució fou bastant satisfactòria. Finalment no deixa d'esmentar en termes positius els decorats de Sert i Malató, així com els ric vestuari que es va utilitzar per l'estrena.

Comptat i debatut, la ressenya de Fargas és especialment negativa pel que fa a Verdi. Conscient que es troba davant del compositor de moda, atribueix el seu èxit més a una combinació d'artificis buits que no pas al geni creador. Com que els seguidors de Verdi a Barcelona eren molts, no es va trigar gaire a contestar a aquesta crítica. Es va fer des del rotatiu *El Fomento*, on apareix una carta signada per J.F. y R. dirigida a Fargas que crec que val la pena reproduir per poder mesurar l'opinió del públic⁶⁹.

El maestro Verdi y el articulista F. del Diario de Barcelona

No porque en esta especie de lid, algo parecida por cierto á las del ingenioso hidalgo, necesite el célebre compositor moderno de Europa de nuestra débil ayuda, salimos hoy en su defensa. El combate es enteramente fantástico, y lanzas de esta clase jamás han derramado sangre ni producido heridas positivas.

El respeto debido siempre al augusto sacerdocio del arte, del que es Verdi con justicia uno de sus mas dignos ministros, y el buen nombre de Barcelona, que no debe depender jamas de las opiniones ó afecciones particulares de nadie, es lo que nos mueve á protestar en nombre del buen sentido, del arte y de la Europa misma contra las frases vertidas en el Diario de Avisos de esta ciudad sobre la música de Verdi en general y en particular acerca la composicion *I Masnadieri* recibida con aplauso y con entusiasmo su ejecución en el Teatro Principal de Santa Cruz.

No repara el articulista F. en afirmar desde luego que las formas de la música de Verdi por lo constantes y uniformes rayan casi en monótonas y que un motivo pocas veces espontáneo forma la base de sus melodías etc. Como en este periodo se increpa á la música de Verdi en general, tentados nos sentimos de creer que el articulista no habrá oído jamás el *Nabucco*, *Hernani*, *Attila*, *Lombardi* y el *Macbet* (sic), en las que la Europa entera ha encontrado bastantes motivos o melodias espontáneas ingeniosamente sostenidas, desarrolladas y embellecidas con una instrumentación de grandísimo efecto y que en sentir de los mas espertos compositores ha causado cierta revolución en la parte instrumental y en los conjuntos, que no puede ser sino una obra del talento y del génio, un poco mas dignos de alabanza y respeto cuando han formado y estan formando las delicias y el entusiasmo de la mayor parte de Europa é introducido ese cambio y nueva gira en la música y en las grandes masas, según lo exigen las situaciones dramáticas, de las que, no lo ignorará el articulista, es y debe ser siempre esclavo el compositor, así como del género del argumento y carácter de los personajes que debe aqu(el) describir y describe líricamente, siguiendo las inspiraciones de su cabeza y de su corazon, y nada mas. No olvide el articulista la hermosura y brillantez de tantos *adagios* y *cabalettas* de Verdi de tan grande efecto en varias de sus óperas, y que sino ofrecen aquel sentimiento y pureza exclusivos del corazon de Bellini en busca siempre de esta clase de argumentos, tampoco las tienen otros maestros muy famosos, que no por esto dejan de haber sido genios privilegiados, y, lo mismo que Verdi, nó la ruina, como creen algunos, sino muy respetables columnas góticas del arte.

Aconsejamos, pues, al articulista, que no dé oídos á prestadas ideas vulgares sobre la dosis de espiritualismo ó materialismo que derraman el compositor Verdi y otros en sus

⁶⁹ *El Fomento*, 19 de juny de 1848.

partituras (...) Si Verdi ha decaído, como otros, en algunas óperas, en otras es grandioso, fecundo en motivos y lujoso siempre en las grandes situaciones dramáticas ó de conjunto de magníficas y bien nutridas combinaciones instrumentales que le acredita consumado y fecundo armonizador y contrapuntista de sagaz talento, mas bien que mecanista, así como sus decididas y espresivas melodías ó motivos, de génio respetable y poco comun. ¿Merecen, pues, estas circunstancias indisputables las calificaciones estrañas que el articulista se permite en su humilde tarea contra la fama del maestro? Si en *I Masnadieri* no ha sido el conjunto tan sublime é inspirado en ideas como en el *Hernani*, ni tan ameno y lujosos en la instrumentación como en el *Nabucco*, efecto á veces de la índole del argumento, de los compromisos del maestro, ú otras circunstancias que la humilde posición de un articulista ignora, ¿prueba todo esto que la ópera no encierre bastantes bellezas? (...)

De todos modos nuestros pobres juicios críticos poco pueden dar ni quitar al mérito y á la fama del célebre Verdi; pigmeos ante un gigante solo nos toca no olvidar aquella regla de cordura que enseña á hablar de lo grande y lo bello como de las obras santas, con mesura y comodimiento, ya que tienen tambien su especie de santidad.

El mérito de Verdi es respetado en Europa, los públicos le veneran como al provisor artístico, la providencia lírica, por decirlo así, del estremado repertorio italiano moderno, y estas consideraciones, señor articulista, nos deben inducir á respetarle siempre y censurarle mejor.- J.F. y R.

La carta de l'espectador, a part de constituir una defensa solvent de Verdi, ens aporta una dada que Fargas havia omès: que al públic del Teatre Principal li va agradar l'òpera. En certa manera, intenta obrir els ulls d'un Fargas massa condicionat pels seus mestres que es deixava portar sovint per prejudicis inamovibles.

La resposta de Fargas es va fer esperar. Lluny de respondre expressament a la carta, va preferir afegir una nota al final de la crítica de *La Sonambula* de Bellini, apareguda al *Diario de Barcelona* el 9 d'agost de 1848.

Cierto sugeto que no queremos nombrar, tuvo la poca generosidad de aprovecharse de nuestra ausencia para publicar en el Fomento un virulento é innoble artículo atacándonos de un modo muy brusco y descortes, por otro artículo nuestro en que emitíamos el juicio sobre una ópera de Verdi, despues de muchos dias de haberse publicado este. Luego que hubimos visto la acre filípica de nuestro adversario y á pesar de que tambien leimos la solapada retracción de las personalidades y feos dicterios que nos prodigó el furibundo defensor de Verdi, por un resentimiento particular, y que le exigió alguno de nuestros amigos, habíamos remitido á estos una cumplida contestación la que, sin faltar á la educacion y decoro debidos, como lo hizo nuestro adversario, estaba bien ajustada por cierto á lo que merecia aquel escrito; mas nuestros amigos creyeron era hacerle harto honor entrar en una polémica artística con el que nos apostrofó de un modo tan feo, y tuvieron á bien no hacer publicar nuestra contestacion que por otra parte había llegado muy tarde para que fuese oportuna. Sin embargo, cuando nos venga á cuento rebatiremos los principales desatinos artísticos, despreciando las personalidades, que vertió en su filípica nuestro terrible antagonista J.F. y R. autor del artículo que da lugar á esta nota.

Tenim aquí doncs una clara voluntat de Fargas de no prestar atenció a la crítica de *El Fomento* i posa de manifest el consell, segurament dels editors del dari, de no entrar en un enfrontament directe amb J.F. y R.

El llibret editat per a l'ocasió es fa a la impremta de Saurí, Gaspar y Berdaguer. No es publica en edició bilingüe, per això, al principi, hi trobem l'argument en castellà. A la primera pàgina apareix el repartiment, però no s'esmenta qui va ser el director de l'orquestra, ni els músics ni tampoc s'anomena Sert i Malató com hem vist en d'altres llibrets.

En conjunt, segueix de manera literal l'original. Malgrat tot, hi trobem una variant a la Part II, escena III, en el duet entre Francesco i Amalia:

Versió Londres 1847

Amalia: «Un'altra voce
Mi sonava nel cor; *la saïra nenia*
Che quivi accompagnava il padre tuo».

Versió Teatre Principal 1848

«Amalia: Un'altra voce
Mi sonava nel cor; *la pia preghiera*
Che trasse a quella tomba il padre tuo».

Es tracta d'una variant que no altera substancialment el conjunt i que, a més a més coincideix, amb rima i mètrica. No sabem exactament quin va ser el motiu del canvi, però una hipòtesi possible és que sigui per fer el vers més entenedor al públic de Barcelona. En definitiva, es tracta del llibret més fidel dels que em trobat fins ara.

2.9 Macbeth

Macbeth és per a gran part de la crítica la millor òpera que escriu Verdi en aquests *anni de galera*. Es tracta d'una composició que la diferencia de la resta per molt aspectes. És el primer cop que Verdi decideix adaptar Shakespeare, dramaturg que li desperta un respecte tan gran que demana al llibretista Piave que sigui el més fidel possible a l'original i que utilitzi poques paraules, només les justes per poder plasmar tota la força de la historia: «Ti raccomando i versi che essi pur siano brevi: quanto più saranno brevi e tanto più troverai effetto⁷⁰». A més a més, Verdi participa directament en el llibret supervisant, acceptant i censurant totes i cadascuna de les paraules. Aquest control serà una constant en la creació de les òperes que vindran després d'aquests anys de treball incansable.

Verdi va haver de retirar-se forçosament durant sis mesos per poder reposar. Era la primera vegada que passava un any sense estrenar-se una òpera del mestre i per tant va tenir temps per meditar sobre *Macbeth*. D'aquesta manera, Verdi va planificar una «obra d'art total», semblant a allò que buscava Wagner, ja que estava convençut que en el melodrama no només el text i la música eren importants, sinó que calia conjuntar tots els recursos artístics en la mateixa direcció per assolir l'èxit creatiu. Tot això va fer que el compositor, amb les forces renovades, es convertís en un tirà tant amb l'empresari Lanari, amo del teatro della Pergola de Florència, on es va estrenar l'òpera, com també amb els cantants, que havien de complir les seves exigències vocals, físiques i actorals, i sobretot amb Piave, amb el qual va tenir greus problemes durant la composició del llibret. Verdi tenia molt clar què volia per aquesta nova òpera i no va cedir en cap moment, tot i que era perfectament conscient que amb la nova producció estava trencant moltes regles establertes en el món de l'òpera com ho explicita en una carta enviada a Piave el 4 de setembre de 1846⁷¹: «Questa tragedia è una delle più grandi creazioni umane!... Se noi non possiamo fare una gran cosa cerchiamo di fare una cosa almeno fuori del comune».

Pel que fa als cantants, és sobradament coneguda l'anècdota de la protagonista que no havia de cantar bé ja que, segons el compositor, Lady Macbeth havia de ser una dona forta, dura, lletja, diabòlica i amb una veu desagradable. Era el primer cop que un compositor demanava a un cantant que renunciés al cant a canvi de la força dramàtica. Per aquest motiu, va voler comptar com a protagonista amb el baríton Felice Varesi, que no gaudia en aquell moment d'unes bones condicions vocals, però la seva capacitat interpretativa era molt gran.

Com hem dit, el llibret de *Macbeth* és obra de Piave, però Verdi no va quedar-se content amb el resultat i va demanar al seu amic Andrea Maffei que l'acabés.

⁷⁰ Verdi, G. *Libretti e Lettere*, dins *Lettere 1835-1900*, op. cit. p. 145.

⁷¹ *Ibidem*.

De l'òpera existeixen dues versions, la que es va estrenar a Florència el 14 de març de 1847 i una revisió escrita en francès per al Teatro Lírico Imperiale que es va estrenar el 1865. Aquesta versió es va traduir a l'italià i és la que es representa avui dia. L'estrena d'aquesta segona versió a Itàlia va tenir lloc a La Scala el 28 de gener de 1874. Per a aquesta adaptació Verdi va refer escenes senceres, va suprimir àries, va afegir duets, va tornar a escriure completament el tercer acte i va ampliar el ballet. La nova *Macbeth* no va acabar d'agradar a la crítica francesa i van acusar Verdi de no conèixer l'obra de Shakesperare, fet que el va indignar molt perquè era el seu autor de capçalera.

El *Macbeth* de Verdi i el de Shakesperare tenen un argument gairebé igual. La gran diferència resideix en el caràcter del protagonista. Si el Macbeth anglès és fonamentalment un home bo que acaba tornant-se un monstre, el de Verdi és un home dolent amb una esposa encara pitjor, que destrossa tot un país amb la seva maldat.

L'acció se situa a Escòcia cap a l'any 1040. Macbeth és un important general del rei Duncan d'Escòcia. Un dia se li profetitza que serà ell qui ocuparà el tron en un futur. Al seu acompanyant, Banquo, les bruixes li diuen que serà pare de reis. Macbeth explica en una carta les paraules de les bruixes i decideixen avançar-se als esdeveniments. Decideixen assassinar el rei i tots aquells que s'interposen entre ells i els seus desitjos, inclòs Banquo. Però Lady Macbeth no podrà resistir tot el que li està passant i acabarà morint de bogeria. Macbeth havia rebut també una profecia que deia que no podria ser assassinat per un home nascut d'una dona. Macduff decideix venjar-se dels crims de Macbeth i l'assassina ja que va ser extret del ventre de la seva mare. Amb la mort de Macbeth, els fills de Banquo ocuparan el tron, complint així la profecia de les bruixes.

Verdi estava nerviós per estrenar a Florència ja que coneixia les exigències del públic de la ciutat. Però l'òpera fou un triomf indiscutible. El compositor va haver de sortir a saludar 38 vegades i a la sortida del teatre bona part del públic el va acompanyar a l'hotel mentre el lloaven i li cantaven. La crítica, en canvi, no va ser tant efusiva i li van retreure que un cop més hagués caigut en la vulgaritat i en els fragments efectistes i que hagués concebut més una òpera per als gustos del públic que no pas una òpera a l'altura de l'obra de Shakesperare.

A Barcelona l'òpera es va estrenar al Gran Teatre del Liceu l'1 de juliol de 1848, poc menys d'un mes després de l'estrena de *I Masnadieri* al Teatre Principal. Les primeres notícies apareixen al *Diario de Barcelona* el dimarts 6 de juny:

En el interín se estan pintando las decoraciones de la famosa ópera del maestro Verdi *Macbeth* que esta empresa trata de poner en escena cuanto antes con todo lujo y grande aparato escénico que requiere su argumento [...]

No hi tornen a aparèixer notícies fins al dia abans de l'estrena, el 30 de juny, quan el rotatiu anuncia la representació i el desplegament de mitjans que el teatre fa de cara a la representació.

Mañana sábado se pondrá en escena la célebre y fantástica ópera del maestro Verdi, *Macbeth*; que la empresa ha adornado con todo el lujo y aparato teatral que su argumento requiere.

Función núm. 79, extraordinaria.- Se pondrá por primera vez en escena la ópera fantástica en cuatro actos, del célebre maestro Verdi *Macbeth*; en que toman parte las Sras. Salvini-Donatelli y Aleu-Cavallé, y los Sres. Bozzetti, Ferri, Silingardi, Rauret, Vives y Pla.

Tanmateix, el més destacable de l'estrena de *Macbeth* a Barcelona poc té a veure amb la representació. El dia 23 de juny de 1848 apareix la següent nota al diari:

Habiéndose ausentado de Barcelona por una corta temporada el articulista que nos favorece con sus juicios críticos sobre las producciones líricas que se ponen en escena en nuestros teatros, suscribiendo aquellos con la inicial F., nos limitaremos hasta su regreso á dar cuenta tan solo de la parte de ejecución de las mismas.

A partir d'ara les ressenyes operístiques no ocuparan una part important de l'edició del diari, sinó una entrada més en les notícies de caire general de Barcelona. La ressenya de *Macbeth* apareix el dia 3 de juliol i és anònima. Com efectivament s'anunciava al *Diario*, l'objectiu és simplement el de donar testimoni de la representació. D'aquesta manera s'expliquen les decoracions que es van preparar expressament així com el vestuari utilitzat. S'hi diu, a més, que l'execució fou encertada i que tots els cantants van estar molt bé en els seus papers, tant a nivell interpretatiu com a nivell vocal. S'hi afirma també que el públic va aplaudir amb ganes molts fragments, per acabar s'hi destaca el bon paper del cor i de l'orquestra.

Realment ens hem quedat amb la curiositat de conèixer l'opinió de Fargas d'aquest *Macbeth* i de saber si la seva opinió coincidia amb la crítica que se li va fer des d'Itàlia on, un cop més, l'acusaven de vulgar i poc original, o bé si havia copsat totes les novetats que havia planificat Verdi per a aquesta nova òpera. No podem oblidar que per a molts crítics, *Macbeth* és l'òpera de Verdi més experimental fins a l'*Otello* (1887). No sabem tampoc què hauria pensat Fargas de l'adaptació de Shakesperare i, sobretot, si pensava que l'adaptació estava a l'altura o no. Tanmateix, coneixent les idees i els gustos del crític, podem imaginar que, potser hauria destacat alguns passatges de l'òpera pel fet de resultar brillants, però que, en general, hauria tornat a veure en la música de Verdi tots els defectes ja presents en les altres òperes del mestre. Pel que fa al llibret, hem anat veient com Fargas no està mai d'acord amb les adaptacions que es fan dels textos, per tant, potser hauria estat d'acord amb l'argument, però no amb la nova psicologia que Verdi dóna al personatge de Macbeth.

El llibret editat per a l'estrena del Liceu, es fa des de la Tipografia de T. Gorchs. Es tracta d'un llibret bilingüe italià/castellà que segueix la disposició ja habitual. A les primeres pàgines hi trobem l'argument en castellà així com una detallada relació de

tots aquells que intervenen a l'òpera: des dels cantants, passants pels músics, sastres, atrezzistes, etc. Mentre que el nom dels personatges es castellanitza, tot el que té a veure amb músics i equip tècnic apareix escrit en italià.

La primera variant la trobem a l'Acte I, escena V, després que Lady Macbeth llegeixi la carta que li envia el seu espòs explicant-li les prediccions de les bruixes. Veiem que hi ha una paraula diferent:

Versió Florència 1847

«Ma sarai tu malvagio?
Pien di *misfatti* è il calle»

Versió Liceu 1848

«Ma sarai tu malvagio?
Pien di *perigli* è il calle»

Es tracta d'una substitució lèxica que no altera la mètrica, ni tampoc el sentit general, tot i que crea alguna diferent efecte fònic que, en certa manera, beneficia l'articulació de les paraules per part del cantant, per tant és molt possible que aquest canvi respongui a una preferència o bé dels mateix director d'escena o bé de la soprano.

A l'ària que canta Macbeth al final de l'Acte I, escena XI, ens trobem un vers més a la versió de Barcelona.

Versió Florència 1847

«Immobil terra! A passi miei sta muta...
(un tocco di squillo)

Non udirlo, Duncano! È squillo eterno
Che nel cielo ti chiama, o nell'inferno».

Versió Liceu 1848

«Immobil terra! A passi miei sta muta...
(un tocco di squillo)

E' deciso... quel bronzo ecco m'invita!

Non udirlo, Duncano! È squillo eterno
Che nel cielo ti chiama, o nell'inferno».

Consultant altres llibrets posteriors⁷² hem pogut comprovar que aquest vers hi és, per tant, es deuria afegir després perquè musicalment i també des del punt de vista escènic el passatge funcionés millor.

A l'Acte II, escena V, trobem dues lliçons diferents per una mateixa paraula. La variant, generada per un canvi de lletra, fa sentit, peròensem que es tracta segurament d'un error tipogràfic:

Versió Florència 1847

«Prenda ciascun l'orrevole
Seggio al suo grande *eletto*».

Versió Liceu 1848

«Prenda ciascun l'orrevole
Seggio al suo grande *eretto*».

⁷² Verdi, G. *Libretti e Lettere* dins *Libretti* a cura de Michele Porzio. Mondadori. Milano, 2000 p. 250.
Verdi, G. *Macbeth*, Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1866, p. 14.

En definitiva, hi hem detectat tan sols petits canvis i hem pogut comprovar, que l'aspecte formal del text és molt més net.

Anem veient, doncs, com a poc a poc els llibrets són cada vegada més fidels a l'original i més curosos pel que fa a ortografia, puntuació, etc.

2.10 Alzira

Alzira és possiblement, juntament amb *Un giorno di regno*, l'òpera menys popular en tots els sentits del repertori verdità que hem vist fins ara.

Després de passar una nova temporada de repòs pels seus constants problemes de salut, Verdi va viatjar a Nàpols, convidat per Vincenzo Flauto, l'empresari del Teatro San Carlo. Les intencions de Flauto no eren del tot altruistes ja que estava molt interessat en estrenar una nova òpera del mestre en el seu teatre.

L'argument escollit per l'ocasió fou l'obra de Voltaire *Alzire ou les Américains*, un drama filosòfic que Salvatore Cammarano hauria de convertir en llibret d'òpera. L'acció se situa a la ciutat peruana de Lima al segle XVI. Els indígenes tenen presoner Don Álvaro, el vell governador espanyol; just quan estan a punt d'assassinar-lo, arriba el seu cap, Zamoro, que ordena l'alliberació de l'espanyol i demana que se l'escolti fins a la civilització. Zamoro, està enamorat d'Alzira, que juntament amb Ataliba, el seu pare, són presoners dels espanyols. Zamoro els explica com va aconseguir que totes les tribus indígenes s'unissin per lluitar contra els espanyols, paraules que animen els indis a lluitar per la seva llibertat. Mentrestant a Lima, Don Álvaro, delega el seu títol en el fill Gusmano. Aquest declara que signarà la pau amb els indígenes i com a garantia demana la mà d'Alzira. Però la jove no hi està d'acord, perquè encara estima Zamoro, que tots donen per mort, i li serà fidel per sempre. Ataliba intenta convèncer Alzira de la conveniència de casar-se amb Gusmano, ella ho rebutja. En aquest moment, apareix Zamoro i es retroba amb la seva estimada, però són interromputs per Gusmano que ordena l'execució de l'indi. Don Álvaro reconeix l'home que li ha salvat la vida i demana a Gusmano que l'alliberi. Hi ha una batalla i els indígenes perden contra els espanyols. Zamoro torna a ser condemnat per insurgent. Alzira intenta salvar-lo, però, a canvi, s'haurà de casar amb Gusmano. El dia de les noces un indi disfressat de soldat espanyol, que és en realitat Zamoro, apunyala Gusmano. Acusa Alzira d'haver-lo traït, però, moribund, Gusmano explica el sacrifici de la jove i beneeix la parella, entenent que el seu amor es real. Alzira i Zamoro agraeixen a Déu la generositat de Gusmano mentre ell mor.

Als Borbons de Nàpols no els va fer gaire gràcia el llibret de l'òpera i va obligar Verdi i Cammarano a eliminar els atacs contra el colonialisme i contra el fanatisme religiós i la intransigència. Com a conseqüència d'aquests retalls de la censura, van desaparèixer del llibret les idees de base de Voltaire. Aquest fet va contribuir molt a la mala recepció per part de la crítica que va considerar la història molt fluixa, plena de tòpics i convencionalismes. Malgrat tot, no es pot negar que va ser arriscat per part de Verdi i Cammarano el fet d'escollir un argument així per una òpera en ple segle XIX.

Verdi era conscient del projecte que tenia entre mans i no ho dissimulava davant els seus amics. En una carta enviada el 30 de juliol de 1845 a Andrea Maffei, li confessava que aquesta òpera : « (...) l'ho fatta, quasi senza accorgermene, e senza nessuna fatica perché se anche cadesse me ne dorrebbe poco⁷³>>. De fet, cal dir, que el mateix Verdi es va referir a *Alzira* com a «quella è proprio brutta».

L'òpera es va estrenar al San Carlo de Nàpols el 12 d'agost de 1845 i fou, com explica Basevi⁷⁴ «un successo di stima», ja que per respecte al mestre no hi va haver grans mostres entre el públic del seu desgrat. Els cantants escollits per a l'ocasió agradaven molt al mestre, eren Eugenia Tadolini, Alzira, Gaetano Fraschini, Zamoro, Filippo Coletti, Gusmano i Marco Arati, Álvaro. Hem de tenir en compte també que el públic i la crítica napolitana sentien una certa hostilitat per Verdi ja que eren seguidors incondicionals de Mercadante, director del Conservatori de Nàpols, i d'un estil molt diferent i més conservador que no pas la nova producció que presentava Verdi. Es va representar només una vegada i després es va fer circular per diferents teatres italians on tampoc no va agradar. El renaixement d'*Alzira* no arribarà fins 90 anys més tard, quan es va recuperar per a una producció alemanya. Cal dir, però, que avui dia s'ha pogut veure en *Alzira* un precedent de materials posteriorment reutilitzats per Verdi; per exemple, hi començava a dibuixar certes situacions teatrals i musicals que trobarem més endavant a *Il trovatore*.

Alzira arriba a Barcelona en plena efervescència verdiana. S'estrena el 3 de febrer de 1849 al Gran Teatre del Liceu i pel que sembla va agradar al públic. Les primeres notícies de l'estrena de l'òpera les trobem al *Diario de Barcelona* del dia 24 de gener:

En el período intermedio de estas dos grandes funciones (La Pata de cabra y Los Mártires de Donizetti) se pondrá en escena la ópera nueva del acreditado Verdi, *Alzira*, en la que se presentarán cuatro nuevas decoraciones, ejecutadas por el distinguido artista Sr. Cagé, y enteramente adecuadas á la época y lugar de la escena.

El 2 de juliol s'anuncia l'estrena per l'endemà i el dia 3 apareix l'anunci oficial en portada del rotatiu:

Gran Teatro del Liceo: Función extraordinaria núm. 346.- Se pondrá por primera vez en escena la ópera seria en dos actos precedida de un prólogo, música del acreditado maestro Verdi, *Alcira*⁷⁵, en la que toman parte la señora Salvini Donatelli, y los señores Roppa y Ferri, acompañándoles la señora Caballé y los señores Rauret Vives y demas partes de la compañía. Para exornarla cual corresponde ha pintado M. Cagé cuatro decoraciones enteramente adecuadas á la época y lugar de la escena.

⁷³ Verdi, G. *Libretti e Lettere*, dins *Lettere 1835-1900*, op. cit. p. 137.

⁷⁴ Cf. A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, op. cit. p.81.

⁷⁵ Amb l'anunci que es fa de la segona funció de l'òpera, el diari rectifica i torna a escriure el nom de l'òpera correctament.

Els cantants que van protagonitzar l'òpera van ser Antoni Vives, Ferri, Camara, Giacomo Roppa, i Fanny Salvini-Donatelli en el paper d'Alzira. L'escenografia estava pintada per Félix Cagé. La direcció musical corria a càrrec de Marià Obiols.

La crítica de Fargas i Soler havia de sortir el dia 5 de juliol, però en comptes de l'article, trobem una nota del mateix Fargas avançant-nos la bona actuació del tenor Giacomo Roppa:

La abundancia de materiales no nos deja espacio en el número de hoy para la insercion del juicio crítico sobre la ópera *Alzira* y su ejecución en el teatro del Liceo. Pero aunque hayamos de deferirlo á otro número, no podemos dejar de hacer hoy mencion del brillante triunfo que alcanzó en ella el Sr. Roppa, cuya parte de tenor escribió para este artista el maestro Verdi. Nó (sic) infundadamente se había dicho que la *Alzira* solo habia tenido buen éxito en los teatros donde la habia cantado el Sr. Roppa, pues acomodada la parte de tenor á las buenas facultades de su órgano vocal lució tanto en la espontaneidad de su canto y lleno de su voz que causó un verdadero entusiasmo al público. Asi es que este no solo interrumpió varias veces al Sr. Roppa en medio de su canto con unánimes bravos y aplausos, sino que fue llamado repetidas veces á escena. – F.

Així doncs, la ressenya de Fargas apareix el 6 de juliol. Aquesta serà la primera crítica que farà d'una nova estrena de Verdi després de la seva absència uns mesos abans. Fet que va privar als lector del diari de l'article sobre *Macbeth*. Fargas comença l'article exposant breument l'argument de l'òpera. Tot seguit, torna a insistir en el fet que es podria esperar bastant més de l'obra del compositor que va escriure *Nabucco* i *Hernani*, ara bé, com que es prenia com a punt de referència *Alzira*, Verdi no en sortiria massa ben parat: «lejos de aumentar la reputacion que se ha adquirido con otras composiciones, le colocaria en una categoria inferior á la de otros compositores contemporáneos suyos». Un cop més, titlla Verdi de repetitiu i li retreu que utilitzi idees sense caràcter. El que està clar és que Fargas és plenament conscient de l'etapa frenètica que estava vivint Verdi per culpa de tots els compromisos que havia de complir i és per això que, en certa manera, justifica el compositor. Fet i fet, aquesta crítica de Fargas és molt més benvolent que les anteriors i més si tenim en compte la mala rebuda que va tenir l'òpera entre la crítica italiana. L'opinió més ferotge se l'emporta *cierto crítico officioso* que va qüestionar tot el treball de Fargas amb motiu de l'article aparegut per l'estrena de *I masnadieri*⁷⁶. Aquí, el convida a ser més objectiu a l'hora de considerar les òperes de Verdi i no perdre's en fanatismes ja que no posseeix els coneixements adequats per poder exercir un judici ben argumentat. Pel que fa als cantants, Fargas torna a destacar l'actuació de Roppa i considera correctes les de Salvini-Donatelli i Ferri. El cor i l'orquestra executen a la perfecció els seus papers. A més a més comenta que les tres noves decoracions pintades pel Sr. Cagé, eren de les més boniques pintades fins al moment, fins al punt que l'artista va ser reclamat al final de l'òpera per saludar el públic.

⁷⁶ Veure pàgines 56-57 d'aquest treball.

El llibret que es va editar amb motiu de l'estrena d'*Alzira* va ser encarregat a la tipografia de T. Gorchs i respon a les característiques dels anteriors treballs d'aquest establiment. És un llibret bilingüe castellà/Italià que segueix l'estructura habitual: al vers hi ha el text en italià i al recte el text en castellà. La primera cosa que observem és que, un cop més, és un llibret completament italianitzat pel que fa a anotacions, noms dels artistes, càrrecs, etc. A les primeres pàgines hi trobem l'argument en castellà amb la particularitat que el nom del personatge Gusmano ha estat castellanitzat i passa a ser Guzmán. Després de l'argument hi trobem el repartiment, l'orquestra i la resta de personal tècnic que han participat en l'òpera.

La primera variant la trobem a l'escena II del Pròleg, quan arriba Zamoro i atura l'assassinat de Don Àlvaro a mans dels indígenes:

Versió Nàpols 1847

«Del primo rieder mio non vo la gioja
Mista col sangue: a me costui *donate*»

Versió Liceu 1849

«Del primo rieder mio non vo la gioja
Mista col sangue: a me costui *si lasci*»

No és fàcil trobar altres llibrets d'*Alzira*, perquè aquesta és una òpera poc representada. He pogut comparar aquest llibret amb el que forma part del recull fet a cura de Piero Moli per l'editorial Newton Compton, ja citat amb anterioritat, i la lliçó coincideix amb la napolitana. He trobat també un llibret en format digital a la pàgina *web* d'Opera Glass⁷⁷ que no ve datat, però sí que coincideix amb el que es va cantar al Liceu.

Al final del Pròleg hi ha un cor dels indígenes que reclamen la llibertat. En el primer vers hi ha una variant respecte al llibret original:

Versió Nàpols 1847

«*Nume dell'armi*, i tuoi furori
Spira, trasfondi ne'petti nostri»

Versió Liceu 1849

«*Dio della guerra*, i tuoi furori
Spira, trasfondi ne'petti nostri»

Tornem a estar en el mateix cas que l'anterior, el llibret del recull de Mioli coincideix amb el de l'estrena a Nàpols, mentre que el digital coincideix amb el llibret del Liceu. En tots dos casos sembla que es tracta de modificacions que es van introduir *a posteriori* segurament per fer més entenedor el text ja que en cap cas alteren la rima, la mètrica o el significat.

⁷⁷ Llibret extret de <http://opera.stanford.edu/Verdi/Alzira/libretto.html>.

A les següents variants que trobem observem una diferència amb la rima. Aquesta la trobem a l'Acte I, escena IV, quan Alzira rebutja casar-se amb Gusmano:

Versió Nàpols 1847

«E lo potrei?...De' sanguinosi eventi
La memoria smarristi? Alvaro *il campo*
Coll'armi a te rapì, ma non osava
Troncare i giorni tuoi...Gusmano intanto
A quel Zamoro, cui tu stesso avevi
Giurato unirmi, tolse
Possenza e vita!».

Versió Liceu 1849

«E lo potrei?...De' sanguinosi eventi
La memoria smarristi? Alvaro *il trono*
Coll'armi a te rapì, ma non osava
Troncare i giorni tuoi...Gusmano intanto
A quel Zamoro, cui tu stesso avevi
Giurato unirmi, tolse
E regno e vita!».

A la versió de Barcelona trobem que les paraules *trono* i *intanto* del segon i quart vers respectivament fan rima assonant, mentre que al llibret napolità la rima es manté amb *campo/intanto*. Desconeixem l'origen d'aquest canvi que no tornarà a aparèixer. Podria ser, o bé una qüestió que tingués a veure amb l'escena o bé una lliçó que aportés força al moment. De totes maneres no descartem que sigui una variant de la naturalesa de les anteriors i s'hagi introduït per clarificar el significar del vers. Està clar que la variant que apareix a l'últim vers no altera la rima però sí que va en consonància amb el que acabem d'esmentar: *trono/regno* o *campo/possenza*. Els llibrets consultats coincideixen amb la versió de Nàpols.

En aquest mateix acte, però, a l'escena VI, quan es retroben Alzira i Zamoro, el llibret del Liceu és diferent als altres tres consultats, perquè no hi són els versos que canten junts a la fi de l'escena. És possible que s'eliminassin per una qüestió d'agilitat de l'òpera. Els versos suprimits són:

Versió Nàpols 1847

«*Risorge ne' tuoi lumi*
L'astro de' giorni miei!
Quanto sinor perdei
Reso mi viene in te!
De' nostri infidi numi
Cadde il fallace impero,
Ma nume fido, e vero
Ancor tu sei per me!»

És el mateix cas que ens trobem al final de l'escena VIII i principi de la IX. La versió del Liceu omet tota una part de l'escena que no aporta cap argument nou a la trama, probablement per tal d'agilitzar la representació.

Versió Nàpols 1847

*Gusmano: «_ Qual suon?...
Che avvenne?
Ovando:_ Il Rima
Varcò nemico stuolo:
Arditi verso Lima
Traggon que' folli a volo;
E in mezzo al procelloso

Fragor dell'armi loro,
Un grido minaccioso
Domanda a noi Zamoro.
Alvaro:_ Figlio!
Alzira:_ Gusmano!...
Zamoro:_ Ah! spento
Cadrò, ma vendicato!
Alv:_ Che pensi?...
Gus:_ Dell'evento
Mercè propizio fato! —
Padre, vincesti; a lui
Vita, per vita io dono».*

La següent variant la trobem a l'escena VII de l'Acte II. En aquest cas es tracta d'una de les acotacions referides als diferents recursos de cada teatre pel que fa als decorats.

Versió Nàpols 1847

*Vasta sala nella residenza del Governatore, con logge nel fondo, dalle quali scorgesi la città illuminata: nel mezzo una tribuna, a cui si ascende per tre o quatro gradini.
Il loco è tutto ingombro di milizie Spagnuole: i duci stanno sulla tribuna, le ancelle di Alzira da un canto: echeggiano lieti concetti.*

Versió Liceu 1849

*Giardino nella residenza del Governatore, con logge. In fondo la città; nel mezzo un tempietto, a cui si ascende per tre o quatro gradini.
Il loco è tutto ingombro di milizie spagnuole; echeggiano lieti concetti.*

Aquestes diferències entre els decorats fa que hi hagi també variants en el text. Aquest el trobem a l'escena VIII:

Versió Nàpols 1847

*«Ecco la sposa di Gusmano. Al Tempio
Ella meco verrà: ma pria, del nodo,
Come fra poco il ciel, voi testimoni
Or siate; fausto nodo»*

Versió Liceu 1849

*«Ecco la sposa di Gusmano: del nodo,

Come fra poco il ciel, voi testimoni
Or siate; fausto nodo»*

Per últim, veurem com al Liceu es torna a retallar una part d'aquesta escena VIII. S'elimina tota una intervenció de Gusmano, agafant només el darrer vers perquè el canvi d'escena tingui sentit:

Versió Nàpols 1847

«(Ho il core infranto!...)

È dolce la tromba che suona vittoria,

T'infiamma, ti esalta un inno di gloria:

Ma innanzi agli altari, agli uomini, a Dio,

Condurre la donna che avvampa il tuo cor,

dir questa donna, quest' angelo è mio:

Di mille trionfi è gioia maggior!

Si compia il rito».

Versió Liceu 1849

«(Ho il core infranto!...)

Si compia il rito».

Alzira és l'òpera més curta de Verdi, dura una hora i mitja. Al Liceu van retallar alguns fragments segurament, com hem comentat, per guanyar en agilitat. Això és un senyal de les poques ganes que va posar-hi Verdi en la seva composició, sobretot un cop la censura va retallar les parts més interessants a nivell argumental.

2.11 Luisa Miller

Després de tres òperes de caràcter patriòtic, *Jérusalme*, *Il corsaro*, *La battaglia di Legnano*⁷⁸, Verdi comença a canviar substancialment la seva manera de compondre. Per a molts experts, *Luisa Miller* i *Stiffelio* signifiquen una etapa de transició que desembocarà en la coneguda Trilogia Popular. És indubtable que hi ha moltes diferències entre les òperes anteriors i aquesta que ens ocupa, ja que a poc a poc, Verdi va sortint d'aquests *anni di galera* i dedica més temps a les seves òperes. La grandiositat que havia caracteritzat obres anteriors, amb *Luisa Miller* desapareix gairebé del tot, perquè aquesta es converteix en un cant intimista i subtil que, com veurem, costarà molt de ser entès per un públic acostumat al fervor patriòtic, als grans cors i a les escenes espectaculars. Les coses a Itàlia estaven canviant. Ens trobem a l'any 1849 i el somni de la unificació encara està lluny d'assolir-se. Òbviament aquestes circumstàncies polítiques tenen molt a veure amb els ànims de Verdi, el qual no trigarà en implicar-se amb els ideals d'independència, i és per això que en aquest període de general decepció política aprofitarà per experimentar un terreny que el portarà a encetar el camí de la seva maduresa com a compositor, experimentant amb el drama burgès, que perfeccionaria posteriorment amb *La traviata* i *Falstaff*.

Després de l'estrena d'*Alzira* al Sant Carlo de Nàpols, Verdi es va comprometre amb Flauto a escriure una nova òpera perquè s'estrenés en aquell teatre. Durant uns mesos l'acord va trontollar a causa dels greus problemes econòmics que estava passant el teatre. Un viatge de Verdi a Nàpols va acabar de convèncer les dues parts per posar en escena l'òpera que Verdi tenia al cap: un melodrama tràgic basat en la tragèdia de Schiller *Kabale und liebe*. Malgrat que les presses gairebé no existien, Verdi va acabar *Luisa Miller* en només sis mesos. El seu col·laborador en aquest cas va ser Salvatore Cammarano que, supervisat en tot moment per Verdi, va aconseguir crear un llibret plenament compenetrat amb la música. Fins ara ens havíem trobat amb llibrets que es despreocupaven de la música per donar més importància a les paraules, o bé el cas contrari, fragments on el vers era poc important ja que Verdi el que volia era crear sensacions a través de les notes. A partir d'ara ja no serà així. Aquesta manera de compondre, conjunta entre el llibretista i el compositor, marcarà un abans i un després no només en Verdi, sinó en la història de la òpera. Val a dir, però, que, malgrat que els canvis són notables, Verdi no deixa d'utilitzar les fórmules que tant bé li han funcionat fins ara. Cal recordar que es tracta d'una etapa de transició, no de ruptura amb el passat.

⁷⁸ Cap de les tres òperes es va estrenar a Barcelona durant el segle XIX. *Il corsaro* es va estrenar al Liceu l'any 2005 mentre que ni *Jérusalem* ni *La battaglia di Legnano* s'han representat a Barcelona. Aquesta darrera es va estrenar a Bilbao l'any 2008.

L'adaptació que fan de la tragèdia de Schiller és bastant fidel pel que fa a l'argument. Hi ha petits canvis pel que fa als personatges, per exemple, Miller, el pare de Luisa, a la tragèdia de Schiller era músic, mentre que Cammarano el converteix en soldat, o Walter, que en comptes de ser president, és un comte. El nom del malvat Wurm, cuc, que expressa de manera simbòlica la condició més baixa d'una persona, no es va traduir a l'italià, tot i que possiblement hauria estat més entenedor per al públic.

L'acció se situa a la regió del Tirol cap a la meitat del segle XVIII. Es tracta d'una història d'intrigues amoroses i assassinats que recorda en certa manera la tragèdia de Shakesperare *Romeu i Julieta*. Rudolf, el fill del comte Walter, estima Luisa, una jove camperola que també està enamorada d'ell sense conèixer, però, la seva veritable identitat. Wurm, el secretari del comte que també estima Luisa, explica tant a Miller com a Walter la història d'amor dels joves. El comte, que desitjava tenir més poder i riquesa obliga Rodolfo a casar-se amb una noble rica. Rodolfo s'hi nega i és arrestat. Wurm aconsegueix que el comte detingui Miller i proposa a Luisa que escrigui una carta admetent que només estimava Rodolfo pels seus diners, mentre que en realitat a qui estima és Wurm. És la dura prova que Luisa haurà de pagar si vol salvar el seu pare. Això fa que Rodolfo accedeixi a casar-se amb la noble Federica. Luisa mentrestant ha escrit una nova carta a Rodolfo en què li explica tota la veritat, però aquesta és interceptada per Miller, ja lliure. Rodolfo va a trobar-la i posa verí a una copa, de la qual beuran tots dos. Abans de morir, Luisa confessa tota la trama de Wurm i Walter a Rodolfo, aquest mata el calculador Wurm, maleeix el seu pare i mor en pau.

Luisa Miller s'estrena el 8 de desembre de 1849. Els cantants escollits per a l'ocasió foren Marietta Gazzaniga, Settimio Malvezzi, Achille De Bassini, Antonio Selva, Teresa Salandri i Marzo Arati. L'òpera va deixar molt sorprès el públic, que no va ser capaç d'entendre els canvis introduïts. Els dos primers actes es van aplaudir, però el tercer, avui dia considerat el millor i antecedent claríssim de *La traviata*, va ser rebut amb un silenci total. Pel que fa a la premsa, se sap que van criticar molt l'òpera però no tant pels experiments de Verdi sinó per la mala qualitat dels cantants. Tot i això, se'n van fer vint representacions i es convertiria en una de les òperes oblidades de Verdi.

A Barcelona l'estrena de *Luisa Miller* ve marcada per un esdeveniment molt important dins la història operística de la ciutat: la fusió del Liceu i el Principal en passar tots dos teatres a ser propietat del mateix empresari. De fet, l'òpera es va estrenar un 25 d'octubre de 1851 al Principal i 3 dies després les representacions es

van traslladar al Liceu. Tot això va provocar baralles sonades entre el públic habitual de cadascun dels teatres com veurem més endavant.

Les primeres notícies apareixen al *Diario de Barcelona* el 8 d'octubre de 1851. El teatre Principal havia estat de reformes i obria la nova temporada amb l'òpera de Verdi: «La primera ópera que se pondrá en escena en el Teatro de Santa Cruz, será la “Luisa Miller”, última producción de Verdi». A més a més s'havia renovat també tota la companyia de cantants.

No tornem a saber-ne res fins que el 21 d'octubre apareix una nota en la secció de la cartellera del teatre la qual anuncia l'estrena prevista per als pròxims dies així com el repartiment:

Se asegura que mañana, ó el jueves á mas tardar, debutará la compañía lírica de nuestros teatros con la ópera de Verdi «Luisa Miller». He ahí el reparto de los papeles de la misma: El conde Walter, Sr. Manfredi.- Rodolfo, su hijo, Sr. Baldanza.- Federica, duquesa de Ostheim, Sra. Sperati.-Wurm, Sr. Lodi.-Miller, veterano, Sr. Luissia.- Luisa, su hija, Sra. Abbadia.- Laura, señora Fossa.- Un aldeano, Sr. Pedragosa.

Aquesta nota es torna a repetir al dia següent, 22 d'octubre. El dia 23 torna a aparèixer un anunci a la cartellera, però en aquest cas a l'apartat del Liceu: «En la noche de hoy no habrá funcion para dar lugar al ensayo general de la ópera Luisa Miller. Los señores propietarios y abonados de ambos teatros Principal y Liceo tendrán entrada a dicho ensayo».

Finalment el dia 25 d'octubre s'anuncia de manera oficial l'estrena de *Luisa Miller* per aquella mateixa nit al teatre Principal. El canvi d'ubicació el trobarem reflectit a una nota que apareix el dia 27 i, ja el dia 28 d'octubre, a la cartellera del Liceu apareix l'anunci oficial:

Gran Teatro del Liceo.- Función núm. 15.- La ópera en tres actos, música del maestro Verdi: *Luisa Miller*. Será desempeñada por las señoras Abbadia, Sperati y Fossa y los señores Baldanza, Luisia, Manfredi, Lodi y Pedragosa.

Mentrestant al Principal es representava una comèdia de D. Tomás Rodríguez Rubí anomenada *Alberoni ó la astucia contra el poder*.

La crítica de Fargas i Soler fa referència a la primera funció, l'estrena, que es va fer al Principal. L'article supera pel que fa a desqualificacions cap a Verdi el que hem vist amb motiu d'*Alzira*. En certa manera, Fargas se sent decepcionat ja que després de tres mesos amb els teatres tancats s'esperava molt més d'aquesta nova temporada. D'altra banda, considera correcte el fet que es programi per inaugurar el teatre una òpera nova, ja que així no hi ha possibilitat de fer comparacions. Pel que fa a *Luisa Miller* comença, com és habitual, repassant l'argument i apuntant que es tracta d'una òpera excessivament tràgica. Demostra a més a més que està ben informat de les crítiques estrangeres i comenta el fet que moltes havien destacat les innumerables

novetats que Verdi havia introduït en aquesta òpera. Però Fargas no comparteix aquesta visió:

(...) la fama ha mentido esta vez, pues por lo oído, nosotros creemos, al contrario, que de cuantas óperas conocemos del mismo autor es la *Luisa Miller* la en que estuvo menos feliz este compositor, por cuanto ninguna otra revela menos invención (sic) y novedad (...) apenas hay una pieza en la ópera que no recuerde motivos ya conocidos, ó ideas travestidas so color de novedad.

Veiem, doncs, com un altre cop Fargas incideix en la manca d'originalitat i fins i tot en el plagi. Per al crític, totes aquelles melodies que puguin destacar per sobre les altres són, segurament, producte de l'imitació.

Abans de passar a jutjar als cantants, conclou:

En suma, creemos que obras como la *Luisa Miller*, lejos de dar nombradía á un compositor, mas bien han de menguar su reputación adquirida, porque como son de poquísimo efecto, y aun este ficticio y convencional no halagan el sentimiento ni el gusto, ni menos despiertan el entusiasmo, porque no dan una idea de la verdadera belleza artística. Y como semejantes obras de puro triviales malean el gusto y engendran pesadez, ó á lo menos cansancio, es nuestra opinión que antes de darlas á luz compositores que como Verdi han alcanzado ya harta gloria y asaz provecho en su carrera, debieran colgar la pluma para no contribuir á que el arte marche hacia su decadencia.

Pel que fa a la nova companyia lírica, Fargas és conscient de tot allò que comporta una estrena i, malgrat que no els veu a l'altura de cantants que ja havien passat per aquest escenari, tampoc no els censura del tot. Culpa del seu desencert l'òpera en sí, en considerar-la exageradament exigent amb alguns dels personatges.

Pel que fa a les escenografies, segons els seu criteri, van estar molt ben servides, però com que el pintor no va sortir a saludar quan se'l va requerir, no pot citar-lo perquè no sap la seva identitat.

El públic no va rebre bé *Luisa Miller*. Segons Fargas, aquest va ser molt sever i, lluny de demostrar el seu desacord amb silencis al final de cada peça, es va dedicar a insultar els cantants. D'aquest fet i d'altres semblants se'n va parlar durant els dies posteriors a l'estrena i fins i tot va portar el Govern de la província de Barcelona a publicar una nota condemnant els actes.

La nota que va aparèixer el 30 d'octubre al rotatiu detallava els incidents que hi havia hagut al Liceu durant la representació de l'òpera d'aquesta manera:

Desde que se corrió el telon todos los cantantes fueron objeto de espresivas muestras de desaprobacion de una parte del público, mientras que otra parte del mismo, y no menos considerable por cierto, se apresuraba á ahogar con repetidos aplausos los ruidosos silbidos que salian de determinados puntos del coliseo.

Demana respecte envers els artistes ja que aquests necessiten la màxima concentració per poder fer front al seu paper i advertia el públic que si no estava d'acord amb l'Empresa per l'elecció dels cantants, ho havia d'expressar d'una altra manera. La nota que anava signada per Ventura Diaz, en representació del Govern de la província, anuncia de cara al futur les mesures de seguretat que haurien de prendre els teatres per intervenir en casos semblants i les sancions aplicables:

1º. Que los presidentes de los Teatros tengan siempre distribuida la fuerza y dependientes que estén á sus órdenes para descubrir quienes son los que silban ó interrumpen el curso de las funciones por medio de remedos ó gritando descompasadamente y dando golpes fuertes en los asientos, de cualquier manera que sea.

2º. Que luego de ser descubierto alguno de estos interruptores del orden, el Presidente le mandará salir del Teatro, haciéndolo conducir al edificio de la antigua Jefatura, despues de hacerle saber que queda incurso en la multa de treinta duros, de lo que me dará parte inmediatamente para lo que convenga.

3º. Que los mismos Presidentes con el tacto y discrecion que debe usarse en tales casos, no impidan el uso racional del derecho que el público tiene de aprobar y desaprobar en los espectáculos que paga; pues así como el abuso de esta libertad debe reprimirse, el embarazar el uso discreto de ella, seria una arbitrariedad titánica.

Barcelona 29 de octubre de 1851.

No sé sap bé quin era el motiu real de la desaprovació del públic. No estem segurs que es tractés de la mala execució dels cantants. Creiem que partidaris d'un teatre i de l'altre no van rebre bé la fusió i es van dedicar a espatllar les funcions del teatre «contrari» amb crits i impropis als artistes. Frederic Soler «Pitarra» explica molt bé les diferències entre «liceísties» i «creuats» a la peça que s'anomena precisament així: *Liceístas y Cruzados* de 1865.

Pel que fa al llibret editat per a l'ocasió, cal dir que va ser imprès per la Tipografia del Sol. Es tracta d'un llibret on el text apareix només en italià. A les primeres pàgines hi trobem l'argument de l'òpera en castellà així com la relació dels personatges i els artistes que els interpretaran.

Queda molt clar, després de col·lacionar tots dos llibrets, que abans d'interpretar-se a Barcelona, segurament poc després d'estrenar-se a Nàpols, aquest va passar per una certa censura religiosa perquè ens trobem molt sovint amb la tendència d'introduir expressament la paraula *Dio* o *cielo* en substitució d'altres com *Nume*. En la majoria dels casos, la variant no afecta ni la mètrica ni la rima, però les vegades que aquesta sí que es veu afectada es produeix una reelaboració del vers. Veiem-ne alguns exemples.

A l'acte I, escena III, durant la declaració d'amor entre Luisa i Rodolfo:

Versió Nàpols 1849

«Ha i nostri cori un *Nume*
Di nodo eterno avvinti»,

Versió Principal 1851

«Ha i nostri cori un *Dio*
Di nodo eterno avvinti»,

Versió Nàpols 1849

«Ah! Non volere, o *cielo*,
Che a tal destin soccomba»

Versió Principal 1851

«Ah! Non volere, *buon Dio*
Che a tal destin soccomba»

A l'Acte I, escena X/IX, quan Rodolfo parla amb Luisa ens trobem amb el mateix cas:

Versió Nàpols 1849

«Son io
Tuo sposo! Il padre testimone, *il cielo*
Chiamo del giuramento»

Versió Principal 1851

«Son io
Tuo sposo! Il padre testimone, e *Dio*
Chiamo del giuramento»

O també a l'Acte II, escena II, entre Miller, Laura i Luisa:

Versió Nàpols 1849

«Deh! Non turbiam... sia testimone soltanto
Tra figlia e padre *il Cielo*».

Versió Principal 1851

«Deh! Non turbiam... sia testimone soltanto
Tra figlia e padre *Iddio*».

En altres casos, el canvi suposa una alteració de la rima. Aquest és el cas de la variant trobada a l'Acte III, escena III, durant l'enverinament de Luisa i Rodolfo:

Versió Nàpols 1849

«Se concesso al prego mio
È d'alzarsi fino al *Cielo*
Oterrò che men funesto
De' tuoi sia l'orror».

Versió Principal 1851

«Se concesso al prego mio
È d'alzarsi fino a *Dio*
Oterrò che men funesto
De' tuoi sia l'orror».

Més complexes són les modificacions ens els casos següents, on la variant n'arrossega altres per motius de rima. Al final de l'Acte I, escena XII/XI observem el cas on es va haver de reescriure tot el vers i el sintagma final aparellat en rima.

Versió Nàpols 1849

«Foco d'ira è questo pianto
Cedi... cedi a *un casto amore*
Non voler quel nodo infranto,
O paventa il mio furore!».

Versió Principal 1851

«Foco d'ira è questo pianto
Cedi... cedi a *l'amor mio*
Non voler quel nodo infranto,
Che tra noi formava Iddio».

Anàlogament, abans de la mort de Rodolfo, trobem un altre exemple on el canvi repercuteix en un altre vers perquè concordi la rima:

Versió Nàpols 1849

«Ah! Tu perdona il *mio delitto*,
E il tuo perdono lassù fia scritto».

Versió Principal 1851

«Ah! Tu perdona il *fallo mio*,
E perdonato sarà da Dio».

Una altra variant trobada a l'Acte III, escena III, també relacionada amb continguts religiosos és la següent:

Versió Nàpols 1849

«Perchè vestir d'angeliche sembianze
Un'alma tanto iniqua?»

Versió Principal 1851

«Perchè vestir d'angeliche sembianze
Un' anima d'inferno?»

Una mica diferent és la intervenció que afecta l'escena VII de l'Acte I, la qual va desaparèixer per complet de la representació a Barcelona. De fet, hem pogut

consultar un altre llibret de Barcelona de l'any 1865⁷⁹ i l'escena tampoc no apareix. Això pot haver estat causat per dues raons diverses que fins i tot podien influir totes dues plegades: una, de caràcter dramàtic, l'altra, relacionada amb la censura. En efecte, es podia considerar que, d'una banda, l'escena, poc rellevant, allargava massa l'òpera i, de l'altra, presentava cert contingut eròtic, ja que els personatges que la protagonitzen – la duquesa Federica i Rodolfo – recorden plegats, un cop s'han retrobat, els seus jocs infantils. Al llibret en versió digital consultat a la *web* Opera Glass⁸⁰, l'escena apareix sense cap modificació. Aquesta supressió farà que, a partir d'ara, la numeració de les escenes del primer acte no coincideixi entre els dos llibrets.

Encara una variant que es pot reconduir a la censura moral és la que trobem a l'Acte I, escena IX/VIII a la conversa entre Laura i Luisa:

Versió Nàpols 1849

«Un *treditore*
Accolse dunque il tetto mio?»

Versió Principal 1851

«Un *seduttore*
Accolse dunque il tetto mio?»

És possible que l'Església considerés més greu ser un traïdor que no pas un seductor i per això fes substituir el mot.

En la mateixa direcció es produeix la variant que trobem a l'Acte I, escena XI/X, quan Walter parla de Luisa:

Versió Nàpols 1849

«Puro amor, l'amore abbietto
Di venduta *ingannatrice*?»

Versió Principal 1851

«Puro amor, l'amore abbietto
Di venduta *seduttrice*?»

En definitiva, la necessitat d'adaptar el text en funció de la censura moral i religiosa és el que explica les variants introduïdes al llarg de tota l'òpera. A partir d'ara, aquesta intervenció, serà molt comú i afectarà totes les noves peces que s'estrenin. *Luisa Miller* va passar sense gaires restriccions la censura dels Borbons de Nàpols, però posteriorment l'autoritat religiosa va creure convenient modificar certs aspectes.

⁷⁹ G. Verdi, *Luisa Miller*, Barcelona, Imprenta de Tomás Gorch, 1856, p.18.

⁸⁰ <http://opera.stanford.edu/iu/libretti/Luisa1.html>

2.12 Stiffelio

Després de l'estrena de *Luisa Miller* i animat tèbiament pels nous camins que explorava pel que fa a la composició, Verdi torna a casa i de seguida es posa a buscar un argument per a la nova òpera. Els seus gustos per a la tria del llibret van de Shakespeare a Alfieri. Piave proposa l'adaptació d'una peça francesa que parlava d'un pastor que perdonava la seva esposa adúltera. És cert que el mestre no estava convençut amb aquesta idea, però veient que el teatre l'òpera de Trieste esperava una nova composició, van decidir posar-se a treballar malgrat la seva falta d'entusiasme. La partitura i el llibret es van acabar bastant de pressa, ja que Piave es va traslladar a la casa de Verdi i es passaven els dies treballant conjuntament.

A l'octubre Verdi i Piave es van desplaçar a Trieste per començar els assajos. Tres dies abans de l'estrena varen ser convocats pel consell d'administració del teatre, el qual els va demanar que modifiquessin alguns passatges del llibret que resultaven massa atrevits. En aquest cas no es tractava de frases que encenguessin el fervor patriòtic, sinó de frases vulgars que podrien espantar la conservadora societat triestina. Tampoc no permetien que es mostressin l'altar, el crucifix i els reclinatoris a l'escenari ni molt menys que es cantés música sacra en un teatre. L'alternativa que els oferien si es negaven a modificar l'obra era la de rebre una indemnització i abandonar la ciutat. D'aquesta manera, Stiffelio es va estrenar després d'haver fet innumerables retalls i modificacions. Com deia el mateix Verdi era una «castració de la seva òpera».

El pastor es va convertir en un sectari que no tenia potestat per oferir cap mena d'ofici religiós i l'*attrezzo* va haver de desaparèixer. L'argument va quedar, doncs, de la següent manera: l'acció se situa a Àustria a principis del segle XIX dins una secta protestant dissident. Lina, la dona de Stiffelio, el sacerdot, li és infidel amb Raffaele. El pare d'ella, Stankar, se n'assabenta a través d'una carta que intercepta on Lina li confessava la veritat a Stiffelio. Però el pare vol deixar en evidència la traïció de Raffaele i intenta descobrir-lo davant de Stiffelio. Com que no ho aconsegueix el repta a un duel. Raffaele no accepta i Stankar explica la veritat a Stiffelio. Raffaele aconsegueix escapar-se i li escriu una carta a Lina perquè es retrobin, però aquesta carta un cop més ha estat interceptada per Stankar. Raffaele va a visitar Stiffelio, però aquest, lluny d'atacar-lo li pregunta pels sentiments que té cap a Lina. Com que no sap la resposta, Stiffelio convida Raffaele a amagar-se perquè té intenció de parlar amb Lina i així escoltarà la conversa. Stiffelio demana el divorci a Lina. Aquesta acaba confessant que l'estima i que l'aventura amb Raffaele ja ha passat. Arriba Stankar anunciant que ha matat Raffaele, mentrestant Lina torna a demanar perdó. Stiffelio entra al temple i amb el llibre dels evangelis a les mans comença a llegir l'episodi de l'esposa adúltera. Finalment perdona Lina en nom de Déu.

L'òpera es va estrenar al Teatro Grande de Trieste el 16 de novembre de 1850. Va ser protagonitzada per Gaetano Fraschini, Marietta Gazzaniga i Filippo Colini en els papers principals. I és que una de les novetats que presenta *Stiffelio* és que només són tres els personatges que tenen personalitat pròpia. Els altres tenen un paper important només en les escenes de conjunt.

Es pot veure ja de manera clara l'evolució de l'òpera de Verdi cal al que serà el seu estil a partir de la Trilogia Popular. Malgrat els estralls de la censura, *Stiffelio* va obtenir un èxit moderat si tenim en compte que es tractava d'un argument al qual el públic operístic no estava acostumat. Des de la premsa es va reprovar la intervenció de la censura i en certa manera la van fer responsable de l'èxit tebi de la producció. Tot i això, tots van coincidir en que el treball de Verdi amb la partitura era magnífic.

Després de Trieste l'òpera es va representar a Roma, a Florència, a Nàpols, a Catània i a Palermo, però en cinc anys va desaparèixer de les cartelleres. Com que a Verdi li agradava l'argument, l'any 1857, després de revisar-la la va reestrenar amb el nom d'*Aroldo*. No es tracta d'una òpera gaire representada possiblement per la força que van exercir les seves 3 òperes següents: *Rigoletto*, *La traviata* i *Il trovatore*. Els *anni di galera* s'havien acabat. Verdi tenia el prestigi suficient com per poder escollir els encàrrecs que li interessaven i també per ajustar els plaços de lliurament segons li convenia. És a partir d'ara que el geni creatiu del mestre sortirà a la llum.

A Barcelona *Stiffelio* va arribar tard, l'any 1856, quan ja s'havien estrenat les tres òperes de la Trilogia Popular. Es va estrenar al Liceu el 30 d'octubre després d'una de les constants remodelacions que va patir el teatre.

La primera notícia que tenim apareix al *Diario de Barcelona* el dia 27 de setembre, en una nota a la cartellera del Liceu:

Teatro Principal: Interin se da lugar para poner en escena con la propiedad debida la acreditada ópera del maestro Verdi, titulada *Stiffelio*, que estaba destinada para debuto de la prima donna signora Marietta Anselmi [...], que será puesta en escena á la mayor brevedad, sin que se retarde por esto el adelantar los estudios de las nuevas *Stiffelio* y *Saul* que se ensayan simultáneamente.

Sembla, doncs, que la tradició d'assajar els espectacles al Principal i estrenar-los al Liceu s'estava consolidant, com ja hem vist que passava amb *Luisa Miller*. La següent nota significativa és de dos dies abans de l'estrena. El teatre va decidir obrir les portes perquè hi assistís públic a l'assaig general. L'anunci fou aquest:

Mañana jueves se pondrá en escena la ópera seria en 3 actos, del maestro Verdi, titulada *Stiffelio*; una de sus últimas y favoritas producciones musicales. Deseando la empresa que esta se presente al publico con todo el aparato y buen estudio que requiere, ha resuelto que en la noche de hoy miércoles no haya funcion, verificándose en ella el ensayo general de dicha ópera y al que podrán asistir exclusivamente los señores abonados de todas las

localidades, pues que el teatro estará dispuesto al efecto, como en día de función pública. A las siete y media estarán abiertas las puertas⁸¹.

En aquella època es feia una edició de matí i una de tarda. A l'edició del matí llegim:

Primera representacion de la ópera nueva, del maestro Verdi, dividida en 3 actos, *Stiffelio*; puesta en escena con la propiedad que su argumento requiere. Desempeñada por la señora Anselmi y los señores Landi, Fagotti, De Bezzi, Maimó, etc.

I a l'edició de la tarda es comenta la bona rebuda que va tenir l'òpera a l'assaig general:

Segun opinion general de las muchas personas que anoche asistieron al Teatro Principal al ensayo de la ópera «Stiffelio», se cree que esta obtendrá hoy un éxito sumamente satisfactorio.

La crítica de Fargas i Soler apareix al *Diario* el dia 1 de novembre de 1851. Continua començant els seus articles exposant l'argument de l'òpera. La gran diferència és que ja no és tant patent la seva animadversió cap a Verdi. No hem d'oblidar que ja s'ha estrenat la Trilogia Popular i que per tant Fargas comença a conèixer l'evolució del mestre. Precisament per això, pel fet de pertànyer *Stiffelio* a una època anterior ens podriem esperar una crítica ferotge, però no és així. En primer lloc, destaca les bones situacions dramàtiques que Piave proporcionà a Verdi i que aquest va saber aprofitar. Continua amb el seu moderat elogi:

En esta nueva obra musical no resaltan notables bellezas artísticas ni brillantes destellos de inspiracion, pero la composicion tiene en su pro que no abundan en ella las reminiscencias tanto como en otras obras del mismo autor: sino que al contrario campea en general la originalidad en las ideas musicales, mas ó menos bellas si se quiere. Pero lo que mas recomienda la obra que nos ocupa, es el visible intento de espresar con naturalidad los sentimientos y afectos y la verdad dramática con bastante color de las situaciones, sin el oropel del artificio, esfuerzos de voces ni contrastes exagerados: de modo que la composicion en su conjunto es agradable y de buen efecto, por cuyos medios Verdi lo produjo semejante en *Rigoletto*, *Trovatore* y *Traviata*.

Pel que fa a l'execució, comenta que ha estat ben interpretada i destaca la tasca dels tres protagonistes, Anselmi, Fagotti i Landi que han desenvolupat el seu personatge a la perfecció. En aquest cas el que no acaba d'agradar a Fargas són les decoracions.

En resum, podem dir que es tracta de la primera crítica positiva de Fargas pel que fa a l'obra de Verdi entre totes les que he, comentat fins ara.

El llibret que s'edita prové de la Tipografia de Giuseppe Gaspar e Roca. Es tracta d'un llibret bilingüe italià/castellà que compleix amb la disposició habitual dels textos. A les primeres pàgines hi trobem el repartiment però de manera molt reduïda, ja que només anomena els tres protagonistes, i dos cantants més. A part hi ha l'argument en castellà.

⁸¹ *Diario de Barcelona* 29 de octubre de 1851.

També aquesta vegada hi hem identificat variants que cal atribuir a la intervenció de la censura posterior a l'estrena. No satisfets amb la retallada que ja va patir *Stiffelio* abans de la seva estrena a Trieste, els responsables de revisar el text van decidir retocar alguns versos per posar encara més en evidència la importància de Déu davant el maligne. D'altra banda, observem també variants que potser responen a la voluntat de reduir l'excessiva utilització d'expressions que es poden considerar sagrades dins l'òpera. Aquest, per exemple, és el cas de la primera variant que trobem a l'Acte I, escena II, durant el retorn de Stiffelio a casa:

Versió Trieste 1850

«Ah perfino la memoria
Egli sperde dell'errore!
D'evangelico pastore
La virtude in cor gli sta».

Versió Principal 1856

«Ah perfino la memoria
Egli sperde dell'errore!
La purezza dell'amore
La bontade in cor gli sta».

Hem pogut comprovar que en una altra versió del llibret d'edició italiana⁸² ja apareix la mateixa variant que a Barcelona. Segurament, es va haver d'anar adaptant el llibret a mesura que el personatge de Stiffelio anava canviant. No oblidem que comença sent un sacerdot i acaba convertit en un simple líder espiritual.

A l'Acte I, escena XI, trobem un exemple de la desacralització que pateix l'òpera més enllà de la ja exercida.

Versió Trieste 1850

«Cugino, pensaste al *sermone?*»

Versió Principal 1856

«Cugino, pensaste al *riunione?*⁸³»

Però, una mica més endavant, llegim:

Versió Trieste 1850

«Qual fia l'argomento?»
Antico: « – *Dell'empio*
sarà il tradimento»

Versió Principal 1856

«Qual fia l'argomento?»
Antico: « – *Del perfido Giuda*
il vil tradimento»

És evident que aquesta variant respon a un procés de correcció en sentit contrari, ja que explicitant el nom de *Giuda* sembla que s'accentui la gravetat del pecat comès. En casos com aquest el llibret a cura de Mioli coincideix amb les lliçons de la versió de Trieste.

Una de les variants més importants en el text és la total supressió de l'escena VIII de l'Acte III. És l'ària que canta Stankar – baríton – demanant venjança per la traïció de Raffaele. Creiem que la supressió pot haver-se produït per diversos motius: o bé per una imposició de la censura anàloga a les que hem vist fins ara, o bé per una necessitat derivada de l'estat vocal de l'intèrpret, o fins i tot per voluntat del director.

⁸² *Verdi, Tutti i libretti d'opera, op.cit.* p.332.

⁸³ (sic)

L'ària és la següent:

«Qui Raffaele verrà!...
In questo tetto uno di noi morrà!
Oh! gioia inesprimibile,
Che questo core innondi,
È troppo, è troppo il palpito
Che in tutto me diffondi!
Convulsa provo un'estasi
Che quasi par deliro!...
La voce ed il respiro
Mancar già sento a me!
Vendetta!... ah vieni, affrettati.
Rinascerò per te».

Cal dir que aquesta ària de baríton és una de les peces que Verdi mantindrà per la nova *Aroldo*.

Tot el final de la darrera escena de l'òpera és completament diferent tant a la versió de Barcelona com a la versió italiana esmentada abans. La versió que es continua cantant avui dia és precisament aquesta, la que acaba amb la ja famosa sentència: «Sì perdonata... Iddio lo pronunciò».

Versió Trieste 1850

Jorg. «_ Fa core»

(salgono alla cattedra per la scala a sinistra)

Stiff. «_ *Io parlo a voi fratelli,
M'udite or qui raccolti...
Nell'anima vorrei scolpirvi tutti
I detti miei...*»

Lin.«_ (Oh, cielo!)»

Stiff.«_ *Al suo nemico
Chi pace dà, clemente avrà il
Signore*»

Jorg.«_ Che parli?»

Lin.«_ E non finisce!»

Stiff.«_ *Sì, clemente...clemente*

Versió Principal 1856 i versió definitiva

Jorg. «_ Fa core»

(salgono alla cattedra per la scala a sinistra)

Stiff._ (*molto agitato apre il libro e con tremante voce vi legge*)
“*Rivolto allor quel Divo
Al popolo assembrato
L'adultera indicò ch'era a'suoi piedi...
E così disse*».

Lin.«_ (Oh Dio)» (*cade sui gradini de la scala a destra*)

Stiff._ “*Quegli di voi
Che non peccò, la prima pietra scagli*».

Jorg.«_ Che parli?»

Lin.«_ E non finisce!»

Stiff._ “*E la donna la donna (guardando Lina*

E perdonato andrà».

*che sale co'ginocchi la scala)
"perdonata si alzò".*

Lin.«_ Gran Dio!»

Lin.«_ Gran Dio!»

Jorg.«_ Che fai Stiffelio?»

Jorg.«_ Che fai Stiffelio?»

Stiff.«_ Sì, perdonato... *In ciel ciò scritto stà*».
(*tutti ripetono; Stiffelio si allontana, e Lina rimane in ginocchio.*)

Stiff.«_ Sì perdonata... *Iddio lo pronunciò*».
(*ponendo la mano sul libro; tutti ripetono e cade la tela*)

Sens dubte, considerant tot plegat, té molta més força dramàtica el segon final. Segurament, Verdi i Piave així ho devien veure i van decidir canviar-lo de manera definitiva. Ara bé, no deixa de cridar l'atenció la presència de dues variants concretes que tenen una relació estricta amb les que hem comentat a propòsit de *Luisa Miller*. Tant en la primera exclamació de Lina com en el vers final torna a produir-se la substitució lèxica del mot *cielo* a favor d'una referència explícita a Déu. Tanmateix, hem de destacar, que en aquesta segona versió, ja definitiva, s'introdueix una paràfrasi d'un famós passatge evangèlic: «Quegli di voi/ Che non peccò, la prima pietra scagli».

3. Conclusions i perspectives.

La gran afició operística a Barcelona durant el segle XIX prové de l'esforç de companyies i d'empresaris teatrals per oferir sempre un repertori actualitzat que seguís les tendències europees del moment. Barcelona, a través del Teatre Principal, va ser, molt sovint, la porta d'entrada dels nous compositors i de les noves escoles líriques que a poc a poc es van anar imposant als escenaris del país. Durant la preeminència de l'escola *belcantista* es va forjar un cànon que costaria molt de ser desplaçat. El públic barceloní estava realment interessat en les innovacions, però la crítica musical del moment, estava poc disposada a acceptar la progressiva modernització de l'òpera. Aquest fet però, no és exclusiu de Barcelona, com hem pogut veure durant el desenvolupament del treball. L'arribada de Verdi als escenaris italians l'any 1839 va suposar una petita revolució que es confirmaria sobretot amb l'estrena del *Nabucco* tres anys més tard. L'evolució del compositor és evident si analitzem les seves obres. Està clar que a nivell musical trenca tots els esquemes marcats per l'escola *belcantista*, que es basaven en la importància de la tècnica vocal i el virtuosisme en detriment de la força dramàtica del personatge, en la progressiva supressió dels llargs recitatius que afavoreix el desenvolupament de l'acció donant més dinamisme a l'òpera, la importància del cor davant del solista, la instrumentació justa que fugia de la quantitat de notes emprada a favor de la qualitat de les melodies, sovint simples, però efectives. No es limita pas a aquests aspectes el caràcter innovador de l'obra de Verdi. La seva manera de treballar tan propera amb el llibretista, que intenta conjugar a la perfecció música i text, apuntava clarament a la idea de l'espectacle total que més tard perfeccionaria Wagner.

Els crítics conservadors del *Diario de Barcelona* no arriben a entendre les innovacions de Verdi i emeten els seus judicis com si es tractés d'un *belcantista* més. En el cas de Pau Piferrer i la crítica al *Nabucco* hem pogut veure com es va jutjar tota l'òpera sota els paràmetres del drama sacre només pel fet que el text portava aquest subtítol, que no tenia res a veure amb les característiques internes del text i tan sols s'havia afegit per motius purament circumstancials en referència a l'època de l'any en què es va estrenar. Això ens porta a pensar que hi havia un relatiu grau de desinformació i, a més a més, que s'arrossegaven uns prejudicis gairebé inamovibles. El cas de Fargas i Soler resulta encara més interessant. Sabem que Fargas llegia l'obra enciclopèdica de Fétis sobre la història de la música. Si col·locem la ressenya

que Fétis dedica a Verdi, sobretot durant el període aquí tractat, veurem que els mateixos qualificatius que s'utilitzen, són els que emprarà Fargas a cadascun dels seus articles per referir-se al mestre. En no adonar-se del trencament de Verdi amb el *belcanto*, al principi, els crítics catalans el consideraran un mal deixeble d'aquesta escola. A mesura que el compositor va aportant innovacions, també Fargas i Soler, d'un conservadorisme recalitrant, les criticarà sistemàticament. Hem de pensar que la crítica del moment probablement no disposava de prou coneixements per entendre el pas entre el *belcanto* i Verdi. Segurament, aquesta evolució hauria estat més fàcil de capir si les òperes de Mozart haguessin arribat a Barcelona en el moment adequat. Es va passar de l'òpera barroca, carregada de floritures vocals, a les composicions gairebé virtuosístiques de Rossini, Bellini o Mercadante sense passar pel concepte de música pura, nua, que va instaurar Mozart. A Barcelona, la primera òpera sencera que es va estrenar del mestre austríac fou *Così fan tutte* l'any 1798. Fins al 1849 no es tornaria a veure una òpera de Mozart a la ciutat i aquesta seria el *Don Giovanni*. Sense aquesta peça realment el xoc que es va produir amb la irrupció de Verdi podia resultar difícil d'entendre. Si fins ara es buscaven les veus clares i àgils, Verdi va donar molta importància a les veus greus – barítons i baixos – que aportaven força a les seves composicions. A més a més, si en el *belcantisme* tot era harmonia, la nova òpera cerca el conflicte tant a nivell rítmic com a nivell harmònic per poder dotar les composicions d'una força fins ara desconeguda.

En resum, cal dir que durant aquest període no es va saber veure Verdi com el gran innovador que va ser sinó com un mal imitador de l'escola precedent que omplia les seves obres d'artificis efectistes per emportar-se els favors del públic. Sí que hem de dir, però, que, malgrat els prejudicis de Fargas i Soler, aquest va ser conscient en tot moment de la gran habilitat de Verdi a l'hora d'instrumentar les seves partitures i reconeix sovint la bellesa de molts passatges.

Pel que fa al treball sobre els textos, hem pogut veure com, entre els llibrets col·lacionats, no n'hi ha cap que coincideixi plenament amb l'original. Després d'estudiar-los detingudament hem pogut individuar, més enllà de nombrosos errors tipogràfics, tant la presència de variants de transmissió, com de variants d'autor, molt sovint degudes a la pressió de la censura o bé a la voluntat de donar-li a l'òpera major força dramàtica. En alguns casos hem pogut documentar l'origen d'aquestes variants ja que el canvi es produïa amb motiu de l'estrena a Barcelona. En molts altres casos hem formulat hipòtesis que en un futur caldrà comprovar a la llum d'altres recerques, ja que entre els dos llibrets col·lacionats ens han faltat altres testimonis que aportessin informació sobre els motius i el moment d'aquestes innovacions.

Per tant, apuntem la possibilitat de continuar aquest treball de màster en una tesi doctoral, ja que creiem útil i necessari completar el material ja estudiat amb altres

testimonis que no hem pogut trobar a Barcelona en tractar-se d'exemplars estrangers. El fet de poder comptar amb aquests llibrets ens ajudaria a documentar la naturalesa de les variants des del seu origen.

Per altra banda, un cop comprovada la gran importància de Verdi a Barcelona, creiem que pot ser molt profitós ampliar el corpus d'obres i analitzar la totalitat de les estrenes a la ciutat durant el segle XIX i els primers anys del segle XX. D'aquesta manera, podríem analitzar l'impacte que aquesta segona etapa i la maduresa del compositor tenen en la crítica barcelonina i a més a més podríem confrontar la seva obra amb la d'un altre gran innovador, Richard Wagner, molt influent entre la intel·lectualitat catalana del moment. Si fins ara les diferències s'establien entre partidaris del *belcanto* i els verdians, a partir de l'últim terç del segle XIX, la qüestió se centrarà entre els verdians i els wagnerians, que recolzats per tot el moviment modernista van crear una associació wagneriana encara vigent avui dia.

Pel que fa als llibrets, creiem que pot resultar de gran interès estudiar a fons tant quin va ser el paper de la censura moral, que, com hem vist en les darreres obres estudiades, ja començava a actuar, com també, des d'una perspectiva més textual i filològica tot el procés de castellanització de l'òpera italiana que portarà a traduir fins i tot els títols de les obres.

En definitiva, considerant totes les dades que hem pogut recollir fins ara en relació amb aquest període inicial de la recepció de Verdi a Barcelona, creiem molt oportú continuar aquesta recerca per reconstruir en tots els seus aspectes i fases el significat i el paper que va tenir a Barcelona la figura i l'obra del músic italià a través d'un treball de recepció sistemàtic i global.

4. Apèndix

Cronologia de les estrenes absolutes de les òperes de Verdi comparada amb la cronologia de les estrenes a Barcelona. 1839-1856.

	Estrenes absolutes	Estrenes Barcelona
1839	<i>Oberto. Conte di San Bonifacio</i>	
1840	<i>Un giorno di regno</i>	
1841		
1842	<i>Nabucco</i>	<i>Oberto. Conte di San Bonifacio</i>
1843	<i>I Lombardi alla prima crociata</i>	
1844	<i>Ernani</i> <i>I due Foscari</i>	<i>Nabucco</i>
1845	<i>Giovanna d'Arco</i> <i>Alzira</i>	<i>Ernani</i> <i>I Lombardi alla prima crociata</i> <i>I due Foscari</i>
1846	<i>Attila</i>	
1847	<i>Macbeth</i> <i>I masnadieri</i> <i>Jérusalem</i>	<i>Attila</i> <i>Giovanna d'Arco</i>
1848	<i>Il corsaro</i>	<i>I masnadieri</i> <i>Macbeth</i>
1849	<i>La battaglia di Legnano</i> <i>Luisa Miller</i>	<i>Alzira</i>
1850	<i>Stiffelio</i>	
1851	<i>Rigoletto</i>	<i>Luisa Miller</i>
1852		
1853	<i>Il trovatore</i> <i>La traviata</i>	<i>Rigoletto</i>
1854		<i>Il trovatore</i>
1855	<i>Les vêpres siciliennes</i>	<i>La traviata</i>
1856		<i>Stiffelio</i>

Bibliografia

1. Obres de Verdi

1.1 Llibrets i música impresa

Verdi, G., *Libretti e lettere*, a cura di Michele Porzio, Milà, Mondadori, 2000.

Verdi, G., *Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, Roma, Newton Compton Editori, 2009.

Verdi, G., *Le Prime. Libretti della prima rappresentazione*, Milà, Ricordi, 2002.

Verdi, G., *Oberto, Conte di S. Bonifacio*, Barcelona, Tip. A. Brusi, 1841.

Verdi, G., *Oberto, Conte di San Bonifacio. Vocal score*, Rock Hill (USA), Kalmus classic edition, 1985.

Verdi, G., *Nabucodonosor*, Barcelona, Tip. Agostino Gaspar e Roca, 1844.

Verdi, G., *Hernani*, Barcelona, Tip. de J. Roger, 1845.

Verdi, G., *Hernani: drama lírico en cuatro partes*, Barcelona, Imp. e libreria de la viuda e hijos de Mayol, 1847.

Verdi, G., *Hernani: drama lírico en cuatro partes*, Barcelona, Imprenta de Agustín Gaspar y Roca, 1850.

Verdi, G., *Hernani: drama lírico en cuatro partes*, Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1857.

Verdi, G., *Ernani*, Boston, Ditson&Co. Standard Opera Libretto, 1859.

Verdi, G., *I Lombardi alla prima crociata*, Barcelona, Tip. de Agustín Gaspar, 1845.

Verdi, G., *I Lombardi alla prima crociata*, Barcelona, Tip. De T. Gorchs, 1848.

Verdi, G., *I due Foscari*, Barcelona, Tip. Agustín Gaspar i Roca, 1845.

Verdi, G., *Attila*, Barcelona, Imp. Agustín Gaspar, 1847.

Verdi, G., *Juana de Arc*, Barcelona, Tip. Di T. Gorchs, 1847.

Verdi, G., *I Masnadieri*, Barcelona, Imp. de Saurí, Gaspar e Verdaguer, 1848.

Verdi, G., *Macbeth*, Barcelona, Tip. T. Gorchs, 1848.

Verdi, G., *Macbeth*, Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1866.

Verdi, G., *Alzira*, Barcelona, Tip. T. Gorchs, 1849.

Verdi, G., *Luisa Miller*, Barcelona, Tipografia del Sol, 1851.

Verdi, G., *Luisa Miller*, Barcelona, Imprenta Tomás Gorch, 1856.

Verdi, G., *Stiffelio*, Barcelona, Tipografia Giuseppe Gaspar e Roca, 1856.

1.2 Enregistraments sonors

Verdi, G., *Oberto. Conte di San Bonifacio*, Chorus and Orchestra RAI di Torino, Alfredo Simonetto, Great Opera Performances, 1951.

Verdi, G., *Oberto. Conte di San Bonifacio*, London Voices, Academy of St. Martin in the Fields, Neville Marriner, Phillips, 1996.

Verdi, G., *Nabucco*, Metropolitan Opera House, James Levine, Celestial Audio, 2003.

Verdi, G., *Nabucco*, Chorus and Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, Riccardo Mutti, Premiere Opera, 1995.

Verdi, G., *Ernani*, Stuttgarter Rundfunk, Hans Müller-Kray, Cantus Classic, 1948.

Verdi, G., *Ernani*, Opera Orchestra of New York, Eve Queler, House of Opera, 1997.

Verdi, G., *I Lombardi alla prima crociata*, Orchestra RAI Torino, Fulvio Vernizzi, Walhall "Eternity Series", 1957.

Verdi, G., *I Lombardi alla prima crociata*, Teatro alla Scala, Gianandrea Gavazzeni, Premier Opera Ltd., 1984.

Verdi, G., *I Lombardi alla prima crociata*, Metropolitan Opera, James Levine, Decca, 1996. Verdi, G., *I Lombardi alla prima crociata*, Teatro alla Scala, Gianandrea Gavazzeni, Premier Opera Ltd., 1984.

Verdi, G., *I Lombardi alla prima crociata*, Royal Philharmonic Orchestra, Lamberto Gardelli, Phillips, 2007.

Verdi, G., *I due Foscari*, Orchestra RAI Milano, Carlo Maria Giulini, Cantus Classics, 1951.

Verdi, G., *I due Foscari*, Chorus and Orchestra Teatro alla Scala, Riccardo Mutti, Premiere Opera, 2003.

Verdi, G., *Attila*, Orchestra RAI Milano, Carlo Maria Giulini, Great Opera Performances, 1951.

Verdi, G., *Giovanna d'Arco*, Orchestra RAI Milano, Alfredo Simonetto, Premiere Opera, 1951.

Verdi, G., *Giovanna d'Arco*, Opera Orchestra of New York, Princeton Pro Musica Chorus, Eve Queler, Celestial Audio, 1996.

Verdi, G., *I masnadieri*, Royal Opera House Covent Garden, Edward Downes, House of Opera, 1998.

Verdi, G., *Macbeth*, Orchestra RAI Torino, Mario Rossi, House of Opera, 1961.

Verdi, G., *Macbeth*, Metropolitan Opera House, Nello Santi, Lyric Distribution, 1964.

Verdi, G., *Macbeth*, Chorus Wiener Staatsoper, National Opera Sofia, Wiener Philharmoniker, Riccardo Chailly, 1984.

Verdi, G., *Alzira*, Orchestra Teatro dell'Opera di Roma, Franco Capuana, House of Opera, 1967.

Verdi, G., *Luisa Miller*, Royal Opera House Covent Garden, Lorin Maazel, House of Opera, 1979.

Verdi, G., *Luisa Miller*, Chorus and Orchestra Teatro Real de Madrid, Jesús López Cobos, Premiere Opera (DVD), 2005.

Verdi, G., *Stiffelio*, Metropolitan Opera House, James Levine, Celestial Audio, 1998.

2. Diaris consultats

Consultats els exemplars del *Diario de Barcelona* corresponents a : gener i febrer de 1842; abril i maig de 1844; abril, maig, juny i juliol de 1845; maig, juny, juliol i agost de 1847; maig, juny, juliol i agost de 1848; gener i febrer de 1849; octubre i novembre de 1851; octubre i novembre de 1856.

Consultat l'exemplar de *El Fomento* corresponent al dia 19 de juny de 1848.

3. Bibliografia crítica

3.1. Sobre Verdi

Basevi, A. *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Florència, Tipografia Tofani , 1859.

Budden, J., *Le opere di Verdi* v. 1 i 2, Torí, EDT, 1988..

Conati, M., *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, Edizioni ETS, 2002.

Conati, M., «L'Oberto conte di San Bonifacio», dins *Atti del I Congresso internazionale di studi verdiani*, Venècia, Fondazione G. Cini, 1966. Istituto di studi verdiani, 1969, pp. 81-87.

Gatti, C., *Verdi*, Milà, Mondadori, 1951.

Harwood, G., *Giuseppe Verdi: a guide to research*, Nova York, Garland, 1998.

Marchesi, G., *Giuseppe Verdi*, Torí, UTET, 1974.

Marchesi, G. «Gli anni di Ernani», dins *Bolletino dell' Istituto di Studi Verdiani*, n. 10 - *Ernani ieri e oggi*, Istituto Studi Verdiani, 1987, p.40.

Mila, M., *L'arte di Verdi*, Torí, Einaudi, 1980.

Monaldi, G., *Verdi, 1839-1898*, Montana, Ed. Kissinger Publishing, 2008.

Nordio, M. *Verdi a La Fenice*, Venècia, Ente Autonomo del Teatro de La Fenice, 1951.

Parker, R. «Infin che un brando vindi e le cavatine del primo atto di Ernani», dins *Bolletino dell' Istituto di Studi Verdiani*, n. 10 - *Ernani ieri e oggi*, Istituto Studi Verdiani, 1987, pp. 144-146.

Petrobelli, P., *La musica nel teatro. Saggio su Verdi e altri compositori*, Torí, EDT Musica, 1998.

Phillips-Matz, M.J., *Verdi. Una biografia*, Barcelona, Ed. Paidós, 2001.

Rescigno, E., *Dizionario verdiano: le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*, Milà, Rizzoli, 2001.

Rosselli, J., *Vida de Verdi*, Madrid, Cambridge University Press, 2001.

Verdi, G., *Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer e Marcello Conati, Milà, Rizzoli, 1981.

Verdi, G., *Libretti e lettere*, a cura di Michele Porzio, Milà, Mondadori, 2000.

3.2. El teatre operístic a Barcelona

Alier, R., *L'òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. (Tesi doctoral), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, 1990.

Alier, R., *El Gran llibre del Liceu*, Barcelona, Edicions 62, 2004.

Bertran, M.J., *El Gran Teatre del Liceu de Barcelona: 1837-1930*, Barcelona, Institut Gràfic Olivé de Vilanova, 1931.

Fàbregas, X., *Teatre Principal o de la Santa Creu de Barcelona (1579-1979)*, Barcelona, CEDAEC, 1979.

Piferrer, P., *Estudios de crítica: colección de artículos escogidos*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1859.

Pitarra, S., *Liceístas y Cruzados*, Barcelona, Imp, Espanyola d'I. López, 1865.

Radigales, J., *Els orígens del Gran Teatre del Liceu*, Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, 1995.

Radigales, J., *Representacions operístiques a Barcelona, 1837-1852: l'eclosió teatral a partir de la premsa*, Tesi doctoral, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1999.

Radigales, J., *Mozart a Barcelona, recepció operística (1798-2006)*, Barcelona, Publ. de L'Abadia de Montserrat, 2006.

Sanromà, J.M., *Mis memorias*, v.1 i 2, Madrid, Tip. Hijos de M.G. Hdez, 1894.

Subirà, J., *La ópera en los teatros de Barcelona*, v.1 i 2, Barcelona, Millà, 1946.

Tribó, J., *Annals 1847-1897 del Gran Teatre del Liceu*, Barcelona, Amics del Liceu, Gran Teatre del Liceu, 2004.

Virella Cassañes, F., *La ópera en Barcelona*, Barcelona, Est. Redondo y Xumetra, 1888.

Virella Cassañes, F., *Estudios de crítica musical*, Barcelona, Tip. "La Publicidad" de Ronsart y C^a, 1893.

3.3. Altres obres de consulta general

Alier, R., *Diccionario de la ópera*, Barcelona, Ma non Troppo, 2007.

Alier, R., *La discoteca ideal de la ópera*, Barcelona, Planeta, 1997.

Alier, R., *Guía universal de la ópera*, Barcelona, Ma non Troppo, 2007.

Angelón, M., *Guía satírica de Barcelona*, Barcelona, Imp. Ramírez, 1854.

Batta, A., *Ópera. Compositores. Obras. Intérpretes*, Colonia, Könnemann Verlagsgesellschaft, 2000.

Bignotti, A., *Gli italiani in Barcellona*, Barcelona, Edizione della "Cronaca d'Arte", 1910.

Caballé y Clos, T., *Usos y costumbres de Barcelona*, Barcelona, Casa ed. Seguí, 1947.

Caselli, A., *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*, Florència, Leo S.

Olschki, *Historiae musicae cultores*, 1969.

Contini, G., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.

Fàbregas, X., *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona, Curial, Bibl. de Cultura Catalana, nº15, 1975.

Fétis, F.J., *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, Paris, Culture et Civilisation, 1972.

Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Fuster, C., *Aproximació a la premsa musical barcelonina des dels seus orígens fins el final de la Guerra Civil (1817-1939) – Materials de treball*, Barcelona, 1999.

Leibowitz, R., *Historia de la ópera*, Madrid, Taurus, 1990.

Lessona, M., *Volere è potere*. Edició electrònica pertanyent al "Progetto Manuzio", gener 2008. Extret de Lessona M., *Volere è potere*; a cura di Giacinto Margiotta, illustrazioni di Giuliana Bagni, Roma, Danieli, 1949.

- Lippman, F., Porter, A., Carner., *Maestros de la ópera italiana. Bellini, Verdi, Puccini*, v.2, Barcelona, Muchnik, 1988.
- Madoz, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, v.3, Madrid, Estudio Literario-topográfico de P.Madoz y L. Sagasti, 1846.
- Martínez-Gil, V., (coord.), *L'edició de textos: història i mètode*, Barcelona, Pòrtic, 2001.
- Muntaner, R., *La Barcelona vuitcentista, "Reculls històrics" (1801-1900)*, Barcelona, Catalònia, 1929.
- Riutort, J.M., *Anecdotario barcelonés ochocentista y las agudezas de Pitarra-Llanas-Aulés y Peyus*, Barcelona, Millà, 1846.
- Scudo, P., *Critique et littérature musicales*, Paris, Victor Lecou, 1852.
- Stussi, A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- VVAA. *Història de Barcelona*, dirigit per Jaume Sobraqués i Callicó, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1995. v.6-La ciutat industrial (1833-1897).