**TERZA UNIVERSITA’ CORSO DI ZOGNO**

**Ottava lezione : martedì 28 novembre 2023**

<<***Bergamo nell’800: la “Misericordia Maggiore” e la Cappella Musicale***

***ricordate dal Museo donizettiano>>***

1. **Gaetano Donizetti** (Bergamo 1797-1848) nacque il 29 novembre 1797 quando la Repubblica di Venezia era appena finita, mentre Bergamo dopo la sua ribellione era diventata “repubblica” autonoma (13 marzo- 15 luglio 1797) con l’adesione di molti frati e abati e dello stesso vescovo Angelo Dolfin. La caduta di Venezia a Bergamo era stata causata ultimamente dalla deprivazione della **vita musicale** (il rettore **A.Ottolini** nella notte tra il 7 e l’8 gennaio 1797 aveva chiuso il teatro di Cittadella e nella notte tra l’11 e il 12 gennaio un incendio aveva distrutto il **teatro Riccardi**). Nel mese della Fiera di S. Alessandro a vivacizzare l’operosa Città bassa dei secoli veneziani erano stati i teatri “provvisionali” che venivano smontati al termine della Fiera lasciando l’area spopolata e degradata, ed è al risanamento di essa che provvide il setaiolo Bortolo Riccardi acquistando dal Comune (proprietario) e dall’Ospedale Maggiore (usufruttuario) il terreno per edificarvi il teatro, inaugurato il **26 agosto 1791**  e reinaugurato -dopo la ricostruzione- il **26 agosto 1800**seguita dal “**Teatro della Società**” in Città Alta (architetto Leopoldo Pollack, allievo del Piermarini -già autore del Teatro alla Scala-) inaugurato il **26 dicembre 1808** (i due mesi del Carnevale di “Città alta” concorrevano col mese della Fiera di “Città bassa” nell’esibire opere musicali).
2. Il “risorto” fervore musicale nelle due Bergamo va riconosciuto anche alla folta presenza in città di cittadini **svizzeri** e **germanici** evangelici che, mentre rilanciavano alla fine del ‘700 la produzione e il commercio della seta, portarono la cultura franco-tedesca favorendo quegli ideali della massoneria -entrati anche nel **Collegio Mariano** nato un secolo prima ad opera della “Misericordia Maggiore”- ai quali aderirono alcuni stimati docenti come G. Maironi da Ponte naturalista, L. Mascheroni matematico, Antonio Tadini ingegnere idraulico, S. Mayr musicologo.
3. **Simone Mayr** (Mendorf 1763 – Bergamo 1845)appartenente alla setta massonica degli “**Illuminatidi Baviera**”, nel suo ruolo di “maestro” -dal 1802 al 1845- della **cappella musicale di S. Maria Maggiore**,premeva per modernizzare i criteri educativi e religiosi e per animare l’ “**opera**” musicale del ‘700 oltre che con le grazie della “melodia” italiana anche con le più espressive “armonie” germaniche, dando nuovo rilievo alle “**voci**”e spazio agli “**strumenti**” (l’organo venne accompagnato dalle rinnovate viole -a corda- e dagli ottoni -a fiato-) sull’esempio della moderna musica europea di area tedesca.
4. La chiesa di **S. Maria Maggiore,** già sussidiaria della cattedrale di S. Vincenzo, si era sottratta alla giurisdizione episcopale dal 1449 ed era stata acquisita dal Consorzio della “**Misericordia Maggiore**”, l’istituzione caritatevole laica, fondata nel 1265 arricchitasi via via di molti beni testamentari. Alla chiesa era collegata la **Scuola** che preparava i musicisti destinati al servizio liturgico appartenenti per statuto a famiglie povere. Soppressa da Napoleone nel 1802, fu reintrodotta nel 1805 col nome di **“Lezioni caritatevoli”** -dal 1858 “Civico Istituto Musicale Donizetti”- alle quali Gaetano fu ammesso nel 1806 (dal 1815 il Mayr gli consentì di completare l’istruzione musicale a Bologna alla scuola di Stanislao Mattei, poco prima frequentata da Gioachino Rossini). Nella Scuola mariana già agli evirati erano preferiti i “**pueri cantores**”, che venivano accompagnati nell’ evoluzione dalle voci bianche a quelle più gravi, ma l’intento illuminista del Mayr era quello di eliminare definitivamente la piaga dell’evirazione, senza alterare lo statuto filantropico della MIA che riservava la frequenza a fanciulli “**poveri**” (di età compresa tra i 7 e i 10 anni: 4 soprani, 4 contralti, 4 violini) dotati di dichiarazione di povertà da parte della parrocchia di ciascun candidato (è il criterio che consentì a Gaetano di iscriversi e lì scoprire il proprio genio).
5. Il **piano di studi** introdotto nella Scuola dal Mayr -che per primo aveva studiato a fondo le opere di Haydn, di Mozart, di Beethoven- allargava il campo musicale dall’Italia all’Europa e considerava l’importanza che la **letteratura** moderna aveva assunto nell’opera musicale, denunciando il ritardo storico dell’Italia e ad accogliere i due generi diventati i più **popolari** nel nuovo secolo -il **romanzo storico** e il **dramma storico**- come stava dimostrando la diffusione delle traduzioni italiane di opere straniere (di W. Goethe, di F. Schiller, di W. Scott, di Lord Byron, di V. Hugo, di A. Dumas) nelle quali la distinzione italiana tra letteratura “alta” e letteratura “popolare” perdeva significato. Questo ritardo era particolarmente lamentato nel “**melodramma**” nel quale confluivano le attese di una società giovane che voleva rivivere il <<vero storico>> del passato con la rinata fiducia nell’avvenire, rivitalizzando l’opera musicale con le emergenti passioni politiche e civili di un’ Italia che poteva presentarsi in Europa con l’orgoglio della propria gloriosa **lingua nazionale(**già peraltro presente nei teatri d’opera stranieri: a Parigi c’era una compagnia -il “**Théatre Italien**”- che adottava la lingua italiana in tutti i suoi spettacoli, **Vienna** riservava una stagione all’ “opera” italiana in lingua originale, lo stesso a **San Pietroburgo**): bastava che l’Italia si presentasse unita anche linguisticamente, come raccomandava il **Mazzini**nella sua “Filosofia della musica” (<<*L’Europa canta italiano, si canta italiano a Parigi, a Vienna, a Praga; ma il nostro paese prima di essere Europa deve essere “Italia” e trovarsi unito nella sua lingua, mentre a teatro si parla ancora in dialetto, in veneziano, in napoletano…. Solo all’ “Opera” si canta in italiano in ogni teatro della penisola, a Roma, a Napoli, a Milano, a Torino: è l’ “Opera” che unifica l’Italia e gli Italiani>*>)*.* Anche per merito di questa nuova attenzione alla lingua nazionale la prima metà dell’ ‘800 può essere celebrata come la stagione d’oro dell’ “Opera” italiana -Rossini, Bellini, Verdi- e in essa si colloca l’intera vita e tutta la produzione musicale del nostro Donizetti(le date della sua nascita e della sua morte mostrano la coincidenza con le insurrezioni nazionali e con le connesse passioni popolari : era nato nel 1797 -anno della fondazione della Repubblica Cisalpina- e morì nel 1848 -l’anno delle “primavere” dei popoli europei-).
6. La città che più intensamente segnò la vita, la musica e la letteratura di Donizetti fu **Napoli**, dove egli visse nel calore e nel dramma dei suoi affetti familiari il decennio centrale della sua biografia: nel 1828 aveva sposato a Roma **Virginia Vasselli** e l’anno successivo assunse il posto-che era stato del condiscepolo Rossini- di direttore dei **Reali Teatri di Napoli**. Nella città pertenopea innestò la sua vena musicale affinata alla scuola del Mayr sulla tradizione dell’ “**Opera buffa**” napoletana -carica di sentimenti appassionati- che proprio con lui toccò i livelli più alti e profondi all’incontro del canto popolare italiano col **melodramma storico** di matrice anglosassone: nello stesso anno -1835-Gaetano musicava per Piedigrotta il famoso ritornello <<*te voio bene assaie e tu nun penzi a me>>* e godeva il successo trionfale del suo capolavoro operistico “**Lucia di Lammermoor**” nel nuovo “San Carlo” (il **teatroS. Carlo**, fatto edificare dall’omonimo re Carlo di Borbone e inaugurato nel 1737 - con l’ “Achille in Sciro” su libretto di Metastasio-, era stato distrutto da un incendio nel 1816 ma era stato subito ricostruito).
7. Anche il libretto acquista intanto rilevanza: quello della “Lucia” fu composto sul romanzo di **Walter Scott** (1819) da **Salvatore Cammarano** di origine siciliana, preferito da Gaetano al genovese Felice Romani (che pur era stato librettista delle sue prime opere di successo a Milano: l’ “Anna Bolena” nel 1830 e “L’Elisir d’amore” nel 1831) perché troppo vicino al classicismo di Vincenzo Monti e meno disponibile ad accogliere la passione drammaturgica del musicista, che intendeva sì costruire la sua “Lucia” su equilibri musicali “classici” (tre numeri per ogni atto, ognuno scandito dalle canoniche <<forme>> del “tempo d’attacco”, “cantabile”, “ tempo di mezzo”, “stretta”) ma su questa perfezione formale voleva inserire la romanticissima conflittualità della storia (Lucia è innamorata di Edgardo ma viene costretta dal fratello a un matrimonio politico e questa violenza la spinge alla fuga in un mondo immaginario di **follia omicida** che culmina nella morte della stessa Lucia).
8. Due anni prima della “Lucia” al Teatro Valle di Roma era stato rappresentato su libretto di Iacopo Ferretti (e su varie fonti di Goldoni, di Goethe, di Byron, di Muratori e Tiraboschi -bibliotecari estensi a Modena- ma soprattutto sulle esperienze di vita che avvicinavano il compositore musicale al protagonista) il “**Torquato Tasso**”, opera semiseria -sullo sfortunato amore del poeta di origine bergamasca per Eleonora d’Este- nella quale la **follia** appare l’unica ribellione possibile contro una società ingiusta e violenta: Torquato, innamorato -riamato- della sorella del duca, non può ambire alle nozze per le proprie umili origini; progetta una fuga d’amore ma viene sorpreso dal duca e recluso in manicomio per sette anni finchè i cortigiani gli annunciano l’incoronazione in Campidoglio e Torquato ne esulta perché la nuova dignità gli permetterà di ottenere la mano di Eleonora, ma apprende che l’amata è morta da cinque anni e allora impazzisce davvero (sono celebri le arie del terzo e ultimo atto: <<*Ella è spenta…, io l’ho perduta…, tomba di lei…).*
9. Negli stessi anni il **Leopardi** -morto a Napoli nel 1837- si riconosceva nel Tasso, del quale a Roma visitava la tomba a S. Onofrio sul Gianicolo, mentre nei suoi “**Canti**” ne riprendeva i nomi dei personaggi -emblematico quello di “**Silvia**”- e nelle lacrime di lui confondeva le proprie. Anche più direttamente negli anni napoletani Gaetano doveva confrontare con la malinconia del poeta recanatese le proprie vicende esistenziali di vita e di morte: nel 1829 l’amata Virginia -sposata l’anno prima- gli dava l’atteso figlio, che morì dopo pochi giorni, nel 1836 arrivava una bambina, morta poco dopo la nascita e nel 1837 un bambino che sopravvisse soltanto un’ora, seguito nella morte dalla stessa madre alla quale Gaetano aveva trasmesso l’infezione luetica. L’artista, dopo il tragico decennio napoletano e la morte di Virginia, visse ancora undici tribolati anni, non sappiamo con quale grado di consapevolezza di essere stato la causa di tante sciagure, ma la spia della sua **coscienza** traspare nelle immaginazioni generate dalla follia nel suo “Torquato” e nella sua “Lucia”, che nella traduzione musicale riflette tanto il tragico senso di colpa e di inesorabile punizione quanto un sentimento di sbigottita innocenza -dato che la sua malattia era ancora ignorata dalla scienza medica-: se il tema della **follia** che si abbatte sui personaggi trova corrispondenza nelle sofferenze depressive dell’autore, i sogni di redenzione e di euforica vitalità sono rispecchiati dalla “**forma**” **classica** alla quale Gaetano resta sostanzialmente fedele -prima che Schönberg e Berg la squassassero con una partitura che si farà testimone dei turbamenti dell’ **inconscio** solo allora investigati dalla scienza freudiana e dalla terapia psicanalitica-.
10. Nel 1838 Gaetano lasciò Napoli e partì per **Parigi** dove la ben diversa tradizione melodrammatica rispondeva sia a criteri razionalistici tipicamente francesi sia alla maniera fiorentina del <<**recitar cantando**>> (**G.B. Lulli**, il fondatore del “**grand-opera ballet**” amato dal giovane Luigi XIV° esperto danzatore, era nato a Firenze nel 1632). La Parigi del “grand-opera” basato sugli effetti spettacolari con massiccia presenza di cori e balletti corrispondeva all’esuberante mondanità portata dal nuovo sovrano **Luigi Filippo d’Orleans** che, dopo le “tre giornate” -27-29 luglio 1830, aveva soppiantato l’autoritaria restaurazione di Carlo X° di Borbone e instaurato un regime liberale che esibiva la sua mondana libertà nei salotti come nei palcoscenici, mentre Donizetti in questi spazi di **festa** poteva da una parte distrarre la sua immaginazione dalle angosce patite nel drammatico decennio partenopeo e dall’altra perseguire nella musica una personale ricerca di **verità**.
11. Il “**Don Pasquale**” è l’opera buffa presentata in lingua italiana al “Thèatre Italien” nel 1843 la cui vicenda è imperniata sull’avaro “senex amans” che non consente le nozze del nipote Ernesto con la giovane Norina, la spavalda autrice della innocente beffa: travestitasi nelle mentite spoglie di Sofronia -la maschera della “**moglie-serva**”-, Norina si unisce in finte nozze con don Pasquale per poi fargli pesare i propri capricci e farsi disgustare nel ruolo da lei recitato, finché la “finzione teatrale” verrà smascherata e don Pasquale verrà a conoscere la “verità” e con essa si sentirà liberato dalla presenza ingombrante della finta Sofronia e acconsentirà alle nozze di Ernesto con Norina. La vera protagonista è lei, **Norina**, un personaggio ancora inedito nell’opera comica perché non è più la “Serva-padrona” della tradizione napoletana (come la Serpina di G.B. Pergolesi –Napoli 1733- che sposa Uberto per salire nella scala sociale e patrimoniale attraverso il matrimonio) ma è la **donna** che in nome della propria dignità non accetta la sottomissione supposta dalla “maschera” e antepone alle proprie “convenienze” (matrimonio e denari) il sincero sentimento per Ernesto -giovane entusiasta-: lo “**schiaffo di Norina**”, unico suono nel silenzio delle voci e degli strumenti nel momento culminante dell’opera, esprime la fragorosa schiettezza che, in continuità col <<vero storico>> introdotto dal Mayr nella moderna educazione musicale, s’imporrà col “teatro epico” (B. Brecht)e col costume sociale e morale che riconosce la libertà e la dignità della donna (Norina preconizza la Nora di “**Casa di bambola”**di Ibsen).
12. C’era in tutta la produzione musicale del Donizetti una profonda “**istanza di verità**” supportata dalle sue umanissime esperienze di vita e di morte, che fin dalla giovinezza gli ha costantemente suggerito l’irrisione delle “convenienze”, anche di quelle imposte dalla finzione propria del teatro (un anno prima del matrimonio con Virginia Vasselli aveva composto la farsa <<**Le convenienze e inconvenienze teatrali**>> -atto unico dato al Teatro Nuovo di Napoli nel 1827-).
13. La lezione di “verità” che la musica di Donizetti comunica -aldilà delle situazioni sempre provvisorie della società e della politica in cui essa si applica- è stata raccolta da **Giovannina Rota Basoni** -felicemente sposata con **Gianmaria Scotti** imprenditore tessile e patriota (1848,1866)- che fin dagli anni della sua infanzia quando era sua discepola di musica (e fino agli ultimi anni della vita di lui -spentosi nella casa di lei-)ha voluto custodire numerosi cimeli che ne incarnassero e conservassero la memoria per tutta la città. Ne è eloquente testimonianza la donazione lasciata alla Misericordia Maggiore, l’istituzione che aveva visto lui, nato in un buio scantinato di Borgo Canale, spiccare il volo verso la luce, come egli stesso scrive da Monaco al suo maestro Mayr il 15 luglio 1843 :<<*nacqui sottoterra; scendevasi per una scala di cantina ov’ombra di luce non mai penetrò. E come gufo presi il volo, portando con me or tristo or felice presagio>>*. Tra questi oggetti brilla nella sala della MIA affrescata dal Bonominicon l’immagine della Carità il **fortepiano** viennese donato dal maestro come segno di amicizia alla famiglia Rota-Basoni che lo avrebbe ospitato e curato nei suoi ultimi mesi di vita: nel 1844 quando Gaetano occupava a Vienna il posto di maestro di cappella di corte -già rivestito da Mozart, da Salieri, da Cimarosa-. Il forte piano che Giovannina, rivivendo gli antichi insegnamenti che promettevano il “risorgimento” attraverso il canto e la musica,volle suonare durante l’agonia di Gaetano confidando nel miracolo. E mentre Giovannina sposa e madre felice passava ore e ore su quella tastiera, il tenore **G.B. Rubini** -già interprete acclamato di Rossini e di Bellini e dello stesso Donizetti e ormai ritiratosi a vita privata- si unì a lei con la sua presenza al capezzale, nell’estremo tentativo di ridestare il maestro morente con la propria voce, che rispondendo a quella di Giuditta Pasta era riuscita a “incantare” la vita della condannata “Anna Bolena” (<< *Tutta in voi la luce mia>>),* cadenzandola sullo strumento suonato da Giovannina e immortalato nella sua raccolta museale (<<*sonavan le quiete stanze, le vie dintorno al tuo “perpetuo” canto>> -*Leopardi “*A Silvia*”-).