

Introduzione

Sarah M. Iacono

«Una parola, una parola sola per definirmi il sentimento [...] che la musica deve interpretare». Stendhal, nella sua *Vie de Rossini* (1823), spiegava così la propria disposizione d'animo quando si accingeva ad ascoltare un'opera, «arte incantevole» che può fare facilmente «a meno di un grande poeta». Un'affermazione come questa - al di là delle intenzioni dell'autore, sicuro estimatore del musicista pesarese - potrebbe iscriversi perfettamente nel solco dell'annosa questione che vedeva schierati su fronti opposti librettisti e compositori, tesi a difendere il primato dell'una o dell'altra arte nel contesto del melodramma. Una battaglia che non avrebbe trovato facile soluzione, invischiata com'era nella *querelle* delle tradizioni musicali nazionali e nella necessità della coerenza drammaturgica.

A distanza di circa trent'anni dalla stesura del testo francese, Giuseppe Verdi, ben consapevole di trovarsi in un momento storico che richiedeva agli artisti la capacità di andare direttamente al centro del dramma e di renderlo vivo e palpabile, esigeva dai suoi librettisti un «atto di coraggio e di talento». In primo piano, scriveva, non dovevano più esserci «il verso, la rima e la strofa» ma la «parola scenica», che scolpisce «la situazione o il carattere», in maniera così efficace che «il poeta e il maestro» dovevano trovarsi a un punto tale di tensione creativa da non fare «né poesia né musica».

Forse è questa una delle più straordinarie prerogative di Verdi: il saper dare corpo e suono a passioni, sentimenti universali e particolari, con mirabile sintesi e con maestria compositiva. Una caratteristica che ha permesso alla sua musica di attraversare il secolo del Risorgimento e dell'Unità d'Italia e di arrivare intatta sino a noi, rinfocolando di volta in volta le battaglie dei patrioti di ogni tempo o esplorando le pieghe più profonde dell'animo umano.

Il personaggio Verdi ha avuto eco profonda e duratura anche in Terra d'Otranto, sia direttamente, attraverso le riproposizioni variamente declinate delle sue opere, che indirettamente, nel dibattito culturale e persino politico nell'estremo lembo meridionale dell'allora neonato Regno d'Italia.

Il presente numero di «L'Idomeneo» si prefigge l'obiettivo di offrire un ampio panorama di quelli che, nel titolo del seminario svoltosi presso l'Università del Salento nel novembre 2013, a ragione sono stati definiti i “Fasti verdiani”, tutte quelle manifestazioni, cioè, in qualche maniera collegate con il Maestro di Busseto, che hanno animato il *milieu* salentino a partire dal XIX secolo sino ai giorni nostri.

Un percorso articolato che in questo volume si è voluto organizzare per nuclei tematici: ci sono allora i prodromi dell'universo verdiano, rappresentati dai compositori Antonio Brancaccio (1813-1846) e Giacomo Lombardi (1810-1877), protagonisti dei contributi di Francesco Libetta e di Emiliana Renna. Le testimonianze manoscritte dei melodrammi di questi due musicisti sono entrambe conservate presso una ricca collezione privata, a dimostrazione dell'interesse della borghesia e della nobiltà leccese per le novità operistiche che andavano in scena nel primo teatro stabile cittadino, quello di San Giusto.

I riflessi locali di questioni nazionali sono il filo conduttore che lega i saggi di Luisa Cosi e della scrivente: l'uno con la presa di posizione di Beniamino Rossi (1822-1881), avvocato, intellettuale e dilettante di musica, sulla diatriba che vedeva contrapposti Giuseppe Verdi e Richard Wagner, il *modus* tedesco e quello italiano. L'altro, con una riflessione documentata sui festeggiamenti per il xxv anniversario della presa di Roma che, dopo il rifiuto di Verdi di comporre un inno all'uopo, sfociarono in un concorso nazionale al quale partecipò anche Michele Coniglio Gallo, musicista leccese.

Il repertorio verdiano fu eseguito in Terra d'Otranto soprattutto dai concerti bandistici: Antonio Farì porta alla luce l'interessantissimo e inedito fondo "Nino Farì" che raccoglie il materiale utilizzato dalla Banda Città di Lecce, nel quale spiccano le trascrizioni delle Fantasie di grandi maestri quali D'Ascoli e Abbate. Mariacarla De Giorgi invece prende in esame le edizioni ridotte per pianoforte delle opere verdiane, in uso negli educandati femminili salentini, a confermare l'importanza dell'educazione musicale nella formazione delle giovani borghesi di buona famiglia.

Ma il luogo verdiano per eccellenza è il teatro: ed ecco nel saggio di Elsa Martinelli il lungo dibattito sull'intitolazione del Teatro di Brindisi, attraverso lo spoglio della stampa locale. Maria Giovanna Brindisino invece si serve di fonti analoghe per delineare un quadro complessivo delle rappresentazioni verdiane dei teatri leccesi dai primordi sino al 1926.

In chiusura, una sezione dedicata a due contributi che si discostano dal taglio prettamente storico-documentario del resto del volume. Eraldo Martucci passa in rassegna le cronache delle messe in scena delle opere di Verdi soprattutto nel secondo Novecento. Luigi De Luca invece offre una analisi critico-interpretativa del repertorio corale verdiano, proponendo in conclusione una propria realizzazione per doppio coro del celebre Finale di *Falstaff*.