

STUDI VERDIANI

20



ISTITUTO NAZIONALE DI STUDI VERDIANI
PARMA, 2006-2007

GIUSEPPE CENCETTI, VERDI
E LA DISPOSIZIONE SCENICA DI
"UN BALLO IN MASCHERA"¹

Fabio Failla

Il teatro musicale a Roma nel XIX secolo rappresenta un terreno fertile per comprendere quali furono i meccanismi che contribuirono a fare del melodramma una delle forme di spettacolo più importanti del secolo, tanto dal punto di vista artistico che da quello sociale ed economico.

Molti gli aspetti ancora oscuri, i personaggi poco noti o studiati. Personaggi che, seppur minori, con il loro intreccio di attività e capacità artistiche ci aiutano a mettere a fuoco funzioni e professioni che si svilupparono proprio in quel torno di anni.

A questo ambiente appartiene Giuseppe Cencetti che rappresenta, per le sue molteplici attività in campo artistico e teatrale e per l'ambito familiare dal quale proviene — anch'esso legato al contesto teatrale del tempo —, uno

¹ Desidero qui ringraziare: Annalisa Bini dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia; Silvia Cretarola per alcune indispensabili informazioni sugli spettacoli del Teatro Valle; Carlo Matteo Mossa per la copia della lettera a lui inviata da John Rosselli contenente informazioni su Giuseppe Cencetti; Piergiorgio Briadori — responsabile del Fondo Piancastelli della Biblioteca comunale di Forlì — per le copie delle due lettere di Vincenzo Jacovacci a Giuseppe Cencetti datate 1850; Marinella Pigozzi per l'"Atto dello Stato Civile" di Bologna ed il Cimitero comunale "La Certosa" della stessa città per il "Permesso di seppellimento"; l'Archivio del vicariato di Roma; l'Archivio di Stato di Roma ed in particolare Elvira Grantaliano; il personale della Biblioteca di storia moderna e contemporanea di Roma ed in particolare Gisella Bochicchio e l'efficientissimo personale della Biblioteca del Burcardo di Roma.

Ringrazio inoltre Pierluigi Petrobelli e David Rosen, che hanno seguito pazientemente tutti gli sviluppi della mia ricerca, aiutandomi con preziosi consigli e suggerimenti.

dei migliori esempi di quel complesso di professionalità che caratterizzano il mondo operistico dell'Ottocento ed il suo sistema produttivo.

1. LA FAMIGLIA CENCETTI E L'ATTIVITÀ EDITORIALE

La famiglia² di Giuseppe Cencetti — nonno del personaggio al centro di queste pagine — era composta nel 1789 da Giuseppe³ “suonatore di castello” di 56 anni, dalla moglie Anna Montiventi di 43 e dai figli Serafina (19 anni), Giovanni Battista (17 anni) e Giustina (4 anni⁴).

Sembra abitassero in prossimità del Teatro di Tordinona, non sappiamo se al secondo piano di “Casa Mattei, presso l'Arco di Parma” — come testimonia lo “Stato delle Anime” del 1789 —, che fu forse anche prima sede della copisteria gestita successivamente da Giovanni Battista,⁵ oppure in Via di Tordinona — come attestano invece l'atto di morte di Giuseppe, scomparso il 31 marzo 1789, e “un'annotazione su una copia manoscritta di un terzetto dal *Mitridate* di A. Tarchi, rappresentato al Teatro Alibert nel 1785, [che] riporta: ‘Il copista di Aliberti Giuseppe Cencetti Abita in Tor di Nona sopra l'insegna dell'Angelo’”.⁶

Certo è il matrimonio — celebrato l'8 novembre del 1795⁷ presso la Parrocchia di S. Eustachio — tra Giovanni Battista, allora ventiquattrenne, e Francesca Bartoli. Gli sposi, dopo un periodo di convivenza con la vedova Cencetti e con le due sorelle dello sposo, si trasferirono in Via de' Canestrari, 8, dove rimasero dal 1808 al 1843.

² La ricostruzione dei primi anni di vita di Giuseppe Cencetti e della sua famiglia è basata sullo spoglio sistematico degli atti di battesimo, matrimonio e morte delle Parrocchie di S. Tommaso in Parione, S. Lorenzo in Damaso, SS. Celso e Giuliano, S. Eustachio, S. Simone profeta e S. Carlo ai Catinari, conservati presso l'Archivio del vicariato di Roma.

³ Giuseppe Cencetti (? - 31 Marzo 1789) svolgeva l'attività di violinista ed era iscritto all'Accademia di S. Cecilia con questa qualifica dal 28 settembre 1768; cfr. B. M. ANTOLINI-A. BINI, *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, 1988, p. 26, nota 6.

⁴ Questi dati sono desunti dallo “Stato delle Anime” della Parrocchia di S. Simone Profeta, nel quale la famiglia Cencetti compare per la prima volta proprio nel 1789.

Per “Stato delle Anime” si intende un vero e proprio registro che i parroci usavano stilare al fine di ottenere una sorta di stato di famiglia dei propri parrocchiani. Lo “Stato delle Anime” veniva ordinato sulla base della residenza delle famiglie; pertanto per ricostruire le vicende biografiche di un personaggio è indispensabile saperne l'indirizzo esatto o almeno la parrocchia di appartenenza.

⁵ In qualità di suonatore di tromba e di corno, il suo nome compare per la prima volta il 15 marzo 1793 nei registri dell'Accademia di Santa Cecilia, nell'ambito della quale ricopri varie cariche (consigliere, sindaco, prefetto delle feste) fra il 1794 e il 1845; B. M. ANTOLINI-A. BINI, *op. cit.*, p. 26.

Nel 1796 e 1797 inoltre Giovanni Battista viene indicato, negli “Stati delle Anime” relativi a quegli anni, come “cavalleggero”, mentre in quello del 1798 è riportata la dicitura “copista”, cancellata da una riga.

⁶ B. M. ANTOLINI-A. BINI, *op. cit.*, p. 27.

⁷ Cfr. l'atto di matrimonio stilato in quella data.

Sintomatica l'estrema vicinanza ad un altro teatro, e cioè il Valle, con il quale Giovanni Battista, che aveva nel frattempo aperto una copisteria sembra nella stessa strada (probabilmente nella stessa abitazione), stipulò diversi contratti per l'esecuzione di copie di opere ivi rappresentate, o per il loro nolo (parecchi sono i dati disponibili per gli anni 1828-1835⁸ ed esistono anche prove di rapporti di lavoro, ma più occasionali, con il Teatro Argentina⁹).

Nella casa di Via de' Canestrari nasce, il 10 luglio 1809, Giuseppe e qui tornerà, dopo alcuni anni di allontanamento successivi al matrimonio con Laura Onesti, forse per assistere il vecchio padre malato.

La data di nascita è attestata dall'atto di battesimo,¹⁰ celebrato l'11 luglio dello stesso anno presso la Parrocchia di S. Eustachio. Da questo documento desumiamo inoltre il suo nome completo (Giuseppe Pietro Maria) e quello di uno dei padrini (Giuseppe Del Vecchio, probabilmente suo zio¹¹).

A convalidare l'esattezza di questa datazione sta il fatto che Giuseppe compare per la prima volta nello “Stato delle Anime” del 1810, dove gli viene attribuita l'età di zero anni.

Nel 1819 Giovanni Battista, forse per sviluppare la posizione di copista di musica e così incrementare le entrate famigliari, tenta “in un primo tempo da solo, l'avventura editoriale”.¹² Il fatto però che non esistano altri documenti di questa sua iniziativa, tranne un “Avviso” sul periodico *Notizie del giorno* — nel quale propone ai lettori interessati un'associazione per la pubblicazione di “due *Temi con variazioni per pianoforte* sopra le due applaudite arie *Non più mesta accanto al fuoco* [dalla] *Cenerentola e Contenta quest'alma* [dall'] *Italiana in Algeri* del M^o Rossini”¹³ —, fa pensare che l'idea non avesse incontrato un immediato e definitivo successo. Il progetto editoriale vede finalmente la luce nel 1821, con la nascita della *Stamperia Litografica Musicale Ratti & Cencetti*,¹⁴ resa possibile dall'associazione di Giovanni Battista con Leopoldo Ratti, un violinista conosciuto forse presso l'Accademia di S. Cecilia, della quale entrambi, con cariche diverse, facevano parte. La sede della Stamperia era inizialmente proprio in casa Ratti, in Via de' Spagnuoli 24, ma venne in seguito trasferita in Via de'

⁸ B. M. ANTOLINI-A. BINI, *op. cit.*, p. 27, nota 10.

⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ Preciso che fino ad oggi l'anno di nascita attribuito a Giuseppe Cencetti dalle poche fonti bibliografiche disponibili era il 1811.

¹¹ Giustina Cencetti, infatti, sorella di Giovanni Battista risulta, nello “Stato delle Anime” del 1829 (sempre della Parrocchia di S. Eustachio), vedova Del Vecchio.

¹² B. M. ANTOLINI-A. BINI, *op. cit.*, p. 29.

¹³ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁴ Per la storia di questa azienda cfr. *ibid.*, pp. 25-72 e la voce “Ratti & Cencetti” in *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di B. M. ANTOLINI, Pisa, 2000, pp. 278-281.

Sediari, Vicolo della Posta vecchia 23,¹⁵ anche in questo caso abitazione, almeno dal 1827 al 1830, della famiglia Ratti e dove rimarrà dal 1823 al 1839.

Questo l'ambiente familiare nel quale cresce il giovane Giuseppe, un ambiente totalmente coinvolto nella musica e nel teatro, che lo indirizzerà alle sue future attività di commediografo, direttore di scena e librettista.

Il 2 settembre 1834 Giuseppe sposa — presso la parrocchia di S. Lorenzo in Damaso — Laura Onesti, forse maggiore di lui di qualche mese.¹⁶ Gli sposi vanno a vivere in un primo tempo nella parrocchia di S. Tommaso in Parione, in Vicolo del Corallo 167, la casa dove già abitava Laura con i suoi e dove ritroviamo infatti la madre di lei, rimasta vedova, e le sorelle Clotilde (20 anni) e Teresa (30 anni). In questa abitazione nascono Camillo (15 marzo 1835¹⁷), primo figlio della coppia, e Virginia (13 Gennaio 1837¹⁸).

È interessante notare che nello "Stato delle Anime" relativo agli anni 1835-1837 Cencetti è sempre indicato come "scultore", mentre successivamente (1839-1843) sarà sempre indicato come "impiegato".

Come si vedrà qui di seguito, l'ipotesi più probabile è che abbia lavorato come impiegato per l'impresario teatrale Vincenzo Jacovacci, che infatti fa il suo ingresso nel mondo teatrale romano proprio nel 1838-1839.

Una testimonianza del rapporto tra l'impresario e la copisteria Cencetti intorno a quegli anni si desume dalla lettera del 6 novembre 1845 di Giovanni Ricordi a Nicola Vaccaj, nella quale l'editore milanese, parlando della possibilità di rappresentare l'opera *Virginia* di quel compositore e lamentando l'uso dei copisti di far circolare copie non autorizzate delle opere loro affidate, indica Cencetti come copista di Jacovacci e aggiunge: "il più ladro di tutti".¹⁹

Tra il 1838 e il 1839 Giuseppe si trasferisce nuovamente con la famiglia a casa del padre, in Via de' Canestrari 8. I motivi di questo rientro possono essere diversi, ma sembrano comunque tutti legati a vicende che toccano più da vicino Giovanni Battista che Giuseppe. Infatti nel 1838, in una data imprecisata, muore Francesca Bartoli, sua moglie. E sempre nello stesso anno scompare la dicitura "copista di musica", con la quale il vecchio Cencetti era stato indicato dal 1808 in poi negli "Stati delle Anime". An-

¹⁵ B. M. ANTOLINI-A. BINI, *op. cit.*, pp. 30-32.

¹⁶ Cfr. atto di matrimonio stilato in quella data presso la stessa Parrocchia.

¹⁷ Cfr. atto di battesimo stilato dalla Parrocchia di S. Tommaso in Parione in quella data.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Tolentino, Biblioteca comunale Filelfica, Archivio Vaccaj. La lettera è priva di una collocazione precisa e si trova con altre lettere all'interno di un raccogliatore che ha come segnatura "R.A.V."

cora prima — nel 1835 — sembra si fosse anche allontanato dalla *Stamperia Litografica Musicale* fondata con Ratti,²⁰ forse mantenendo un ruolo di controllo e coordinamento esterno, magari celato sotto la dicitura "& C."²¹

Si può supporre che Francesca si fosse ammalata intorno al 1835 e che per questo Giovanni Battista avesse cercato di ridurre la mole del proprio lavoro, modificando così i rapporti col Ratti. Con la morte della moglie nel 1838, Giovanni Battista rimase solo con le due figlie²² (Rosa, 33 anni e Agnese, 23), forse anch'egli ammalato — morirà infatti alcuni anni più tardi (1° aprile 1846²³).

Il rientro di Giuseppe nella casa paterna si potrebbe quindi spiegare con la decisione di suo padre se non proprio di lasciare del tutto l'impegno di copista e la copisteria stessa — che infatti continua la sua produzione²⁴ — di trasferire gli incarichi più impegnativi al figlio Giuseppe, che infatti gestirà negli anni successivi il nolo degli spartiti prodotti dalla copisteria paterna.

Un ultimo dato a supporto di questa ipotesi è il fatto che la *Litografia Ratti Leopoldo & C.* sembra cessare l'attività intorno al 1843, tre anni prima della morte di Giovanni Battista.²⁵

A questo punto sono solo due gli eventi documentati che riguardano Giuseppe, prima del definitivo allontanamento della famiglia Cencetti da Via de' Canestrari. Anzitutto la morte del primo figlio, Camillo, avvenuta il 24 aprile 1840²⁶ all'età di soli 5 anni, per motivi sconosciuti.²⁷ Poi, a quasi un anno di distanza, la nascita del figlio Leonida, avvenuta il 16 aprile 1841,²⁸ con battesimo presso la Parrocchia di S. Eustachio.

La famiglia Cencetti compare per l'ultima volta in Via de' Canestrari, 8 nello "Stato delle Anime" del 1843.

²⁰ Infatti il nome di Giovanni Battista scompare nel 1835 sia dagli avvisi della ditta, sia dall'indirizzo stampato sulle edizioni. Cfr. B. M. ANTOLINI-A. BINI, *op. cit.*, p. 43.

²¹ Nuovo nome della ditta è infatti "*Litografia Ratti Leopoldo & C.*"; cfr. *ibid.*

²² L'Archivio storico dell'Accademia nazionale di S. Cecilia di Roma conserva una richiesta di sovvenzione per le due donne, rimaste entrambe zitelle, presentata dallo stesso Giovanni Battista che, come sappiamo, era ceciliano dal 1793; cfr. *ibid.*, p. 27, nota 6.

²³ *Ibid.*, p. 26.

²⁴ A parte la lettera di Giovanni Ricordi a Nicola Vaccaj sopra citata, nella quale si parla di una copisteria Cencetti nel 1845, due ulteriori testimonianze della sua esistenza, nel 1842 e nel 1845, le fornisce *L'indicatore, ossia raccolta d'indirizzi...* (cfr. *ibid.*, p. 27). Per quanto riguarda il 1844 una conferma ci viene dalla ricevuta autografa di Cencetti per la copia de *I due Foscari* di Verdi, datata appunto Roma, 8 novembre 1844; cfr. *ibid.*, p. 27, nota 9.

²⁵ Ratti continuerà infatti da solo l'attività editoriale sotto il nome di *Litografia e Calcografia Ratti*. Il Ratti in questione è però Leopoldo, e non Francesco, padre di Leopoldo, passato a miglior vita nel 1829; cfr. *ibid.*, p. 43.

²⁶ Cfr. atto di morte stilato dalla Parrocchia di S. Eustachio in quella data.

²⁷ Probabilmente il bambino non era mai stato molto sano, a causa della sua difficile nascita durante la quale, come ci informa l'atto di battesimo datato 19 marzo 1835, era stato strappato da pericolo di morte.

²⁸ Cfr. atto di battesimo della Parrocchia di S. Eustachio in quella data.

In questo documento — in realtà — risultano due famiglie, una composta da Giovanni Battista di 72 anni, Rosa di 35 e Agnese di 27; e l'altra composta da Giuseppe di 33 anni, da sua moglie Laura Onesti di 34 e dai figli Virginia (6 anni) e Leonida (2 anni).

Con la partenza da Via de' Canestrari terminano le informazioni su Giuseppe Cencetti tratte da documenti romani, proprio in coincidenza con l'inizio della sua multiforme attività teatrale di commediografo, direttore di scena e librettista.

Un ultimo dato documentario ci permette di stabilire con certezza data e luogo delle sua morte. Sinora infatti le note biografiche riguardanti Cencetti fornivano come data della morte il 2 ottobre 1875, qualcuno indicando come luogo Bologna, altri senza nemmeno questa informazione, in ogni caso senza indicare la fonte da cui si desumevano tali dati.²⁹

Esistono però due documenti che confermano con certezza che Giuseppe Cencetti morì a Bologna il 2 ottobre 1875, a casa del figlio Leonida, presso il quale si trovava non sappiamo per quale motivo.

Il primo è un atto dello Stato civile di Bologna, conservato presso l'Archivio di Stato, che recita: "2 ottobre 1875, nella casa Comunale Leonida Cencetti, di anni 29, cantante, domiciliato in Bologna, conferma che nella casa di via Cestello 724 è morto Cencetti Giuseppe, di anni 64, impiegato, residente in Roma, nato in Roma, dal fu Giovanni Battista musicante, vedovo di Onesti Laura". Il secondo documento è il "Permesso di Sepellimento" presso il cimitero della stessa città, il quale conferma che "[...] Cencetti Giuseppe nato a Roma dell'età di anni 64 figlio di fu Gio. Battista e della fu Bartoli Francesca di condizione impiegato di stato civile vedovo di Onesti Laura è morto nella casa n. 724 in via Cestello posta nella Parrocchia dei SS. Giuseppe e Ignazio di questo comune il giorno 2 del mese di Ottobre dell'anno 1875 alle ore 4 1/2 ant. per Parotite". Cencetti fu quindi sepolto nel cimitero comunale di Bologna, dove non è più possibile trovare traccia della sua tomba, poiché dieci anni più tardi i suoi resti furono deposti nell'ossario comune.³⁰

2. GIUSEPPE CENCETTI AUTORE DRAMMATICO E LIBRETTISTA

La forte contiguità tra il teatro in prosa e quello melodrammatico — ben nota per quanto riguarda Jacopo Ferretti che opera a Roma quasi con-

²⁹ A. CAMETTI, *Donizetti a Roma*, Roma, 1907, p. 80; F. STIEGER, *Opernlexikon, Teil III (Librettisten)*, I. Band A-F, Tutzing, 1979, p. 169.

³⁰ Quest'ultima precisazione mi è stata fornita dal Cimitero comunale "La Certosa" di Bologna. Il trasferimento all'ossario comune venne causato dal disinteresse dei parenti di Cencetti per le sorti della tomba e dei resti mortali del loro congiunto.

temporaneamente a Cencetti e negli stessi ambiti culturali ma con ben altro peso, riconoscimento e fortuna³¹ — suggerisce di analizzare non disgiuntamente l'attività di autore drammatico e di librettista.

È probabile che Cencetti abbia debuttato come autore di testi teatrali con la tragedia *Gli Aldi e i Ruggeri*, forse messa in scena al Teatro Valle tra il gennaio e il febbraio del 1840. Un articolo de *Il tiberino*, del 25 gennaio 1840, annuncia infatti che *Gli Aldi e i Ruggeri* "È il titolo di una nuovissima Tragedia che fra (ci si dice) pochi giorni si produrrà sulle scene del Teatro Valle; n'è autore il Sig. CENCETTI [...]".

Il fatto, però, che nessun altro articolo in data successiva dia un pur breve resoconto della rappresentazione e l'annotazione tra parentesi "ci si dice", potrebbero far pensare che all'ultimo momento la tragedia non sia andata in scena. Una conferma a questa ipotesi può venire dall'assenza di copie, a stampa o manoscritte, del testo. Questo non ci permette di avere informazioni sulle caratteristiche del lavoro quali trama, personaggi, ambientazione, stile.

Altra conferma viene dal secondo lavoro drammatico di Cencetti, la tragedia *La fidanzata d'Abido*, rappresentata al Teatro Argentina il 27 ottobre 1841 dalla Compagnia Internari, una delle più importanti del periodo. Nella Prefazione al testo a stampa,³² infatti, Cencetti ringrazia la Compagnia per avergli fatto ricevere "i primi plausi" e, sempre riferendosi al buon successo tributatogli dal pubblico ("abbenché mi fosse favorevole il voto del pubblico"), aggiunge: "la generosa brama di animare un giovine autore in tanto ardua carriera può avervi avuto parte". Queste affermazioni potrebbero significare che la tragedia *Gli Aldi e i Ruggeri* in realtà non venne mai rappresentata.³³

Comunque sia, è certo che *La fidanzata d'Abido* fu il testo teatrale di Cencetti meglio accolto, e certamente l'unico per cui egli fu ricordato in seguito come autore drammatico. Anche un articolo, sempre da *Il tiberino*, in data 15 novembre 1841 afferma:

[...] dobbiamo dire che la tragedia la *Fidanzata d'Abido* del Cencetti fruttò all'Autore e agli Attori, nella sera in cui fu declamata, applausi e cinque chiamate sul Proscenio.

Poco o nulla sapremmo anche del terzo lavoro, un dramma dal titolo *Il Ba-*

³¹ Cfr. *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo. Atti del convegno di studi. Roma, 28-29 novembre 1996*, a cura di A. BINI e F. ONORATI, Milano, 1999, pp. 229 sgg.

³² Roma, Biblioteca Casanatense, miscell. 920-18. Altre copie di questo testo, eseguite dalla Tipografia de' Classici a Roma nel 1842, si trovano in diverse biblioteche romane.

³³ A meno che l'accenno ai "primi plausi" non si debba, invece, intendere come ringraziamento per il primo successo, dopo il fiasco subito nel 1840.

lilla,³⁴ messo in scena sembra l'11 ottobre 1848³⁵ dalla Compagnia Drammatica Romana diretta dal Domeniconi, se non ne parlassero ampiamente ben sei articoli³⁶ apparsi — tre per parte — su *La speranza* e su *La Pallade*.

Anche in questo caso, non avendo a disposizione il testo di Cencetti, è impossibile stabilire quale dei due giornali, che si alternano in un serrato botta e risposta uno difendendo e l'altro attaccando il giovane autore, abbia ragione. L'attacco portato da *La Pallade*, comunque, non riguarda il contenuto strettamente drammatico del lavoro ma si basa invece sull'accusa di aver sfruttato il particolare momento storico per ottenere il favore di un pubblico molto sensibile, in quell'infuocato '48, a lavori di carattere e di argomento patriottico. Solo su di un punto i due periodici sembrano essere d'accordo: il giudizio favorevole del pubblico, interpretato da *La Pallade* come ovvio risultato di un lavoro a bella posta patriottico, al contrario da *La speranza* come giusto tributo verso un lavoro con il quale l'autore ha "servito la patria".³⁷

Durante le mie ricerche ho poi ritrovato, presso la Biblioteca teatrale del Burcardo³⁸ il dramma intitolato *Il visconte di Berzac*.

Sul fronte della cartellina contenente il testo è riportata l'indicazione "stampata nel 1855"; non è stata però reperita alcuna copia a stampa, né alcuna indicazione circa l'effettiva edizione del manoscritto. Sembra comunque che Cencetti lo avesse inviato proprio nel 1855, insieme ad altri tre lavori teatrali intitolati *Vizio e virtù*, *L'artista drammatico* e *Un vero artista*, in risposta ad una richiesta da parte del Ministero dell'Interno di "produzioni teatrali per le quali venisse inculcata la moralità e reso evidente il trionfo della virtù", con premi agli autori delle opere giudicate "commendevoli, anche dal lato dell'arte drammatica".³⁹ Interessante sotto-

³⁴ La leggenda vuole che un undicenne genovese, chiamato Balilla, avesse dato vita, con l'ardito lancio di un sasso, alla rivolta popolare grazie alla quale gli austriaci furono cacciati da Genova (5 dicembre 1746).

³⁵ Secondo l'articolo de *La Pallade* del 12 ottobre 1848.

³⁶ Questo il calendario degli articoli nei due periodici: *La Pallade*: 12 ottobre 1848, 24 ottobre 1848, 6 novembre 1848; *La speranza*: 21 ottobre 1848, 24 ottobre 1848, 2 novembre 1848.

³⁷ Il direttore de *La Pallade* era a quel tempo il librettista Giuseppe Checchetelli. Questo fatto potrebbe spiegare il duro e ripetuto attacco al lavoro di Cencetti, frutto forse di una rivalità tra i due librettisti. O ancora, essendo stato forse Cencetti proprio in quegli anni anche lui direttore o comunque compilatore del periodico romano *La stampa artistica*, potrebbe trattarsi di una rivalità tra direttori di due giornali concorrenti.

³⁸ Roma, Biblioteca teatrale del Burcardo, C157: 01. Si tratta di un fascicolo privo di data, di 89 pagine di mano di Cencetti vergato in due colori con l'evidente intento di diversificare il testo dalle indicazioni sceniche. Il frontespizio riporta, oltre al titolo, il timbro della Questura di Torino, indicante un visto forse concesso in occasione di una rappresentazione nella città piemontese. Nulla sappiamo però dei rapporti intercorsi tra Cencetti e Torino, tranne che un'opera di Petrella su testo suo, *Caterina Howard*, fu rappresentata al Teatro Alfieri nel 1878, come testimonia il libretto, pubblicato dagli editori Giudici e Strada.

³⁹ L. RIVELLI, G. *Gioacchino Belli 'Censore' e il suo spirito liberale*, in *Rassegna storica del Risorgimento*, 10 (1923), pp. 344-345 e 380-382.

lineare che l'autore ne parla come di lavori già andati in scena prima del 1855.

Presso la Biblioteca nazionale di Napoli è inoltre conservato un manoscritto, vergato dalla mano di Cencetti e collocato nel fondo dei copioni teatrali, dal titolo *Adele Belin*, recante l'indicazione: "Napoli, Teatro dei Fiorentini, 1857".⁴⁰

Infine in una lettera indirizzata a Carolina Internari del 4 aprile 1843,⁴¹ Cencetti parla della tragedia *Giovanni Bentivoglio* e di una nuova tragedia, *Il britannico*, sulla quale stava lavorando in quel periodo. Tuttavia non è stata reperita altra traccia di questi due testi, tranne un articolo comparso sul periodico romano *La rivista* del 10 ottobre 1842, che così parla del primo lavoro:

Nella sera del 6 e nelle successive dell'8 e 9 si rappresentò in questo teatro [Argentina] una nuova tragedia del Sig. Cencetti romano intitolata *Giovanni Bentivoglio*. L'accoglienza è stata oltre ogni dir lusinghiera per gli attori e per l'autore i quali si ebbero applausi e chiamate in abbondanza.

* * *

Come giustamente sottolinea Fabrizio Della Seta, l'Ottocento "segna il punto più basso della declinante parabola sociale ed intellettuale del librettista", mentre per converso si verificava "la prepotente ascesa [...] del compositore. [...] Il sorpasso sociale effettuato dal musicista nei confronti del librettista ha naturalmente il suo riflesso economico".⁴² Malgrado le sue peculiarità storico-politiche, Roma non si discosta da questo scenario, tanto che persino Ferretti affianca alla sua attività di librettista e di revisore di libretti anche quella di giornalista e addirittura di impiegato presso la pubblica amministrazione pontificia.⁴³ Negli anni della Restaurazione, e anche oltre, la precarietà economica degli intellettuali romani li costringeva a praticare altre, e totalmente diverse professioni.⁴⁴

Non è quindi un caso che, nel 1852, Giuseppe Cencetti inizi la sua attività di librettista contemporaneamente a quella di direttore di scena. Non sembra egli abbia mai svolto l'attività di "poeta di teatro", come invece fece

⁴⁰ Napoli, Biblioteca nazionale "Vittorio Emanuele III", Sezione Lucchesi Palli, mss. L.P. 1749 (04).

⁴¹ Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Autografi, Carteggi Vari 215, 186.

⁴² F. DELLA SETA, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, vol. IV: *Il sistema produttivo*, Torino, 1988, pp. 258-259.

⁴³ Per un'analisi recente ed approfondita della figura di Jacopo Ferretti e delle sue molteplici attività cfr. *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo...* cit.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 148-149.

Ferretti, attività che presupponeva un rapporto di lavoro dipendente dall'istituzione teatrale, e quindi una certa quotidianità di prestazioni, che invece Cencetti garantiva nella sua veste di direttore di scena, in qualità di dipendente dell'impresario Jacovacci.

Peraltro negli anni in cui svolse quest'ultima attività non risulta vi fosse alcun "poeta di teatro" (o qualifica simile) nei Teatri Valle, Apollo o Argentina. È però interessante notare che Cencetti viene quasi sempre indicato come "poeta direttore di scena" nei libretti delle opere da lui messe in scena al Teatro Argentina. Questa definizione sembra quasi verbalizzare la graduale scomparsa della figura del librettista come "poeta di teatro".

L'elenco dei libretti dei quali Cencetti è autore si desume dalla monumentale opera sul Teatro Apollo di Alberto Cametti,⁴⁵ che inserisce il suo nome nell'indice dei "Poeti" — oltre che in quello dei "Vestiaristi" e dei "Direttori di scena" — quale autore dei testi per le seguenti quattro opere: *Alfredo*,⁴⁶ per la musica di Eugenio Terziani; *Il mulattiere di Toledo*,⁴⁷ per la musica di Giovanni Pacini; *Caterina Howard*,⁴⁸ per la musica di Errico Petrella e *La bella fanciulla di Perth*,⁴⁹ per la musica di Domenico Lucilla.

Quasi nulla sappiamo su *Alfredo*. Cametti ci dice solo che la stagione 1852 del Teatro Apollo, durante la quale l'opera fu rappresentata, fu "mediocre per la cattiva esecuzione, e tutte le opere ebbero fredda accoglienza, compreso il *Macbeth* [di Verdi]".⁵⁰ Questo scarso successo è ancora meno comprensibile se si tiene presente che la parte del protagonista, Alfredo, era sostenuta dal tenore Gaetano Fraschini, e quella di Inguaro, il "cattivo" della vicenda, dal baritono Filippo Colini, entrambi interpreti verdiani di cartello (avevano cantato insieme nella prima di *Stiffelio* a Trieste nel 1850).

Non molto di più sapremo sulla seconda opera, *Il mulattiere di Toledo*, se non venissero in nostro aiuto 25 lettere scritte da Cencetti a Giovanni Pacini tra il 1858 e il 1867, anno della morte del musicista, e conser-

vate presso la Biblioteca nazionale centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma.⁵¹

Sebbene infatti manchino le rispettive lettere di Pacini, è possibile ricostruire, attraverso le risposte di Cencetti, la genesi creativa del libretto, a partire dalle prime lettere del 1858-59 in cui il musicista propone a Cencetti vari soggetti per un'opera semiseria, che però non convincono del tutto il poeta.⁵²

È nella lettera del 25 ottobre 1859⁵³ che Cencetti, scusandosi per il ritardo, invia al compositore il "programma" de *Il mulattiere di Toledo*, chiedendogli di restituirglielo "segnando allato delle scene la forma dei pezzi e la quantità dei cantabili" che desidera, per permettergli di verseggiarlo.

Seguono cinque lettere, dal 29 novembre 1859 al 28 aprile 1860,⁵⁴ nelle quali Cencetti invia al maestro tre atti dell'opera⁵⁵ con le modifiche via via richieste da Pacini alle quali il poeta si attiene molto scrupolosamente, discutendo vantaggi e svantaggi di alcune varianti ma alla fine dandola sempre vinta al compositore,⁵⁶ e preoccupandosi da subito dei possibili interpreti e delle intenzioni del "suo" impresario, Jacovacci, circa la possibile messa in scena. Emergono qui, in pochi accenni, tutte le competenze di Cencetti uomo di teatro attivo che, consapevole delle questioni più squisitamente pratiche ed artistiche, è in grado di capire l'importanza della scelta di un tenore o di una stagione teatrale. Tanto che ad un certo punto balena in lui l'idea di proporre l'opera all'impresario del Teatro Valle Montefoschi, con relative trattative segrete, che però falliscono forse perché, come spiega Cencetti stesso nella lettera del 24 agosto 1860,⁵⁷ Jacovacci "è geloso del suo teatro più che un turco della sua favorita e farebbe di tutto perché nessun teatro agisse quando è aperto il suo o almeno

⁵¹ Roma, Biblioteca nazionale centrale "Vittorio Emanuele II", Autografi, V.E. 815/46-47, V.E. 816/24-30, V.E. 817/45-58, V.E. 818/41-42. Cencetti scrisse in tutto 34 lettere al maestro Pacini, tutte conservate presso la medesima biblioteca.

⁵² Si va da un oscuro programma, che però non trova la totale approvazione del librettista per le eccessive somiglianze con la *Linda*, a *Marta*, *l'idiota o la semplice*, soggetto che Cencetti dichiara di non conoscere affatto, ad un non meglio specificato dramma francese, del quale Cencetti non riesce neppure a trovare copie a Roma, fino addirittura ad una proposta sulla vita di Dante, che Cencetti rifiuta in maniera piuttosto categorica poiché gli sembra "soggetto più per opera seria che semiseria, particolarmente al riguardo dell'altissima opinione che si ha del sommo Poeta ed uomo politico".

⁵³ V.E. 816/29.

⁵⁴ V.E. 816/30, V.E. 817/45-48.

⁵⁵ In realtà in tutte le lettere di Cencetti si parla solo del secondo e terzo atto, probabilmente perché per gli altri Pacini non chiese alcun cambiamento. Ricordo che l'opera è in 5 atti.

⁵⁶ In particolare Pacini sembra insistere sulla brevità, tanto che nella prima lettera Cencetti dichiara che eliminerà le scene terza, quarta e quinta dell'atto III, così come richiesto dal compositore.

⁵⁷ V.E. 817/56.

⁴⁵ A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona, poi di Apollo*, 2 voll., Tivoli, 1938.

⁴⁶ "ALFREDO". DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI DI GIUSEPPE CENCETTI POSTO IN MUSICA DAL SIGNOR MAESTRO EUGENIO TERZIANI DA RAPPRESENTARSI AL TEATRO DI APOLLO NEL CARNEVALE DEL 1852, Roma, Tipografia Menicanti, 1852.

⁴⁷ "IL MULATTIERE DI TOLEDO". COMMEDIA LIRICA IN TRE ATTI DEL SIG. GIUSEPPE CENCETTI POSTA IN MUSICA DAL MAESTRO SIG. CAV. GIOVANNI PACINI DA RAPPRESENTARSI AL NOBIL TEATRO DI APOLLO NELLA STAGIONE DI PRIMAVERA 1861, Roma, Tipografia di G. Olivieri, 1861.

⁴⁸ "CATERINA HOWARD". TRAGEDIA LIRICA IN QUATTRO PARTI DI GIUSEPPE CENCETTI CON MUSICA DEL CAV. ERRICO PETRELLA DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO APOLLO IL CARNEVALE 1866, Roma, Tipografia di G. Olivieri al Corso 336, 1866.

⁴⁹ "LA BELLA FANCIULLA DI PERTH". DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI. PAROLE DI GIUSEPPE CENCETTI. MUSICA DEL CAV. DOMENICO LUCILLA. ROMA - R. TEATRO APOLLO. CARNEVALE-QUARESIMA 1876-77. Milano [...], R. Stabilimento Ricordi, s.d. [1877].

⁵⁰ Cfr. A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona...* cit., vol. II, anno 1852, p. 481.

andassero in ruina tutti gli impresari che si attentassero di fargli competenza”.

L'opera viene quindi annunciata come completata dal periodico romano *Il pirata*, come ricorda Cencetti stesso nella lettera del 13 luglio 1860,⁵⁸ nella quale scrive a Pacini di aver ringraziato Regli, direttore del giornale “avvertendolo [però che l'opera] s'intitola *Il Mulattiere* e non *Il Mulatto*, com'egli ha fatto stampare sul suo giornale”. *Il mulattiere di Toledo* va quindi in scena al Teatro Apollo il 25 maggio 1861.

A parte un laconico commento di Cametti (“le tre opere piacquero”⁵⁹), è ancora Cencetti, nell'ultima sua lettera dedicata a quest'opera e datata 23 giugno 1861,⁶⁰ che ci informa dettagliatamente della sfortunata accoglienza da parte del pubblico romano, che determinò la scelta dell'impresario, nelle 6 o 7 repliche che se ne diedero, di non farla più comparire intera sulle scene, sostituendola con pezzi del *Gianni di Nisida*, sempre di Giovanni Pacini, ed altri, tranne “nella penultima recita, in cui se ne eseguì il prim'atto con il solito incontro”.

Qualche notizia indiretta abbiamo anche sul terzo libretto, *Caterina Howard*, messo in musica da Errico Petrella e andato in scena, sempre all'Apollo, il 7 febbraio 1866.

Oltre al breve commento di Cametti (“La nuova opera del Petrella ottenne un successo ottimo; l'autore, che l'aveva messa in scena, fu chiamato trenta volte al proscenio”⁶¹), ricaviamo qualche altra informazione dallo studio di G. Cosenza dedicato alla vita e all'opera del compositore palermitano:

La *Caterina Howard* [...] fu composta per l'Apollo di Roma, ed ivi data la sera del 7 Febbraio 1866. Autore dei versi è Giuseppe Cencetti, che ritrasse mediocrementemente la favola da un vecchio dramma, dall'intreccio futile e convenzionale. Rammentiamo, che lo stesso soggetto era stato musicato già da parecchi. [...] Di questa del Petrella, i giornali del tempo⁶² parlarono di successo completo, che durò sino alla fine della stagione musicale.

Ventiquattro chiamate la prima sera, trenta la seconda.

Acclamatissima la *barcarola* del primo atto (*Quando ferve la tempesta*), l'*aria* di Etefvoldo, la *cavatina* del soprano (*Nella città magnifica*).

Nel secondo atto, il migliore, si gustò molto la *fine romanza* del baritono, ed entusiasmo destò il *finale* terzo (*Quanto amar si può, l'amai*) uno dei celebri fragorosi finali petrelliani.

⁵⁸ V.E. 817/55.

⁵⁹ Cfr. A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona...* cit., vol. II, anno 1861, p. 509. La stagione di Primavera comprendeva inoltre le seguenti opere: *Gianni di Nisida*, libretto di Giuseppe Checchetelli, musica di Giovanni Pacini; *La straniera*, libretto di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini.

⁶⁰ V.E. 818/42.

⁶¹ Cfr. A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona...* cit., vol. II, anno 1866, p. 523.

⁶² Cosenza non dà alcun riferimento bibliografico riguardante le citazioni dai periodici contemporanei.

Più scadente, al solito, è l'ultimo atto, dove gli applausi furono assai contrastati.

Tanto si esagerò, che proclamossi questa la migliore opera del Petrella, specialmente per la elaborata strumentazione, la novità dei concetti, la filosofia con cui sono svolte le diverse situazioni del dramma.

Certo, al buon esito concorsero non poco gli esecutori [...].

[In una lettera] il Petrella aggiunge in poscritto, che va a Torino per porvi in scena questa sua nuova musica; ma io credo che ciò non avvenne veramente, giacché non trovo altra notizia di quest'opera, se pure a Torino non fece tal fiasco la prima sera, da non permettere una seconda apparizione.⁶³

La carriera di librettista di Giuseppe Cencetti si conclude con *La bella fanciulla di Perth*, andata in scena al Teatro Apollo il 7 marzo 1877, successivamente quindi alla sua morte. Ancora da Cametti⁶⁴ sappiamo che “ebbe successo contrastato per colpa anche del monotono libretto del Cencetti”. Proprio parlando di quest'opera Cametti ci informa inoltre dell'avvenuta morte del poeta, ma in maniera piuttosto approssimativa e senza riportare né la data, né il luogo esatto.⁶⁵ Che l'opera fosse di scarso valore sembra confermato dal fatto che resse “solo tre sere”.⁶⁶

Dobbiamo comunque rilevare che i testi dei libretti di Cencetti, pur nella loro convenzionale struttura drammatica e poetica, che presuppone una altrettanto convenzionale organizzazione della loro resa musicale, rivestono un sicuro interesse per due motivi. Anzitutto il loro autore dimostra di possedere una buona conoscenza delle fonti letterarie dalle quali attinge le sue vicende e insieme una padronanza della versificazione che non è mai sciatta, anche se non molto originale. Ma più interessanti ancora sono le ampie didascalie all'inizio di ogni atto, che ne descrivono minuziosamente l'ambientazione, come lo sono quelle — sempre ricche e numerose — che accompagnano lo svolgersi dell'azione. Queste indicazioni sono un indice molto forte della padronanza di Cencetti della tecnica della realizzazione scenica dello spettacolo. Un loro esame approfondito, da questo punto di vista, potrebbe ulteriormente illuminarci sulla sua competenza, e giustificare quindi la stima e la fiducia di Verdi nella sua opera.

⁶³ G. COSENZA, *Vita ed opere di Enrico Petrella*, Roma, 1909, pp. 118-120.

⁶⁴ Cfr. A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona...* cit., vol. II, anno 1877, p. 562.

⁶⁵ Ad ulteriore conferma della data di morte di Cencetti il fatto che già nell'opera *Diana di Chavery*, rappresentata al Teatro Argentina il 28 novembre 1875, il ruolo di direttore di scena è ricoperto da “Fabio Arrighi” — indicato negli anni precedenti come “Buttafuori” nello stesso teatro. Il fatto poi che Cencetti fu sostituito da una persona precedentemente impiegata in quel teatro in un altro ruolo sembra indicare che la morte di Cencetti fu tanto improvvisa ed inaspettata da provocare una sostituzione all'ultimo momento con un componente qualsiasi delle maestranze teatrali.

⁶⁶ Cfr. A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona...* cit., vol. II, anno 1877, p. 562.

* * *

Completano il quadro dell'attività di Cencetti quale scrittore alcuni componimenti d'occasione indirizzati a personaggi del contemporaneo mondo del teatro in musica. Per primo un sonetto "in lode della Signora Elena Otto, primo contralto del Nobil Teatro di Torre Argentina",⁶⁷ datato 1827, quando cioè il giovane poeta aveva appena diciott'anni.

Inoltre è probabile che nel 1853, in occasione della prima de *Il trovatore* di Verdi, Cencetti abbia composto un'ode dall'incipit *O del Tebro amate sponde*, dedicata al compositore. Questo componimento sarà nuovamente "dispensato" nel 1859, proprio in onore della prima romana di *Un ballo in maschera*.⁶⁸

Fra i testi composti da Cencetti ricordo quello per la Cantata "Ite e vostri frementi fratelli", su musica di Domenico Lucilla, eseguita il 25 gennaio 1871 per celebrare l'inaugurazione del palco reale del Teatro Apollo, presenti il principe Umberto e la principessa Margherita di Savoia,⁶⁹ e quello per la romanza *Più non torno*, su musiche del maestro Giuseppe A. Mililotti, datato 16 maggio 1874 e conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia.⁷⁰

Inoltre Cametti attribuisce a Cencetti anche il libretto anonimo dell'opera *Vendetta slava*, musicata da Pietro Platania.⁷¹

Infine Alfred Loewenberg, nel suo *Annals of opera 1597-1940*,⁷² sostiene che l'opera *Niccolò de' Lapi* di Giovanni Pacini, su testo dello stesso, scritta per Rio de Janeiro all'inizio del 1857 ma mai andata in scena, è basata sul libretto de *La punizione*, scritto da Cencetti per l'opera omonima di Pacini rappresentata a Venezia l'8 marzo 1854. Il libretto della rappresentazione veneziana di tale opera, di solito attribuito a Cesare Perini, è in realtà di Cencetti, almeno così sembrerebbe dalla copia a stampa conservata presso il Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli.⁷³

⁶⁷ Roma, Biblioteca Casanatense, misc. C.108/5.

⁶⁸ Si suppone sia di Cencetti poiché il testo sembra fosse firmato con le iniziali G.C. Cfr. A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona...* cit., vol. II, anni 1853 e 1859, p. 484 e p. 498.

⁶⁹ Roma, Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di S. Cecilia, Roma, Fondo accademico, A-Ms-269.

⁷⁰ *Ibid.*, A-Ms-1100.

⁷¹ "Il libretto figura d'ignoto, ma c'è chi afferma che fosse del Cencetti" (A. CAMETTI, *op. cit.*, vol. I, p. 1024).

⁷² A. LOEWENBERG, *Annals of opera 1597-1940*, Totowa, New Jersey, 1978, p. 1873.

⁷³ Non avendo potuto visionare personalmente il libretto in questione (Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella", Rari 10.7.10/3) desumo questa notizia dalla schedatura informatica presente nell'indice SBN dell'ICCU, consultabile on line.

Su tutta l'intricatissima vicenda della paternità del libretto e soprattutto sui legami tra quest'opera ed altre del Pacini, si veda lo studio approfondito di G. MASCARI, *Da "Lidia di Bramante" a "Niccolò de' Lapi". Le vicende di un'opera di Giovanni Pacini*, in *Rivista italiana di musicologia*, XXXIII, 2 (1988), pp. 351-368, dove però non viene mai menzionato il nome di Cencetti quale possibile autore del libretto della rappresentazione veneziana del 1854.

3. ATTIVITÀ DI DIRETTORE DI SCENA E RAPPORTI CON IL MONDO DEL TEATRO MUSICALE ROMANO

Malgrado Cencetti, alla luce delle fonti dirette ed indirette, appaia come un personaggio dai molteplici interessi e dalle diverse attività all'interno del mondo teatrale romano (musicale e non), malgrado siano certi i suoi rapporti con cantanti, attori, impresari e musicisti di spicco del tempo, i documenti che lo riguardano sono pochi e spesso discontinui, probabilmente a causa dello scarso successo artistico di questo autore.

Infatti, contrariamente a quanto si è visto a proposito delle sue vicende biografiche per le quali gli "Stati delle Anime" permettono una ricostruzione metodica e continuativa di una parte almeno della sua vita, per quanto riguarda le vicende professionali di Cencetti risulta più difficile una ricostruzione che non lasci qualche ombra e che non sia spesso basata su deduzioni o confronti con altri personaggi del tempo che, con più successo, persero le stesse strade professionali in altre piazze teatrali italiane.

Tra i documenti più importanti (oltre le venticinque lettere della Biblioteca nazionale di Roma precedentemente citate a proposito de *Il mulattiere di Toledo*) contiamo centonovantanove lettere conservate presso la stessa biblioteca,⁷⁴ che l'impresario Vincenzo Jacovacci indirizzò a Pacini tra il 1856 e il 1865, e che ci aiutano a capire meglio quali fossero i compiti e le incombenze di Cencetti.

La prima osservazione è che i due gruppi di lettere furono scritti dalla stessa mano,⁷⁵ quella di Cencetti, come si può dedurre facilmente dal confronto diretto della grafia. Egli era evidentemente una sorta di tuttodore dell'impresario ed il suo ruolo spaziava da quello di segretario a quello di direttore di scena del teatro gestito in quel momento da Jacovacci. Il rapporto professionale tra i due, seppure polimorfo, risulta ad ogni modo assolutamente continuativo. Lo dimostrano non solo il contenuto di queste lettere, ma anche il fatto che Cencetti, per gli anni che vanno dal 1839 al 1843, è indicato quale "impiegato", tanto nei documenti che ne attestano la morte che negli "Stati delle Anime".

Conoscendo i meccanismi e i processi produttivi del teatro del tempo è naturale quindi dedurre che Cencetti fosse impiegato non tanto del Teatro Apollo, dove svolgeva in maniera continuativa la sua maggiore attività di direttore di scena, quanto del suo impresario, deduzione che viene

⁷⁴ Roma, Biblioteca nazionale centrale "Vittorio Emanuele II", Autografi, V.E. 813/37-43, V.E. 814/64-86, V.E. 815/103-150, V.E. 816/64-107, V.E. 817/103-133bis, V.E. 818/101-132, V.E. 100-104, V.E. 820/119-124, V.E. 821/276, V.E. 822/257.

⁷⁵ Come asserisce anche una nota su una delle cartelline che le contengono.

confermata da un'attenta lettura delle lettere a Pacini: esse testimoniano infatti che Cencetti si occupava di molte questioni inerenti gli affari di Jacovacci.⁷⁶

Una ulteriore conferma di questo legame professionale ci viene inoltre da altre due lettere, spedite da Jacovacci a Cencetti da Firenze in data 6 e 11 giugno 1850,⁷⁷ nelle quali l'impresario, dopo aver dato tutta una serie di notizie, incarica il suo impiegato di occuparsi di contratti, pagamenti, scritture ed altri occupazioni.

Purtroppo, sia nelle lettere conservate presso la Biblioteca nazionale di Roma, sia in quelle inviate da Firenze, entrambi i personaggi non si soffermano mai sui compiti e sulle incombenze che Cencetti doveva svolgere nella veste di direttore di scena; fanno eccezione un paio di commenti generici dell'impresario che, in una lettera a Pacini del 14 dicembre 1858,⁷⁸ parlando di una rappresentazione del suo *Bondelmonte* scrive al musicista: "Benissimo la messa in scena del Cencetti, che vi si adoperò col massimo impegno".

Un'altra indicazione su questo argomento la ricaviamo da una lettera che Cencetti stesso scrive a Verdi nel 1867⁷⁹ a proposito dell'imminente messa in scena del *Don Carlo* al Teatro Apollo di Roma, nella quale, lamentandosi del fatto che le sue ristrettezze economiche non gli permettevano di recarsi a Bologna per assistere alla prima italiana dell'opera, aggiunge: "cosa che mi avrebbe giovato anche per la messa in scena".

Comunque, il dato storico certo è che Giuseppe Cencetti iniziò l'attività di direttore di scena nel 1852, dapprima al Teatro Argentina e poi — in forma continuativa — al Teatro Apollo. Il suo nome compare infatti per la prima volta sotto la dicitura "Direttore della scena" nel libretto dell'opera *Elisa da Fosco*, versione censurata della *Lucrezia Borgia* di Donizetti, rappresentata nella stagione di Primavera del 1852 al Teatro Argentina.

⁷⁶ Molte sono le lettere di Cencetti a Pacini in cui il primo scrive di speciali o particolari incombenze assegnategli dall'impresario o in cui fa commenti su Jacovacci stesso e sul suo modo di agire. In particolare da un certo punto in poi, segno anche di una maggiore familiarità fra il direttore di scena ed il musicista, Cencetti comincia a chiamare Jacovacci il "terribile impresario" o il "prototipo degli Impresari", definizioni che evidentemente Pacini condivideva, come ad esempio nella lettera del 17 marzo 1860 (V.E. 817/45), in quella del 17 aprile 1860 (V.E. 817/47) o ancora in quella del 29 giugno 1860 (V.E. 817/49). E a proposito degli incarichi di cui Cencetti veniva gravato basterà ricordare, sempre a titolo di esempio, la lettera del 24 dicembre 1858 (V.E. 815/47) in cui scrive a Pacini: "egli perciò m'incarica di farvi le sue scuse e dirvi che tra qualche giorno vi spedirà i Contratti [...] e soprattutto quella del 25 ottobre 1859 (V.E. 816/29), nella quale si lamenta per "le molte occupazioni di cui mi carica l'Imperatore degli impresari".

⁷⁷ Forlì, Biblioteca comunale, Raccolta Piancastelli, sez. Aut. XIX sec., busta 95, voce "Jacovacci Vincenzo".

⁷⁸ V.E. 815/147.

⁷⁹ Sant'Agata (Busseto), Archivio di Villa Verdi, pubblicata qui in Appendice 1.

Con una dicitura molto simile a questa — "Direttore delle scene" — era stato precedentemente indicato Pietro Venier — noto scenografo del tempo — nel libretto del *Roberto Devereux* rappresentato al Teatro Argentina il 3 gennaio 1849. È bene notare però che Venier compariva già, ma con diverse diciture, in libretti di opere o di balletti rappresentati in quel teatro in anni precedenti, diciture che seppur vicine a questa, stanno in realtà ad indicare più il suo ruolo di pittore delle scene (o scenografo *tout court*) o "Direttore dei macchinismi" (o del "macchinario"), che quello di "Direttore delle scene". Solo nel libretto del *Roberto Devereux*, e solo per quest'unica volta, gli viene attribuito quell'incarico.

Sembra quindi che Cencetti sia stato il primo, e forse anche l'unico, almeno in quegli anni,⁸⁰ a ricoprire con una certa continuità l'incarico di "Direttore di scena" nei teatri di Roma, ed è probabilmente con lui che nasce questa figura nella capitale papalina. La figura del "Direttore di scena" infatti esisteva già a Napoli, dove Salvatore Cammarano da lungo tempo aveva questo incarico presso il Teatro San Carlo, e a Venezia, dove, dal 1844, Francesco Maria Piave si occupava di dirigere le scene presso il Teatro La Fenice, compito che svolse successivamente, nel corso degli anni '60, presso il Teatro alla Scala.⁸¹

Ma in che cosa consisteva il lavoro del direttore di scena?

Mancando fonti documentarie dirette su Cencetti e i teatri romani, si può solo avanzare qualche ipotesi sulla scorta di quanto si conosce dell'attività di Cammarano e di Piave.

Fondamentale a questo proposito la lettera di quest'ultimo all'allora Governatore di Milano Massimo d'Azeglio, con la quale sollecitava che gli venisse attribuito l'incarico per il Teatro alla Scala.⁸²

Tra le mansioni del poeta dei teatri ritroviamo infatti:

1. La commissione e l'ordinazione dei costumi, del vestiario e degli

⁸⁰ Tant'è vero che i libretti per le opere rappresentate al Teatro Argentina nei quali non compare il suo nome, non contemplano neppure il ruolo di "Direttore di scena".

⁸¹ Piave viene indicato come "Direttore per la messa in scena degli spettacoli" e "Poeta melodrammatico per la messa in scena delle opere" praticamente nello stesso periodo in cui ciò avviene a Roma per Cencetti. Cir. a proposito di Piave, la chiara e sintetica ricostruzione di B. M. ANTOLINI, *La collaborazione tra Piave e Pacini nelle lettere della Biblioteca nazionale di Roma, in Intorno a Pacini*, a cura di M. CAPRA, Pisa, 2003, pp. 191-192 e soprattutto F. DELLA SETA, *Il librettista, in Storia dell'opera italiana cit.*, pp. 262-263. Sulla figura del responsabile dell'allestimento e della direzione delle scene è fondamentale lo studio di G. GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *ibid.*, pp. 123-175, e in particolare, per quanto riguarda l'Ottocento, pp. 146 sgg.

A proposito dell'attività di direttore di scena di Felice Romani, in un periodo di tempo più o meno contemporaneo a quella di Cammarano, si veda A. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, 1996, pp. 71 sgg.

⁸² F. DELLA SETA, *op. cit.*, p. 263.

attrezzi di scena, con relativi contatti con costumista, sartoria ed attrezzista.

2. La descrizione e commissione delle scene al pittore, previo accordi col macchinista per fissare fori, praticabili e macchinismi occorrenti.
3. Le incombenze relative ad organizzare il numero delle comparse e dei corifei.
4. Lo svolgimento di tutte le prove, con i singoli cantanti, con le masse e poi tutti insieme, fino a "mettere in azione tutta l'opera [...] coadiuvato, ove occorra, dal maestro al cembalo".
5. L'obbligo di "assistere sulla scena alla prima rappresentazione".

E per quanto riguarda il lavoro sui libretti:

1. La revisione dei programmi e la loro riduzione "a buona lezione".
2. La correzione delle bozze di stampa.
3. Le modifiche, quando ciò veniva richiesto.

Piave ricorda infine che "quando tale impiego fu affidato a chi, o non abbastanza pratico della parte materiale o troppo occupato da altri impegni o di malferma salute" si pensò di suddividere gli incarichi tra più persone, e con essi l'onorario, lasciando al poeta quello di correggere le bozze, occuparsi delle varianti delle opere, della compilazione degli avvisi e lasciando ad altri la cura del resto. Pur tuttavia, ricorda ancora Piave, il poeta deve "mirare al maggior decoro e alla perfetta decorazione delle opere, in tutto quello che non è musica (la qual cosa esclusivamente addice al maestro concertatore)". E cita, in chiusura, la situazione istituzionale di questa figura a Napoli e Venezia, dove il poeta era nominato stabilmente dal "Governo" nel primo caso e dalla "Nobile Presidenza" nel secondo.

Per quanto riguarda Napoli John Black, nel suo volume su Cammarano,³³ scrive che Barbaja, impresario dei Teatri Reali di Napoli, dopo essersi violentemente rifiutato di assumere Cammarano come librettista ("poeta"), nel 1832 aveva acconsentito ad ingaggiarlo come "concertatore", vale a dire qualcosa di simile ad una combinazione tra produttore e direttore di scena (mansione che Cammarano conservò per il resto della sua vita). Intorno alla metà del 1834 poi si era stabilizzato nel duplice ruolo di librettista e di direttore di scena.

Il ruolo del librettista (sempre definito "poeta") a Napoli consisteva in due funzioni principali: ritoccare vecchi lavori che stavano per essere di nuovo prodotti, e preparare nuovi testi. I nuovi libretti, tuttavia, non erano

³³ J. BLACK, *The Italian romantic libretto: a study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, 1984.

creazioni originali: erano infatti adattamenti di altri lavori, solitamente non citati, non essendoci ancora leggi sul copyright o mezzi per impedire questa prassi.

Il librettista aveva anche la responsabilità — almeno a Napoli — di ottenere l'autorizzazione dall'ufficio di Censura.

A proposito della responsabilità come direttore di scena, è molto verosimile che Cammarano si occupasse all'inizio, grazie ai suoi trascorsi giovanili di pittore, anche di costumi e di scenari. Allo stesso tempo doveva guidare e dirigere le entrate e le uscite, i movimenti di massa e gli spostamenti degli attori, così come i movimenti scenici e tutte le questioni tecniche riguardanti macchinari ed effetti speciali. Cammarano ha lasciato diversi schizzi, relativi a situazioni sceniche per opere da lui allestite come direttore di scena, nei quali sono riportate tutte queste indicazioni e dai quali possiamo trarre — come ha fatto appunto Black nel suo libro — alcune congetture e diverse certezze su quali fossero le sue competenze e le sue capacità e, di più, sul significato del suo ruolo di direttore di scena.

Invece esistono solo poche, sporadiche testimonianze a proposito di Cencetti e, più in generale, sulla prassi della realizzazione scenica nei teatri romani; questa documentazione però fa supporre che egli si occupasse, grazie forse ai trascorsi di poeta e al contemporaneo debutto come librettista, di revisionare o ridurre libretti non adatti alle scene romane, che erano controllate, come sappiamo, dalla ferrea Censura pontificia.

Certo è il suo intervento in questo senso sul libretto de *La favorita* di Donizetti, andata in scena al Teatro Apollo col titolo censorio di *Daila* il 28 settembre 1860.

Ne dà testimonianza Cametti nel suo volume *Donizetti a Roma*, nel quale ci informa che

[...] più grave fatica costò alla triplice Censura pontificia l'adattamento del libretto della *Favorita*, opera che da ben venti anni attendeva il proprio turno di comparire sulle scene romane.

[...] La fantasia dei revisori, per la *Favorita*, fu certo messa a dura prova, [ma] l'intreccio si mantiene [in linea generale] uguale all'opera originale.

I versi basati sulla traduzione di F. Jannetti, sono quasi del tutto cambiati e la riduzione è opera di Giuseppe Cencetti.³⁴

A conferma della veridicità di quest'episodio, in una nota alle stesse pagine il Cametti ci informa che "l'*Eptacordo* [...] del 3 ottobre 1860, avverte che il riduttore [del testo] fu il Cencetti, il quale nel libretto figura quale poeta direttore di scena".

³⁴ A. CAMETTI, *Donizetti a Roma* cit., p. 230.

Ma la testimonianza più importante di questa attività di revisore ci viene da Cencetti stesso; in una lettera datata 16 novembre 1867⁸⁵ avverte in gran segreto Verdi delle varianti apportate al *Don Carlo*, che di lì a poco sarebbe stato rappresentato al Teatro Apollo,⁸⁶ e che si erano rese necessarie per accontentare e quindi far approvare il libretto dalla Censura romana.

Giustificando l'ingrato compito della revisione con "l'infesta stella" che lo costringeva a dipendere da chi non avrebbe voluto, Cencetti sente tuttavia il dovere di avvisare il Maestro ("la mia coscienza m'impone di dirvi") che le modifiche apportate avrebbero fatto soffrire, e non poco, l'effetto del dramma.

Segue in dettaglio l'elenco delle varianti dall'originale:

Il Grande Inquisitore diviene il Gran Cancelliere del regno di Carlo V ed in tale eminente posto [...] mantenuto da Filippo II. I frati divengono solitari, gl'Inquisitori magistrati, il Convento di S. Giusto è un ospizio di beneficenza. L'auto da fè sparisce affatto, ed i condannati al rogo si cangiano in rei di delitti comuni. Il re si presenta all'incoronazione dall'ospizio dei solitari e da questi circondato; ed alla fine dell'Atto 3° invece di ascendere la tribuna per assistere al supplizio dei condannati, esce di scena, con la sua corte. La ribellione del popolo contro Filippo nell'atto 4° viene modificata.

Spiega quindi Cencetti che "tutto ciò che ha relazione con tali cambiamenti" lo ha "obbligato di fare molte variazioni nelle parole, massime al dialogo tra Filippo e il Grande Inquisitore". Inoltre, prosegue Cencetti, "si è creduto troppo [acceso] l'amore tra matrigna-figliastro, [imponendo] delle variazioni in ciò che dicono Carlo ed Elisabetta". Conclude la lettera un accenno alle modifiche apportate ad altre opere di Verdi, non meglio precisate ("quantunque tali vandalici guasti tolgano più effetti al *Don Carlo* di quelli che furono commessi a danno di altre vostre opere") e la speranza che Verdi, malgrado tali modifiche, non si opponga alla messa in scena romana dell'opera, poiché egli crede "che in Roma otterrebbe un trionfo non minore di quello che ha avuto anche recentemente a Bologna, massime perché i romani amano la [...] musica [di Verdi] più di qualunque altra".

Infine altre due testimonianze, sempre a proposito della messa in scena di opere verdiane (curate però da Piave), sembrano confermare lo stretto legame funzionale tra direttore di scena e librettista.

Il primo riferimento riguarda l'opera *I due Foscari*, andata in scena all'Argentina il 3. novembre 1844, a proposito della quale Verdi stesso, in

⁸⁵ Cfr. nota 79.

⁸⁶ *Don Carlo* venne rappresentato al Teatro Apollo nel febbraio 1868.

una lettera all'impresario Antonio Lanari,⁸⁷ ci informa che: "[Piave] verrà a metter in scena mediante il compenso di quaranta scudi".

Parlando poi del *Macbeth*, rappresentato per la prima volta al Teatro La Pergola di Firenze il 14 maggio 1847, Julian Budden⁸⁸ ci ricorda che "di solito era compito del librettista dare indicazioni all'impresario circa la messa in scena, ma Lanari aveva trovato le indicazioni di Piave non abbastanza particolareggiate: 'Lanari — scrive Verdi in una lettera al Piave data-ta 3 dicembre 1846 — si lagna di te perché li hai mandato uno schizzo che non si capisce niente (e lo credo) [...]'"

A confermare ulteriormente lo stretto legame tra librettista e direttore di scena sta il fatto che i tre personaggi appena ricordati (Cencetti, Piave e Cammarano) erano anche librettisti.

Acquista, a questo punto, un nuovo significato il debutto contemporaneo di Cencetti, nel 1852, come librettista e direttore di scena. Qualunque cosa questo ruolo implicasse a Roma e da qualunque altro avesse avuto discendenza, rimane comunque il fatto, documentato dai libretti delle opere andate in scena in quegli anni, che Cencetti mantenne questo incarico per tutte le opere rappresentate in tutte le stagioni del Teatro Apollo dal 1853 al 1875, e in ben ventidue lavori rappresentati al Teatro Argentina più o meno nello stesso periodo.⁸⁹

⁸⁷ M. RINALDI, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, 3 voll., Firenze, 1978; cfr. vol. II, p. 775.

⁸⁸ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. I, Torino, EDT/Musica, 1985, p. 292.

⁸⁹ Queste le opere, rappresentate al Teatro Argentina, alle quali Cencetti partecipò come direttore di scena (cfr. M. RINALDI, *op. cit.*, vol. II):

- *Elisa da Foscari*, libretto di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti (Primavera 1852), p. 662;

- *Bondelmonte*, libretto di Salvatore Cammarano, musica di Giovanni Pacini (Autunno 1852), p. 871;

- *Lida di Granata*, libretto di A. Boni, musica di Giuseppe Apolloni (20 novembre 1855), p. 902;

- *Giovanna de' Guzman (I Vespri siciliani)*, libretto di E. Scribe e G. Duveyrier, musica di Giuseppe Verdi (6 o 16 aprile 1856), p. 907;

- *Roberto di Piccardia*, libretto di E. Scribe e C. Delavigne, musica di G. Meyerbeer (30 settembre o novembre 1856), p. 912;

- *Adriana Lecouvreur*, libretto di Achille de Lauzières, musica di Edoardo Vera (26 novembre 1856), pp. 913-914;

- *Medea*, libretto di Benedetto Castiglia, musica di Giovanni Pacini (27 novembre 1856), p. 915;

- *L'assedio di Corinto*, libretto di Calisto Bassi (o L. Balocchi, A. Soumet), musica di Gioacchino Rossini (maggio 1858), p. 926;

- *Il saltimbanco*, libretto di Giuseppe Checchetelli, musica di Giovanni Pacini (25 aprile 1858), p. 926;

- *Stella di Napoli*, libretto di Salvatore Cammarano, musica di Giovanni Pacini (Autunno 1858), p. 932;

- *I promessi sposi*, libretto di Pietro Michetti (o Micheletti) ed Emanuele Bardare, musica di Andrea Traventi (22 novembre 1858), p. 934;

- *Iginia d'Asti*, libretto di Carlo D'Ormeville, musica di Filippo Sangiorgi (12 o 18 giugno 1862), p. 969;

A proposito del lavoro come direttore di scena in quest'ultimo teatro Mario Rinaldi ci fornisce, tra l'altro, un brevissimo commento circa due delle ventidue opere ora ricordate. Parlando del *Werther* di L. Farnese, musicato da R. Gentili e andato in scena il 4 novembre 1862, Rinaldi riporta infatti un articolo dell'*Eptacordo* del 7 novembre dello stesso anno nel quale, fra l'altro, si dice:

Il maestro Terziani ed il poeta Cencetti tutti due si prestarono e con impegno tale da far loro lode, e ciascheduno per la propria parte contribuì all'esito eccellente dello spettacolo.⁹⁵

E a proposito dell'opera *Dinorah* di J. Barbier e M. Carrè, musicata da G. Meyerbeer e andata in scena il 3 novembre 1868, vengono citati brani tratti dai giornali *Il trovatore* e *l'Eptacordo* dai quali "si apprende che l'opera fu ottimamente concerta dal Bertini e adeguatamente messa in scena dal Cencetti".⁹¹

- *Werther*, libretto di L. Farnese (?), musica di Raffaele (o G.) Gentile (4 novembre 1862), p. 972;

- *Jone*, libretto di Giovanni Peruzzini, musica di Errico Petrella (20 maggio 1863), p. 985;

- *Celinda*, libretto Domenico Bolognese, musica di Errico Petrella (16 giugno 1865), p. 1006;

- *Guisemberg da Spoleto*, libretto di Carlo D'Ormeville, musica di Filippo Sangiorgi (1 giugno 1866), p. 1015;

- *Vendetta slava*, libretto di ? (verosimilmente Cencetti), musica di Pietro Platania (10 giugno 1867), pp. 1024-1025;

- *Dinorah*, libretto di Giulio Barbier e Michele Carrè, musica di Giacomo Meyerbeer (3 novembre 1868), p. 1034;

- *Il matrimonio segreto*, libretto di Giovanni Bertati, musica di Domenico Cimarosa (24 novembre 1868), p. 1035;

- *Le due amiche*, libretto di Carlo D'Ormeville, musica di Teresa Seneke (29 maggio 1869), pp. 1038-1039;

- *Don Sebastiano, re di Portogallo*, libretto di Eugène Scribe, musica di Gaetano Donizetti (10 ottobre 1869), pp. 1041-1042;

- *Ruy Blas*, libretto di Carlo D'Ormeville, musica di Filippo Marchetti (23 novembre 1870), p. 1053.

Le opere contrassegnate con l'asterisco vennero composte appositamente per il Teatro Argentina.

⁹¹ M. RINALDI, *op. cit.*, vol. II, p. 975.

⁹² *Ibid.*, p. 1034. Al contrario di quanto, a prima vista, sembrano indicare questi due affermazioni di Rinaldi, il teatro romano del tempo non prevedeva un responsabile per l'aspetto musicale e uno per quello visivo; anzi, proprio il primo articolo citato continua parlando di diversi scenografi e anche di due responsabili delle musiche (Angelini e Terziani). Sebbene il secondo articolo non descriva una situazione simile a proposito della messinscena di *Dinorah*, sembra comunque che nei teatri romani ci fossero più persone incaricate di uno stesso compito o di diversi aspetti di uno stesso compito. Nei libretti ritroviamo infatti quasi sempre il direttore della musica, il direttore d'orchestra, il direttore del coro per quanto riguarda l'aspetto musicale e lo scenografo (solitamente più di uno), il macchinista, l'attrezzista, il direttore dei macchinismi, il direttore di scena per quanto riguarda l'aspetto scenico-visivo.

È interessante notare inoltre che proprio a proposito della necessità di introdurre nei teatri romani una nuova idea di distribuzione del lavoro, Verdi scrisse proprio al Cencetti, secondo Pouglin intorno al 1873 – quindi poco tempo prima della sua morte – una lettera nella quale parla non solo della necessità di "affidare la direzione a due uomini solamente, capaci ed energici, all'uno tutta la parte musicale, cantanti, orchestra, cori, ecc., ecc., all'altro la parte scenica, costumi, accessori, mise en scène, ecc., ecc.", ma anche del poeta e librettista romano, che conosce da

4. LA DISPOSIZIONE SCENICA DI "UN BALLO IN MASCHERA" E I RAPPORTI CON VERDI

Quali contatti ebbe Cencetti con Verdi, tenendo ben presenti i rapporti del musicista con la città di Roma?

La prima opera verdiana rappresentata nella capitale papalina fu *Nabucco*, andato in scena il 9 febbraio 1843⁹² al Teatro Argentina. Dobbiamo tuttavia aspettare l'anno successivo, in occasione della prima de *I due Foscari*, rappresentato il 3 novembre 1844 nello stesso teatro, perché il compositore vi si rechi per la prima volta di persona. Questa permanenza, come ricorda Cametti, fu dall'ottobre al novembre: "la Gazzetta Musicale del Ricordi fece sapere che Verdi era partito il 30 settembre⁹³ — ed egli dovè conservare un ben lieto ricordo delle festose accoglienze fattegli dalla cittadinanza durante quella sua prima visita".⁹⁴

Nulla sappiamo di un possibile incontro con Cencetti in questa occasione, ma l'ipotesi appare piuttosto azzardata, sia perché il poeta non ricopriva ancora il ruolo di direttore di scena, sia perché nel 1844 il Teatro Argentina era gestito da Alessandro Lanari e non da Jacovacci, con tutta probabilità già a quel tempo datore di lavoro di Cencetti e quindi possibile tramite con il compositore. Non è escluso tuttavia che un qualche contatto ci sia stato, dal momento che venne eseguita dalla copisteria Cencetti una copia de *I due Foscari*. Questa notizia si deduce da una ricevuta autografa conservata presso la Biblioteca nazionale di Firenze,⁹⁵ segno tra l'altro di un rapporto commerciale della copisteria anche con Lanari, impresario di punta del tempo.⁹⁶

Anche nel 1849, in occasione della seconda breve visita di Verdi a Roma fatta, come ci informa sempre Cametti, "per assistere il suo Macbeth e [mettere in scena la prima della] nuovissima *Battaglia di Legnano*",⁹⁷ non abbiamo notizia di incontri o rapporti con Cencetti.

tanti anni, come l'unico al quale augura e desidera venga affidato il compito di direttore di scena, persuaso che questi avrebbe cercato con tutti i mezzi affinché le sue opere fossero sempre eseguite secondo le sue intenzioni. Cfr. Appendice 2 per il testo completo della lettera.

⁹² M. RINALDI, *op. cit.*, vol. II, p. 765.

⁹³ *Ibid.*, p. 780.

⁹⁴ A. CAMETTI, *Memorie storiche dell'Accademia filarmonica romana dal 1821 al 1860*, Roma, 1924, p. 104.

⁹⁵ Cfr. nota 24.

⁹⁶ Lanari "inizìò la sua carriera a Lucca nel 1821 ed ebbe in appalto i più imporanti teatri d'Italia, fra i quali: il Teatro Apollo di Roma dal 1833 al '34 e il Teatro Argentina dal 1843 al 1845; il Teatro alla Scala nel 1831 e l'anno seguente la Canobbiana di Milano; a Venezia diresse La Fenice nel 1830, '33, '38, '45 e '46 e il Teatro Apollo nel 1837. Anche a Napoli diresse due teatri (1835 e 1846), ma il suo nome è legato particolarmente al Teatro della Pergola di Firenze, di cui ebbe l'appalto nelle stagioni 1823-28, 1830-35, 1839-48 [...]" (cfr. voce "Alessandro Lanari", in DEUMM, *Le biografie*, vol. IV, p. 262).

⁹⁷ A. CAMETTI, *Il teatro di Tordinona... cit.*, vol. I, p. 251.

Il compositore partì da Parigi il 20 dicembre⁹⁸ e giunse a Roma il 31 dicembre 1848 o il 1° gennaio 1849.⁹⁹ Il 6 gennaio [1849] Verdi scrive da Roma a Cammarano, che si trovava a Napoli, per chiedere alcune modifiche al libretto della nuova opera.¹⁰⁰

[...] datando [poi] 9 gennaio, [il Chigi riporta] nel suo Diario: “questa sera all’Argentina è stato posto in scena il *Macbeth* del maestro Verdi, che si trova in Roma [aggiunge quindi il giorno seguente]: l’opera in Argentina ieri sera è stata di incontro grandissimo, ed il maestro Verdi fu chiamato più volte sulla scena a ricevere gli applausi”.¹⁰¹

È invece tra il 1852 e il 1853 che i due si conoscono sicuramente, quando Verdi si reca a Roma nella stagione di Carnevale-Quaresima per seguire la messinscena de *Il trovatore*, una delle sue quattro prime romane. Cencetti era da poco diventato direttore di scena dell’Apollo e proprio in questa veste aveva già curato la messinscena della *Luisa Miller* — l’altra opera verdiana della stagione — rappresentata il giorno di S. Stefano del 1852. Verdi, che era giunto in città il giorno prima — come attesta il Cametti¹⁰² — probabilmente assiste allo spettacolo, sicuramente dispiacendosi dello scarso successo che l’opera, insieme all’*Elvira Walton* (titolo censorio de *I puritani* di Bellini), ottenne in quell’occasione.¹⁰³

Che Verdi e Cencetti si fossero incontrati durante questa memorabile stagione dell’Apollo è confermato in particolare dal fatto che Verdi, a Capodanno del 1852, in una lunga ed importante lettera all’amico Cesare De Sanctis, scrive tra l’altro: “ho visto Cencetti”,¹⁰⁴ ed in un’altra a Luccardi da Busseto, datata 29 gennaio 1853, chiede all’amico romano di salutare Cencetti per lui.¹⁰⁵

Mentre è difficile ipotizzare un intervento del compositore per la realizzazione della *Luisa Miller*, andata in scena il giorno seguente il suo arrivo a Roma, la frase appena citata dalla lettera a De Sanctis fa supporre che, durante l’incontro con il direttore di scena del teatro dove si sarebbe rap-

⁹⁸ F. WALKER, *The man Verdi*, London, Dent, 1962; trad. it. *L’uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964, p. 236.

⁹⁹ *Carteggio Verdi-Cammarano*, a cura di C. M. MOSSA, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001, p. 87.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 86-87.

¹⁰¹ M. RINALDI, *op. cit.*, vol. II, p. 841.

¹⁰² A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona...* cit., vol. II, pp. 481-484.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 482.

¹⁰⁴ *Carteggi verdiani*, I, p. 17.

¹⁰⁵ Chiederà di nuovo a Luccardi di salutare per lui Cencetti, dopo il loro secondo incontro del 1859, nelle lettere del 3 novembre 1860 e del 31 gennaio 1861; cfr. D. ROSEN, *La Disposizione scenica per “Un ballo in maschera” di Verdi. Studio critico*, in D. ROSEN-M. PIGOZZI, *“Un ballo in maschera” di Giuseppe Verdi*, Roma-Milano, Ricordi, 2002, nota 64, pp. 101-102.

presentato per la prima volta *Il trovatore*, si siano discussi argomenti e problemi di realizzazione scenica della nuova opera.

È solo nel 1859 che Verdi e Cencetti lasciano la prova più tangibile, non solo della loro conoscenza, ma anche di una loro possibile collaborazione professionale, non sappiamo tuttavia a che livello. Si tratta della *Disposizione scenica per l’opera “Un ballo in maschera” [...], compilata e regolata sulla messa in scena del Teatro Apollo di Roma il Carnevale del 1859 dal Direttore di scena del medesimo Giuseppe Cencetti*, Milano [...], Gio. Ricordi, [1859].

Che Verdi intendesse in questa occasione svolgere un ruolo importante nella messa in scena è dimostrato dalla lettera scritta a Luccardi da Napoli il 26 novembre 1858, nella quale dice che intende fermarsi a Napoli “fino al 6 o 7 gennaio per finire completamente l’opera e non avere a Roma che la *mise en scene*, la qual cosa mi occuperà moltissimo”.¹⁰⁶

Impossibile risolvere il problema della paternità di tale *Disposizione*, come dimostra David Rosen nelle pagine dedicate a questo argomento, e manca anche una prova definitiva della collaborazione tra il compositore e Cencetti.¹⁰⁷ Certo è che Verdi avrebbe voluto far venire a Roma Antonio Somma, presumibilmente per aiutarlo nell’allestimento o forse per qualche cambiamento dell’ultimo minuto al libretto (come sostiene Rosen),¹⁰⁸ ma nulla prova che effettivamente l’abbia fatto. Non ci sono neppure testimonianze che Verdi abbia assistito alle prove o abbia avuto un ruolo determinante durante la preparazione dell’allestimento, né Cencetti ci ha lasciato documenti a questo proposito. Il fatto inoltre che non ci sia alcuna corrispondenza tra Verdi e Ricordi circa la *Disposizione scenica* del *Ballo* indebolisce l’ipotesi che Verdi abbia preso parte attiva alla sua preparazione.¹⁰⁹ Questa fu comunque la prima disposizione scenica stampata di un’opera di Verdi.

In ogni caso fu del compositore l’idea di far scrivere e stampare, a imitazione di quanto già avveniva in Francia, un testo che servisse come guida per le future produzioni dell’opera, in modo che queste rispettassero, possibilmente per sempre, la sua concezione drammaturgica e scenografica.

Egli tuttavia non affidò tale incombenza né a Cammarano, che aveva una grande esperienza di realizzazione scenica, né a Piave, al quale poteva

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 22. La lettera si trova in G. MONALDI, *Giuseppe Verdi 1839-1898*, Milano, 1946, pp. 185-186; cfr. anche *Carteggio Verdi-Luccardi*, a cura di L. GENESIO, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, in corso di stampa.

¹⁰⁷ Vedi in proposito il paragrafo intitolato “Paternità e autorità” in D. ROSEN, *art. cit.*, pp. 20-21.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 20.

comandare come voleva. Solo con Cencetti si sentì sicuro di poterlo fare, segno questo di una grande fiducia nelle sue capacità di direttore di scena.

Verdi effettivamente aveva avuto modo di verificare la professionalità di Cencetti sia con *Il trovatore* sia con lo stesso *Ballo*, per entrambi dei quali egli era stato direttore di scena. Prima di *Un ballo in maschera*, inoltre, Cencetti aveva già allestito le seguenti opere verdiane: *I Lombardi*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *I masnadieri*, *Luisa Miller*, *Il trovatore*, *Violetta* (titolo censorio de *La traviata*), *Giovanna de' Guzman* (sia all'Argentina sia all'Apollo, ed è questa l'unica opera di Verdi che mise in scena all'Argentina), *Simon Boccanegra* e *Aroldo*.¹¹⁰

A confermare comunque questo loro rapporto, maturato proprio in questa occasione, abbiamo un articolo di Cencetti pubblicato su *L'omnibus* di Napoli nel marzo 1859 e ristampato su *Teatri, arti e letteratura* di Bologna il 7 aprile dello stesso anno. In questo scritto Cencetti descrive il pranzo offerto da Verdi nella casa dove alloggiava a Roma, al quale furono invitati egli stesso, Jacovacci, Angelini e Luccardi, presente la moglie del compositore Giuseppina Strapponi.¹¹¹ Il pranzo ebbe luogo il giorno prima della partenza del compositore e Cencetti riporta, nell'articolo, le amichevoli schermaglie tra l'impresario e il Maestro che, dietro le ripetute insistenze di Jacovacci perché pensasse ad una nuova opera da mettere in scena a Roma, si trincerava dietro un ripetuto e costante "ma io non scrivo più", sintomatico di un Verdi ormai libero da ogni pressione esterna e per nulla intenzionato a prendere nuovi impegni, una volta conclusi i famosi "sedici anni di galera".¹¹²

La presenza di Cencetti in questa occasione così privata ci conferma l'ottimo rapporto instaurato in occasione del *Ballo* e della sua messa in scena. Si tratta, ancora una volta, di un segno tangibile di quanto il Maestro fosse contento del direttore di scena e del suo operato e di quanto la loro collaborazione artistica fosse stata felice.

Un'ulteriore testimonianza del loro legame è data infine dalla lettera indirizzata da Verdi a Cencetti e pubblicata, secondo Pougin, su diversi giornali italiani nel luglio 1873, nella quale il compositore, venuto a conoscenza dell'idea di riorganizzare i teatri a Roma, dopo aver esposto le sue teorie sulla necessità per il melodramma moderno di un'organizzazione perfetta basata su due soli responsabili teatrali, uno per la parte musicale e l'altro per l'allestimento, augura a Cencetti, che conosce da tanti anni, che gli venga affidato questo secondo compito, persuaso che si sarebbe sforza-

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 101, nota 60.

¹¹¹ M. CONATI, *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Il formichiere, 1980, pp. 33-38.

¹¹² L'episodio è ricordato anche da CAMETTI (*Il Teatro di Tordinona...* cit.), nel volume secondo, anno 1859, p. 498.

to in tutti i modi perché le sue opere fossero eseguite secondo le sue intenzioni.

Malgrado la lettera non sia mai stata reperita nei giornali del tempo, tanto che qualcuno la ritiene un falso, sappiamo che Verdi lesse le bozze di stampa della traduzione italiana del libro di Pougin,¹¹³ nel quale la lettera è integralmente riportata, cosa che ci permette di scartare con certezza l'idea del falso. Esiste poi una lettera di Luccardi a Verdi, datata 13 agosto 1871, in cui lo scultore dice: "Giorni sono venne da me Cencetti recandomi i tuoi saluti, tutto raggianti di contentezza per la lettera che l'inviasti, con questo sì generoso tuo appoggio sicuramente otterrà ciò che brama, che vuol dire la sua esistenza. Ti rendo vive grazie ancor io pel bene che facesti al buon Cencetti".¹¹⁴ Sembrerebbe un riferimento alla lettera citata da Pougin, che quindi peccerebbe di un errore di datazione, cosa non strana se si pensa che la data è ricavata da quella di pubblicazione sui giornali, il che non vuol dire che la lettera non fosse precedente.¹¹⁵

Sempre sull'opportunità di un solo responsabile dell'allestimento scenico per i teatri di Roma, esiste poi un articolo di un corrispondente romano della *Gazzetta musicale di Milano* del 28 dicembre 1875, che sembra tra l'altro sottintendere una velata critica proprio a Cencetti, negli ultimi anni della sua opera di direttore di scena:

All'Apollo manca inoltre, e questa è un'antica lacuna, un buon direttore di scena. Ve ne sono tre, ma preferirei che ve ne fosse uno solo, veramente autorevole, intelligente e attivo.¹¹⁶

Concludo questo saggio con una lettera che la figlia di Cencetti, Virginia, indirizza a Verdi da Bologna in data imprecisata, ma sicuramente successivamente al 1877, poiché parla del fratello Leonida come già morto. Dopo aver detto che il compositore ha onorato il padre della sua amicizia, spiega che Ricordi, avendo ottenuto la privativa delle musiche contenute nell'archivio della famiglia, ha causato una perdita ingente alle sue entrate poiché esso "fruttava l'anno dalle tre alle quattro mila lire". Dopo aver ricostruito le vicende che fecero decidere al fratello Leonida, in seguito al rifiuto di Ricordi di comprare l'archivio, di donarlo al Governo con la speranza di ottenere in questo modo un impiego, supplica il compositore di venirle in soccorso per farle avere un sussidio dall'editore milanese, che in questo modo potrà "riparare il male fatto".¹¹⁷

¹¹³ F. WALKER, *op. cit.*, p. 9 e p. 42.

¹¹⁴ Cfr. *Carteggio Verdi-Luccardi* cit.

¹¹⁵ Cfr. nota 91.

¹¹⁶ D. ROSEN, *art. cit.*, p. 23.

¹¹⁷ La lettera si trova a Sant'Agata (Busseto), Villa Verdi.

Questa l'ultima testimonianza postuma su Giuseppe Cencetti, drammaturgo, librettista, direttore di scena, figura viva e poliedrica del teatro romano del XIX secolo e dei suoi rapporti con Verdi.

Appendice 1

Pregiatissimo Signor Maestro,

Roma 16 Novembre 1867

Il rispetto che si deve ad una delle più splendide glorie della patria, unito al profondo sentimento di affezione e di stima che sento per la vostra persona mi spingono a scrivervi la presente, persuaso che qualunque conto sarete per fare delle mie parole non sarò in verun modo compromesso: e ciò vi dico a causa della mia sociale posizione la quale purtroppo mi obbliga a dirvi in segreto quello che non avrei nissun ritegno di rendere anche di pubblica ragione.

Il vostro Don Carlo, quell'opera che aggiunge tanto lustro al vostro nome, lustro che attualmente forma il più legittimo orgoglio della sventurata Italia, si vuol rappresentare in questo teatro Apollo nel prossimo Carnevale: ciò credo sia a vostra cognizione; ma non lo è certo il modo in cui si produrrebbe su queste scene. Si pensava da prima impossibile la riduzione del libretto, tante e tali erano le varianti indicate da questa Censura teatrale, ed io non voleva sobbarcarmi a sì ingrato lavoro, né l'avrei certamente intrapreso, se la mia infausta stella non mi obbligasse a dipendere da chi non vorrei. Con una fatica duplice di quella che occorre per un nuovo libretto per musica, ho fatto il meglio che ho potuto, e sono riuscito a fare approvare il Don Carlo dalla Censura: ma la mia coscienza m'impone di dirvi che soffrirà non poco l'effetto del dramma: giudicatene voi stesso dai seguenti cenni.

Il Grande Inquisitore diviene il Gran Cancelliere del regno di Carlo V, ed in tale eminente posto (ch'era in quei tempi il primo dopo quello di Re) mantenuto da Filippo II. I frati divengono solitari, gl'Inquisitori magistrati, il Convento di S. Giusto è un ospizio di beneficenza. L'Auto da fé sparisce affatto, ed i condannati al rogo si cangiano in rei di delitti comuni. Il re si presenta all'incoronazione dall'ospizio dei Solitari e da questi circondato; ed alla fine dell'atto 3° invece di ascendere la tribuna per assistere al supplizio dei condannati, esce di scena, con la sua corte. La ribellione del popolo contro Filippo nell'atto 4° viene modificata: quindi tutto ciò che ha relazione con tali cambiamenti mi ha obbligato di fare molte variazioni nelle parole, massime al dialogo tra Filippo e il Grande Inquisitore [ill.] scena del dramma. Ma ciò non basta: si è creduto troppo [ill.] l'amore tra matrigna-figliastro, e perciò ho dovuto fare delle variazioni in ciò che dicono Carlo ed Elisabetta specialmente nel loro colloquio nell'atto secondo.

Quantunque tali vandalici guasti tolgano più effetti al Don Carlo di quelli che furono commessi a danno di altre vostre opere, pure considerando le tante peregrine bellezze che odo decantare di questo vostro ultimo parto, credo che in Roma otterrebbe un trionfo non minore di quello che ha avuto anche recentemente a Bologna, massime perché i Romani amano la

vostra musica più di qualunque altra, ed oserei dire anche più che altrove se non temessi la suscettibilità di alcune città che si piccano di possedere la preminenza intuitiva del sentimento del Bello artistico.

Spero pertanto che ad onta di quanto ho detto di sopra non Vi opporrete alla rappresentazione del don Carlo in questo teatro (per la quale, a dire il vero Jacovacci nulla trascura) che tutti qui vivamente desiderano, ed io più di tutti; poiché le mie ristrettezze non mi hanno permesso di recarmi a Bologna onde bearvi alle vostre ispirate nuove melodie (cosa che mi avrebbe giovato anche per la messa in scena dell'opera, se si dovesse qui rappresentare) pensate quindi quale sforzo abbia dovuto fare per scrivervi la presente (che forse mette in dubbio l'appagare questo mio vivo desiderio) e non mi ci sono risolto se non perché vinse in me il sentimento suespresso della venerazione che si deve ad un nome di cui la fama è gloria della patria e per quella personale affezione e profondo rispetto che vi porto.

Qualunque sia però la risoluzione che prenderete a questo proposito, sono persuaso che la presente non passerà in altre mani, giacché in nessun altr'uomo ho la fiducia che in voi ripongo, e se si venisse a scoprire che io ve l'ho scritta, sarebbe fortemente compromessa la mia attuale posizione, che sono purtroppo costretto a conservare per quanto precaria ed infelice essa sia.

Onoratemi de' vostri comandi in quel nulla [ill.] mentre col più sincero sentimento di rispetto di cui vi prego [ill.] di far parte alla ottima vostra Consorte, ho il piacere di protestarmi

Vostro Devotissimo
Servo
Giuseppe Cencetti

Casa
Via di S. Lucia del Gonfalone
N° 22. 2d° p°

Appendice 2

[1873?]

Caro Cencetti,

So che a Roma si pensa di organizzare il teatro e vorrei che i riformatori fossero ben penetrati del fatto che il melodramma moderno ha delle esigenze ben differenti da quelle d'altri tempi, che per ottenere il successo, un insieme perfetto è indispensabile e che, per conseguenza, è necessario affidarne la direzione a due uomini solamente, capaci ed energici, all'uno tutta la parte musicale, cantanti, orchestra, cori, ecc., ecc., all'altro la parte scenica, costumi, accessori, *mise en scène*, ecc., ecc. Essi soli debbono essere arbitri di tutti ed assumerne tutta la responsabilità. Con questo solo mezzo si può ottenere delle buone esecuzioni ed il successo.

A voi, che conosco da tanti anni, auguro e desidero che sia affidato il compito di direttore di scena, persuaso come sono che tutti i vostri sforzi tenderebbero al fine che le opere fossero eseguite secondo le mie intenzioni.

Addio e credetemi sempre

Vostro
G. Verdi